

Des plans griffonnés à la hâte pour décrire une rencontre d'extraterrestres, des collages mnémotechniques d'élèves laissés sur des tables de classe, des fiches de travail angoissées peuvent constituer des modèles pour rendre compte des fonctionnements de formes d'écritures actuelles que nous considérons comme poétiques. Ces écritures, qui n'ont pas pour vocation d'exprimer les mouvements d'une intériorité privée ni de révéler un « Réel » masqué par les représentations dominantes, peuvent être caractérisées comme des dispositifs poétiques, c'est-à-dire des agencements langagiers à visée instrumentale, inventés pour répondre à certains problèmes propres à la vie pratique. Les constructions « documentales » capables de ressaisir des événements dont l'information nous dépasse ou nous semble douteuse (Edgar Allan Poe, Nathalie Quintane, Mark Lombardi), les « formes synoptiques » suggérant une compréhension pour des langages qui nous paraissent étrangers, intenables, intimidants (Emmanuel Hocquard, Stéphane Bérard), les installations ou interventions critiques destinées à analyser et dénaturiser nos manières de faire des mondes (Manuel Joseph, Christophe Tarkos, Julien Blaine) relèvent toutes du domaine des « dispositifs poétiques » exploré dans ces pages. *Nos Dispositifs poétiques* reconçoit la poésie hors des voies de l'autotélisme romantique et des esthétiques formalistes, renouant avec la théorie politique et, plus largement, nos formes de vie.

Christophe Hanna

Nos dispositifs poétiques

Questions théoriques

Christophe Hanna

Nos  
Dispositifs  
poétiques

18 €

ISBN : 978-2-917131-09-1



9 782917 131091

Questions théoriques  
collection *forbidden beach*

NOS DISPOSITIFS POÉTIQUES

Christophe Hanna

Nos dispositifs  
poétiques

Questions théoriques  
collection *Forbidden Beach*

## PRÉFACE

*par Jean-Pierre Cometti*

Les questions de la littéarité et de la poéticité ont suscité une abondante littérature, sans toutefois réellement s'ouvrir aux démarches et aux perspectives qui se sont imposées dans d'autres domaines, où l'essentialisme propre à notre tradition esthétique a été plus sérieusement controversé. Christophe Hanna s'y attaque ici en pleine connaissance de cause, muni des outils logiques et conceptuels dont on ne fait que trop volontiers l'économie dans la théorie ou la critique littéraire, et avec la légitime ambition de jeter les fondements d'une approche alternative, plus adaptée à ces « objets anxieux » que sont les « OVNI » (Objets verbaux non identifiés). À ce projet, sur le double plan de l'analyse et de l'élaboration théorique répond la notion de *dispositif*, conçu comme un « potentiel ouvert de fonctionnalités » – caractérisé par une hétérogénéité interactionnelle, une contextualité et une opérativité – qui se situe à contre-courant de toute propension ou de toute concession au langage *privé*, et se distingue par son ancrage dans un contexte *public* qui s'apparente aux formes de vie wittgensteiniennes.

Christophe Hanna distingue deux types de dispositifs : des dispositifs *reconstitutifs*, qu'il trouve à l'œuvre chez Christophe Fiat, Jacques-Henri Michot et Francis Ponge (pour ne citer que ces exemples), et des dispositifs d'*enquête*, dont le principal effet est de produire une recontextualisation liée à leur espace de production.

Les axes majeurs autour desquels s'organise cette enquête décrivent et analysent l'opérativité propre aux dispositifs, en prenant notamment appui sur une reconsidération des définitions de la poéticité et sur le type de reconception en faveur duquel milite l'activité poétique de Francis Ponge. Christophe Hanna y interroge les difficultés des approches définitionnelles et élabore les concepts-clés qui, comme celui de « forme synoptique », permettent de soustraire la poésie et la critique à l'emprise des principes paradigmatiques qui en ont, la plupart du temps, commandé l'approche, bien au-delà d'un essentialisme déclaré ou rampant, que ce soit au titre de la *vérité*, de l'*intransitivité* ou, plus généralement, d'un accès à un réel auquel ferait obstacle le seul langage de la *communication*.

Le bénéfice majeur d'une attention portée aux dispositifs et aux déplacements ou aux recontextualisations qui s'y jouent est de désamorcer l'*autonomie* et l'*autotélie* présumées du texte poétique, en montrant comment les facteurs qui y ont contribué se sont aussi bien nourris des présupposés d'une esthétique subjectiviste que de l'élévation au rang de critères de propriétés réputées intrinsèques, lesquelles ne font que récapituler un ensemble de traits hérités des usages antérieurs. Les chapitres consacrés aux usages collagistes, étudiés par Olivier Quintyn, aux *documents poétiques* de Franck Leibovici et à la visée prospective et heuristique de Jean-Marie Gleize sont autant d'explicitations des modalités selon lesquelles opère un travail contextuel et interactionnel qui prend congé de tout *a priori* et s'inscrit dans la ligne d'une dynamique ouverte à la révision et à la falsification qui rappellera le processus de l'enquête chez les philosophes pragmatistes depuis C.S. Peirce.

La richesse des notions mobilisées ou forgées se conjugue ici, en effet, à un type d'enquête ou d'expérience qui s'imposent, par ailleurs, à l'attention dans la réflexion philosophique et esthétique, dans le droit fil de travaux qui en ont renouvelé les termes, ou dans le champ de l'écriture comme telle. Elle nous offre notamment les

moyens d'une intelligibilité inédite des apories dans lesquelles la théorie littéraire et la poétique se sont enfermées – d'une manière assez similaire à ce qui s'est produit dans d'autres domaines –, à force de sans cesse réitérer les présupposés liés au statut présumé autonome des œuvres ou des textes, présupposés très largement essentialistes, hérités d'une esthétique romantique qui n'a jamais réellement cessé d'exercer son emprise sur les esprits.

Il y a certes des raisons à cela, et elles ne sont pas exclusivement poétiques. Elles participent plus largement de la manière dont la poésie et notre représentation de la poésie se situent dans le champ social – en quoi elles peuvent être dites *politiques* – ; des finalités qui leur sont associées au regard des fonctions du langage, de l'expression et du soi – en quoi elles reproduisent des formes diverses de dualisme que la philosophie a amplement entérinées (on en trouverait d'innombrables exemples, de Bergson à Heidegger) – ; et enfin d'un attachement à des formes de sacralité, voire de fétichisme, consacrées par nos usages et par le sentiment qu'à priver l'art, la littérature ou la poésie des conditions qui les soustraient au fonctionnement du langage ordinaire ou aux processus d'engendrement et de circulation du mobilier du monde, on en verrait immanquablement se dissoudre la valeur. Les « dispositifs » de Christophe Hanna sont destinés à neutraliser ces présupposés ; ils assument en cela une fonction critique qui les oppose aux théories de la poéticité, ou du moins à celles qui, au contraire, en perpétuent inlassablement les ambitions et ce qu'il faut bien appeler l'*arrogance*.

L'exigence à laquelle ils répondent ne se limite toutefois pas à cela ; plus précisément, elle s'étend à une description et à une compréhension radicalement différente de ce qu'on pourrait être tenté d'y enfermer – quitte, d'ailleurs, à les en exclure et à les exclure en même temps de toute poéticité –, ainsi qu'à un ensemble contrasté – et analysé comme tel, selon une typologie fine – de

productions contemporaines dont on peut dire que les instruments qui nous permettraient de les comprendre font essentiellement défaut. Mieux : les instruments d'intelligibilité que la notion de « dispositif » permet de forger concernent autant ces objets comme tels (les ovnis dont je parlais au début) que la nature des processus de leur engendrement, et, en cela, ils soustraient, au mystère qui entoure, à nos yeux, le poème, la « créativité » qu'il est supposé envelopper. Les analyses que Christophe Hanna consacre à Ponge, à la « sédition épistémologique » qui se joue dans ses écrits, l'invitation à une lecture combinatoire qui s'y trouve mise en évidence, ne permettent pas seulement de souligner tout le bénéfice des instruments ainsi forgés ; elles permettent de les construire et de les mettre à l'épreuve.

De ce point de vue, les pages consacrées aux poésies critiques, l'étude du « fonctionnement critique propre à certaines œuvres », dûment catalogué selon quatre types de poétiques, renforcent efficacement le dispositif mis en place à propos de Ponge ou de Lautréamont, de sorte que lorsque Christophe Hanna plaide pour une poésie écrite à contre-courant de ses définitions traditionnelles et institutionnelles, on mesure toute la portée du remaniement auquel le lecteur est convié. Christophe Hanna propose un type de lecture qui insiste sur l'importance des stratégies interactionnelles, la modulation des cadres de référence, les processus d'enquête, et, par là, sur les lacunes ou les mirages de la poétique traditionnelle. Ses efforts sont à la mesure de ce que le lecteur est invité à abandonner, comme pour renouveler l'injonction de Platon, à la porte de l'Académie : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre ! » C'est que le type de réflexion proposé tranche assez radicalement avec nos habitudes intellectuelles, en particulier avec celles qui préfèrent s'en remettre à des *credo* plutôt qu'à des outils. Pour qui a été familiarisé avec ce que la philosophie a parfois abandonné en prenant congé des entreprises fondationnelles ou de ses ambitions

de grandeur, l'entreprise de Christophe Hanna ne participe pas seulement d'une opportune tentative de désensorcellement, dont nos pratiques intellectuelles ou artistiques ont plus que jamais besoin ; elle montre par l'exemple tout le bénéfice pouvant être tiré d'un certain nombre de concepts trop souvent confinés à un usage herméneutique plus qu'à une véritable utilisation : l'*activation*, l'*enquête* et la *vision synoptique*. Ces concepts ont vu le jour dans des philosophies dont le souci vise davantage à décrire et à comprendre des *processus* que des objets, des *fonctionnements* plus que des substances ou des essences, des modes de compréhension et des parentés plus que des systèmes rigoureusement normés et centrés. Ils se rapportent à une inspiration qui fut essentiellement celle du pragmatisme. La philosophie des dispositifs relève par là d'une philosophie de l'enquête, au sens peircien du terme. Le type de « rectification » ou de « falsification » que Hanna trouve à l'œuvre chez Ponge en fait partie. L'enquête privilégie les processus et les contextes (nécessairement publics, contre les attendus implicites ou explicites des langages privés), et, par là, elle inscrit le révisable au cœur des équilibres qui entrent dans nos entreprises intellectuelles (c'est ce que Peirce appelait la « fixation de la croyance »). Aussi les dispositifs qui retiennent l'attention de Hanna s'apparentent-ils plus au bricolage de Lévi-Strauss qu'aux dispositifs de Foucault, tout comme les collages, dans l'approche qu'en propose Olivier Quintyn et à laquelle il se réfère.

S'il nous faut, toutefois, renoncer à tout prédicat d'essence et penser en termes de dispositifs, et si un dispositif n'a rien à voir avec un système dont les relations porteraient à elles seules le poids de l'intelligence (et du sens) qui s'y trouve à l'œuvre, comment en concevoir l'intelligibilité ? Comment concevoir que nous puissions y voir un sens qui ne se disloque pas dans l'apparente hétérogénéité de ce qui s'y rassemble ? Mieux : comment quelque chose pourrait-il seulement s'y rassembler ? La réponse

fournie par la philosophie des dispositifs pousse ici à son comble les abandons qu'elle met en œuvre (l'abandon de toute centralité ou de toute essentialité qui en apporterait la garantie), en faisant jouer ce que Wittgenstein (somme toute confronté au même genre de problème) appelait du nom d'*Übersicht*. L'intelligence et la résolution des perplexités que Wittgenstein en attendait n'en constituaient pas le moindre bénéfice. Il suffit de transposer à la poétique le constat qui s'exprimait dans cette pensée de 1929 : « Dans aucune confession religieuse on n'aura autant péché par abus d'expressions métaphysiques qu'en mathématiques », pour mesurer l'ampleur de la tâche et en apprécier l'opportunité.

## LA MÉTAPHORE UFOLOGIQUE

### Un autre monde littéraire ?

Si on me demandait de décrire l'espace littéraire français d'aujourd'hui en une seule phrase ou par une expression caractéristique, je dirais que notre espace littéraire actuel a ceci de spécial : il se conçoit ou se présente à nous comme un monde traversé par des *ovnis*. Depuis le milieu des années 1990, en effet, ont été aperçus ou détectés par les critiques, chroniqueurs, amateurs de littérature, ces « objets verbaux non identifiés<sup>1</sup> », dont la logique fonctionnelle, l'étrange genèse, les modes de lecture qu'ils réclament paraissent non seulement répondre à une autre conception du littéraire, mais même jouer tactiquement de leur ambiguïté générique, comme si leur furtivité, une intentionnelle manipulation des apparences, conjugée à d'évidentes facultés d'adaptation aux divers contextes dans lesquels ils circulent, étaient partie prenante de leur mode d'être.

Depuis son apparition en 1995, dans un manifeste qui proposait, sous la forme d'un catalogue ouvert, des recettes destinées à décrire le mécanisme pragmatique de certaines œuvres nouvelles<sup>2</sup>,

---

1. Encore appelés « œuvres littéraires non identifiées » ou OLNI.

2. « La mécanique lyrique », texte d'ouverture manifeste au numéro 1 de la *Revue de littérature générale (RLG)*, P.O.L, 1995, signé Olivier Cadiot et Pierre Alféri.

le terme d'« ovni » a principalement fait office de catégorie « par défaut » désignant des textes qu'on percevait ou voulait présenter comme inclassables. Son emploi s'est vite propagé et diversifié, au point d'être thématiqué dans des fictions ovniennes elles-mêmes<sup>3</sup>, d'entraîner la requalification rétrospective de textes dont la nature semblait pourtant bien familière<sup>4</sup>. La notion s'est donc banalisée et institutionnalisée et, s'institutionnalisant, a pu prendre, comme les étiquettes génériques traditionnelles, une signification évaluative : il est ainsi devenu courant, en effet, dans la critique journalistique, d'appeler ovni des écrits dont on veut vanter la singularité, surtout quand elle est loin de s'imposer d'elle-même<sup>5</sup>. Cependant, à la différence des termes génériques dont la signification est à peu près définie, dans son usage standard, « ovni » est demeuré une notion extensionnelle dont l'application reste vague et intuitive. Sa compréhension est essentiellement négative puisqu'elle désigne des œuvres tenues pour littéraires, bien que perçues<sup>6</sup> comme éléments d'un ensemble *complémentaire* de celui constitué par les objets reconnaissables comme littéraires à partir d'un ensemble de traits fixes, ceux dont la forme répertoriée dans l'histoire littéraire officielle

---

3. Ou des ovnis fictionnels tel que *Le Problème martien* de Stéphane Bérard (Al Dante, 2002).

4. Comme les *Lettres portugaises* de Guilleragues (voir Pierre Nicq, « Les *Lettres portugaises* : un ovni littéraire », revue du CNDP n° 42, disponible sur <http://www.crdp-montpellier.fr>), mais aussi *L'Écume des jours*, de Boris Vian, *Paulina 1880*, de Pierre-Jean Jouve, etc. Voir, notamment, la manière dont les ovnis sont définis et présentés sur [www.mollat.com](http://www.mollat.com) et sur le catalogue de la librairie Mollat (Bordeaux).

5. Ainsi ont pu être qualifiés d'« ovnis » des produits sans surprise comme *L'Ombres des autres*, de Nathalie Rheims (Léo Scheer, 2008), la trilogie *Millennium* de Stieg Larsson (Actes Sud, 2007) ou *Une éducation libertine* de Jean-Baptiste Del Amo (Gallimard, 2008).

6. Olivier Cadiot insiste beaucoup sur le fait qu'elle provoque un « arrêt », un « choc » ; voir *RLG 1, op. cit.*

reste identifiable à partir de catégories disponibles et mobilisables par la critique<sup>7</sup>.

Notre espace littéraire actuel serait donc peuplé de deux types d'objets :

1. Ceux que l'on peut *identifier et décrire*, fût-ce schématiquement, avec le vocabulaire théorique disponible, couramment utilisable aujourd'hui. Le tout-venant du roman, narrant des histoires claires, les poèmes manifestement poétiques, fussent-ils modernes, comme ceux de Jacques Roubaud, ou de Pierre Alféri. Ceux-là, nous pouvons non seulement les repérer, mais encore les localiser dans l'espace littéraire en les rapportant, sinon à une classe générique à proprement parler, du moins à une ou plusieurs œuvres exemplaires bien connues. Nous pouvons aussi expliquer leur fonctionnement symbolique et les évaluer en fournissant des raisons valides, recevables, du genre de celles qu'utilisent les préfaciers pour présenter sous un jour favorable une œuvre qui vient d'être écrite et qu'ils estiment méritante et même novatrice<sup>8</sup>.
2. Ceux que ce vocabulaire et les aptitudes théoriques afférentes nous permettent seulement d'*observer*. Autrement dit, nous

---

7. Cet ensemble de catégories, de croyances et de compétences constitue un contexte culturel, qu'on pourrait appeler « monde de la littérature », notion dérivée du concept de « monde de l'art » d'Arthur Danto (« Le monde de l'art », 1964, traduit dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 2004), c'est-à-dire une « ambiance théorique », un « arrière-plan » qui « rend l'art/la littérature possible », permet l'identification de ses objets, et leur compréhension. Voir aussi *Esthétique et philosophie de l'art*, De Boeck, « L'atelier d'esthétique », 2002.

8. Par exemple, au hasard, *Waltenberg*, de Hedi Kaddour (Gallimard, 2005), est annoncé comme « inclassable » et relevant d'une écriture « novatrice » par Jean-Rémi Barland (*Lire*, septembre 2005), qui n'a cependant aucun mal à le décrire en termes de « roman » et même de « fresque romanesque », de souffle « lyrique », de « personnages » (qui portent des noms propres), de « mentir vrai », de « tragique »...



pouvons en faire l'expérience littéraire sans pour autant réussir à fournir une explication théorique du fonctionnement qui est le leur, justifier l'usage que nous en faisons, ou défendre littérairement la valeur que nous leur accordons. Notre relation à ces objets, du point de vue de son intensité, est pourtant comparable à celle que nous pouvons avoir avec des œuvres identifiables : elle peut être forte ou décevante, mais elle semble pourtant toujours se constituer dans un cadre large et flou, dès lors qu'on cherche à l'interpréter en essayant de la réinscrire dans la perspective préconfigurée d'un espace littéraire. La manière la plus fréquente de rapporter l'expérience lectorale d'un ovni littéraire s'apparente à celle dont les observateurs « réels » de véhicules extra-terrestres en font état. Elle consiste à énumérer des éléments présentés comme associés dans une certaine géométrie, souvent nommée de façon vague, à indiquer certains effets de perturbation de l'environnement, mais sans jamais formuler d'hypothèse syntaxique concernant cette association. La grammaire de l'ovni nous dépasse<sup>9</sup>. Ou pour le dire autrement, l'ovni est le signe d'un dépassement de notre vocabulaire littéraire ; en particulier de ses catégories principales. Il doit donc être considéré avant tout comme un symptôme : celui d'une forte incapacité théorique (*de* théorie et *à cause* de la théorie). Mais comme l'acronyme peut être aussi employé pour requalifier des œuvres passées qu'on

---

9. Par exemple, *France Guide de l'utilisateur*, de Jean-Charles Masséra (P.O.L., 1998), chroniqué dans le numéro de novembre 1998 de la revue *Périphéries* par Mona Chollet et Thomas Lemahieu, qui le qualifient d'« ovni littéraire passé inaperçu ». Ces auteurs renoncent manifestement à en désigner la forme, et préfèrent décrire le livre à partir des éléments qui, selon eux, le constituent. Les termes « collage » ou « montage » viennent alors se substituer aux catégories habituelles de la poétique. De même, Emmanuel Gall (*Le Monde diplomatique*, août 1986, p. 26), qui a osé cependant une comparaison avec Perec, s'en tient aussi à des concepts renvoyant à l'agencement de parties hétérogènes : « collage », « mixage », « boucles ».

désire montrer (ou voir) sous un nouveau jour, on ne saurait réduire la réalité qu'elle désigne à une « nouveauté », ni la considérer comme un produit répondant à une quelconque « culture de la rupture<sup>10</sup> » : l'indécision, la perplexité, la stupéfaction que provoque souvent l'ovni sur son lecteur sont les sentiments par lesquels se signale le moment où les compétences courantes s'avèrent mal adaptées, prises en défaut par un fonctionnement inattendu mais aussi un aspect négligé d'un texte apparemment classique. Le non-descriptible ne se confond pas nécessairement avec le *jamais vu*, l'*inouï*<sup>11</sup>, raison pourquoi le terme ovni désigne moins un genre au sens traditionnel qu'une extension d'objets présentant un air de famille lorsqu'ils sont vus sous un certain angle ou dans un certain contexte.

Dire qu'il y a des ovnis signifie donc, en premier lieu, qu'une œuvre littéraire peut très bien être perçue, comprise, *expérimentée* comme telle sans pour autant pouvoir être *interprétée* comme telle, et sans d'ailleurs que cette distorsion soit nécessairement valorisée en soi<sup>12</sup>. Cela se produit chaque fois que nous n'avons

---

10. Au sens que donne à ce terme Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Minuit, 1962, ou encore au sens que Jerrold Levinson confère à l'art révolutionnaire au sens fort, c'est-à-dire « rejetant l'applicabilité de toutes les manières passées de considérer l'art » (*L'Art, la musique et l'histoire*, L'Éclat, « Tiré à part », 1998, p. 31).

11. Dans « Lieux de transfiguration », Richard Shusterman raconte comment de vieux barils rouillés se trouvent soudainement transfigurés lors d'un exercice de méditation, alors même qu'il les considérait comme une dissonance désagréable au milieu du paysage maritime splendide qui se déployait à proximité du lieu où il suivait sa formation zen. (*Recherches en esthétique* n° 13, C.E.R.E.A.P., 2007.)

12. Comme les termes « poème », « littérature », « ovni littéraire » possède un usage évaluatif très repérable dans l'emploi qu'en font les chroniqueurs littéraires, pour qui l'inconnu constitue une valeur en soi. Mais comme cette notion n'est explicative d'aucune expérience littéraire commune et ne renvoie à aucune définition formelle précise, elle nécessite d'être complétée. En d'autres termes, pour être

sur notre expérience aucune capacité réflexive, parce que le cadre de notre expérience littéraire ne coïncide pas avec celui de notre réflexion littéraire, ou, pour continuer en termes goffmaniens, parce que l'objet de notre expérience reste ambigu<sup>13</sup>, ne supporte aucun cadrage précis, et nous conduit systématiquement à effectuer, lorsque nous nous mettons à vouloir l'analyser en utilisant les catégories habituelles, des essais infructueux et des erreurs d'étiquetage dont nous nous rendons compte. «Ovni» apparaît alors comme le signe d'une dissociation entre capacités expérientielles et compétences interprétatives : il désigne la possibilité d'une expérience littéraire non paradigmatique. Sa présence dans les discours signifie donc l'étroitesse, la trop grande uniformité de notre concept de *littérarité*, qui induit une définition fonctionnelle exagérément restrictive de la notion théorique de littérature.

Les objets littéraires non identifiables, évidemment, ne proviennent pas d'un autre monde, mais, bien au contraire, d'une zone on ne peut plus commune : celle des écrits visant à informer et organiser les pratiques courantes de la vie collective. Leur furtivité ou leur indescriptibilité théorique sont dues au fait que, dans leur mode d'être, ils demeurent étroitement tributaires des moyens de représentation spontanément élaborés pour prendre en charge les problèmes publics qui surviennent dans la vie sociale. Cette imprégnation aux formes de la vie sociale, chez certains ovnis, s'effectue d'une manière qui rend très difficile leur inscription dans une filiation littéraire, leur localisation au moyen de catégo-

---

*a priori* un « bon » ovni, celui-ci doit aussi être « convaincant », exhiber les marques reconnaissables d'un « style » (« gothique »), développer une intrigue (« les pistes se croisent et se brouillent » autour d'un « manoir »), bref, ne pas absolument être non identifiable. Voir, par exemple, ce qu'écrit Fanny Dutriez sur [www.evenement.fr](http://www.evenement.fr) à propos de *L'Ombre des autres*, de Nathalie Rheims (*op. cit.*).

13. Voir Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Minuit, « Le Sens commun », 1991, chap. 9, « Défaillances ordinaires », p. 294.

ries éprouvées qui permettraient leur reconnaissance simple dans un domaine prédéfini, institué, de la littérature. Ces objets non identifiables, en effet, sont à comprendre comme les représentants d'écritures dont le fonctionnement propre nécessite, plus encore que leur « dé-définition » formelle en tant qu'écrits littéraires, leur *désinstitutionnalisation*, autrement dit, leur sortie, au moins momentanée, du *champ* littéraire. Chez eux, l'institutionnalisation de l'écriture, les logiques sociales de sa conception, de sa mise en circulation, de ses usages ne vont plus d'elles-mêmes : elles sont devenues objets de création, de reconception par l'écriture.

### L'observable et le théoriquement reconnaissable

Notre notion moderne de *littérarité* s'est construite autour du double critère de la fictionnalité/dictionnalité<sup>14</sup> : un texte fait partie de l'espace littéraire à partir du moment où il se donne comme une fiction ou se manifeste comme remarquable du point de vue de sa forme<sup>15</sup> (en gros, il relève de la « poésie », au sens le plus large). Comme le fait d'être une fiction qualifie automatiquement un texte comme littéraire (le critère est constitutif, selon Gérard Genette), l'espace littéraire ne s'étend que d'un côté, si l'on peut dire : celui du second critère (formel), car des textes non fictionnels (référentiels, factuels) peuvent y entrer sous une condition d'usage – on se met *subjectivement* à les trouver écrits avec un art suffisant pour que leur forme devienne une valeur en soi. Ainsi peut-on littériser

---

14. Voir, à cet égard, Tzvetan Todorov, « La notion de littérature », *La Notion de littérature et autres essais*, Seuil, « Points Essais », 1987, et Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 1991.

15. « La littérarité d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel, soit à l'appréciation positive qu'on porte [...] sur sa forme : littérarité, dans ce cas, conditionnelle, et de motif subjectif – de subjectivité individuelle ou collective. » (Revue *Poétique* n° 134, avril 2003, p. 131.)

Saint-Simon, Pascal, Michelet... Genette a unifié ce double critère en faisant remarquer qu'il désignait deux espèces de textes ayant pour point commun d'entraîner une « relation esthétique », c'est-à-dire, selon lui, une lecture désintéressée de la réalité pratique<sup>16</sup>, et que, par conséquent, la poétique peut être considérée comme « un canton de l'esthétique<sup>17</sup> ».

La notion de littérature liée à une telle idée de la littérarité désigne donc un espace clos dont un bord recule, empiétant progressivement sur le terrain des textes « pratiques » considérables aussi (ou soudainement reconsidérés) comme « poétiques » (au sens de Jakobson<sup>18</sup>). Pourtant, il existe des formes d'attention à la composition textuelle, à la tournure de l'expression, qui ne valent jamais comme raison de littérisation : celle, par exemple, grâce à laquelle, ce matin, j'ai identifié comme une tentative d'arnaque par spam (à cause de sa graphie oralisante, la parodie de style administratif qu'il expose bien involontairement, et les conventions de politesse épistolaire qu'il contrôle mal) la fausse demande, prétendument expédiée par mon fournisseur d'accès, de lui renvoyer toutes mes coordonnées bancaires. De même, certaines fictions usuelles, comme les tests projectifs en thérapie psychologique (le « TAT » d'Henri Murray<sup>19</sup>,

par exemple) ou les expériences de pensée, courantes chez les philosophes, restent forcloses. On littérisera donc Blanchot ou Michelet pour leur style « grand seigneur », mais on ne procédera pas de la sorte avec les fictions de Putnam<sup>20</sup> ou de Wittgenstein, car dans ces derniers cas, il s'agit certes de fictions ou d'attentions à la forme, mais *intéressées*, autrement dit, impliquées dans une pratique.

Les notes de blanchisserie, les grilles d'horaires de chemins de fer que goûtaient certains poètes de l'avant-garde russe, selon Jakobson, ne deviennent pourtant jamais littérature sans une transformation préalable, fût-elle minime : l'entrée tel quel, comme une pelle à neige, devenue banale en art, n'est guère possible en littérature (théorique) ; la littérisation n'a lieu, de fait, que par constat subjectif d'un *travail formel* réussi<sup>21</sup>. Dans notre espace littéraire paradigmatique, la littérisation (l'extension du domaine littéraire) n'est jamais séparable d'une valorisation. Tout objet littérisable reste donc *a priori* analogue à ceux qui sont déjà littérairement valorisés, dans la mesure où il doit pouvoir, en vertu de certains accommodements de notre attention, nous faire vivre une expérience esthétique comparable. Le fait que son extension ne soit capable d'incorporer que des objets formellement approuvés, désignés à une fonction unique, est probablement l'indice le plus flagrant de l'uniformité et de la fixité de la notion théorique de littérature. On constatera, d'ailleurs, dès lors, que certains chefs-d'œuvre consacrés des Belles Lettres

---

16. Gérard Genette, « Fiction et Diction », *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 27, et « L'attention esthétique », *L'Œuvre de l'art II*, Seuil, « Poétique », 1997, p. 20. Cette lecture, prétendument focalisée sur la valeur formelle en soi du texte (et refoulant les déterminations sociales et les compétences très particulières qui les rendent possibles), est très exactement ce que Pierre Bourdieu nomme « la lecture pure » (*Les Règles de l'art*, Seuil, « Points Essais », 1992, p. 490).

17. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art I*, Seuil, « Poétique », 1994, p. 7.

18. La fonction poétique du langage est celle « où l'accent [est] mis sur le message pour son propre compte ». Voir « Esthétique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.

19. Le *Thematic Apperception Test* (TAT) est un test dont le protocole consiste à susciter chez le patient des narrations imaginaires à partir de dessins que le

---

thérapeute lui montre. Voir le chapitre 4 des *Méthodes projectives* de Didier Anzieu et Catherine Chabert, PUF, 2004.

20. Par exemple, celles des « cerveaux dans une cuve » ou de la « Terre jumelle », à l'ouverture de la réflexion dans le premier chapitre de *Raison, vérité et histoire*, Minuit, 1984.

21. Elle répond au principe formulé ainsi par Genette : « Je considère comme littéraire tout ce qui provoque chez moi une satisfaction esthétique. » (*Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 27.)

ou certaines manières de faire usage de la littérature ne peuvent pas être compris dans l'espace de la littérature pour les intentions qu'ils affichent comme primordiales. En effet, quel usage strictement littéraire est susceptible de saisir la « vérité pratique », but affirmé de la poésie selon Ducasse ? Quel mode de compréhension littéraire permet de saisir la nature et la valeur de cette « vérité », unique « but » affirmé du *Mystère de Marie Roget* d'Edgar Poe – texte composé « loin du théâtre du crime », sans autres moyens d'investigation que des journaux<sup>22</sup> dont le narrateur agence des extraits qu'il commente et collationne ? De tels textes, dont la *littérarité*, incontestable, n'explique ni l'intention principale, ni même l'expérience logique que nous pouvons en faire, signalent l'insuffisance de notre théorie.

Observer des ovnis dans l'espace social que peuvent investir les œuvres littéraires (mais hors de cet espace théorique) est un fait qui laisse penser que la littérature, en tant que concept expérientiel, est capable de générer des objets dont les formes et le fonctionnement ne sont pas ceux que leur présuppose le point de vue de la poétique classique. Pour le dire grossièrement, il s'agira d'objets qui sont littéraires, mais pour une autre raison que celle de nous engager dans une expérience esthétique désintéressée : non fictionnels, donc, et dont la forme n'est pas faite pour se suffire à elle-même dans le cadre d'une relation intransitive. Ils n'auront donc pas besoin, pour fonctionner littérairement, d'être reconnus et appréciés à travers les catégories observationnelles liées à la notion théorique de littérature. De ce point de vue, ils échapperont à la littérature conçue comme formation, expertise, et comme *mathesis*, c'est-à-dire comme corps de compétences spécifiques, autonomes, enseignées de manière à pouvoir être refoulées ou naturalisées lors

---

22. Edgar Allan Poe, notes au *Mystère de Marie Roget* (*Contes, essais, poèmes*, Laffont, 1989, p. 606).

de la « lecture esthétique pure » (Pierre Bourdieu). L'intellectualisation de l'expérience (c'est-à-dire la saisie *a priori* théorique des œuvres à travers les catégories théoriques relatives aux aspects tenus pour pertinents dans le cadre d'une relation esthétique) est une conséquence notoire de l'autonomisation de la littérature comme pratique esthétique – et, d'ailleurs, de l'art en général<sup>23</sup>. D'une certaine manière, donc, nos ovnis seront contre-culturels, hors de la culture littéraire dominante, plus ou moins délibérément en résistance contre elle.

Considérer un texte littéraire comme un ovni signifiera d'abord faire face à un « objet » et vouloir trouver le moyen de décrire ce qu'il (nous) fait, ce que nous pouvons en faire dans un contexte donné. Ceci implique en premier lieu de changer l'angle de l'éclairage : de rompre avec une vision de l'écriture très fortement dépendante de l'idée d'« écrivain moderne » (c'est-à-dire, en réalité, très influencée par le romantisme allemand), celle d'« écriture intransitive » tendant au langage privé, ou encore d'« écriture sans objet<sup>24</sup> ». Un monde où l'écriture est vraiment devenue sans objet ne peut évidemment pas être inquiété par l'intrusion d'objets non identifiés, actifs, perturbants. La littérature y est pensée avant tout comme un ensemble de pratiques conçues comme autant de disciplines vouées à l'autoconstitution de qui s'y livre, à sa transformation, à

---

23. Voir, à cet égard, les pages déterminantes de Pierre Bourdieu, « La genèse historique de l'esthétique pure », dans *Les Règles de l'art*, *op. cit.*

24. Voir, par exemple, Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif? », ou encore « De l'œuvre au texte », dans *Le Bruissement de la langue* (Seuil, « Points Essais », 1984, p. 29 et 30), où s'affirment la non-computabilité du Texte et le caractère « diathétique » de l'écriture : « Écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection, c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture [...] Le vrai passé, le passé droit de ce nouveau verbe, est non point "j'ai écrit", mais, "je suis écrit", comme on dit, "je suis né", "il est mort", "elle est éclosé". »

la projection d'un moi idéalisé et sa mise à l'épreuve<sup>25</sup>. Le monde de l'écriture intransitive est le nécessaire symétrique du monde de la lecture esthétique. Si l'espace de la littérature esthétique peut se déployer comme il le fait autour du critère de diction, c'est précisément parce que ce modèle d'écriture permet de concevoir un renouvellement permanent des formes textuelles. Il propose une vision de l'écriture (idéalement) comme mouvement de singularisation permanent des formes, dont l'impulsion est profondément subjective et l'évolution imprévisible. Un tel mouvement (tout théorique) garantit la pérennité de la fonction esthétique des textes. La subjectivation maximum de l'écriture est donc la condition de la fermeture fonctionnelle du concept de littérature. Construire une littérarité autre implique alors de concevoir un mode de relation différent entre le sujet et sa production. Une conception non plus duelle et réflexive mais collective, pratique, dans laquelle la question de l'écriture n'est plus présentée comme une activité *privée* (de soi pour soi par la médiation de l'écriture) mais une action prenant en charge des *problèmes publics*<sup>26</sup>.

---

25. Ce thème se trouve esquissé chez Charles Baudelaire («Théophile Gautier», dans *L'Art romantique*), il est nettement repris par Mallarmé, Artaud, Tzara (*Manifeste Dada*, 1918 : «L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui ; une œuvre compréhensible est produit de journaliste»). Roland Barthes et Maurice Blanchot en font la définition même de l'écriture moderne (voir le célèbre article «Écrivains et Écrivains» dans *Essais critiques* IV et, pour le second, *L'Espace littéraire*, Gallimard, «Folio essais», 1955, en particulier «L'expérience de Mallarmé»). Il demeure, chez Richard Rorty, par exemple, ce par quoi l'écriture littéraire se démarque de l'écriture philosophique ou scientifique. Voir *Contingence, Ironie et Solidarité*, Armand Colin, 1997, et *Conséquences du pragmatisme*, Seuil, 1994.

26. J'entends ce terme au sens que lui donne John Dewey dans *Le Public et ses problèmes*, Farrago, 2004, c'est-à-dire ce qui occasionne des échanges interindividuels dont les implications dépassent l'intérêt des particuliers qui s'y trouvent directement engagés et dont les conséquences indirectes, difficilement envisageables pour chacun, nécessitent la mise en place d'une organisation collective.

La création littéraire apparaît alors comme un moyen de *formaliser* ces derniers, afin de les rendre plus maniables, plus *envisageables*, par exemple en leur conférant une nouvelle visualité<sup>27</sup>, mais aussi comme une façon d'*intervenir* dans les formes de vie où ces problèmes *prennent*, provoquent des blocages logiques, des conflits. L'habituelle séparation entre la production (réputée solitaire et jalouse) et la réception (dont le sujet collectif demeure potentiel, largement imaginaire, fantasmé, insaisissable) se trouve par conséquent largement remise en cause : l'écriture pourra être analysée comme un processus d'échanges (non seulement d'influences multiples et d'emprunts, mais aussi d'intentions et d'action) dans lequel un public se cherche et se constitue autour de préoccupations et d'intérêts communs.

### Les dispositifs

Pour constituer l'ovni en objet descriptible, il est nécessaire d'élaborer une notion qui tienne compte de la manière dont ceux-ci sont intuitivement observés : une notion qui renvoie donc, de prime abord, à un ensemble d'éléments disparates *agencés* de manière à constituer une certaine unité expérientielle et logique irréductible à une saisie esthétique. Mais il faut dépasser ce stade où la description se confond quasiment avec une liste de parties dont on ignore pourquoi et comment elles sont déterminées, pour le comprendre comme foyer d'une *composition* intentionnelle, dont la production et l'activation impliquent l'usage de savoirs

---

27. John Dewey, dans *Le Public et ses problèmes*, insiste sur le fait qu'un problème public est lié à une difficulté de vision (et de prévision) des conséquences d'une interaction. Il va jusqu'à concevoir le pouvoir étatique comme l'organisation d'une «supervision» des conséquences multiples provoquées par les échanges entre particuliers (*op. cit.*, p. 71).

pratiques divers, sans induire *a priori* une fonctionnalité précise. Pour désigner ce potentiel ouvert de fonctionnalités, on peut choisir la notion de *dispositif*, en la reprenant moins à la tradition philosophique de Foucault<sup>28</sup>, Deleuze<sup>29</sup>, Lyotard<sup>30</sup>, qui présentent l'inconvénient de constituer le dispositif comme objet d'une fonction précise<sup>31</sup> déterminant une action diffuse des sociétés sur les individus, qu'à la poétique de Francis Ponge qui s'intéresse à l'action inverse, du sujet sur les institutions ou les sociétés. Je pense en particulier au court texte critique qu'il consacre à la palinodie d'Isidore Ducasse, « Le dispositif Maldoror-Poésies<sup>32</sup> » qui est, à ma connaissance, le premier écrit où apparaît cette notion dans un contexte lié à l'écriture et à la poésie.

Les caractéristiques du dispositif que suggèrent les textes de Ponge, les voici :

– *L'hétérogénéité interactionnelle* : un dispositif est un agencement de pièces *rapportées*, de natures différentes, composées dans le but de produire un effet, de « fonctionner ». On l'« ouvre » et on le « ferme », dit Ponge. Autrement dit, son fonctionnement résulte de la conjonction d'un divers dont il tire son énergie, mais qu'il est nécessaire d'activer. Reste à analyser comment s'inscrit cette diversité et quelle est sa nature. Dans un dispositif,

---

28. Telle qu'elle s'illustre dans *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975.

29. Voir, par exemple, les pages qu'il consacre à cette notion dans le deuxième chapitre de son *Foucault* (Minuit, 1986) ou, avec Félix Guattari, dans *Mille Plateaux* (Minuit, 1980).

30. Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1980.

31. Comme la surveillance, le contrôle des subjectivations, l'exercice d'une discipline, etc.

32. Francis Ponge, *Œuvres complètes 1, Méthodes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 633-635.

la notion de *fonctionnement* devient plus importante que celle de « signification », de « représentation » et d'« expression<sup>33</sup> » : bien que monté *ad hoc*, un dispositif peut, comme le suggère Ponge, être comparé à un « ustensile<sup>34</sup> ». L'effet dispositif est avant tout *pratique* et vise à améliorer des conditions, faire face à un « danger ». Observer un texte comme un dispositif a donc pour effet premier de fortement le dé-subjectiver puisque cela le fait percevoir sous l'angle de ses possibilités d'action dans un milieu. C'est pourquoi l'étude des effets dispositifs, c'est-à-dire de réinscription d'éléments symboliques dans un schème spatial, ne peut guère tirer partie des poétiques de la citation qui accordent, comme on sait, une place centrale au sujet « répétant<sup>35</sup> », et négligent l'aspect matérielle et grammaticale de l'écrit redressé. Cette particularité en fait d'emblée un objet verbal indescriptible dans le cadre d'une théorie littéraire axée sur le double critère fiction/diction. Le caractère éminemment logocentrique de la littérature qu'une telle théorie définit (les termes de la critique parlent d'eux-mêmes) la rendent incapable de décrire le mécanisme d'une disposition autrement que figurativement et d'un point de vue « dictionnel<sup>36</sup> ».

---

33. « Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT. » (*Méthodes, op. cit.*, p. 628.)

34. *Méthodes*, « L'ustensile », *op. cit.*, p. 643-644.

35. Par exemple, celle élaborée par Antoine Compagnon dans *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

36. La spatialisation des écritures modernes est un véritable point aveugle de la critique littéraire, qui la comprend rarement sans la naturaliser (l'espace paginal est une étendue plastique) ou en faire uniquement une figure analogique : la hauteur paginale valant pour la hauteur tonale ou vocalique, les blancs pour du temps d'une durée équivalente à leur surface. L'espace dispositif est conçu sur le modèle de la « scène » théâtrale. Philippe Ortel constate la domination des métaphores théâtrales dans la poétique des dispositifs, oubliant peut-être celles

- *La contextualité* : l'autre paramètre déterminant dans le fonctionnement du dispositif est son contexte. Le dispositif est fait pour s'adapter à un contexte cognitif cible (« une bibliothèque ») hors duquel il ne fonctionne plus, ou moins efficacement, et qu'il transforme en fonctionnant (il peut, dans certains cas, « retourner la littérature », « neutraliser » l'effet des livres...). Dit d'une autre manière, le dispositif fonctionne parce qu'il recontextualise ses éléments dans un espace *ad hoc* qu'il exploite et modifie. Le dispositif est plus performatif que rhétorique<sup>37</sup> : il embraye *directement* sur les structures conventionnelles de base de son contexte : Ponge utilise l'exemple du fonctionnement infrasémantique des proverbes qui valent moins pour ce qu'ils disent que parce qu'ils ont été prononcés dans une circonstance à laquelle ils sont parfaitement adéquats. Un dispositif verbal est donc tout le contraire d'un langage privé : il est *ancré* dans des formes de vie collectives, et les ressorts de son fonctionnement symbolique sont objectivables et souvent primaires<sup>38</sup> : règles déterminant la performativité de l'échange contextuel, conventions grammatologiques, normes automatisées de la proxémie d'un domaine culturel donné. On peut distinguer deux types de contextes :

- Le *contexte logique* correspond à l'univers pragmatique auquel est finalement affecté le fonctionnement dispositif : les dispositifs dont je parle ici (et celui dont parle Ponge) nous

---

qui les associent à des partitions (*Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, 2009). Les deux métaphores (scène et partition) sont d'ailleurs présentes dans la préface du *Coup de dés* de Mallarmé, un des dispositifs poétiques paradigmatiques.

37. Ponge, à plusieurs reprises, parle de « nouvelle rhétorique » ; c'est ainsi que je l'interprète.

38. Au lieu de renvoyer à du savoir, « il renvoie sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires ». (*Méthodes, op. cit.*, p. 521.)

font vivre des expériences que nous qualifions de « littéraires », et nous dirons qu'ils se déploient dans le contexte logique de la littérature.

- Le *contexte d'implantation (ou ontologique)* est celui, matériel et social, dans lequel est physiquement situé le dispositif pour qu'il fonctionne, celui dans lequel nous l'observons. Nos dispositifs peuvent alors s'implanter dans les divers lieux de l'institution littéraire<sup>39</sup>, mais aussi, plus généralement, dans ceux du livre<sup>40</sup>, voire dans toutes sortes d'espaces publics, dans lesquels leur action entraîne la production de symboles, de paroles archivables<sup>41</sup>.
- *L'opérativité* : le dispositif comme objet se définit par le fait qu'il effectue une opération qui lui est propre<sup>42</sup>. En cela, il n'est pas une machine qui exécute un programme prévu à l'aide de pièces expressément adaptées à son plan de montage, mais un bricolage assemblé en vue de circonscrire un problème local et tenter de le surmonter. L'action dispositif ne peut pas être conçue comme un agir téléologique poursuivant des fins assignées de l'extérieur, selon le modèle, dominant en littérature, de l'action rhétorique, mais plutôt comme un processus à visée adaptative,

---

39. C'est le cas, par exemple, du « Poème copié » de Jean-François Bory (*Anthologie provisoire*, Al Dante, 2002, p. 21).

40. Par exemple, Nathalie Quintane écrit *Mortinsteinck* (P.O.L, 1999) comme un produit dérivé du film de Stéphane Bérard qui porte le même titre.

41. Par exemple, la performance de Julien Blaine intitulée *L'Occupation des socles*, qui, comme son titre l'indique, consiste à occuper, dans les jardins publics, des socles laissés vides après la refonte en canons, pendant la guerre, des statues qu'ils supportaient.

42. En cela, on peut dire qu'il est une « structure intensionnelle », au sens d'Arthur Danto, c'est-à-dire une structure symbolique qui ne produit son effet pragmatique que dans la forme par laquelle elle se donne. Voir *La Transfiguration du banal, op. cit.*, p. 281 sq.

ayant sa propre temporalité, et cherchant à prendre en charge un problème dont les formes et la conscience évoluent, sans présumer *a priori* d'un moyen ou d'un procédé précis pour en fournir une solution.

Le dispositif est donc plus tactique que stratégique. Pour ce faire, le dispositif ne réclame pas d'être identifié comme littéraire, il offre à son utilisateur la possibilité de combiner et de mettre en tension, de façon inédite, des capacités courantes (propres à sa vie pratique). Comme un tableau du Quattrocento, selon Michael Baxandall<sup>43</sup>, mais dans une tout autre visée, le dispositif permet d'éprouver son public en mobilisant les savoirs et les compétences dans un ordre (une temporalité, une spatialité) différent de celui à quoi l'astreint l'ordre social.

## L'action directe

C'est pour cette raison précise que, reprenant le concept à Émile Pouget<sup>44</sup> et Voltairine de Cleyre, j'ai pu suggérer qu'un dispositif poétique effectue une « action directe<sup>45</sup> » : comme il peut fonctionner

---

43. Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2004.

44. *L'Action directe*, Édition du Réveil Ouvrier, Nancy, 1909. Pouget la définit ainsi : « Elle signifie que la classe ouvrière, en réaction constante contre le milieu actuel, n'attend rien des hommes, des puissances ou des forces extérieures à elle, mais qu'elle crée ses propres conditions de lutte et puise en soi ses moyens d'action. Elle signifie que, contre la société actuelle qui ne connaît que le citoyen, se dresse désormais le producteur. Celui-ci, ayant reconnu qu'un agrégat social est modelé sur son système de production, entend s'attaquer directement au mode de production capitaliste pour le transformer. »

45. Je ne renvoie donc pas directement au groupe d'activistes qui, avant moi, ont repris ce terme. Moins encore à la notion, à mon avis essentiellement théâtrale, de « poésie action » développée par Bernard Heidsieck (voir ses *Notes convergentes*,

sans nécessairement occasionner de « lecture pure », mobilisant des catégories aspectuelles de la théorie, on peut dire qu'il agit *directement*, sous l'interprétation littéraire ou à côté d'elle, sollicitant d'autres formes de compréhension lectorale. Ce faisant, il échappe en partie à l'institution sociale et au récit historique grâce à quoi devient possible la lecture esthétique. Cette dernière, d'ailleurs, n'est pas miraculeusement supprimée par le dispositif, mais elle se trouve *dénaturalisée*, problématisée, et les mythologies, les représentations, les valeurs qui la rendent possible et qu'elle neutralise lorsqu'elle a lieu, ré-exposées. « Directe » ne veut donc pas dire « immédiate », mais émancipée d'une forme de lecture et d'un pouvoir (qui la rend effective). Comme *Un coup de dés* ne saurait, selon Mallarmé, atteindre ses visées sans « éviter le récit », cette logique *a priori* activable tant elle nous paraît neutre, évidente, naturelle. L'activation de la plupart des dispositifs auxquels je pense ne saurait donc être présupposée « facile » ou « instantanée », pour la simple raison qu'ils provoquent des recadrages expérientiels, au départ déroutants, et réclament qu'on puisse leur appliquer des capacités sollicitées dans un contexte inhabituel, et associées entre elles de façon inattendue.

Par sa puissance de réexposition, tout dispositif possède une dimension réflexive, projective, et critique. Lire un dispositif, le faire fonctionner, c'est mettre en crise certaines manières de représenter, de décrire, d'inscrire, bref, certaines potentialités cognitives qui sont les nôtres et que nous retrouvons en lui sous une nouvelle forme de disponibilité. C'est en cela qu'il relève d'une *épistémologie divisionniste*. En convoquant, de façon à la fois synthétique et conflictuelle, les différentes réalités constitutives de notre vie commune, en sollicitant ponctuellement les capacités d'action

---

Al Dante, 2004), ou à celle de « poésie directe » liée à la tradition italienne du *happening* (voir Antonio Ria et Franco Beltrametti, *Poesia diretta*, Mazzotta, 1992). Cf. *Poésie action directe*, Al Dante, « & », 2003.



et de compréhension qu'elles engagent mais qui restent séparées dans l'organisation normale de nos existences et de nos pensées<sup>46</sup>, le dispositif dé-neutralise, à chaque fois *localement* (c'est-à-dire relativement à un contexte d'implantation, un usage, une culture, une forme de rationalité<sup>47</sup>), l'habituelle *insignifiance* de leur articulation. La création d'un dispositif est une action politique, dans la mesure où elle manifeste ce qui demeure couramment invisible dans « l'ordre des choses » – *banalisé*, au sens policier du terme –, ce, donc, par quoi cet ordre tient. Les dispositifs « divisent la vérité », parce qu'ils présentent, de notre monde ou de nos totalités inquiétantes<sup>48</sup>, différentes visions synthétiques, faites pour être pertinentes localement, et réinscriptibles dans nos pratiques du

---

46. Francis Ponge, « Les écuries d'Augias », *Proèmes*, Gallimard, 1948, p. 191.

47. Ma conception de l'action « divisionniste » se rapproche de celle que développe Martin Seel (*L'Art de diviser*, Armand Colin, 1993), dans la mesure où il conçoit l'art non pas comme une grande tentative de réconciliation ou d'unification autour d'une raison et d'une vérité supérieure, dont il serait le seul garant, mais comme un moyen d'analyser ce qui nous est donné à vivre. Elle s'en éloigne dans la mesure où je n'attribue pas particulièrement ce pouvoir de l'art littéraire à un usage *spécifiquement esthétique* (tributaire d'une définition de l'esthétique historiquement repérable), mais précisément à des facultés d'inventer des modes de synthèses locales générant des raisons particulières à partir de capacités courantes. Elle se distingue, d'autre part, du concept de « partage » élaboré par Jacques Rancière, entre autres dans *Le Partage du sensible* (La Fabrique, 2000). En effet, le propre des dispositifs poétiques n'est pas de redistribuer d'une manière « spécifique à l'art » la matière du « sensible », d'« habiter par une puissance hétérogène » ses « connexions ordinaires » (*ibid.*, p. 31), mais plutôt de radicaliser des modes de reconnexion et de redistribution issus de l'ordinaire des savoirs disponibles. On le voit, ce qui sépare ma position de celle de ces théoriciens est leur conception démarcatrice et historiciste de l'art.

48. J'entends ce terme au sens de Fredric Jameson dans *La Totalité comme complot* (1992, et 2007 pour la traduction aux éditions Les Prairies ordinaires), c'est-à-dire renvoyant à des collectifs dont le devenir est lié à la logique économique du capitalisme tardif, sans forme et sans sujets, sur lesquels les individus ont perdu toute emprise. Ces totalités sont étiquetées par des notions floues et insaisissables

moment. D'une certaine manière, on peut dire qu'ils offrent un moyen aux individus d'éprouver le collectif, de tester les ressources logiques de la « supervision » étatique, c'est-à-dire les notions, les représentations générales que la collectivité construit d'elle-même, les instruments cognitifs par lesquels elle exerce une normation, un contrôle global du public.

La littérarité des dispositifs n'est pas définissable comme un ensemble clos de propriétés *a priori* constitutives (« essentiellement littéraires ») ou de qualités conditionnelles, finalement analogues du point de vue fonctionnel (puisque « esthétiques », au sens étroit du terme). On doit plutôt la concevoir comme relative à une manière *inhabituelle* de représenter des problèmes collectifs, des croyances, des notions communes (Ponge parle de « choses comme notions »), en combinant des compétences pratiques de façon à susciter de nouveaux usages symboliques, de nouvelles formes de savoir. Mais cette mobilisation et les associations inattendues qu'elle entraîne s'effectuent d'une façon telle que le savoir (la « vérité ») qui en résulte ne franchit que très rarement le seuil de positivité qui pourrait faire du travail dispositif littéraire le moyen d'une discipline établie. L'action d'un dispositif ne se transforme pas en routine, conserve dès lors un pouvoir de « choc » (Cadiot, *RLG 1, op. cit.*). Cependant, on peut très facilement imaginer que certains dispositifs, dans des circonstances spéciales, soient momentanément requis pour pallier des lacunes avouées par des organes étatiques, comme ce fut naguère le cas lorsque des agents du FBI vinrent observer non esthétiquement les « structures narratives » de Mark Lombardi<sup>49</sup> afin d'y trouver des informations sur les membres de la famille Bush et leurs relations.

---

bles tant elle sont polémiques, comme « État », « Empire financier », « Terrorisme », « Al-Qaïda », etc.

49. À partir des informations recoupées dans la presse ou rendues publiques par des banques après leur faillite, Mark Lombardi reconstruit des schémas appelés

Pour décrire ces combinaisons, on peut parler, comme le fait Richard Rorty, de « recontextualisations » par imagination<sup>50</sup>, c'est-à-dire de corrélations inédites effectuées entre des éléments symboliques hétérogènes, modifiant la vision que nous en avons et nous conduisant à adopter de nouvelles croyances. Ces corrélations peuvent donc impliquer des représentants de n'importe quel système de représentation, discours, types de signes : on en trouve quantité d'exemples dans les productions poétiques contemporaines, depuis les dessins commentés d'Henri Michaux jusqu'aux textes organisés et signalisés par systèmes de logotypes de Laurence Denimal<sup>51</sup>. Mais à la différence de la recontextualisation rortyenne qui semble, en définitive, vouée à se fondre dans l'expression discursive linéaire (comme lorsque Eliot rapproche Donne et Laforgue), celle d'un dispositif n'est pas résolue et conserve sa discontinuité. On pourra donc parler, pour nos dispositifs, de *recontextualisations*

---

« structures narratives » pour expliciter les liens politico-financiers qui sous-tendent certains scandales, célèbres ou pas, tels le krach du Banco Ambrosiano ou l'affaire Whitewater, à laquelle était mêlé l'ancien président Bill Clinton. Voir Enrico Deaglio, « Besoin d'art ? » dans le n° 686-687 du *Courrier International* paru le 24 décembre 2003.

50. Richard Rorty, « La recherche comme recontextualisation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, PUF, 1994 : « Le paradigme de l'imagination s'illustre dans le nouvel usage métaphorique des anciens mots (par exemple, *gravitas*), l'invention de néologismes (par exemple, « gène ») et le rapprochement de textes précédemment dépourvus de tout lien (par exemple, Hegel et Genet) [Derrida], Donne et Laforgue [Eliot], Aristote et les Écritures [les scolastiques] » (p. 108). Rorty les distingue des « recontextualisations par inférences », dont le paradigme pourrait être le résultat éclairant d'un calcul, ou encore une déduction particulièrement stupéfiante dans le cadre d'une science (modèle de certaines résolutions de problèmes mathématiques). Avec la recontextualisation par inférences, on ne change pas d'espace logique ; ce qui est bien sûr le contraire avec la recontextualisation par imagination.

51. Laurence Denimal, *Joubar et Xcat 04*, Al Dante, 2005.

*littérales*, qui tirent donc leurs effets de signification, leur fonctionnalité, du mode d'inscription *spécial* – c'est-à-dire perçu comme désunifié – de leurs éléments.

Dès lors, décrire un dispositif signifie non seulement définir ses constituants en tant que composants potentiels (*disposables*), mais aussi déterminer comment ils s'ajustent à leur contexte pour le transformer : cette manière de s'ajuster *règle* le fonctionnement du dispositif. La règle d'un dispositif n'est donc pas à envisager comme l'application stricte et automatique d'une convention (ou d'un programme), mais comme une dynamique intentionnelle d'ajustement. Le dispositif n'est pas une action routinisée, comme lorsque les policiers du Raid s'emparent d'un lieu en improvisant leur disposition, pour le « sécuriser ». Il n'est pas non plus une espèce de *machine*, contrairement à la plupart des modèles exhibés pour en faire la théorie<sup>52</sup>, il est plutôt un catalyseur d'attention interprétative.

Comment saisir cette intention ? Comment décrire la manière dont elle s'incarne dans les éléments redisposés ? À quels types d'opérations mentales un dispositif conduit-il un sujet qui le lit ? De quelle nature sont les savoirs qu'il lui apporte et comment transforme-t-il concrètement la vie pratique ?

En toute logique, devant un dispositif en action dans son contexte, nous devons être un peu comme cet explorateur fictif de Wittgenstein<sup>53</sup> qui cherche à comprendre les paroles que s'échangent les membres d'une tribu étrangère alors qu'il ne possède aucune idée concernant la grammaire de leur langue, ni l'histoire de celle-ci. Nous sommes placés en situation d'interprétation large-

---

52. Ce que rappellent justement Bernard Vouilloux dans « Du dispositif » et Philippe Ortel dans « Vers une poétique des dispositifs » : voir *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 17 et 34.

53. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005, § 206 et 207.

ment empirique et dont les cadres de compréhension doivent être supposés le plus ouverts possibles, car il nous est impossible d'appliquer des modèles théoriques hérités et garantis par notre histoire littéraire. Le dispositif ne peut pas être envisagé comme une forme d'énoncé mais comme une forme d'interaction, un jeu de langage qui vient s'implanter dans une forme de vie donnée. Voilà pourquoi mon approche est continuiste et non démarcative : elle consiste à poser comme principe que ces dispositifs, s'ils sont en grande part étrangers aux catégories descriptives de la théorie littéraire, ne sont pas, du point de vue de leur production et de leur activation, radicalement différents d'objets pratiques auxquels, d'ailleurs, ils doivent pouvoir se greffer pour fonctionner. Mais ils se singularisent par leur caractère *ad hoc* et par la qualité spécifique de l'expérience qu'ils occasionnent. Celle-ci, parfois, peut nous faire penser à ces moments où, par hasard, des éléments convergent, de sorte que nous prenons soudain conscience de tel ou tel aspect de nous-même qui nous était voilé : par exemple, lorsque nous sommes surpris par notre image reflétée par un miroir placé à un endroit inattendu. Parfois encore, elle nous renvoie à l'étonnement que nous font vivre ces constructions judicieuses et éphémères, plus ou moins bricolées, qu'on peut voir couramment autour de nous : je pense à ces inventions bien pratiques, ces technologies du quotidien<sup>54</sup> qui nous arrachent des exclamations comme : « fallait y penser ! », « finalement, ça fonctionne ! » ou encore à certaines manipulations inventives ou malicieuses (chevaux de Troie, techniques de *scambaiting*, *spamming*, hammeçonnage, etc.) très fréquentes dans notre espace communicationnel.

Pour comprendre les dispositifs d'écriture, on peut donc s'appuyer sur des usages disponibles autour de nous, fagotés, la

plupart du temps, pour essayer de surmonter une difficulté personnelle récurrente ou momentanée, réorganiser les conditions de vie pour les améliorer ou en limiter la ruine inévitable : collage antisèche, graffitiage, « plouf » improvisée, fichage, liste, croquis cartographique pour témoigner d'une rencontre du troisième type... Il est possible de partir de ces cas, de ce qu'ils occasionnent comme mode d'inscription, voire des descriptions qu'ils suscitent parfois. Nos dispositifs, ces nouveaux objets coupés, par définition, de la poétique classique et de l'histoire littéraire dont elle se nourrit, rendent nécessaire la transformation du théoricien en une sorte d'anthropologue des techniques communes d'écriture.

---

54. Qu'évoque Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien 1. Les arts de faire*, Gallimard, « Folio essais », 1990.

## TARKOS : TROIS IMAGES MENTALES

« Cassez-vous vite »

Nous sommes plusieurs à travailler encore dans une salle de la Grande Bibliothèque, c'est l'heure de fermeture. Nous sommes en plein hiver 1996. Je le vois qui se tient debout, tout droit, de l'autre côté de la table, puis il est penché vers l'oreille d'un lecteur et il prononce en articulant bien : « Maintenant, cassez-vous vite ! » Il termine une journée de ce qui est, à ce moment, son job alimentaire de surveillant de salle. Cela consiste, pour qui l'observe simplement, à tourner en rond tout l'après-midi autant d'heures que dues. Puis à inviter, comme je l'ai décrit, les usagers à quitter les lieux, vers 19 heures. Il n'a jamais exercé d'emploi autre qu'alimentaire, et pour des institutions au sein desquelles il demeurerait totalement anonyme. Son occupation première est son écriture, et l'identité de cette écriture, son autorité, ne doit rien au jeu de composition de reconnaissances diverses qu'un artiste peut obtenir dans différents contextes en faisant valoir des compétences considérées comme naturellement liées à son art : il n'a jamais été professeur ou journaliste ou animateur radio, organisateur, il n'a jamais gagné sa vie dans le culturel. Quand il parle, j'entends seulement un être qui a renoncé à toute idée d'écriture comme compétence, qui n'a jamais pensé une quelconque relation entre son écriture et un savoir

disciplinaire quel qu'il soit et même, disons-le, qui n'a jamais clairement conçu cette écriture comme une activité historicisable. Il dit : « Je suis quelqu'un qui fabrique des poèmes », mais il ne lit presque pas la Littérature et la Poésie, en est très peu imprégné. « Poème », « poésie », appliqués à ce qu'il fait, désignent, au fond, des fonctionnements verbaux dont les visées sont fort peu tributaires de notre mémoire collective, de notre version historique, même moderne, du poétique. « Poème », « poésie », « écriture » désignent, chez lui, des activités et des fonctionnements singulièrement reconstruits. Ils doivent, je le crois, une très grande part de leur force directe, au travail qu'il a effectué, lui, pour isoler, désolidariser des autres domaines la pratique humaine qu'était cette reconstruction.

#### « Penser, c'est comme regarder la télé »

Il vient de s'avancer pour prendre place au centre du cercle qui s'est formé autour des intervenants. L'auditoire est assis par terre. C'est au mois de juillet, dans la salle d'exposition de l'école des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, en 1997. Il est dans cette posture de sentinelle, les deux mains derrière le dos, pour faire une improvisation orale. Il commence par dire : « Penser, c'est comme regarder la télé. » Il continue en improvisant, et cette proposition tient lieu de thème de départ, d'impulsion logique, au moins autant que d'assertion. Je vois l'ensemble des personnes présentes vraiment frappées d'emblée et progressivement saisies au cours de cette expérience. Je me suis ensuite souvent demandé pourquoi ses improvisations produisaient un tel effet.

Je crois qu'en général, on n'a pas tellement tort de définir les œuvres d'art comme des objets faits pour déclencher une activité d'interprétation plus ou moins gratuite ou autosuffisante. Mais ses improvisations à lui ne nous engagent d'abord à aucune interprétation. Plutôt, elles nous placent devant des habitudes de langage

communes à tous en faisant resurgir ces sensations logiques qui, en chacun de nous, provoquent et ordonnent nos comportements verbaux. Ces improvisations agissent donc en faisant appel à des facultés qui nous sont immédiates : non pas interprétatives (déliérées, actives) mais plutôt compréhensives (réflexes). J'ai bien conscience qu'affirmant cela, je dis quelque chose d'abstrait et de peu parlant, surtout pour qui n'a pas assisté à ses interventions publiques. Voici un exemple approchant pour rendre l'idée plus substantielle. L'école primaire nous place souvent (et de façon très orientée) devant certaines de ces sensations logiques pour nous inculquer ce qu'elle appelle « le français », et surtout, comment bien le produire. Elle nous propose, par exemple, une phrase écrite et suscite comme méthode opératoire des gestes mentaux comme la suppression ou la commutation de ses éléments constitutifs. Ces opérations sont faites pour stimuler des sensations logiques acquises par accoutance ou immersion dans le monde des paroles qu'on entend couramment ; en particulier la sensation de plus ou moins grande possibilité : si je bouge tel morceau, ai-je encore l'impression que ça se dit ? le sentiment que ça ressemble à quelque chose que je peux entendre ?

Ses processus d'improvisation à lui me semblent un peu comparables, mis à part qu'il ne se place pas du tout dans cette situation expérimentale idéale qui consiste à isoler une phrase comme un donné. Lui nous implique dans une situation d'expérimentation reconstruite sur le moment, utilise des gestes mentaux de torsion logique qui affectent l'énonciation dans son ensemble : bien pratiques, compte tenu de vous et moi, de la forme de l'espace, du moment et de ce qu'il peut à ce moment. Il choisit d'inscrire sa langue dans un lieu pour la tester, comme il décide encore pour des raisons identiques d'inscrire l'exercice de l'écriture dans la forme caisse, carré ou rond. La cause de la poésie telle qu'il la reconçoit n'est pas de rendre par la langue quelque chose d'inconnu

ou d'interdit à la parole, mais d'explicitier, de transformer directement en du plus maniable pour l'esprit quelque chose qui appartient aux savoirs communs, mais qui aurait été mal placé, ou mal rangé, puis oublié à l'usage, et du coup rendu peu accessible à la compréhension et à la réflexion.

« Tu vois, la poésie, c'est dire la vérité »

Je viens de finir l'enregistrement d'une émission radio qui s'est tenue en public dans un espace pittoresque du centre de Paris. C'est la fin de l'hiver 1998. Il était venu de son côté pour simplement écouter les propos et la musique. Il s'est levé, puis est lentement sorti de l'auditorium pour nous rejoindre. Il fait très froid, je le vois qui s'approche très emmitoufflé, il porte un chapeau. Il y a trois écrivains, un musicien, un musicologue, quelques amis venus comme lui. On s'échange des riens. Après qu'on s'est quittés et dispersés par petits groupes, je me retourne vers lui pour le saluer et je le vois occupé à discuter. C'est alors que je l'entends très distinctement prononcer : « Tu vois, la poésie, c'est dire la vérité. » Il s'adresse très frontalement à une personne que cette affirmation semble décevoir, qu'elle trouve particulièrement indigne de lui.

Je pense que ce qu'il disait là au regard de ce qu'il écrivait à ce moment n'était pas du tout insignifiant.

Qu'on me permette cette partition arbitraire : je me la suis proposée pour chercher à comprendre. J'ai l'impression grossière qu'il existe trois genres d'écrivains pour lesquels la notion de la « vérité » importe et peut déterminer profondément la poétique. Tarkos est pour moi très exemplaire du troisième.

Les premiers, les plus nombreux et les plus traditionnels, sont les écrivains métaphysiques. Ils sont ceux qui pensent que l'intérêt de la littérature est de rendre une réalité plus vraie qui se trouve voilée par l'organisation courante du monde et des paroles. Ils

croient que le travail littéraire peut jouer ce rôle parce que, sous certaines conditions, celui-ci correspond mieux à ce qui serait un ordre naturel de la raison humaine. Les poètes, depuis Rimbaud jusqu'à une très récente modernité, ont utilisé ce genre de justifications. Elles étaient absolument étrangères à Tarkos.

Je vois ensuite un second groupe que j'appellerai les « écrivains Muybridge ». Ceux-là travaillent en utilisant sciemment des techniques de ponction et de composition conventionnellement tenues pour probantes : leurs montages exhibent des aspects d'une réalité invisible ou très difficilement perceptible autrement présentée. Un peu comme le photographe Edward Muybridge réussit techniquement à montrer (et prouver) par ses montages photo qu'un cheval au galop est, par instants, suspendu dans les airs. On peut dire de ces écrivains qu'ils réutilisent ou réadaptent certains aspects des conventions représentationnelles du vrai dans des domaines et sur un matériau où elles ne s'appliquent généralement pas. À la différence des métaphysiques, les « Muybridge » ne s'inquiètent pas de fonder ou de justifier une relation entre la forme de leur œuvre et la structure inamovible d'un arrière-monde réel ou idéal, ils cherchent avant tout un ajustement efficace entre les structures de leurs textes et celles des conventions du vrai. Un auteur muybridge, par exemple, pourra soumettre des masses de courrier d'une personne donnée à un protocole de ponction systématique ; il en remontera le produit, sur le modèle de la planche contact, dans le but de réaliser un « vrai » portrait textuel. Le travail de Tarkos ne possède pas, à mon avis, la dimension critique propre au genre Muybridge dont les œuvres sont souvent dirigées contre les conventions de la *doxa*.

Quand on observe un peu le contenu de ses écrits, on peut se rendre compte qu'ils accumulent une profusion d'énoncés de type ontologique tels que « le vide n'est soutenu que par un baton » ; « un baton est comme des montagnes et des plaines » ; « le baton

n'est qu'une minuscule part »/« le baton laisse se serrer contre lui », qu'il dérive inlassablement et sans mystère métaphorique. Ces structures ontologiques, qui sont à la fois les plus banales et les plus efficaces pour définir une chose, ne possèdent pourtant chez lui aucune faculté de rendre un quelconque contenu intrinsèque, même lu sous l'angle allégorique. Elles sont utilisées, paradoxalement, pour multiplier simplement des relations entre des choses, pour en construire une définition proprement relationnelle, purement extrinsèque, et proliférante autant que possible : pour augmenter l'étendue des possibilités de conception extrinsèque des réalités qu'offre notre langage. À la différence des « muybridges » et des « métaphysiques », les productions de Tarkos ne possèdent aucune vertu représentationnelle, fût-elle critique. La vérité qu'elle vise se situe complètement hors du paradigme de la vérité-correspondance. Cette « vérité » poétique est en définitive celle d'un état futur de l'expression du vrai que cherche à permettre la poésie : celui, par exemple, propre aux vérités prononçables dans une langue plus couramment apte à l'ontologie extrinsèque offrant des possibilités de conceptualisation souple et de définition extensible des réalités : une langue faite pour un monde sans essence et sans structure. Cette vérité, donc, ne vise pas un réel a-temporel ni n'attaque les conventions mythologiques d'un présent. Elle est une manière d'agir pour un futur ou d'espérer un futur.

## POÉSIES CRITIQUES

*La poésie a de multiples fonctions. La première, et l'essentielle, est la fidélité à sa propre nature<sup>1</sup>.*

### Argument

Aujourd'hui, une difficulté poéticienne majeure serait d'imagination : comment se représenter un lecteur actuel, lisant la poésie – ou un texte en tant que poésie –, qui soit capable de justifier, d'une façon consensuelle, le processus de lecture qui est alors le sien ? Pourquoi la figure d'un tel lecteur est-elle si douteuse ? Parce qu'elle ne pourrait surgir que dans un monde où les pratiques poétiques seraient assujetties à une idée de la poéticité relativement claire et non polémique<sup>2</sup>, ce qui ne paraît vraiment pas être le cas du monde actuel : voilà au moins un lieu commun.

L'ennui est que le critique peut considérer qu'il a besoin, pour travailler correctement, d'une vision globale, et même, dans certains cas, de définitions globales, formulables et acceptables,

---

1. René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire* (1942), Seuil, « Poétique », 1971, p. 52.

2. La poéticité aujourd'hui peut-être décrite comme un concept à la fois « ouvert » et « essentiellement polémique » (cf. Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009), ce qui signifie non seulement qu'aucun critère ne règle objectivement son application, mais, même, que la discussion concernant sa signification fait partie du mode d'être de ce concept.

à partir de quoi il pourrait non seulement essayer de légitimer ses attitudes appréciatives, mais encore, et surtout, expliquer le comportement qu'il adopte lorsqu'il délimite une *œuvre* et dirige sur elle son attention. Bref, il a souvent besoin, dans son travail courant, de définitions stables et valables pour fonder l'arsenal de notions descriptives avec quoi il rend compte de son expérience poétique et évalue celle-ci. On peut le comprendre. Mais alors, que peut-il espérer de la situation ?

Le fondationnaliste ou l'essentialiste pourra se dire qu'elle n'a naturellement rien de spécifique, que l'anarchie du monde poétique n'est qu'apparence momentanée, et que l'absence d'une définition intensionnelle, capable de saisir en une formule ce qui se passe vraiment dans notre poésie, est le fait d'une déficience théorique, comme peut l'être à ses yeux le manque d'un bon curatif, jadis, en période de peste. Au lieu d'invoquer une irréductible diversité des faits, qui ne saurait être que *de surface*, on ferait mieux de chercher *en profondeur, méthodiquement*, ce qui constitue des régularités, une unité et une cohérence, quitte à limiter arbitrairement en temps et/ou géographie les zones d'étude. Une telle position ou parti pris philosophique a dominé les études littéraires modernes, et s'est encore manifestée jusque très récemment. Ceci explique la multiplication invraisemblable des modèles abstraits plus ou moins généraux et convaincants – et plus ou moins prégnants dans le discours universitaire – proposés pour définir la poéticité (tout court) ou, plus modestement, la poésie *moderne*, la poétique d'un auteur donné. Leurs promoteurs, les poéticiens, recourent fréquemment à deux méthodes de justification différentes. Ils peuvent d'abord s'appuyer sur une téléologie historicisée de la poésie qu'ils représentent comme transcendante, et donc commune à toutes ses pratiques. Tel est le cas, par exemple, du Jakobson des années 1930 corrélant « fonction esthétique » et « ostranenie » (ou « désautomatisation » des usages langagiers),

ou encore du Jacques Roubaud des années 1990 qui présuppose une fonction mémorielle comme caractéristique fonctionnelle majeure et quasi constante de ce qui mérite d'être appelé « poésie<sup>3</sup> ». Définir, alors, revient à proposer une schématisation et une classification des moyens syntaxiques successivement mis en œuvre pour tendre à cette fin préconçue. Il en résulte ce qu'on pourrait appeler une poétique historiciste, puisque les catégories et les critères définitoires exposés demeurent liés à une conception téléologique de l'histoire de la poésie. Transposée dans le domaine de la théorie de l'art (surtout plastique), cette démarche équivaut en gros à celle d'un Gombrich, pour qui les concepts définitoires de l'art pictural dépendent étroitement d'une idée de son évolution comme technique de l'illusion, capable de fournir au spectateur des représentations toujours plus proches de la réalité qu'il perçoit<sup>4</sup>. Une seconde manière, courante elle aussi, consiste à naturaliser la poésie en prétendant formaliser ses usages concrets à l'aide de concepts logico-linguistiques donnés pour absolus, et présentés *a priori* comme pertinents pour la poétique. Les catégories de la poésie sont alors redécrites comme coalescentes aux catégories de base du langage et de la pensée, ou encore de celles de l'esprit. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsque Käte Hamburger dégage des types poétologiques comme l'« énoncé lyrique » ou « le genre lyrique », en observant un ensemble de poèmes au crible de notions comme celles de « je-origine », de « structure sujet-objet », d'« énoncé de réalité<sup>5</sup> ». Dans ce cas, l'activité définitoire consiste à reconcevoir systématiquement les propriétés de tels genres histo-

---

3. Jacques Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, Circé, 1993.

4. Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, 2002.

5. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, « Poétique », 1986, p. 207-255.



riques, plutôt locaux, de manière à les faire apparaître comme exemplaires d'une catégorie logique essentielle ou d'une combinaison spéciale de ces catégories. L'équivalent en théorie de l'art serait ici plutôt l'esthétique d'un Benedetto Croce, ou encore celle d'un Nelson Goodman, qui pensent l'ontologie de l'art à partir de certains modèles d'expression ou de communication abstraits et généraux que l'usage artistique solliciterait particulièrement (telles, pour ce qui est de Goodman, l'exemplification, la densité syntaxique et sémantique, la saturation<sup>6</sup>).

Mais, chaque fois, dans le premier comme dans le second cas de figure, l'opération définitoire se prévaut d'un corpus institué voire consacré, ou se réfère à un mode d'évolution historique<sup>7</sup> valorisé (tel genre de rupture ou, au contraire, de filiation), pour en généraliser l'exemple. Une telle démarche théorique, critériologique, ne permet de définir que ce qui se trouve déjà présent dans un domaine délimité, et ce qui possède des propriétés similaires. Résultat : les poétiques demeurent, dans les faits, moins spéculatives que conservatives<sup>8</sup> : leur effet majeur est de totémiser les

---

6. L'idée sous-tend tous ses écrits sur l'art. On en trouve une synthèse dans *Langages de l'art*, chap. vi (« Art et entendement »), et dans *Manières de faire des mondes*, chap. iv (« Quand y a-t-il art ? »). Voir la critique qu'en font Richard Shusterman dans « L'art en boîte », *La Fin de l'expérience esthétique*, PUP, 1999, p. 41-60, et Jean-Pierre Cometti au début de *La Force d'un malentendu*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.

7. Par exemple, chez un théoricien comme Iouri Tynianov, qui tenta une conceptualisation « dynamique », quoique toujours intensionnaliste, de la littérarité. Cf. « De l'évolution littéraire », *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis par Tzvetan Todorov, Seuil, 1965.

8. Elle ont l'inconvénient de proposer des définitions « emballages » : « Comme les meilleurs emballages alimentaires, ces théories de l'art présentent leur objet – notre compréhension de l'art – en transparence, le contiennent et le conservent. Elles ne le transforment pas de façon significative ; et, sauf exception, elles

œuvres desquelles elles tirent leurs critères, et de survaloriser tout ce qui leur ressemble avec plus ou moins d'évidence<sup>9</sup>.

L'inconvénient notable de ces méthodes (assez important, à mon avis, pour qu'elles soient déclarées désormais impossibles) est que, bien que calquées sur celles des sciences prédictives, elles n'en possèdent pas la caractéristique majeure, celle d'intégrer dans leur méthode un protocole de falsifiabilité qui leur permette de s'ouvrir rationnellement sur la réalité empirique et d'évoluer. Comme elles essentialisent leurs critères et s'avèrent fondamentalement rétrospectives dans l'approche des objets qu'elles décrivent, les poétiques ne sont capables que de reconnaître ce qu'elles ont prédéfini. De ce fait, elles ne permettent pas d'envisager un phénomène particulièrement caractéristique de la vie littéraire moderne et contemporaine, ou, du moins, de ses croyances normatives et de son histoire : les *déplacements* d'usage, qui peuvent ne pas être de simples *dérives*<sup>10</sup>.

---

n'approfondissent pas non plus ni ne modifient notre expérience et notre pratique de l'art. » (Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, Minuit, 1991, p. 66.)

9. C'est ce qui permet à un Hugo Friedrich d'écrire, à propos de la poésie européenne du xx<sup>e</sup> siècle : « Ces formes poétiques sont préfigurées par Baudelaire, après avoir été pressenties par l'Allemand Novalis et l'Américain E. A. Poe, Rimbaud et Mallarmé ont déjà défini les frontières les plus extrêmes jusqu'où peut se risquer la poésie. Le xx<sup>e</sup> siècle n'apportera plus rien de neuf, si grande que soit la qualité de certains de ces poètes... » (*Structure de la poésie moderne*, Le Livre de poche, « Littérature », 1999, p. 197.)

10. En d'autres termes, elle est incapable de comprendre l'expérience du radicalement nouveau autrement qu'en le rapportant, de façon floue (et arbitraire), à une chaîne d'événements passés tenus pour déterminants. Cette conception historiciste de la création artistique est très bien représentée par la théorie de Jerrold Levinson : « X est une œuvre d'art à  $t = df$  X est un objet dont il est vrai en  $t$  qu'une personne ou certaines personnes, possédant un droit de propriété légitime sur X, conçoit durablement (ou a conçu) X en vue d'être perçu-comme-une-œuvre d'art – c'est-à-dire perçu de façons (ou d'une façon) conforme à celle dont sont ou étaient correctement (ou normalement) perçus les objets qui faisaient partie

La démarche intensionnaliste est, par nature, incapable de penser l'expérience d'une pratique irrégulière ou émergente ; par exemple, le fait que, du jour au lendemain, tel groupe non insignifiant de lecteurs déclare poétiques certains objets dont la poéticité semble *a priori* incompréhensible : almanachs, grilles d'horaires de chemin de fer, notes de blanchisserie, etc. (c'est ce que firent quelques poètes russes, selon les témoignages de Jakobson et d'autres). D'un point de vue métathéorique, on est bien obligé de convenir que ce travers est considérable, car n'importe quelle pratique poétique empiriquement reconnue mais ne pouvant pas être décrite d'une manière pertinente selon le schéma d'un modèle intensionnel, invalide définitivement celui-ci. La valeur d'une définition intensionnelle est donc très couramment, très banalement, sinon réduite à rien, du moins largement relativisée, notamment par les productions nouvelles.

Toutefois, souvent, quand il n'ignore ou ne dédaigne pas telle anomalie susceptible de valoir comme contre-exemple, le poéticien intensionnaliste cherche à la représenter comme une simple déviation, résultant, par exemple, de l'activation de traits défini-toires secondaires mais bel et bien modélisés, ou encore comme l'application d'un principe productif bien connu à un matériau différent (cf. Chklovsky et Tynianov<sup>11</sup>). C'est parce qu'elles entraînent fatalement ce travail de redescription *ad hoc* que de telles

théories deviennent conservatives : au lieu de permettre la clarification du processus particulier en quoi consiste une expérience de lecture poétique, d'en examiner d'abord les conditions de possibilité, elles sont utilisées pour projeter, sur la matière poétique qu'elles identifient, les formes fonctionnelles qu'elles présupposent. Ce faisant, elles maintiennent et conservent non seulement des définitions, des écoles universitaires, mais encore les pratiques littéraires connues et instituées que ces définitions désignent. Toutefois, la nouveauté, le *déplacement* pourront toujours se mesurer au caractère intenable, contre-intuitif, des justifications *ad hoc* avancées : on ne saurait, sans ridicule, décrire longtemps sur un ton docte le fonctionnement de *Fontaine* de Duchamp comme s'il s'agissait d'un Brancusi ; de même, impossible de lire, par exemple, les « Poème paresseux », « Poème copié<sup>12</sup> » de Jean-François Bory selon le modèle jakobsonien, ni aucune définition essentialiste de la poéticité que je connaisse. Actuellement, il me semble qu'on peut dire que les définitions poéticiennes ont passé le stade de leur critique et réfutation par l'exemple : aujourd'hui, à ce que je vois, les critiques de notre contemporanéité se contentent de n'en plus tenir compte, et préfèrent travailler, pour ainsi dire, sans préconception justifiable de la poéticité<sup>13</sup>, d'une manière très largement intuitive et apparemment, pour le moins, arbitraire.

Disons qu'ils ont opté, certains d'entre eux en tout cas, pour une autre attitude critique. Résolus à se passer d'une définition intension-

---

de l'extension d'"œuvre d'art" avant *t.* » Voir *L'Art, la musique et l'histoire*, L'Éclat, « Tiré à part », p. 30. Jean-Pierre Cometti a récemment émis plusieurs objections très fortes contre cette théorie : voir *La Force d'un malentendu*, *op. cit.*

11. Voir, pour le premier, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, *op. cit.* Pour le second : « Le fait littéraire », *Formalisme et histoire de la littérature*, L'Âge d'Homme, 1991, p. 220 : « Une des lois du dynamisme de la forme est que le rapport entre le principe constructif et le matériau puisse osciller, se modifier dans les plus larges proportions. » Lorsqu'on applique un principe constructif littéraire à un matériau courant, Tynianov parle de « littérisation d'un élément de la vie sociale » (p. 226), qu'il présente comme un fait courant en littérature.

---

12. Ce poème recopie les premiers vers de « Bateau ivre » de Rimbaud, le précédent accumule sous forme de quasi-sonnet des références littéraires paginées. *Anthologie provisoire*, Al Dante, 2002, p. 21 et 22.

13. C'est le cas, par exemple, entre mille, et nonobstant les différences très fortes de leurs conceptions et de leur mode d'analyse, de Jacques Sivan (*Machine manifeste*, Léo Scheer, 2003) ; de Jean-Michel Espitalier (*Caisse à outils : Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006) ; de Jean-Marie Gleize (*Sorties*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2009).

nelle formulée comme une essence, ils préférèrent travailler *en supposant*, pour des raisons qu'ils élaborent parfois, *la possibilité* d'une définition empirique et locale, que j'appellerai extensionnaliste, c'est-à-dire potentiellement formulable en articulant les traits du poétique tel qu'il se montre à travers l'ensemble des *positions* prises par les médiateurs du monde de la poésie, leur manière d'étiqueter les œuvres : les éditeurs, revuistes, animateurs de centres de lecture, etc., voire les poètes lorsqu'ils jouent le rôle institutionnel de poètes (deviennent lecteurs publics, résidents, etc.). Ce qui est supposé, donc, c'est la possibilité d'accéder à une cohérence théorique à partir du spectacle offert par l'organisation du « champ » institutionnel, et, en particulier, des paroles performatives de ses acteurs. Si la possibilité d'une telle définition était, aujourd'hui et pour les œuvres qui nous intéressent, simplement envisageable<sup>14</sup>, le manque d'un modèle ontologique explicite de la poéticité serait alors comblé. Mais en fait, *d'un point de vue poétologique*, c'est-à-dire d'un point de vue qui cherche à rendre compte des conditions de possibilité d'une expérience poétique actuelle, la capacité d'un tel ordre institutionnel à refléter (ou, potentiellement, contenir) la structure d'une définition englobante et valable est très peu probable.

D'abord, le simple fait de définir institutionnellement le statut d'un texte comme poétique suppose une forme particulière de

---

14. Comme le suggèrent certaines œuvres récentes, comme *Les Poètes* (Fourbis, 1996), de Jean-Jaques Viton, qui propose une vue globale des poètes (comme son titre le suppose) à partir d'une description de leurs attitudes dans les centres de lecture publique. Ou encore certaines affirmations d'Anna Boschetti : « Qu'est-ce qui fait la différence entre vidéo-poésie et vidéo-art, entre *land art* et *land poetry* [sic] ? La manière dont ces produits sont perçus et classés ne dépend pas, évidemment, de leurs caractéristiques intrinsèques, mais du mode de désignation et de diffusion. La même installation sera considérée comme poésie ou comme art plastique selon l'étiquette qu'elle reçoit et selon le circuit où elle est proposée. » (*La Poésie partout*, Seuil, 2001, p. 322.)

rapport à l'œuvre, principalement évaluatif, et nécessitant *a priori* une objectivation de l'expérience de lecture. Qu'est-ce qu'une lecture pré-objectivée ? C'est une lecture présupposée justifiable, dans laquelle la définition précède l'expérience, non pas une définition personnelle que se serait faite pour lui-même le lecteur institutionnel, mais une définition qui peut faire consensus, et dont il sait d'avance qu'il pourra faire usage pour étayer sa position évaluative dans la discussion. Une définition, donc, *a minima*, assertable et acceptable, utile en cas de contestation. La plupart des éditeurs qui prennent la peine d'écrire des lettres pour expliquer leurs refus<sup>15</sup> en termes d'expérience de lecture (et non pour raisons économiques) invoquent l'absence de propriétés essentielles (unité, rythme, cohérence...), et les rapporteurs qui, dans une commission (du Centre national du livre, par exemple), défendent les mérites d'une œuvre pour attribuer tel prix ou telle subvention, procèdent de même<sup>16</sup> : le recours à une définition connue, consensuelle, de type essentialiste, est l'arme la plus courante de la justification. L'activité de médiation institutionnelle, en tant que telle, présuppose donc l'usage de *raisons* apparemment *objectives* pour rendre compte des actions qui sont les siennes (publications, organisation de colloque,

---

15. Je parle, bien sûr, de cas où l'éditeur, l'acteur institutionnel, n'envoient pas de courrier type et prennent la peine de rédiger une justification précise et personnelle.

16. C'est, en tout cas, selon mon expérience, le principe chez des éditeurs de poésie d'avant-garde comme P.O.L ou Al Dante (pour lequel j'ai eu à rédiger ou « améliorer » quelques « refus »). Le début du livre *Salmigondis* de Gilbert Sorrentino, qui présente en ouverture un bon nombre de lettres d'éditeurs refusant de le publier, me conforte dans cette idée, en particulier des lettres d'Alan Hobson, d'Yvonne Firmin, de Monroe Rieff, et le « rapport de lecture » rédigé par Horace Rosette, qui utilisent les catégories aussi définitionnelles que celles de « fiction » et de « fiction autoréflexive ». (Gilbert Sorrentino, *Salmigondis*, Éditions Cent Pages, 2006.)

etc.), lesquelles se fondent souvent sur des définitions... issues d'une théorie poétique disponible, instituée. Nous sommes donc là dans un cercle logique<sup>17</sup> qui laisse peu espérer un renouvellement théorique à partir des masses de paroles archivables échangées par les médiateurs.

Ensuite, et surtout, rien ne garantit que l'ensemble des règles explicitées qui déterminent le fonctionnement des institutions reflètent les usages qu'attendent les pratiques poétiques actuelles pour être activées<sup>18</sup>. Ce que je veux souligner là, c'est que les mécanismes d'une médiation institutionnelle littéraire ne sont jamais simplement congruents à ceux permettant l'activation d'un travail poétique<sup>19</sup>. D'abord parce qu'une institution peut permettre à des œuvres de fonctionner « pas trop mal » voire, parfois, de fonctionner correctement, mais pour de mauvaises raisons. Il est possible, en effet, assez facilement, d'imaginer quelque chose comme une incommensurabilité d'intérêts entre la direction d'une

---

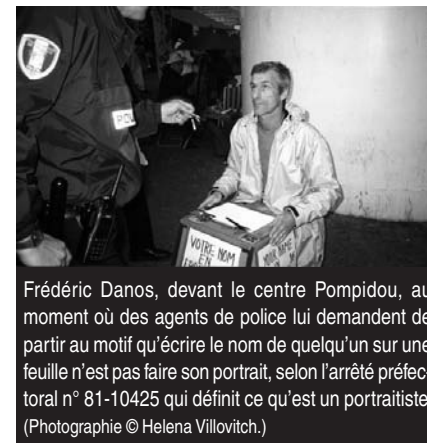
17. Dont les rouages et les interactions, bien décrits par Pierre Bourdieu, sont constitutifs de l'idée même d'une littérature comme champ autonome et espace privilégié de la « lecture pure » : voir *Les Règles de l'art*, Seuil, « Points Essais », 1992. Les critiques que je viens d'émettre contre la possibilité d'une définition proprement institutionnelle de la poésie actuelle m'ont été inspirées par l'attaque menée par Monroe Beardsley contre la théorie institutionnelle de l'art, dont le grand représentant est George Dickie. Voir Monroe Beardsley, « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », in *Esthétique contemporaine*, textes choisis et présentés par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Vrin, « Textes clés », 2005.

18. Voir, à cet égard, l'image théoriquement stérile, délibérément dérisoire et navrante, de la poésie et de son monde que construit Jean-Marc Baillieu à partir de l'analyse objective des « prix » et des « aides » institutionnelles : *La Poésie en string*, L'Attente, Bordeaux, 2004.

19. La possibilité permanente de cette distorsion a déjà été soulignée par Nelson Goodman à propos du fonctionnement des musées, dans la dernière partie de *L'Art en théorie et en action*, L'Éclat, « Tiré à part », 1998.

salle de lecture-performance ou le comité de rédaction d'une revue, ou encore une équipe de chercheurs, et un écrivain ou un groupe d'écrivains qui est invité à lire, se voit publié et étudié. Les institutions ne sont alors qu'utilisées et instrumentalisées, vaille que vaille, par les poètes et le public clairsemé qui les apprécie, en toute conscience, silencieuse ou hypocrite, du quiproquo (l'inverse est aussi vrai).

Enfin, le fait, devenu banal, que les auteurs actuels implantent leurs œuvres dans différents et imprévisibles espaces publics *a priori* non littéraires, jouant constitutivement de la confusion de cadrage expérientiel qui en résulte<sup>20</sup>, accuse l'écart entre le domaine des expériences poétiques que peut vivre un public réel, et l'extension du concept de poésie tel qu'on pourrait le construire à partir d'une observation de l'action des médiateurs institutionnels et des raisons qu'ils fournissent. Dans ce dernier cas, ces institutions, au mieux, peuvent reclasser et médiatiser l'œuvre après coup<sup>21</sup>, créer les conditions d'une requalification de



---

20. Les confusions de cadrage deviennent alors un enjeu d'écriture ; on pourrait citer de multiples exemples, je me limite à ceux-ci : la diffusion par Olivier Quintyn, place Bellecour, à Lyon (en 2005, dans le cadre du festival « La Poésie/Nuit »), de tracts appelant le public à se rendre à un test biométrique ADN ; la performance de Frédéric Danos au cours de laquelle, assis comme un saltimbanque devant le centre Pompidou, il propose aux passants, au lieu du conventionnel portrait au fusain, de simplement écrire leur nom sur une page, contre 1 euro.

21. Comme, par exemple, lorsque le site [www.lapoesienuit.com](http://www.lapoesienuit.com), entre autres, rapporte la performance de Frédéric Danos.

**BIOPOLICE**

**EN APPLICATION DE LA LOI-CADRE<sup>L.28 DITE "DANGER D'ECHELLE"</sup>**

**À COMPTER DU 5 MARS 2005 DANS LES ZONES CLASSÉES  
POTENTIELLEMENT SÉLECTIVES AU NOM DE CRITÈRES  
STRICTS LES TESTS D'IDENTIFICATION RÉTINIENNE ET DE  
GÉNÔME SECONDAIRE SONT RENDUS OBLIGATOIRES**

**PROCÉDURE : - SE RENDRE DANS LE CENTRE DE RECENSE-  
MENT BIOLOGIQUE QUI VOUS A ÉTÉ AFFECTÉ - TOUT CONTRE-  
VENANT VERRA SA PRÉSUMPTION D'INNOCENCE SUSPENDUE**

CONTRÔLES BIOMÉTRIQUES CONTRÔLES BIOMÉTRIQUES  
CONTRÔLES BIOMÉTRIQUES CONTRÔLES BIOMÉTRIQUES

<p><b>PRÉREQUIS</b></p> <p>• ) VOTRE DOMICILE APPARENT ( VOTRE LOCALISATION PROVISOI- RE ( VOTRE CORPS DE DONNÉES ( VOS INDICES DE RALLIEMENT/AUTORITÉ MIS À JOUR (</p> <p>• GÉNÉRAL RENSEIGNEMENT</p>	<p><b>TRAME CITOYENNE</b></p> <p><b>CONSOLIDÉZ VOTRE ÉTAT AUTO- NOMIQUE PARFAIT AUGMENTEZ LES SUR- FACES D'ÉCHANGES RADICALES SEN- SIBLES INSTALLEZ VOUS EN DISPO- SITION DE SURVEILLANCE CONVENUE REDRESSEZ LES BARRES DE STABILI- SATION DE VALEURS CHOISISSEZ VOS ABSENCES FONCTIONNELLES</b></p>
--	--

Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

NE PAS JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE  
JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE NE PAS  
PAS JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE JETER SUR  
JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE NE PAS  
SE JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE PAS J

Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Flyer d'Olivier Quintyn scanné à l'échelle 1 à partir de l'un des exemplaires non utilisés, la direction du festival « La Poésie/Nuit » s'étant opposée à leur distribution sur la voie publique, au motif que la présence de logo Marianne rendait cette action illégale.

L'expérience qu'elle a occasionnée en termes littéraires ou poétiques, mais elles demeurent désolidarisées des conditions de son existence en tant qu'expérience poétique. À mon avis, une des caractéristiques importantes de la poésie actuelle est sa capacité d'« action directe », c'est-à-dire de réajustement permanent de ses formes et de ses fonctions, à l'environnement social présent et aux problèmes émergents que les poètes souhaitent prendre en charge – cela, aux dépens de ses définitions historiques ou institutionnelles. C'est la raison pour laquelle ces formes nouvelles de poésie réclament d'être pensées comme des formes d'« agir non institutionnalisées<sup>22</sup> », en tout cas, non littérairement institutionnalisées, et le discours métapoétique qui les constitue comme poétiques, comme une formation discursive qui n'a pas franchi le seuil de positivité au-delà duquel elle pourrait se constituer en un savoir unifié, autonome et possédant une structure institutionnelle stable<sup>23</sup>.

Ce qu'on peut affirmer du moins, par conséquent, est qu'une relation *causale* explicitable entre logique productive sociale et logique poétologique est improbable. Et que, bien souvent, pour ce qui concerne la poésie d'aujourd'hui, la délimitation du contexte social où l'œuvre s'expérimente, son *contexte d'implantation*, devient à proprement parler une question de poétique.

Alors s'effondre, dans l'esprit du poétologue, l'espoir de travailler, d'une façon féconde, selon la méthode extensionnaliste. Et il se retrouve bien forcé de théoriser *sans préconception démarcative de la poésie*, c'est-à-dire sans espoir de définition valable *de la spécificité poétique*, qu'elle soit intensionnelle ou extensionnelle.

22. Au sens que donne Hans Joas à ce terme, dans *La Créativité de l'agir*, Cerf, 2008.

23. J'entends les termes de « formations discursives » et de « seuil de positivité » au sens que leur donne Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, VI, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, en particulier p. 236-240.

Que faire alors? L'état des lieux semble tellement ruiné, et pour ainsi dire quasi préhistorique, qu'on est en droit de se demander s'il ne vaudrait pas mieux cesser de penser à construire une théorie de la poéticité adéquate à nos conditions de lecture. Si, malgré tout, l'on s'obstine, parce que, par exemple, on ne désire pas, en tant que lecteur, être réduit au rôle de simple instrument validant le commerce institutionnel, il reste possible, comme souvent en pareil cas, de commencer par reprendre ce qui avait été d'emblée négligé dans les démarches précédentes. Et puisqu'on s'accorde maintenant à peu près sur le fait que toute poétique de la poésie a pour but de désigner les conditions d'activation d'une expérience de lecture poétique, pourquoi ne pas commencer par placer au centre de la réflexion ces deux notions d'*activation* et d'*expérience*?

Un des points communs aux deux méthodes précitées est leur conception démarcative de l'expérience poétique : celle-ci est toujours conçue soit comme effet de lecture d'une forme linguistique *autonome* descriptible intensionnellement, soit comme une possibilité pratique offerte par un monde institutionnel séparé et caractérisé par des usages particuliers. Il me semble qu'alors, la première opération pourrait consister à abandonner ces présupposés inefficaces pour postuler ce qui suit :

- Premièrement, que l'expérience poétique n'est pas qualitativement démarquée ni même démarquable *a priori* des autres expériences de langage. Ce qui la distingue d'autres pratiques lectorales (comme, disons, la lecture des almanachs et des journaux) est une question d'intensité et de complexité perçues dans certaines conditions. La poésie ne se distingue pas de « la vie » *parce qu'elle* serait production d'*imitations* rythmées et/ou d'*objets verbaux* esthétiques simplement isolables. Cela revient, en somme, à faire de la poétique non plus la théorie formelle de « la poésie » telle qu'elle existe dans les

revues, les bibliothèques, etc., mais la théorie conditionnelle du « poétique », lequel pourrait intégrer, le cas échéant (c'est-à-dire *sous certaines conditions*), des réalités aussi inattendues qu'une facture de blanchisseur (Kroutchenykh) ou une vidéo de décapitation diffusée sur le web (Franck Leibovici).

- Deuxièmement, que ce qui constitue cette expérience n'est pas un processus autonome totalement tributaire d'un ensemble fini de pratiques instituées, elles-mêmes résultant d'une « bonne éducation », mais la composition de différentes pratiques langagières et comportementales préexistantes, activées dans un contexte précis. Ce qui revient à dire qu'on ne présuppose pas l'existence d'un langage poétique comme cause d'une expérience poétique, mais qu'on envisage toute expérience déclarée « poétique » comme une expérience d'interactions particulièrement intense, « intégrant » (au sens électrique du terme) divers jeux de langage ou de pratiques sociales.

En conséquence de quoi l'on pourrait tenter de comprendre l'expérience poétique comme l'expérience de corrélations particulières entre différentes formes de vie et de logiques, autrement dit, comme l'expérience d'une recontextualisation. Ainsi le travail poétologique pourrait se repenser non plus comme la recherche de lois ou de structures déterminant la constitution de l'objet poème, mais comme une entreprise de clarification de jeux d'interactions langagières et d'analyse des conditions d'activation d'une pratique dans un nouveau contexte<sup>24</sup>. Tenez, par exemple, nous sommes dans une cour de récréation, nous jouons au ballon et nous devons faire, donc, des équipes, mais les plus forts se mettent automatiquement ensemble, et ils écrasent si vite

---

24. C'est ce que Richard Shusterman cherche à faire avec la musique hip-hop dans *L'Art à l'état vif*, Minuit, 1992.

leurs adversaires : ça devient ennuyeux. On nous propose alors de faire des « ploufs » pour répartir plus équitablement les partenaires. Qu'est-ce qui va nous permettre de rendre compte efficacement, dans ce contexte, de notre « expérience » d'une plouf ? Qu'est-ce qui nous semble l'activer ? La rythmique du texte ou de la diction ? le vocabulaire imagé ? les rimes éventuelles ? Probablement moins que la manière dont l'oralisation de la comptine s'insère en tant que rituel dans la pratique du jeu, la place que ce rituel occupe dans la cour, la façon dont il modifie les paroles de choix des équipiers. J'en entends déjà me dire : mais un poème ne saurait fonctionner comme une plouf ! l'usage en est tout autre ! Pourtant, dans un monde poétique désunifié comme le nôtre, personne n'a le pouvoir de prescrire d'emblée comment doit se recevoir une œuvre émergente. Si nous sommes réticents à lire le poème comme une plouf, c'est surtout parce que nous considérons celle-ci dans le cadre d'un ensemble d'interactions triviales et simples à démêler. L'usage des *ploufs*, comme d'ailleurs de toute forme artistique couramment associée à des pratiques sociales, telle, par exemple, la musique de *stretching*, nous semble à la fois trop localisé et pas assez spécifique d'un point de vue fonctionnel. En effet, nous pouvons assez facilement les remplacer par des rituels qu'on n'a guère envie de déclarer poétiques ou artistiques : la plouf, par le tirage à pile ou face, la musique de *stretching*, par le lancinant décompte oral des mouvements. Or, il nous semble généralement que nos expériences poétiques ne peuvent être si simplement remplacées par des pratiques aux fonctions quasi équivalentes, qu'elles possèdent quelques qualités propres vraiment singulières et largement irréductibles à des rituels banals. Donc, si nous voulons considérer la clarification des interactions comme une activité poétologique, il nous faut pouvoir penser une analyse capable de décrire des genres d'interactions particuliers, en grande partie inédits, et assurément moins soumis à

l'ordre social que celui de l'expérience que nous fait vivre une plouf. À ma connaissance, c'est là une question que la théorie de la poésie a négligée<sup>25</sup> et que la théorie de l'art n'a traitée que succinctement<sup>26</sup>. Ceci pour deux raisons. Premièrement, il est indéniable que l'action exercée par les formes artistiques sur la vie reste majoritairement envisagée comme relevant du subliminal et concernant certaines de nos tendances à l'irrationalité – celles, par exemple, qui nous conduisent à confondre représentation et objet réel, ou qui nous poussent à imiter certaines formes verbales fascinantes. Deuxièmement, l'usage de l'art demeure traditionnellement pensé comme séparé, par nature, des pratiques vitales : l'expérience de l'art se fait surtout dans l'espace isolé des galeries ou des musées, son action sur la vie ne peut être qu'indirecte. À cela, je peux répondre que la littérature en général, et la poésie en particulier, favorisent le désenclavement des expériences qu'elles procurent, et offrent donc des possibilités interactionnelles plus nombreuses que l'art des musées. D'abord, comme le remarquait Hegel, la littérature n'est pas un art qui se caractérise par des propriétés physiques, à la différence de la peinture ou de la musique, puisque, d'un point de vue matériel, l'écrit littéraire peut se confondre avec n'importe quelle autre espèce d'écrit non artistique ou marginalement artistique<sup>27</sup>. Ce qui veut dire qu'elle peut très facilement intégrer ces derniers : les citer, les simuler, les

---

25. À de très rares exceptions près, dont Franck Leibovici : voir *des documents poétiques*, Al Dante/Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007, chap. II.

26. Par exemple, Arthur Danto dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, « Art et perturbation », Seuil, « Poétique », 1998.

27. J'entends par là les biographies de stars ou de starlettes comme *Elle m'appelait Miette*, de Loana (Pauvert, 2001), ou les pseudoromans à fonction autobiographique comme *Star* de Pamela Anderson (Michel Lafon, 2005), les textes dans le genre quasi moral d'acteurs ou d'actrices sur le retour tel *Riding lessons: Everything That Matters in Life I Learned from Horses* de Bo Derek (Harper Collins, 2002).

mettre en scène, bref, les recontextualiser tout ou parties. Rappelons ensuite que tout le métadiscours littéraire trouve son origine dans la rhétorique dont il hérite les concepts clefs (tels ceux de « figures », de « vraisemblance », etc.) voire d'un certain nombre de valeurs. Ce qui signifie que les formes de la littérature sont tributaires des règles de la rhétorique qui, comme chacun sait, visent à optimiser l'efficacité concrète du discours, partant, les interactions entre le discours et la vie. Il est donc permis de penser que les pratiques littéraires, par leur histoire propre, sont plus que celles des autres arts vouées aux interactions et aux recontextualisations. Ceci explique d'ailleurs le fait que la théorie esthétique (intransitive) convienne si mal à la littérature, comme l'ont remarqué Timothy Binkley<sup>28</sup> et Jean-Marie Schaeffer<sup>29</sup>. Certains développements récents de la poésie peuvent nous conforter dans cette idée : la *mail-poetry*, par exemple, résiste totalement à une compréhension séparatiste ou immanentiste. Elle semble pure activité de connexions de pratiques associant l'échange épistolaire interindividuel (puisque le « poème » lettre est toujours nommé adressé à quelqu'un par le moyen – et selon les conventions – des postes), la publication plus ou moins clandestine (puisque'il est, non publié dans le circuit éditorial classique, mais donné à lire par son propre support), les manœuvres de dissémination (qu'il réclame ou présuppose), l'activité communautaire (qu'il peut entretenir ou même chercher à déclencher<sup>30</sup>).

---

28. Voir « Pièce, contre l'esthétique » dans *Esthétique et poétique*, textes réunis par Gérard Genette, Seuil, « Points Essais », 2000.

29. Voir *Adieu à l'esthétique*, PUF, Collège international de philosophie, 2000.

30. Par exemple, le *Manifeste pour l'occupation des stèles et des socles abandonnés*, de Julien Blaine, qui, comme son titre l'indique, enjoignait à qui le recevait d'occuper les socles abandonnés « pour donner une leçon à ceux qui ont oublié les gloires anciennes et pour créer des gloires nouvelles ». Cité par Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Al Dante, « & », 2002, p. 315.

Dans les paragraphes qui suivent, je vais cesser de parler de « théorie de la poésie », de « critères de jugement » ou de « méthodes descriptives » pour m'attacher à une seule question : celle du fonctionnement critique propre à certaines poésies contemporaines. Car s'il est bien une façon de saisir comment une forme discursive se situe en tant que discours par rapport à d'autres discours, redistribue, relie et re-présente ces autres discours par des moyens bien langagiers, c'est sûrement en l'observant en tant qu'elle peut être, dans certaines circonstances, une pratique critique. D'aucuns s'étonneront peut-être du fait que j'invoquerai certaines œuvres dont la poéticité n'est pas vraiment évidente (tel conte de Poe ou dessin de Mark Lombardi), quand elle n'est pas déniée par leurs auteurs même (Denis Roche, par exemple). Pourtant, ces œuvres sont toutes incorporées, parfois depuis longtemps, au monde de la poésie, et il est facile de citer des lecteurs non insignifiants dans ce monde qui déclarent, tout armés de raisons, en faire une lecture poétique : Franck Leibovici pour Lombardi<sup>31</sup>, par exemple, Jacques Sivan pour Roche<sup>32</sup>, Emmanuel Hocquard pour Poe<sup>33</sup>.

### Schéma sommaire

Par « critique », je désigne d'abord, très simplement, la propriété d'un langage poétique d'impliquer, dans son fonctionnement contextuel propre, une position (aux sens, ici interdépendants, d'emplacement, d'attitude, de jugement) par rapport à quelque autre système de représentation, généralement tenu pour efficace, dominant ou simplement envahissant. Ce système de représen-

---

31. Franck Leibovici, *des documents poétiques*, op. cit.

32. Jacques Sivan, *Le Beau en présence ou le sexe à la mère Denis*, essai sur Denis Roche, Java, 1992.

33. Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, P.O.L., 2001.



tation cible se présente (est présenté comme) un ensemble de langages voués à une cause perçue comme similaire, partageant donc certaines propriétés symboliques du fait même de leur soumission à une idéologie commune. L'on tient qu'il s'impose quotidiennement à l'intelligence pratique et qu'il ordonne le monde : routinise notre perception de la nature (Ponge : « l'ordre des choses ») ou détruit nos facultés de conception (Deguy : « le culturel »). Il ne me semble pas très abusif de réduire l'éventail des attitudes critiques couramment adoptées à deux grands genres :

- Positions A : celles du rejet ou de la « résistance ». L'attitude poétique-critique consiste alors à réclamer ou à se réserver un usage autre, différant radicalement et continuellement des langages de pouvoir ; la poésie tend alors à se construire négativement, comme quête d'un mode de symbolisation singulier, privé ou utopique, en tout cas isolé, dans l'économie de sa production comme de sa réception, des logiques parolières dominantes. Alors surgit une question centrale, directement liée aux conditions d'énonciation qu'une telle position critique impose : celle de la valeur communicationnelle réelle et du statut linguistique de ces productions négativistes. Cette question a pu parfois être ressassée au point de devenir le seul objet d'écriture d'une poésie qui se nourrit du paradoxe logique qu'elle-même constitue. Un des problèmes majeurs des poétiques A modernes ou post-romantiques a consisté, en effet, à travailler à la construction d'un modèle communicationnel crédible.
- Positions B : celles qui consistent à se saisir des formes même des langages dominants pour en faire la matière première de l'écriture critique. Cette matière peut alors servir :
  - d'objet d'analyse : les jeux de langage sont alors considérés comme un réservoir d'implicites idéologiques, et la poésie

se pense comme reconstitution d'expériences langagières démythifiantes ;

- de matériau susceptible, moyennant certaines opérations pratiques, de déclencher une exploration cognitive d'un type neuf, occasion d'un renouvellement des formes de nos savoirs ou, plutôt, de nos croyances.

Résumons ainsi : la position A, résistante, engage la pratique poétique dans l'élaboration d'un contre-usage, la position B, dans ce qui serait un méta-usage fondé sur l'activation, par redistribution des formes de certains usages ambiants, d'une dimension métacritique ou « révélatrice ».

### **Un commentaire : similitudes et différences premières**

Mais quelles que soient les différences de « positions critiques » propres à ces deux grands genres, les différences de traitement formel qu'elles requièrent, et, par ailleurs, l'imaginaire communicationnel déterminant leur production, la notion même de « poésie critique » nous ramène naturellement, tout uniment, vers une autre série de questions très classiques : celles du rapport de la poésie à la « vérité », et de sa relation parfois conflictuelle aux « langages de vérité », qu'ils soient philosophiques, scientifiques ou encore médiatiques.

Pourtant, les deux cas ne s'équivalent pas. Le premier, utopiste et négativiste, entraîne la construction d'un fonctionnement symbolique autonome, d'autant plus actif qu'il s'écarte des modes institués de la représentation ; le second, en revanche, est caractéristique d'une poésie qui ne saurait fonctionner dans l'ignorance ou le refus des jeux de langage ambiants qu'elle prend pour cible, récupère comme matière première, et dont elle cherche à emprunter certaines stratégies de production voire de diffusion.

Le premier genre (ou genre A) est donc fatalement celui d'une acceptation préalable à l'attitude négative qui le caractérise. Je pense, bien sûr, à ces deux sortes d'acceptation très courantes :

- celle d'un type d'économie de l'expression issu d'une tradition de la poésie comme langage utopique, laquelle reste souvent reconstruite à partir d'une vision singulière de « l'histoire de la poésie ». L'on trace un plan du territoire poétique dans la logique duquel il est possible de situer une pratique résistante pertinente. Malherbe, selon Ponge, résiste devant les tendances esthétiques de la Pléiade, n'écoute que son goût propre, devient ainsi non seulement l'exemple d'une conception de la poésie comme « désaffublement » continu, mais encore « le donjon, le réduit de notre langue ». À la fin de sa vie, Hölderlin, selon Jakobson, est devenu incapable de communiquer, il ne parle plus que dans sa langue poétique, sorte de langage privé : exemple type et idéalisé d'une poésie monologique, parvenue à son autonomisation complète<sup>34</sup> ;
- celle d'un type de geste préliminaire, bien inscrit dans la tradition moderniste, de destruction totale de tout espace symbolique hérité (incendie, déluge rimbaldien, etc.), la plupart du temps abstraite et métaphorique dans sa réalisation, afin de reconstruire le lieu propre d'un langage sans ancrage.

Les poétiques du second genre (ou genre B), qui m'intéresseront le plus, ne demandent ni telle reconnaissance ou amour du passé, de ses héros intransigeants ou de ses schizophrènes sublimes, ni comparable discipline du cataclysme verbal. Elles se sont simplement résolues à accepter pour lieu de parole et d'action l'espace public des pratiques langagières, ou, du moins, celui que leurs auteurs croient pouvoir identifier, délimiter, et voir symbolique-

---

34. Roman Jakobson, *Russie, Folie, Poésie*, Seuil, 1986, p. 171 sq.

ment fonctionner. Mon genre B dérive donc moins d'essentielles (ou supposées telles) règles propres au « monde de la poésie » qu'il ne modifie ce monde en lui faisant intégrer diverses activités symboliques issues du monde non littéraire ou paralittéraire. On voit donc que je conçois comme cause importante (sinon première) du changement actuel de la géographie « du monde de la poésie » sa faculté nouvelle à incorporer quasi automatiquement toutes sortes de nouveaux « traitements critiques » des langages publics.

### Un postulat...

Je postulerais ceci : puisqu'une œuvre n'est « critique » que dans le contexte d'une certaine idée générale qu'elle se fait de l'expression de la vérité, de sa communication, et de ses effets pragmatiques, une opération préliminaire utile pour se représenter un fonctionnement poétique particulier consiste à conjecturer et redécrire le modèle communicationnel global qu'elle convoque pour activer les processus cognitifs propres à l'expérience critique qu'elle nous fait vivre.

Toute poétique est tributaire d'un modèle théorique dans le cadre duquel elle se représente plus ou moins clairement et consciemment la spécificité de son propre fonctionnement par rapport au fonctionnement des autres jeux de langage, en particulier ceux de vérité ou de conviction et de séduction. Ce postulat admet donc le corollaire suivant : toute poétique, dans la mesure où elle est réflexive, s'oriente et s'élabore en dessinant une cartographie des jeux de langage parmi lesquels elle cherche à s'insérer. On peut donc l'observer comme un tracé, et supposer qu'elle dispose d'une échelle ou d'un modèle structurant ce tracé. Ce modèle me semble pensable comme une maquette de l'esprit en tant qu'il peut être producteur de représentations satisfaisantes ou efficaces, et soumis aux pressions que celles-ci exercent sur lui, l'esprit en tant, donc, que foyer de capacités communicationnelles.

La considération de ce modèle m'apparaît un geste analytique premier fondamental pour comprendre la nature d'une œuvre d'art, un peu comparable à la prise en compte de ce qu'Arthur Danto nomme « le monde de l'art ». Ce geste théorique, en partie spéculatif, a certains inconvénients, mais il possède au moins l'avantage d'éviter, par exemple, d'appliquer une grille de lecture prosodique aux « Antéfixes » de Denis Roche. Il revient, en somme, simplement, à tenir compte des usages, pour ne pas dire de l'intentionnalité qui les détermine en partie, et nous prémunit contre la naturalisation d'une méthode ou d'une esthétique sous des prétextes essentialistes ou réalistes.

### ...et sa conséquence immédiate sur le schéma sommaire

Si l'on choisit de diviser les deux types critiques A et B selon le modèle communicationnel qui les informe, apparaissent alors quatre sous-types de poétiques critiques assez significatifs, empiriquement parlant (la symétrie, ici, est assez volontariste, et vise surtout à la clarification) :

- A1 : le type post-magique ou mystique ou encore « sympathique », qui me paraît issu d'un certain héritage de Rimbaud ou de Mallarmé, et qui se trouve, par exemple, accepté ou espéré par Henri Michaux ou même Yves Bonnefoy ;
- A2 : le type rhétorico-institutionnel, représenté, à mon avis, d'une façon patente, en France, par certains aspects du travail de Francis Ponge et de Michel Deguy ;
- B1 : le type déconstructionniste ou contre-propagandiste qu'on a vu émerger massivement, surtout dans les années 1990, avec le travail de Manuel Joseph, Christophe Fiat, Jacques-Henri Michot, etc. ;
- B2 : le type investigatoire qui caractérise certains travaux de Denis Roche, Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize. Celui-ci trouve

peut-être son modèle ancestral dans une figure d'Edgar Poe, celle de l'enquêteur Charles Auguste Dupin tel qu'il apparaît dans le conte de ratiocination intitulé *Le Mystère de Marie Roget*, c'est-à-dire de celui qui cherche à découvrir quelque chose concernant un problème public (en l'occurrence, un meurtre) en inventant une façon de manipuler les représentations qu'on en donne.

Il va sans dire qu'il ne s'agit pour moi que de décrire des modèles, ou même, plutôt, des tendances. Ce qui veut dire qu'aucune des œuvres susmentionnées ne s'y réduit. Ces types me permettent simplement de mener mon observation du point de vue critique ou « poétique-critique », ils ne concernent donc, j'insiste, que certains de leurs aspects.

Je signale d'autre part, bien que ce soit inutile en toute logique, que cette partition n'est que très peu historique ou chronologique, mes quatre types étant bien représentés à l'heure actuelle, même si les deux derniers semblent plus tributaires d'une idéologie pragmatrice postmoderne en vogue ces temps-ci. Comme ceux-ci m'intéressent davantage, je passerai assez vite sur les deux premiers, ce qui me vaudra donc de formuler à leur propos un discours rapide et approximatif.

### Propos d'ordre général sur les types A

Mes deux premiers types (disons, « Bonnefoy » et « Ponge ») conçoivent la poésie comme une connaissance alternative au savoir conceptuel ou rationnel-technique qu'ils dénoncent comme la cause d'un ordre des choses appauvrissant ou aliénant. Ils recourent donc des poésies qui sont critiques parce qu'elles sont pensées comme des utopies cognitives dont les frontières sont tracées en opposition avec ce qui caractérise celles du savoir scientifique.

– Le savoir conceptuel scientifique est un savoir aspectuel et partiel : il perçoit les phénomènes naturels sous un nombre limité de traits. Celui de la poésie est holiste, à la fois unitaire et complexe : il saisit les choses dans leur variété et leur totalité, telles qu’elles peuvent se présenter à un sujet concret.

– Le savoir conceptuel vise à une consistance rationnelle et une efficacité pratique maximale positive : de ce fait, dans les civilisations modernes, il prend des formes et concerne des usages qui échappent quasi totalement à l’individu isolé. Sa valeur est avant tout collective et institutionnelle, alors que celle de la poésie est intersubjective et à valeur d’abord individuelle. L’espace de la science est interdit à « l’homme de la rue » que nous sommes tous, puisque nous ne saurions être l’expert de tous les savoirs : c’est l’espace à la fois divisé et réservé des différents laboratoires expérimentaux, ou encore celui, commercial, de la technique. Le lieu de la poésie se veut situé dans la vie quotidienne.

– « La conscience qui œuvre en poésie s’attache électivement à des réalités qu’elle peut appréhender hors langage, les ayant perçues comme un tout [...]. Elle cherche à les penser comme il arrive qu’on vive<sup>35</sup>. »

La connaissance poétique subjective saisit donc la chose au passage comme un « Ouvert » (Rilke, cité par Bonnefoy), c’est-à-dire une « présence » muette, une résistance, une objection, quand la science cherche à la soumettre d’emblée aux grilles d’une langue unidimensionnelle, rationnelle. Le moyen d’une telle poésie est, par conséquent, la constitution d’une parole qu’on pourrait qualifier de pluridimensionnelle, rétive à l’hégémonie d’un principe organisateur unique (*la* mathématique, *la* logique, *la* méthode). C’est

---

35. Yves Bonnefoy, « Y a-t-il une vérité poétique? », *Vérité poétique et vérité scientifique*, PUF, 1989, p. 52.

un langage qui cherche à être envisageable comme une « réserve » pour la compréhension.

Chez Bonnefoy comme chez Ponge ou le dernier Michaux, l’organisation du texte est donc largement pensée comme une activité de refus, un « dégagement » de la parole collective, une neutralisation des potentialités conceptuelles des mots au bénéfice de la transcription de cette « présence », ou encore une focalisation élective du regard sur les « qualités différentielles » des choses (celles qui sont toujours différentes de ce qu’on en a déjà dit).

Le moyen effectif de cette neutralisation, celui de la transposition linguistique de cette « présence », est un usage substantiel du verbe, « matériel » (Bonnefoy ou Ponge) avant d’être « formel ». Le langage poétique réclame de son hypothétique destinataire une saisie qui va se transformer en quête d’une forme ou recherche de formes signifiantes potentiellement comprises ou compréhensibles dans l’unité poétique perçue comme un tout dense et autorégulé. Cette saisie relève bien de ce qu’on peut appeler une attitude esthétique puisqu’il s’agit de retrouver dans l’œuvre une conformation émotionnellement significative, celle qui rendrait une « présence » (ou s’approcherait de ce « rendu »), et permettrait une communication, ici conçue comme partage d’une « situation » (Michaux) ou d’une « circonstance » émotive (Ponge) : ciel tragique magnifique, bras cassé, états mescaliniens...

Mes deux premiers types A se ressemblent donc du fait qu’ils tentent de concilier saisie esthétique et saisie cognitive, qu’ils tablent ou parient sur le fait que la lecture esthétique objective l’expérience d’une relation individuelle au réel. Le type A instrumentalise la conduite esthétique, lui confère par-dessus tout une fonction de nomination et d’objectivation d’un référent laissé jusque-là sans nom. Le type A est donc celui des paroles mises pour des « insignifiants » (Ponge), des êtres (ou des modes d’être)

littéralement sans signes, puisque sans importance dans un univers logique-technique régi par les idées et leur syntaxe.

### Spécificité du type A2

C'est dans les modalités de cette objectivation que les type A1 et A2 « cognitifs-esthétiques » se séparent. Le modèle A1 (Rimbaud, Mallarmé tel que lu par Valéry, Michaux, Bonnefoy) me semble profondément redevable d'une conception magique de la communication qu'il fait perdurer, parfois en désespoir de cause. Ces poésies présupposent toutes l'idée qu'il pourrait exister un rapport naturel, « sympathique », absolu, entre la forme des choses expérimentées par les sujets ou encore celle de l'esprit qui les « vit », et celle d'un écrit qui serait revenu à un stade préconceptuel ou « matériel ». Le travail poétique consiste alors en l'opération de production de ce *langage adéquat* qui aurait la faculté de rendre *directement* l'expérience d'une présence, de valoir pour elle.

Le type A2 (Ponge) rompt avec cette idéologie ou ce modèle communicationnel archaïque, en ce qu'il introduit une médiation institutionnelle dans le processus d'objectivation. Là où le type A1 conçoit une relation fusionnelle monde-langage ou langage-esprit, le type A2 essaie de penser une relation *équivalentielle* dont les conditions et les modalités même sont destinées à être l'objet d'un accord communautaire. Je m'explique. Il ne s'agit pas, pour Ponge, de rendre la « chose » directement ou sympathiquement dans un langage qui lui serait naturellement adéquat, mais de fournir d'une « chose » perçue une forme littéraire qui produise en tant que texte des impressions *équivalentes* à celles que produit l'objet matériel dans le quotidien. Le « texte-chose » peut alors être considéré comme un jeu de langage synthétique, associé, comme tout jeu de langage, à une somme de sensations. Le travail poétique consiste à faire en sorte que ce complexe de sensations puisse être accepté comme

l'équivalent de l'ensemble des sensations que nous éprouvons dans nos relations communes avec la chose : lorsque nous adoptons face à celle-ci certaines attitudes, ou divers jeux de langage incluant son nom. Il s'agit donc de mettre en relation des attitudes sensationnelles courantes mais tues, et des impressions issues d'une production verbale (donc, un autre ensemble d'attitudes). Dans le modèle A2, cette relation n'est pas du tout envisagée comme produit possible d'une sympathie naturelle des mots et des choses, comme en A1 : elle implique une dimension conventionnelle et institutionnelle.

On a souvent insisté, au sujet de textes comme *La Rage de l'expression*, sur leur fonction métacritique et négative : le rejet des valeurs poétiques liées à la perfection, à l'achèvement, par l'exhibition du travail inachevé, la monstration de l'écriture comme un processus continu<sup>36</sup>. Il faut ajouter que cette exhibition fonctionne, aussi bien, positivement. Elle peut être lue comme une proposition institutionnelle, dans la mesure où elle expose clairement *des critères de validation* pour une écriture descriptive nouvelle (à valeur cognitive mais non scientifique), voire un *système de tests pour la falsification des « formules »* (Ponge dirait : leur « rectification continue »), lesquelles reposent d'ailleurs en bonne partie sur l'usage d'une institution prise comme référence : le dictionnaire Littré. En d'autres termes, l'équivalence choses-mots n'est plus supposée naturelle, mais voulue conventionnelle, et les modalités de cette convention (les règles momentanées ou particulières de la production poétique-descriptive) *sont exposées comme une proposition pour un possible consensus*, voire pour une discussion et une remise en question (on sait combien Ponge était sensible au retour de ses lecteurs réels).

---

36. Par exemple, Jean-Marie Gleize et Bernard Veck dans *Francis Ponge, « Actes ou textes »*, PUL, 1984, ou encore Christian Prigent dans *Ceux qui merdRent*, P.O.L., 1991.

Ce modèle A2 désigne donc une poétique intégrant une vision pragmatique que ne possède pas le modèle A1. Cette poétique implique en effet, dans son fonctionnement même, une politique, en tout cas l'acceptation commune de certains usages (certaines manières d'exploiter le dictionnaire, propres à Ponge, que ce dernier expose à notre jugement dans ses brouillons). On peut la comparer, *mutatis mutandis*, à la production des théories telle que l'envisage Karl Popper : celles-ci ne sont pas considérées comme globalement adéquates aux phénomènes qu'elles décrivent. La manière, aspectuelle, dont elles en rendent compte résulte seulement d'un accord collectif préalable concernant nos façons de tester les hypothèses, c'est-à-dire d'observer, de décrire et de confronter à l'observation-description. L'exercice d'une science ainsi conçue – le simple fait de continuer de produire des hypothèses que nous reconnaissons comme efficaces – nécessite, dans son principe même, une politique, celle qui nous garantit l'accord sur les termes et les modalités des tests.

Mais je finirai par dire que, comme le discours scientifique selon Popper, la grande question de cette poésie type A2 reste sa relation avec quelque chose qui demeure imaginé comme un arrière-monde (muet), un « réel », une « nature » ou « Monde 1 » (Popper), même si cette relation n'est plus de type « sympathique » comme dans le modèle A1.

Résumons. Le modèle A1 est critique parce qu'il persiste à concevoir un fonctionnement symbolique holistique sympathique dans un contexte politique et social soumis à l'hégémonie de la rationalité technique, quelque chose comme une relation sismographique ou indicielle entre le langage et le réel. Le modèle A2 est critique parce que, bien qu'explicitement conventionnaliste, il oppose aux conventions dominantes (conceptuelles-logiques) régissant la représentation du réel un tout autre genre de conventions, disons, singu-

lières, alternatives, utopiques ou microcommunautaires, fondées sur d'autres valeurs éthiques et visant d'autres fonctions.

C'est donc dans le cadre d'une problématique très précise que nos deux premiers modèles s'avèrent critiques : celui de la référence conçue comme correspondance. Et c'est là tout ce qui les sépare des modèles B.

Avec ces derniers, la critique poétique s'affranchit de la référence-correspondance. Elle trouve une autre problématique que je nommerai problématique de recontextualisation.

### Propos d'ordre général sur les types B

Avec ces derniers, dans un contexte historique de propagande généralisée sur lequel je ne peux pas m'étendre, le mouvement opéré par Ponge (type A2) trouve son achèvement. La problématique de la poésie critique ne porte plus sur la référence-correspondance (ou comment construire poétiquement une référence qui soit plus *correspondante à notre vie* que celle de la science ou du langage soumis à la technique), elle se recentre entièrement sur la question de la convention des langages et de la régulation de leur circulation.

Une poésie de type B n'est plus critique parce qu'elle réfère autrement que la langue contre laquelle elle se constitue, mais parce qu'elle vise, attaque ou se sert des usages ambiants, en particulier de ceux qui déclenchent couramment l'adhésion et l'action (ceux dont le pouvoir symbolique est grand) pour produire du savoir que ces usages ignorent, ou laissent dans l'ombre. Avec les poésies du type B, le langage n'est plus envisagé du point de vue d'une relation individu-monde réel, mais uniquement sous l'angle de sa performativité, de sa capacité à susciter des croyances et des comportements dont la pertinence n'est plus du tout imaginée à l'aune d'une correspondance référentielle. Le savoir des poésies B demeure donc un

savoir *du* langage, dans les deux sens que peut prendre cette préposition : (destination) savoir métalinguistique et prenant pour objets d'analyse les usages efficients (modèle B1), ou encore (provenance) savoir extrait, activé grâce à la redistribution ou la recomposition des formes usuelles de la représentation (B2).

Dans les modèles B, l'esprit n'est plus ce qui saisit un « fait externe » pour en bâtir une représentation adéquate, il est plutôt considéré comme « un réseau de croyances ou d'attitudes propositionnelles [qui] se recompose en permanence afin d'accommoder de nouvelles attitudes propositionnelles » (Richard Rorty<sup>37</sup>). Nul besoin que ces croyances correspondent à quoi que ce soit d'externe. Les croyances induisent des actions entraînant l'émergence de nouvelles croyances, lesquelles réclament de recomposer le réseau. Une croyance est tenue pour vraie lorsqu'elle peut s'intégrer au réseau sans provoquer de tension trop grande ou de déchirure, lorsque, donc, elle peut s'y ajuster. Dans ce modèle, l'opposition corps/esprit ou monde/esprit structurant les types A est remplacée par la relation croyance-attitude. Une croyance est corporelle dans la mesure où elle détermine des attitudes qui la manifestent, donc des actions qui génèrent de nouvelles recompositions, donc de nouvelles croyances, etc., jusqu'à ce que mort s'ensuive.

John Dewey a distingué deux types d'opérations de recomposition des croyances : les « habitudes » et les « recherches ».

– *L'habitude* désigne une activité de recomposition minimale, automatique, nécessaire à l'esprit pour acquérir une nouvelle croyance apte à déterminer le mode d'action adéquat à une situation nouvelle donnée. Notons bien, cette recomposition est quasi réflexe, et elle s'effectue dans une situation banale ou tenue

---

37. Richard Rorty, « La recherche comme recontextualisation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, PUF, 1994.

pour telle. C'est ce qui se passe lorsque j'adapte automatiquement mon niveau de langue à mon interlocuteur, en décryptant instinctivement certains signes culturels qu'il émet, ou quand j'évite un obstacle par réflexe au volant de ma voiture.

– *La recherche* implique une recomposition plus vaste et surtout délibérée, consciente, active, voire méthodique : elle est générée par une nouvelle *situation*, qui reste cependant une *situation interprétable* (mais que serait une situation ininterprétable?). Plus ce processus occasionne des déplacements importants, des transformations radicales dans le tissu spirituel des croyances, plus il apparaît éclairant de parler de « recontextualisation ». Je recontextualise lorsque je crois avoir découvert la « personnalité » de mon interlocuteur, que je cherche à séduire par tel langage particulièrement bien adapté ; ou encore lorsque je veux semer une voiture de policiers qui me poursuit, en imaginant à vitesse éclair un itinéraire original inconcevable pour eux. Lorsque je dispose de la notion de « personnalité » ou de l'image mentale « itinéraire inconcevable », toutes mes attitudes, certaines de mes croyances sont modifiées ou réinterprétées. Le monde sera lu différemment, les actions des êtres qui m'entourent n'auront plus le même genre d'impact sur mon esprit. Ces quelques définitions ne sont pas inutiles pour comprendre le fonctionnement critique-analytique des deux derniers types poétiques.

### Quelques précisions sur B1

Au cours des années 1980 et 1990, ont surgi un certain nombre de livres qui trouvaient leur matière, construisaient leur forme même à partir d'usages verbaux destinés au conditionnement des esprits, c'est-à-dire, pour reprendre la notion que je viens d'invoquer, à l'assimilation d'« habitudes » langagières ou comportementales. Olivier Cadiot bâtit des chapitres entiers de son *Art*

*poetic*<sup>38</sup> en juxtaposant des textes dont la forme est dérivée de celles des exercices de grammaire à trous, Manuel Joseph (*Heroes are Heroes are*<sup>39</sup>) reprend les modalités d'énonciation (injonction, répétition), la rhétorique des discours de propagande guerrière télévisée (esthétisation du fait d'arme), Christophe Fiat (*Ladies in the dark*<sup>40</sup>) épuise et synthétise les ritournelles propres à la culture de masse, Jacques-Henri Michot (*Un ABC de la barbarie*<sup>41</sup>) injecte quelques fragments de « littérature » dans un flux énumératif de slogans journalistiques classés par ordre alphabétique.

Ces textes procèdent d'une manière assez comparable : ils utilisent, peu ou prou, les structures courantes, « habituelles » de la littérature (la forme livre, l'ordre de la page, les notions de *fiction*, de *narration*, de *héros*, d'*héroïne*) pour déconstruire, c'est-à-dire révéler en tant que processus actifs, structurants, les formes verbales propres aux jeux de langage de vérité, en particulier de « vérités » médiatiques. Ils ne fabriquent donc pas un métadiscours analytique de dénonciation ou de description – fondé, d'ailleurs, sur quelle perspective ou quelle autorité théorique préalable? –, mais ils reconstituent, par leur manière de les intégrer dans nos « habitudes » lectorales, une « situation » de réception assez banale, elle-même habituelle, et immédiatement reconnaissable lorsque recontextualisée. Dans cette situation, des tensions surgissent : les logiques de la « vérité » médiatique, que le dressage, l'habituation ont rendues invisibles, apparaissent comme des conventions indésirables, largement contaminées par les mythologies de la presse *people* ou des romans de gare. Eux-mêmes et réciproquement perdent aussi la relative innocence que leur confère leur

---

38. Olivier Cadiot, *L'Art poetic*, P.O.L, 1988.

39. Manuel Joseph, *Heroes are Heroes are*, P.O.L, 1994.

40. Christophe Fiat, *Ladies in the dark*, Al Dante, « Niok », 2000.

41. Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Al Dante, 1998.

caractère grotesque, et accèdent pour ainsi dire au statut de structure informante. Par exemple, chez Manuel Joseph, les commentaires de reportages sur la première guerre en Irak sur CNN sont littéralement traversés par le discours crypto-pornographique des romans d'espionnage phalocrates de type SAS, des paroles de chansons de NTM. Ce qui frappe, dans ce livre, c'est la manière dont ce montage réussit à souligner des *airs de famille*, d'une façon quasi paranoïaque, entre, d'une part, les représentations de l'*entertainment* (la pornographie de masse, le roman de gare, le rap) et les discours destinés à la saisie de l'actualité : la couverture médiatique de la guerre, elle-même guerrière, ou son métadiscours technique à propos des satellites espions. Ces montages fonctionnent donc comme des reconstitutions de situations particulières (chez Joseph, l'audition d'un commentaire télévisé durant le journal télévisé<sup>42</sup>) au cours desquelles, soudain, certaines habitudes cognitives entrent en conflit<sup>43</sup> et perdent, du coup, momentanément leur banalité : elles accèdent alors à une épaisseur interprétative qu'elles n'ont jamais dans la vie courante. Le lecteur est comme mis en position de témoin d'une crise locale des représentations communes, qu'on peut retraduire en termes cognitifs comme une expérience dirigée (soudaine et inattendue) de « vision comme<sup>44</sup> » : il voit (pour le dire vite) l'information guerrière comme tributaire de l'héroïsme

---

42. L'ensemble du texte de *Heroes are Heroes are* est écrit à la manière d'un écran de prompteur.

43. Emmanuel Hocquard, dans *Les Oranges de Saint-Michel*, Steles, 1996, décrit une comparable crampe spirituelle ou blocage cognitif l'empêchant de mettre en relation des oranges et l'étiquette qui indique leur prix.

44. Je reprends cette idée à Wittgenstein, en particulier *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, mais aussi au *Cahier brun*, dans lequel Wittgenstein explique comment, dans les albums-photo de famille, la disposition des images réussit à attirer l'attention sur des traits de « ressemblances de famille », c'est-à-dire des traits communs dans certains visages, des influences, des manières semblables



pornographique, et réciproquement. C'est ce processus que je nomme « déconstructionniste ». Les poésies qui fonctionnent de la sorte sont critiquées parce qu'elles agissent contre des logiques discursives, parce qu'elles possèdent le pouvoir d'entraîner chez nous un changement d'attitude ou une révision de certaines de nos croyances pour adopter des comportements nouveaux.

Une poésie déconstructionniste s'intéresse donc d'abord aux formes du langage ambiant que nous recevons comme de purs stimuli ; elle vise davantage la part pavlovienne qui sommeille en tout usager du langage et du texte, part notable car tout usage implique l'habitude et le réflexe conditionné. Ce sont des poésies conçues comme des outils ou des disciplines d'inquiétude sémantique et de méfiance sociale.

J'appellerai « implantation<sup>45</sup> » la construction du dispositif concret permettant à ces poésies de provoquer une situation de lecture déclenchant cette révision des croyances. Une implantation est donc une construction matérielle qui vise à susciter une recontextualisation.

Jacques-Henri Michot<sup>46</sup>, par exemple, cherche à provoquer une révision de nos croyances concernant la lecture esthétique des grands textes, leur pouvoir de résistance au flot médiatique, en immergeant littéralement dans un bain de stéréotypes tirés du langage télévisé quelques fragments de chefs-d'œuvre de la littéra-

---

d'évoluer, bref, de voir tel aspect d'un visage donné, grâce au montage, comme celui de tel ou tel autre. (*Le Cahier brun*, Gallimard, « Tel », 1998, p. 200-202.)

45. *L'implantation* constitue donc un des moyens, matériel, de l'*implémentation*, qui désigne, dans la théorie goodmanienne « tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner ». L'implémentation comprend donc, entre autres, « la publication, l'exposition, la production devant un public ». (*L'Art en théorie et en action*, L'Éclat, « Tiré à part », 1996, p. 55), mais aussi l'enseignement, la critique, la chronique des œuvres, etc.

46. Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, op. cit.

ture moderne. Sa manière d'implanter est typiquement livresque : il se sert de la structure abécédaire du dictionnaire comme principe d'ordonnement, des notes en bas de page pour introduire une dimension narrative motivant cette structure même.

Je note donc encore ceci : dans le modèle déconstructionniste, la recontextualisation précède l'implantation, laquelle se donne souvent comme le transfert, par les moyens matériels ou logiques propres à la littérature, d'une situation de recontextualisation déjà vécue par l'auteur dans un contexte extralittéraire. C'est en effet parce qu'il a fait l'expérience des similitudes formelles ou thématiques entre les commentaires des journalistes de CNN et ceux des romans de gare néofascistes que Manuel Joseph peut construire l'implantation qui les exhibe. La révision ou recontextualisation a eu lieu avant l'écriture, « dans la vie », et l'écriture ne fait que la rendre, l'incarner. Elle réalise matériellement une opération en partie déjà effectuée, effectuable par ailleurs. Je dirais donc de l'écriture B1 qu'elle place le lecteur devant la reconstitution littéraire-livresque des conditions d'une recontextualisation qui lui est extérieure.

Je constate enfin que, d'une certaine manière, le modèle B1 déconstructionniste n'a pas tout à fait rompu avec le type A (esthétique), dans la mesure où il consiste, en définitive, à construire les conditions d'un *partage* de situation vécue entre un auteur et un lecteur.

## Le modèle B2

Pour définir mon quatrième et dernier modèle, B2, je dirai qu'il se distingue du modèle déconstructionniste B1 en ce qu'il inverse la relation entre recontextualisation et implantation. Les auteurs de type B2 partent eux de modèles d'implantation qui existent dans la vie courante et qu'ils hybrident dans le but de faire des « découvertes », c'est-à-dire de provoquer des recontextualisations logiques. Les auteurs B2 se défient des vertus du transfert et de la

reconstitution dispositive. C'est donc, si l'on peut dire, *directement* sur des contextes représentationnels concrets qu'ils travaillent, cela dans le but d'entraîner des révisions de croyances, ou recontextualisations mentales. Ces auteurs sont conduits à expérimenter toutes sortes de compositions de maquettes ou de structures représentationnelles sans *a priori*, pour « voir ce que ça donne », et ils retiennent les modèles qui les satisfont, c'est-à-dire qui suscitent, selon eux, d'importantes révisions. Notons bien cela, de tels travaux peuvent engager, dans leur mouvement de recomposition, n'importe quelle structure d'implantation : la littérature et la poésie au sens strict ne constituent pas un domaine de recontextualisation favori. C'est là un des points qui distinguent B2 de B1, les modèles B1 conduisant, par nature, sinon à une sacralisation de la littérature (Michot), du moins à une hyperactivation de ses formes (par exemple, la forme héros/héroïne, chez Fiat). Si je parle des productions de type B2 comme de poésie, c'est uniquement et simplement parce qu'elles me semblent pouvoir se rattacher à un modèle d'écriture investigatoire ancestral explicitement présenté comme poétique par Edgar Poe : celui de l'enquêteur *in abstracto* Charles Auguste Dupin. Dans *Le Mystère de Marie Roget*, l'investigation est conduite à distance : l'enquêteur Dupin ne peut se rendre sur les lieux, et c'est par un traitement particulier effectué sur des témoignages tirés d'articles de journaux qu'il résout l'énigme d'un meurtre. La solution est donc potentiellement pré-inscrite dans des documents très disponibles et à la portée de tous, mais nul ne réussit cependant à mettre le doigt dessus, car tous restent incapables de rompre avec leurs habitudes lectorales, et demeurent aveugles. Dupin est celui qui commet ce geste lourd de postérité, consistant à découper certains fragments de témoignages, de descriptions et de synthèses journalistiques pour les réagencer, c'est-à-dire les corrélérer différemment. Il extrait telle partie de sa structure narrative ou descriptive topique, la redispose dans un

autre contexte afin de la « faire parler ». Ces gestes de ponction-recontextualisation sont d'ailleurs inscrits (et non pas simplement décrits) dans la nouvelle de Poe, déposés tels quels dans la narration, et suivis des déductions qu'ils permettent.

Les meilleurs exemples que je puisse donner de ce type d'œuvres me sont fournis par les *Global Netwoks* de Mark Lombardi ou encore les *Portraits* d'Anne-James Chaton<sup>47</sup>.

Les *Portraits* de Chaton peuvent se définir comme une tentative de composition des structures de la réalisation d'un portrait photographique dans celle de l'écriture affichiste. C'est donc un dispositif dont la production et la réception repose sur un transfert de schèmes structurant les modalités d'implémentation courantes d'une discipline – la photographie –, dans une autre, l'inscription, la mise en page, jouant fortement des confusions que ce transfert entraîne. Il semble clair, mais encore faudrait-il travailler ce point, que l'efficacité des opérations d'implantation de type B2 repose sur le choix des *analogies catégorielles* qui la sous-tendent et coordonnent la composition de deux systèmes de représentation. En l'occurrence, les conditions de ce transfert reposent sur une série d'équivalences posées explicitement, et que je rappelle :

Un « Portrait » renvoie à un travail sur un sujet anonyme pris comme exemplaire – d'une fonction sociale, d'une profession, d'un genre, lesquels sont donnés dans le titre (le libraire, l'ouvrier, la chorégraphe...). Dans une certaine mesure, le travail de Chaton constitue quelque chose comme un pendant scriptural de la série

---

47. *L'Agent de sécurité, L'Architecte, L'Artiste, L'Assistante sociale, L'Astronaute, Le Barman, Le Brigadier, La Chanteuse, La Chorégraphe, Le Dentiste, Le Directeur adjoint, L'Éducateur, L'Électricien, Le Libraire, La Préparatrice, La Productrice, Le Réalisateur, La Secrétaire, Le Steward, Le Syndicaliste, Le Torrificateur*. Tous sont disponibles sur le site d'Anne-James Chaton : <http://aj.chaton.free.fr>.

de portraits photographiques d'August Sander<sup>48</sup>. Une page (ici, plus précisément, un recto) fonctionne comme une unité spécifique : elle contient, dans un format rectangle fixe (176 × 120 cm) entièrement rempli, la liste exhaustive des éléments portés sur lui par le sujet, au moment où Chaton en effectue le « portrait ». L'image du sujet se confond donc avec la liste de ce qu'un sujet donné *capitalise* sur lui. Chaton note le nom de l'objet et ressaisit chaque fois ce qui s'y trouve inscrit (marques, numéros, contenu d'étiquettes) dans un caractère typographique et un style qui s'approche de l'inscription originale. L'ordre de la liste correspond à celui, chronologique, selon lequel le sujet fait apparaître les éléments qui le constituent. Le déballage des éléments et leur notation produit donc littéralement la forme du portrait, dans la mesure où sa quantité détermine la taille de la police choisie, en sorte que l'énumération remplisse exactement le cadre prédéterminé de la page. Remarquons d'emblée ceci : les équivalences introduites par Chaton pour effectuer son transfert de schème ne sont pas arbitraires. Elles s'articulent sur des catégories qui, dans le domaine de la photo, régulent la pratique et déterminent la lecture courante de la photo : celles de cadrage, d'impression résultant d'une diffraction, d'instantané. Chaton a simplement réussi à trouver, pour chacune d'elles, une extension propre et repérable comme telle dans le domaine de sa pratique d'écriture. En effet, de même que le *corps* du sujet d'un portrait photographique renvoie de la lumière sur la surface sensible que le photographe détermine en le *cadrant à l'instant* de la prise de vue, de même, le sujet de Chaton renvoie sur la page qui le *cadre* le corpus lexical et numéral des inscriptions que porte ce qu'il a en poche. Un tel sujet devient alors en quelque sorte l'origine causale d'un signe iconique indiciel

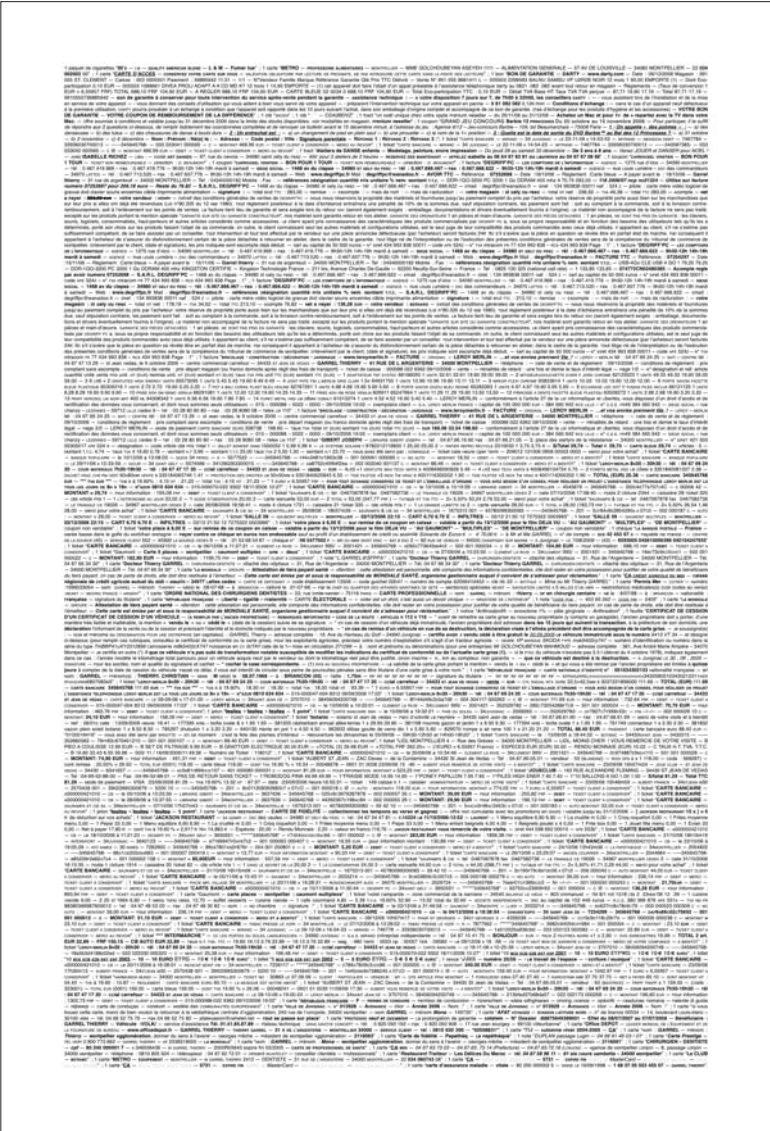
48. Tels que *Paysanne* (1912), *Jeunes Paysans en habits du dimanche* (1913), *Musiciens* (1918), *Bohémiens* (1925), entre autres.

1 chapeau de paille "**Roland Bouchacourt** – VINS DU BEAUJOLAIS" ; 1 veste en cuir "**5 CAPITAINE – AVIREX – PATROUILLE DE FRANCE – EXTERIEUR GAUCHE – alpha jet – FRANCE – Patrouille de France – patrouille de France**" ; 1 boîte "**FRAICHEUR POUR 2 CALORIES – tic® tac – MENTHE**" ; 1 ticket "**ESPACE CULTUREL – CENTRE COMMERCIAL ATOUT SUD – ROUTE DE PORNIC – TEL : 02 51 70 70 40** – caisse 075-0404 05 mars 2004 10 :29 – ticket 05/03/04 C G7 00085 – CODE DE LA ROUTE COFF 3 DVD 29,99 – Total 1 article 29.99 – Total en franc : 196.72 francs – especes 30.00 – rendu 0.01 – **DEDICACE d'Ysabelle LACAMP SAMEDI 13/03/04 A LA LIBRAIRIE**" ; 1 ticket "**E. LECLERC ATOUT SUD – ROUTE DE PORNIC – 44400 REZE - TEL : 02 51 70 70 70** – caisse 009-0190 05 mars 2004 09 :58 – ticket 05/03/04 D G27 00020 – DENTIFRICE ROUGE 3.15 – JOGGING LACETS H 13.70 – DENT BICARB FLUOR 2.83 – 1 COAX.MALE+ 1.12 – LIQUIDE FREIN 55 DOT3 5.20 – Total 5 articles 26.00 – Total en franc : 170.55 francs – especes 30.00 – rendu 4.00 – **DU 01 AU 17 MARS AVEC VOTRE CARTE DE FIDELITE GAGNEZ DES PLACES POUR LA PARADE DU CARNAVAL**" ; 1 tablier "**Roland Bouchacourt** – VINS DU BEAUJOLAIS" ; 1 paquet de cigarettes "**FILTER CIGARETTES – PM – VENI VIDI VICI – Marlboro – Fumer tue**" ; 1 boîte "**FRAICHEUR POUR 2 CALORIES – tic® tac – MENTHE**".

(la forme du recensement est en relation causale avec le sujet), exactement comme un sujet photographique. Le protocole suivi par Chaton génère une lecture particulière superposant ou plutôt imposant comme modalité de lecture textuelle l'usage lectoral propre aux photographies sociales : on se met à observer chaque *Portrait* comme un réservoir de données concernant un être social, et leur série, comme une source de comparaisons potentielles et d'informations concernant la structure des classes.

Les mots ainsi redispisés changent donc de statut sémiotique, se mettent à partager avec celui ou celle qu'ils représentent un certain nombre de qualités et de quantités que le dispositif synthétise et rend parfois immédiatement perceptibles : il suffit, par exemple, de comparer le portrait du barman, extrêmement pauvre quantitativement et affichant, du coup, sa liste en gros caractères enfantine, à celui de l'astronaute ou du dentiste, saturés de données aussi minuscules qu'abondantes, pour faire l'expérience d'une nouvelle visualité des rapports sociaux. Sur ce plan, les *Portraits*, qui suggèrent une saisie plastique immédiate et globale des données politiques et économiques, proposent quelque chose comme une voix moyenne entre les « narrative structures » de Lombardi (qui frappent immédiatement par leur puissante capacité à transformer des quantités informationnelles en qualités visuelles) et les « Antéfixes » de Roche, dont la visualité est, pour ainsi dire, nulle.

À la différence d'une description ou d'une représentation habituelle, que nous lisons généralement comme le « rendu », dans un langage artistique, d'une vision ou d'une conception de leur sujet, les *Portraits* ne révèlent celui-ci qu'en exposant des inscriptions réagencées de manière à ce qu'elles fassent traces : désignent des similitudes de faits et gestes, des habitudes individuelles ou collectives, des ressemblances dans les modes de vie, leur fréquence et leur rareté.



Anne-James Chaton, *Le Dentiste*, sérigraphie, 176 x 120 cm, février 2008.

Les *Portraits* nous permettent d'interpréter corrélativement :

– L'indexicalité des inscriptions réinscrites : ce qu'elles désignent quant au sujet d'un portrait, et à son mode de vie (ce qu'il lit, le type d'achat qu'il fait, les endroits où il passe, les lieux où il se déplace, etc.). Dans ce cas, il s'agit d'interpréter une socialité individuelle dans une durée, et en tant qu'itinéraire potentiellement retraçable.

– L'indicialité de leur cumul : ce que signifie la relation, dans l'ordre de leur réinscription portraiturale, des étiquettes déballées au moment de la « prise de vue ». Dans ce cas, il s'agit d'interpréter un état, une manière d'être sociale dans l'instant de la « prise de vue » : une pose sociale devant l'artiste portraitiste Chaton, lourde de sens quant à la manière dont le poète est considéré, une manière pour chaque sujet de constituer une image publique.

– L'indicialité de la série : la série des portraits se donne à lire et à apprécier comme une image synthétique des rapports de classes, du point de vue que reconstruit Chaton ; elle laisse observer des communautés transversales, les formes d'une homogénéisation des modes de vie, celles de la persistance de différences très notables.

Il importe de constater que toutes les informations potentielles, ces objets d'interprétation sont, avec le travail de Chaton, des données-par-la-forme-dispositale, telles qu'elles n'auraient pu être transmises par aucune autre forme, et certes pas par un discours qui tenterait d'en décrire la totalité des effets de sens. Comme toute production de type B2, les *Portraits* sont à comprendre simultanément à la fois comme un processus de recherche et comme la notation de cette recherche. À la différence, donc, du type B1, mais d'une manière comparable aux deux modèles mythologiques du type A, la production d'une telle connaissance ne

possède qu'une seule forme : celle du *Portrait*. Je note encore que cette connaissance résulte d'une redistribution s'appliquant à un matériau, somme toute, banal et plutôt indifférent dans son état normal. Reste maintenant à apprécier la valeur d'un tel savoir. Peut-il prétendre à autre chose qu'au statut de savoir « alternatif », « insignifiant », au sens de Ponge (semblable aux formes de cognition propres aux productions de type A) ? Peut-il représenter, pour nous, plus qu'une croyance subjective ? Il est logique de penser que la puissance cognitive d'une recontextualisation dépend entièrement du contexte dans lequel elle est implantée. Rappelons, pour finir, mais j'y reviendrai, que la popularité de Mark Lombardi a décollé après l'effondrement des *Twin Towers*, lorsque les agents de la CIA ont fait une descente dans la réserve de son galeriste pour rechercher, parmi les courbes de ses « structures narratives », quelques relations entre institutions bancaires et hommes politiques qui leur avaient échappé. Ce faisant, ils ne valorisaient certes pas ces dessins sur un plan esthétique, mais donnaient la preuve que ceux-ci pouvaient apporter un éclairage unique à un problème collectif qui venait de se poser.

## NOUVEAUX OBJETS, NOUVELLES POÉTIQUES

### *Keyboard Study#2* en boucle dans la voiture

Voici une petite scène nocturne à la fois réelle et synthétique. Elle s'est passée presque telle que je la raconte, et, par la suite, m'a donné l'impression de se reproduire très souvent dans la vie concrète, lorsqu'on a à affronter quelque chose de nouveau en art, tellement bien que son souvenir est devenu pour moi comme une sorte d'emblème puis une clef d'analyse. C'était le début du matin, un hiver, il y a peut-être dix ans. Nous étions trois dans une voiture sur l'autoroute, Laurent C., qui tenait le volant, mon ami Raymond M. et moi-même. Nous allions vers le Sud : Raymond et moi, pour entendre Ivo Pogorelich jouer on ne savait trop quoi à l'opéra de Marseille, Laurent, pour ses affaires. La route était monotone, et plus personne ne causait. L'attention de Laurent commençait à fléchir. C'est alors qu'il mit en boucle *Keyboard Study#2*



J'ai trouvé récemment, sur un 33 t., une autre version de ces *Studies*, par Gérard Frémy. Ce dernier les joue, dans la tradition de la *Kitchen* new-yorkaise, comme une performance de musique collective : son interprétation a quelque chose de moins technoïde et de plus artisanal que celle dont je parle. Schleiermacher, pour sa part, insiste sur l'aspect hypnotique de cette musique, sur son pouvoir de suggestion : « depuis que je le connais, c'est mon morceau préféré », il parle de musique « magique », de « musique de derviche ».

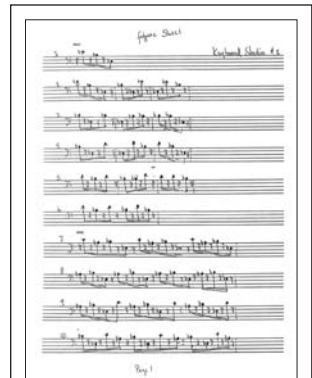
de Terry Riley. Le disque venait de sortir, il s'agissait du premier enregistrement commercialisé de cette pièce et, pour Raymond et moi, d'une première audition de l'œuvre. J'avais pu constater que, dans de telles situations – quand on n'a rien d'autre à dire –, on se laisse aller à prononcer des jugements de goût, voire à défendre des positions esthétiques bien définies et parfois, même, à polémiquer autour de grandes conceptions générales de l'art. Ce qui s'est passé là était différent. Au bout de trente minutes ininterrompues de Riley bouclé, des objections ont commencé à sortir abondamment des lèvres de Raymond, accompagnées de marques bien nettes d'agacement. Cependant, malgré leur profusion et leur caractère tranché, la teneur des arguments était assez mince ; ils peuvent se résumer à peu près comme ceci : « Je ne comprends pas comment on peut produire une telle œuvre : à quoi peut-elle bien servir ? Qu'est-ce qu'on peut bien en faire qui nous importe ? »

Raymond fait partie de ces gens dont le goût musical est, disons, « formé », ce qui signifie qu'il dispose de compétences pour apprécier au moins les œuvres musicales consacrées par les institutions qui lui

Pourquoi aimions-nous tant Pogorelich quand nous étions adolescents (et élèves) ? Parce qu'il incarnait, un peu comme Gould, l'élaboration d'un style totalement singulier, qu'on ne pouvait rattacher simplement à aucune tradition historique (sauf celle de Gould) : une attitude de séparation, un mysticisme du pianisme. Zita Lotis raconte que, quand elle était enfant, elle le voyait travailler à Londres, dans l'appartement qu'il occupait au-dessus de chez elle : « La grande cause de son jeu, c'est l'ergonomie, il n'interprète pour ainsi dire pas, il cherche à rendre physiquement paradisiaque chaque mouvement des mains. »

ont permis d'acquérir ces compétences. Au moment où il écoutait Riley, il savait très bien que, deux jours plus tard, il saurait reconnaître comme de la musique pour piano ce que jouerait Pogorelich, et même, qu'il saurait reconnaître comme une interprétation de très haute valeur artistique l'interprétation de Pogorelich. Il savait aussi qu'il saurait comment se tenir pour apprécier cette interprétation, comment et sur quoi, immobile, dans le silence général, concentrer son attention pour percevoir l'effet acoustique du moindre geste, par exemple, établir, donc,

une distance esthétique grâce à quoi sa relation à l'objet d'interprétation serait isolée du monde et totalement investie dans la recherche d'une satisfaction en soi. J'ajoute qu'on peut faire le pari que si Laurent avait passé la *Suite anglaise n° 2* de Bach par Pogorelich, Raymond aurait pu trouver dans notre contexte autoroutier quelque chose comme un équivalent des attitudes esthétiques du concert que je viens d'évoquer : il aurait soustrait les bruits parasites, corrigé le timbre minable du vieux poste, rétabli mentalement le volume correct de l'instrument. Du coup, une appréciation, c'est-à-dire un usage acceptable de ce morceau enregistré lui aurait été possible. Peut-être pas des heures en boucle mais en tout cas assez longtemps. Cela pour dire qu'en l'occurrence *Keyboard Study#2* posait un problème particulier que je redéfinirai ainsi : il était impossible de lui associer, dans le contexte automobile, le comportement qui couramment permet d'activer les œuvres classiques pour clavier et d'en profiter. Rien n'aidait d'ailleurs à se représenter un contexte d'usage originel ou « référenciel » à partir duquel il aurait été possible de reconstituer « la bonne façon » d'écouter : cette étude, telle que nous l'entendons, n'existait, aux dires même de son exécutant Steffen Schleiermacher, que sur ce disque : elle était impossible à jouer ainsi sur une scène, ou d'ailleurs dans



Quelques *patterns* et un mode d'emploi, c'est tout ce dont on dispose ; cette musique est à exécuter, mais il n'existe pas de contexte ni de forme d'exécution normale, ni même de forme de réception de référence. Alors que quand on écoute une interprétation sur un disque, le jeu comme l'enregistrement, le système de reproduction acoustique, notre manière d'écouter sont toujours peu ou prou déterminés par un système de réception de référence, une norme musicale. Et donc un type d'usage orthodoxe et de compétences. De même que pour l'apprentissage de la boxe, le contexte de référence est le ring arbitré et non la rue, celui qui écoute la musique pense : salle de concert. La réception occasionne une transposition réflexive. « Cette fugue m'a transposé » signifie cela aussi.



aucun endroit réel. Schleiermacher l'avait bricolée comme ça, avec un copain expert en informatique de studio et pas mal de machines.

Les questions de l'usage (« qu'en faire? ») et de la finalité (« à quoi ça sert? ») se présentaient alors comme sous-jacentes à tout jugement de goût et même à toute appréciation

sensible. Raymond avait bien saisi que la *Study#2*, jouée sur ces synthés, ne pouvait en aucun cas prétendre aux mêmes fonctions que, par exemple, la *Suite anglaise* interprétée à la moderne sur un Steinway méticuleusement choisi, mais, en l'absence d'une fonction attribuable à la pièce de Riley, son fonctionnement restait, pour mon ami, comme incompréhensible. Quelque chose manquait pour l'activer. J'ai, par la suite, chez moi comme chez mes proches, souvent observé ce genre de blocages. Ils se manifestaient toujours par l'expression de telles questions, et j'en ai déduit que lorsqu'on se rend compte qu'une œuvre ne répond pas bien à un usage normal, par exemple une attitude esthétique conforme aux habitudes, sollicitant un protocole cognitif ou d'attention interprétative acquis, tout commence, pour nous, par ce premier acte interrogatif. Celui-ci a lieu avant même qu'on en arrive à se demander ce que vaut l'œuvre, très souvent, lorsque les opérations mentales d'appréciation, parfois immédiates et réflexes, que nous y appliquons, nous ont laissé dans l'insatisfaction. Ce qu'on appelle le « nouveau » dans les arts d'aujourd'hui est, il me semble, ce dont le surgissement a de fortes chances d'entraîner ce genre de perplexité : je ne sais pas à quelle fin ni comment l'activer. Et même, je ne vois pas dans quel sens mener une enquête qui me permettrait de m'acheminer vers une hypothèse satisfaisante concernant le comportement adéquat à adopter afin que cela prenne pour moi le moindre sens. Défini ainsi,

j'en déduis qu'il est assez vain de chercher à théoriser la compréhension du nouveau artistique dans le cadre d'une ontologie de l'art, car la stupeur questionneuse qui le caractérise se manifeste alors qu'aucune attitude esthétique *a priori* ne semble convenir. Et tant que je reste sans réponse à ces questions de finalité et d'usage, l'objet me reste comme un rien.

Ne pas savoir « à quoi ça sert », c'est être à court d'idées concernant la pratique de l'œuvre, ce qui signifie qu'on ne sait pas comment intégrer l'objet dans un contexte pratique ou encore comment connecter cet objet à d'autres objets en y appliquant une technique satisfaisante. C'est en tout cas ce que la suite de l'épisode nocturne m'a fait penser. Car quand Laurent a commencé à répondre à Raymond que, pour sa part, il aimait cette *Keyboard Study#2* parce qu'elle possédait une sorte de pouvoir énergétique et, passée sans interruption, lui permettait de ne pas dormir au volant, la nuit, dans la monotonie des camions successifs doublés un à un, l'étude est devenue pour tout le monde une pièce à la fois compréhensible et acceptable : elle s'est mise à prendre du relief dans cette fonction. Non seulement ses propriétés fonctionnelles ont surgi mais aussi, corrélées à celles-ci, la pertinence d'une forme, et partant, des raisons (donc des moyens) de l'apprécier (ou, au contraire, d'en suggérer les faiblesses) : l'œuvre était comme apparue dans ce contexte pratique. Ou inversement, et peut-être plus justement : la désignation d'un contexte pratique possible l'a faite apparaître comme forme.

J'en suis venu à penser ensuite, de manière plus générale, qu'il serait probablement plus satisfaisant de concevoir le fonctionnement des objets artistiques ou poétiques comme connectés à la vie politique au sens large (c'est-à-dire à des pratiques sociales

Le réflexe acquis d'imaginer un x, avachi et fatigué, en beau et en forme, une y, perçue petite, en grande sur scène ou grosse sous l'eau, imaginer une lecture en lecture activant naturellement les implicites d'époque et sensible à la plupart des parallélismes structurels.





Un embrouillamini > l'état des pièces d'un jeu > une série d'actions envisageables > certaines effectuées.

Des règles qu'on peut m'énoncer comme établies > des manières d'agir corrélées et assez régulières qu'il m'importe de décrire.

Je sais qu'il existe une certaine régularité mélodique dans une plouf > je la mets en relation avec le fait que je vois ce gamin accepter à ce moment-là d'être dans cette équipe de gamins.

vitales), que mieux valait cesser de les décrire comme des mécanismes autonomes ou essentiellement liés à un contexte de référence (les conditions de leur production ou de leur conception « pure », de leur « exécution idéale » ou encore de leur lecture « savante »). Car persister dans ce sens nous prive toujours de comprendre, pour notre usage, et l'intérêt et la fonction de travaux inhabituels. Je me suis mis alors à essayer de trouver des manières de les décrire comme des « instruments » ou des « outils », ce qui a impliqué de les considérer comme des outils appartenant à un ensemble complexe d'autres outils. « Un outil en toute rigueur cela n'existe pas », fait remarquer Heidegger<sup>1</sup>. Son mode d'être est celui du renvoi, ou

de la connexion technique aux autres instruments avec lesquels il fonctionne et qui déterminent sa forme<sup>2</sup> : je ne peux pas penser le fonctionnement du marteau sans le connecter au clou et à la planche, à la main, etc., et, en général, je ne connecte pas le marteau à la seringue. La limite d'un ensemble d'instruments est donc définie par le type d'usage que permettent, considérés ensemble, les instruments qu'il contient ; et, d'autre part, c'est du fait de

ce renvoi global et continu à un usage que se dessine et s'améliore la forme de chaque outil. Reprenons l'exemple du marteau et imaginons qu'un outil qui lui est lié disparaisse, par exemple, le clou, ou encore, que j'ignore simplement son existence : c'est alors l'usage de mon marteau qui me devient difficile voire impossible, et l'existence de la totalité d'instruments structurant cet usage qui risque fort d'être anéantie. Lorsqu'un outil ne fonctionne pas, qu'il ne trouve place dans aucun usage, donc dans aucune totalité d'outils, c'est sûrement parce que je méconnais un instrument de cette totalité. Pour que je puisse utiliser un outil donné, il m'est donc nécessaire de disposer d'une vision globale assez précise des instruments auxquels il puisse être connecté pour former une totalité d'outils. Lorsque Laurent désigne le pouvoir énergisant de la *Study#2*, ses paroles peuvent être considérées comme l'outil qui nous manquait dans cette situation nocturne-automobile.

L'idée d'un fonctionnement artistique autonome, d'une réception autosuffisante, « désintéressée » de la vie, qui caractérise l'esthétique moderne, renvoie toujours, en définitive, à un enchevêtrement de pratiques politiquement et économiquement intéressées. D'abord, parce que l'activité artistique est toujours liée à l'acquisition d'une compétence, qu'on l'envisage du point de vue productionnel ou réceptionnel : la pratique artistique est intrinsèquement dépendante d'une économie éducative. Ensuite, parce que la relation esthétique est toujours associée, en bout de chaîne, à une finalité d'ordre politique : à une thérapie sociale, ou encore à la préservation d'une zone insoumise aux intérêts divers, et dans laquelle une critique de la vie peut se concevoir. Enfin, parce que la réalisation de ces finalités nécessite à chaque fois l'usage de techniques et d'instruments institutionnels, l'objet-notion livre de l'espace littéraire et éditorial, mais aussi les machines de spectacularisation plus ou moins discrètes comme la salle de concert, le musée, la scène. L'art qui fonctionne dans le cadre de cette idéologie séparatiste et, de fait,

1. Martin Heidegger, *Être et temps*, édition numérique hors commerce, tr. fr. Emmanuel Martineau, § 15, p. 73.

2. « À l'être outil appartient toujours un complexe d'outils au sein duquel il peut être cet outil qu'il est. L'outil est essentiellement "quelque chose pour"... » (Martin Heidegger, *Être et temps*, *ibid.*, p. 73.)

dans des univers séparés (aujourd'hui encore, la plus grande partie de l'art visible, enseigné, médiatiquement accepté), a toujours établi des connexions entre ses produits et de telles techniques ou instruments, ne serait-ce que parce que, sans elles, ces produits seraient, pour les artistes et les consommateurs de cet art, proprement inconcevables. Mais la spécificité fonctionnelle de cette économie artistique est d'avoir rendu ces connexions invisibles ou hypocrites. Elle les a naturalisées au cours d'un long travail philosophique, largement relayé par les institutions du monde de l'art, au cours duquel elles ont été reconstruites de manière à sembler presque aller de soi et appartenir à l'essence de l'art et du comportement artistique. En faisant ainsi disparaître l'enchevêtrement d'actes économiquement intéressés, et en idéalisant les techniques de la perception et de la compréhension, on a réussi à normaliser l'idée de distance esthétique. Le travail de saisie d'une forme peut alors tautologiquement se redécrire comme une question d'attention perceptive focalisée sur des types sémiotiques naturellement limités (densité syntaxique et sémantique, saturation, etc., pouvoir de représenter « un monde »...) : précisément ceux incarnés optimalement par les formes d'art consacrées dans les territoires de l'art qui ratifient cette reconstruction théorique, et où s'exercent, quasi inconsciemment, les techniques d'interconnexion hypocrite.

Penser l'action directe des œuvres, ou concevoir des œuvres à action directe, comme j'essaie de le faire, c'est décrire ou imaginer des modes de connexion à des pratiques qui ne soient pas uniquement hypocrites. Plus précisément, c'est penser l'activité poétique en tant que connexion non hypocrite de pratiques énonciatives variables. Ce qui implique non seulement que soit abandonnée l'idée générale que la compréhension d'une œuvre relève d'une relation esthétique, « distancée », du sujet-lecteur au texte, mais surtout qu'un genre d'investigation neuf soit inventé pour définir et examiner une pluralité d'interrelations pratiques caractérisant

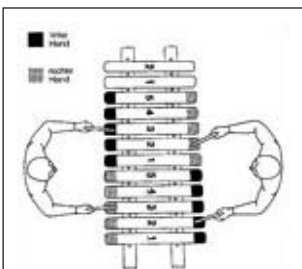
le fonctionnement des œuvres dont le régime interrelationnel est inhabituel (ce qui ne veut pas dire qu'elles ne travaillent pas en sous-main, sollicitant, par exemple, des réflexes cognitifs communs, comme nous allons le voir).

Je voudrais en profiter pour souligner ici que la domination exercée par l'idée hypocrite de l'art est tellement forte qu'elle semble fasciner quasi toute la littérature théorique traitant la question de l'interaction entre l'art et la vie pratique. L'effet produit est celui d'une crispation du régime rhétorique et d'une uniformisation des références. D'abord, on peut noter que le ton change, que, même chez les auteurs les plus désinvoltes, le thème est dramatisé, comme lorsqu'on parle d'un tabou. Des exemples, toujours les mêmes, reviennent : Malevitch, Burden, Schwarzkogler. Et surtout s'impose presque inmanquablement l'impression que les modèles platonicien et nietzschéen se sont partagé jalousement, d'un côté, le thème de l'effet, de l'autre, celui de la cause ou du processus causal<sup>3</sup>. Car quand on examine l'action de l'art sur la vie, c'est le plus souvent comme action subversive ou perturbante, un coup de pied dans l'équilibre social – assez peu, finalement, comme une régulation (comme chez Aristote). Lorsque le processus causal de l'action est présenté, c'est le plus souvent en termes non déconstruits, en utilisant des métaphores comme celles de la suggestion hypnotique, de la magie, de la contamination, ou encore de la régres-



Steffen Schleiermacher, par exemple, a besoin, pour les expliquer, de rapprocher les *Studies* de Riley de la musique « amadinda » et de ses usages originels. Il envisage ces usages comme résultant de spécificités formelles. Il essaie de rapprocher deux situations, d'utiliser une situation comme mode d'explication.

3. Exemple remarquable de cette tendance : Arthur Danto, « Art et perturbation », *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, « Poétique », 1993, ou encore « L'art dangereux », *Après la fin de l'art*, Seuil, « Poétique », 1996.



Le « battement encrené », procédant par addition de pulsations rapides exécutées par (au moins) deux musiciens en une stricte alternance, chacun d'entre eux jouant, en décalage, sa propre série mélodico-rythmique. De cette technique découlent des « *inherent patterns* » : figures mélodiques entendues (en fait, recomposées mentalement) lors de l'audition et relevant d'une *Gestalt* auditive – comme exemple d'explication par naturalisation de la perception sonore.

sion primitive à des comportements sociaux prérationnels. Lorsqu'est posée la question du pouvoir performatif des textes littéraires, les tentatives de déconstruction se déploient en grande majorité sur le terrain de la logique : associant ou tentant d'associer le contenu d'un « dire » à un « faire ». L'analyse fait comme s'il allait de soi que l'interaction texte-vie se situe fondamentalement au niveau propositionnel et non, par exemple, au niveau des actes et des techniques plus ou moins consciemment appliqués par le lecteur pour accéder à ce stade interprétatif, auquel le texte peut être réduit à un ensemble articulé de propositions descriptives ou de jugements de goût. S'en tenir à une description de l'action d'un texte comme action proposition-

nelle ramène, en somme, la question de l'interaction à un problème uniquement rhétorique, liant un produit discursif fini à un public conçu d'un bloc comme un auditoire-cible.

Bien sûr, les effets pragmatiques suggestifs font partie de ceux dont la clarification nous importe, mais ils sont vraiment loin d'être les seuls envisageables. D'autre part, on aimerait posséder autre chose que la magie comme modèle capable de réfléchir l'interaction art-vie, car, somme toute, ce modèle n'est pas autre chose qu'un non-modèle qui empêche l'avancée dans l'analyse des processus d'action. Assurément, nous avons besoin de concevoir d'autres mécanismes pour redécrire le réseau des causes possibles selon lesquelles, dans certaines situations, *Keyboard Study#2* nous réveille.

## *L'Occupation des socles et la destruction partielle de la villa Médicis*

Les premières questions qui me sont alors venues à l'esprit furent les suivantes : quels types de connexions une production poétique (ou susceptible d'être étiquetée ainsi) peut réaliser pour fonctionner non hypocritement, c'est-à-dire autrement qu'en suscitant une mise à distance esthétique ? De quelle manière l'art peut-il s'ajuster à la vie pratique sans s'y dissoudre complètement ?

Voici deux exemples de stratégies interactionnelles possibles, qui vont me permettre d'introduire quelque chose comme un premier type d'interaction. Celui dont je parlerai d'abord est *L'Occupation des socles*, manifestation organisée par Julien Blaine en 1979. Le second ne porte pas de titre et a été présenté sous la forme de deux pièces distinctes par Pierre Reimer en 1999, mais j'ai décidé de désigner celles-ci sous l'intitulé unifiant *Destruction partielle de la villa Médicis*, en contrevenant à l'apparente intention de leur auteur pour une raison qui, j'espère, va apparaître bientôt.

*L'Occupation des socles* est une pièce qu'on doit présenter avant tout comme un projet d'action en plusieurs étapes.

### 1. La diffusion multimédiatique d'une exhortation :

*Pour donner une leçon à ceux qui ont oublié les gloires anciennes et pour créer des gloires nouvelles ; je réclame l'occupation des stèles et des socles abandonnés. Présentez-vous sur le socle de votre choix, nu ou habillé, et mettez-vous en valeur avec ou sans vos outils, vos instruments, vos jeux ou vos montures. Et envoyez votre reportage/témoignage à Julien Blaine,*

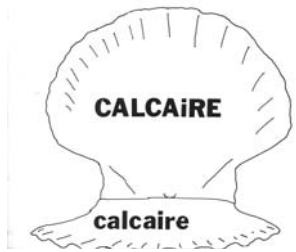


On a pris l'habitude de s'intéresser à la question de la poésie du point de vue de ce qu'on appelle le « sens ». On conçoit le plus souvent la poésie en tant qu'elle pose un problème de sens. Par « sens », on entend bien quelque chose qui se passe dans l'esprit du lecteur et qui serait, en gros, comme une image que le poème installerait d'une manière plus ou moins stable. On prononce :

– La poésie résiste au sens commun, aux hiérarchies de la grammaire qui instaure un sens bien clair. C'est une « anarchie du sens » ou « la chance d'un sens privé » ;

– La poésie reste quand les époques passent, parce qu'on peut toujours y projeter différentes significations (s'y projeter) selon les situations, elle offre un potentiel sans cesse réactivable de signification pour nous ;

– La poésie est une promesse de fabriquer librement ou naturellement du sens. C'est elle qui fait émerger la nature du sens, et c'est pour cela qu'elle nous importe.



Des hommes comme Blaine ou comme Reimer prononcent très peu ce genre de phrases. Ils s'intéressent moins au(x) sens résultant de leur production qu'aux opérations que celles-ci permettent d'effectuer quasi automatiquement. Ils considèrent leur travail comme production d'opérations monstratives dont la difficulté majeure consiste à montrer directement, c'est-à-dire en utilisant les « reliefs » du contexte dans lequel s'effectue la monstration.

Doc(k)s, *le Moulin de Ventabren*, 13122 Ventabren<sup>4</sup>.

2. La réalisation exemplaire, par Blaine lui-même, de l'occupation réclamée, photographiée (par Schimmel) au parc Montsouris alors qu'il occupait un socle gravé du titre « souscription nationale » ;

3. La publication en revue (*Doc(k)s*) et quotidien (*Libération*) d'une collection de témoignages d'occupation, comme le laissait présager le texte de l'exhortation, à commencer par *L'Occupation* de Blaine.

L'ensemble peut donc se lire comme un travail de médiatisation destiné à donner visibilité et sens à un événement construit de toutes pièces collectivement, et à créer ainsi une mémoire commune archivable.

Je vais m'en tenir, ici, uniquement au processus particulier par lequel *L'Occupation*, dans l'espace public qui lui sert de cadre, est un acte qui parvient à s'intégrer à la vie pratique, tout en induisant une pratique cognitive inhabituelle dans ce contexte.

4. Julien Blaine, cité dans *Bye-bye la perf.*, Al Dante, NèPE & Adriano Parise, Italie, 2006 (non paginé).

On notera, dans un premier temps, que l'événement-*Occupation* est conçu pour susciter dans l'espace du parc une réaction interprétative immédiate, par contraste avec l'habitude de nos usages des parcs. Il produit un choc propice à la thématization de cette habitude.

D'abord, si quelqu'un peut occuper les socles, c'est bien parce que les statues en ont été enlevées ; l'occupation fonctionne donc avant tout comme la monstration d'un vide dans un espace urbain : nous utilisons le jardin public, le parc d'une manière tellement routinière que l'habitude a comme comblé ce vide et qu'il nous faut le voir occupé pour que sa signification émerge à nos esprits. Une telle transformation du paysage possède la structure d'une caractérisation ostensive ou encore d'une redéfinition ostensive de ce que sont les limites politiques de nos symboles artistiques, autrement dit, de leur pouvoir de normalisation sociale. Sa valeur première est indexicale, un peu comme lorsque, en linguistique, on opère la substitution ou le remplacement d'un constituant pour faire sentir aux usagers sa valeur et ses propriétés syntaxiques particulières. Occuper le socle désigne d'abord la trace même d'une précarité historique de nos symboles artistiques car les statues remplacées ont été enlevées précisément sous l'Occupation, et ce, afin de fournir le matériau pour fondre des canons. L'acte de Blaine souligne donc, en premier lieu, et en dépit de l'idée courante qu'on se fait de l'histoire de l'art comme succession de symboles puissants, indéboullonnables, fortement civilisateurs, le peu de force que les objets d'art peuvent prétendre opposer

Pour Blaine, par exemple, une forme poétique fixe est à retenir (est historiquement retenue, même, selon lui) quand elle possède une faculté d'ostension locale, indépendante des dires explicatifs qui l'entourent (indépendante des propositions du type : définissant le doigt tendu comme geste de monstration universel).

Si on me montre quelque chose du doigt, il y a des chances pour que je regarde le doigt. On ne sait jamais. Au fond, il s'agit d'une méprise comparable à ne pas comprendre une affirmation ironique au premier degré. Assez courante, donc. Wittgenstein fait remarquer qu'il existe des termes monstratifs compréhensibles comme tels dans leur usage même (à la différence, par exemple, d'une flèche montrant une direction), mais il donne des exemples plutôt discutables, tel le mot « ceci ».

aux puissances de domination politique. Car politiques, nos objets d'art le sont dans le mode même de leur apparaître, et parfois, c'est le cas de ces statues, jusqu'au devenir de leur substance. *L'Occupation* révèle ensuite que, quoi qu'on prétende officiellement, nous avons tous accepté la faiblesse symbolique de notre art, et cela peut être rendu manifeste jusque dans la forme de notre décor urbain : si celui-ci est occupable par un Blaine, et si cette occupation nous semble immédiatement perturbante, c'est que le vide sur le socle a bien été normalisé. Et cette normalisation même prouve que l'ordre de notre vie urbaine incarne la désaffectation symbolique de nos représentations artistiques, qu'en fait, nous pouvons supporter la destruction, pour des motifs belliqueux, d'œuvres que nous avons aimées, auxquelles nous avons contribué et qui ont incarné des idéaux collectifs.

On constatera enfin que cette caractérisation ostensive, comme toute définition ostensive, ne fonctionne qu'en contexte. Elle n'est pas descriptible indépendamment de sa mise en place, autrement dit, de son mode d'implantation dans l'espace public et de l'usage quotidien bien spécifique qui en est fait. La monstration réalisée par *L'Occupation* ne peut avoir lieu que dans ce passage ou cette déambulation dont les formes même ont été redessinées par la routine, l'oubli, l'indifférence propres aux contraintes d'une certaine vie pratique. *L'Occupation* de Blaine ne fonctionne que parce qu'elle s'ajuste aux usages ambulatoires courants d'un citadin et à ses normes. L'ajustement, ici, est rendu possible parce que la pièce utilise, comme interface de connexion, ce que je nommerai une « structure artistique marginale », très subduite par rapport à celles qui caractérisent les usages esthétiques du monde de l'art, et devenue profondément solidaire des structures de la vie pratique. Cette structure subduite est celle de la décoration monumentale des jardins. L'action de Blaine introduit une perturbation dans l'ordre décoratif-habituel, laquelle revitalise, l'espace d'un instant,

son artéité quasi désaffectée : c'est ainsi qu'il crée les conditions de visibilité et d'interprétabilité de son geste d'occupation, en exploitant, en somme, le potentiel relativement « distanciant » d'un socle quasi désartifié dans notre quotidienneté pratique.

Je trouve chez Pierre Reimer plusieurs exemples de stratégies interactionnelles possibles, et me viennent d'abord à l'esprit ces pièces présentées en 1999, à la fin de son passage à la villa Médicis en qualité d'artiste photographe.

Pierre Reimer réalisa donc les deux pièces suivantes.

La première consista à organiser l'abattage d'un des pins multi-centennaires qui peuplaient le jardin de ladite Villa. Je me souviens que l'auteur de cette idée si fraîche avait commencé par réunir un ensemble de documents concernant l'arbre visé : il téléphonait joyeusement à ses amis chaque fois qu'il dénichait une photo, plus ou moins jaunie par les ans, où l'arbre apparaissait dans le décor, et je me souviens que, sur l'une d'elles, on pouvait distinguer Claude Debussy avec quelques camarades, un été, profitant de l'ombre des branches un peu moins centenaires alors. Faisant valoir sa qualité de pensionnaire, Reimer réclama auprès de la direction l'autorisation de couper l'arbre, au prétexte qu'il voulait en présenter le tronc, proprement élagué, pour l'exposition collective de fin d'année. À dire vrai, il n'eut pas à insister outre mesure pour obtenir satisfaction, et je fus le premier surpris d'une telle facilité, compte tenu de la réputation dont bénéficient les jardins de la villa Médicis, et de la considération quasi religieuse avec laquelle les gens qui aiment vivre dans les pensions



Une des causes de gêne et d'ennui dans les institutions de l'art, remarquait Debussy, est que le moindre objet qui s'y trouve a tendance, comme par contagion, à susciter une sorte de respect et d'attention esthétique (quand ils ne sont pas de toute évidence fabriqués à cette fin).



L'artiste rendant propre l'écorce du pin abattu pour l'exposition collective des résidents de 1999.

artistiques parlent de leur beauté naturelle, calme et reposante. Peu de temps après, donc, des bûcherons professionnels scièrent le tronc réclamé, et Reimer en profita pour faire un petit film avec sa caméra, en souvenir, car il savait bien qu'une telle œuvre

ne pourrait pas matériellement rester sur place dans son intégrité. Une fois l'arbre au sol et, le jour du vernissage venu, il fit simplement clouer dans l'écorce le cartel portant ce titre : *Sans titre*.

Le second travail prit d'abord les apparences d'un cadeau, offert à la femme du directeur d'alors, M. Bruno Racine. Il s'agissait d'une splendide photo (non truquée ni dramatisée par des effets *Photoshop*) de la villa Médicis en flammes : le bâtiment venait en effet de brûler partiellement au cours d'une nuit de mars, ce qui occasionna, en plus de quelques articles de déploration dans les quotidiens nationaux français et italiens, une enquête interne qui conclut, encore une fois assez vite, à l'accident. Il est nécessaire d'ajouter les informations suivantes. La photo offerte avait manifestement été prise avec cette grosse chambre en bois 4 × 5 que Reimer conservait dans son atelier au fond du jardin : on lui avait octroyé cet espace de travail qui était bien éloigné du foyer de l'incendie. Quant à l'image elle-même, on peut dire qu'elle trahissait un réglage maniaque des paramètres de la prise de vue. Elle ne possédait aucune caractéristique des instantanés pris sur le vif ou au téléobjectif, et presque toutes celles des paysages monumentaux et statiques, patiemment composés et réalisés *in situ*. En fait, tout semblait avoir été prévu pour que cette photo puisse prendre place très logiquement et, pour ainsi dire, très harmonieusement dans la série des paysages pyrotechniques-nocturnes, prémédités avec rigueur, et si soigneusement bricolés, qui, à ce moment,

caractérisaient une certaine partie du travail de Reimer. Autant dire que pour celui qui les regardait autrement qu'esthétiquement, les différents aspects picturaux du tirage offert suggéraient au moins l'implication de son auteur dans l'incendie représenté et peut-être même la nature intentionnelle de celui-ci, puisqu'ils tendaient à montrer que la consommation des charpentes monumentales de la Médicis avait cette nuit-là été faite exprès, déterminée pour conférer une plus-value esthétique à la photo.

Mais cette compréhension des choses fut comme écartée d'emblée. D'abord, les significations métaphoriques narquoises et un rien mufles de l'offrande furent ignorées : on exposa l'agrandissement, après l'avoir accepté avec politesse, au-dessus du bar, dans la grande salle de réception où il demeura jusqu'au départ des Racine. Le rose bleuté profond de la fumée envahissant la nuit romaine, la beauté immobile des pierres vivement éclairées d'orangé, tout cela fut mis au compte de la virtuosité de l'artiste, légitimant peut-être même, *a posteriori*, le choix judicieux du jury de la Médicis qui avait su miser sur un tel talent. La question de la responsabilité incendiaire de Reimer entretint seulement une rumeur qui ne passa pas les frontières du monde de l'art, et en tout cas n'enfla pas au point de lui interdire d'autres résidences. D'ailleurs, elle ne fut à ma connaissance démentie ni accréditée par personne.



Pierre Reimer a aussi fait un tirage de l'image sous forme de carte qu'il envoio pour le Nouvel An. J'en ai une que je garde punaisée juste au-dessus de mon bureau.

Si l'on essaye maintenant d'analyser le fonctionnement de ces deux « pièces », on remarquera que leur logique sémantique est comparable à celle de *L'Occupation* de Blaine : une modification du paysage, enregistrable et archivable, est occasionnée pour provoquer

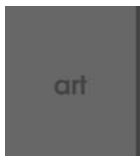
quelque chose comme une monstration d'un aspect du fonctionnement social de l'art, et se donner comme l'indice momentané de son état. Une première différence apparaît quand on observe que les réalisations de Reimer sont d'abord identifiables comme deux agressions, ou plutôt, une agression redoublée à l'intérieur d'une institution

On peut appeler « opération » une introduction fonctionnelle d'une certaine pièce dans un ensemble qu'on perçoit comme un dispositif fonctionnel.

qui le permet, alors que l'*Occupation* consiste en une simple perturbation de la forme de l'ordre urbain que nous réservons à l'art. Alors que Blaine nous renvoie aux usages citoyens de l'art et à l'idéologie qui les sous-tend, l'abattage du pin, la destruction partielle du bâtiment de la Villa par les flammes constituent la forme concrète et visuelle d'une attaque conceptuelle visant l'administration officielle de l'art et les logiques de légitimation qui lui sont propres. Ce que désignent et prouvent, par la réalisation, ce pin au sol, cartélinisé, autant que l'exposition de la photo des lieux de résidence en feu, c'est qu'un usage du concept d'*art* tel que l'incarnent nos institutions les plus convenables – un usage donc *orthodoxe* de ce terme – est parfaitement compatible avec la destruction progressive de leurs infrastructures. Les habitudes de sacralisation d'un art innocent, esthétique, « déconnecté » sont tellement ancrées dans les pratiques officielles de promotion de l'art, à ce point inscrites dans les règles qui définissent celles-ci, que ses actants principaux peuvent, dans une certaine mesure, rester aveugles et sans réaction face au redouble-

ment d'actes de démolition qui les visent matériellement. Détruire une partie de la Villa est possible, et même assez facile, du moment que vos actes de destruction sont menés en bonne et due forme, c'est-à-dire dans la logique de l'art telle que l'institution la conçoit elle-même.

On pense souvent l'art sur le modèle d'un monde.



non-art

Ce qui a pour effet de créer une ontologie binaire.

On notera ensuite que ce travail, dont la réalisation et l'existence même coïncident avec la destruction de l'art comme institution, focalise aussi notre attention sur ce qui serait un seuil, une limite logique propre aux justifications et aux appréciations esthétiques que s'échangent les acteurs de l'art (curateurs, directeurs d'institutions, leur femme, etc.). Il constitue en cela comme une sorte de test exhibant une ligne imaginaire, lieu de rupture des possibilités mythologiques d'acceptation ou d'intégration dont est capable, de fait, l'institution. Au-delà, la destruction bascule dans le non-art et le sabotage injustifiable : le vocabulaire du jugement de goût ne saurait plus s'y appliquer et serait relayé par celui de la pathologie mentale ou de la revendication politique. En deçà, elle peut encore être appréciée, exhibée voire encensée dans les termes courants des vernissages (« Beau ! Quel malin ! La mignonnerie ! Quel tour de force ! ») En somme, cette ligne désigne un point de rupture dialectique entre l'intérêt esthétique et l'instinct de préservation institutionnel, le moment où, même présentée sous des formes éminemment exposables, une « œuvre » n'aurait plus l'aval du Directeur ou de la Commission qui ferait prévaloir alors, paradoxalement, des raisons autres qu'artistiques pour justifier l'existence et l'intégrité de son institution d'art.

Si on se penche maintenant sur les moyens connectifs mis en œuvre dans le cas de Reimer, on remarquera qu'ils sont les mêmes aux deux étapes de l'agression : ils consistent à appliquer la logique propre au terme « art » dans le monde de l'art à des réalités qui, normalement, en sont exclues, et dont l'existence est en général réglée par d'autres jeux de langage mais qui font aussi partie du territoire de l'art, de l'art *intra muros*. Ce faisant, il réalise, en les poussant



Pour décrire certains fonctionnements, il est plus facile de faire appel à un modèle de type zone dégradée. Où l'atténuation de la couleur symbolise ma subduction des objets d'art.

le plus loin qu'il peut, une artification systématique et sans état d'âme de la vie pratique ou, du moins, de la part de vie pratique qui se trouve matériellement inscrite dans les zones dévouées à l'art et à la validation de ses logiques productives. S'il est possible d'exposer la quasi-preuve d'un acte incendiaire sans souci, c'est parce qu'il est possible, dans une certaine mesure, de neutraliser l'usage juridique du mot « incendie » par son usage artistique, esthétique, symbolique : parce que la géographie de nos usages le permet.

D'une certaine manière, il est possible de comparer ce travail à certaines formes d'écriture dites de « *cut-up* », c'est-à-dire de montages verbaux rapprochant des énoncés hétérogènes pour suggérer, par exemple, des unités idéologiques se tramant derrière des réalisations verbales apparemment diverses. Mais comme on peut en faire tous les jours l'expérience, il est rare que le *cut-up* embraye, d'une manière ou d'une autre, sur la vie pratique. La plupart du temps, il demeure plutôt un moyen de fabriquer des fictions à vertus morales. Le *cut-up* littéraire ou poétique reste le plus souvent un art plaisant, salonnard, déconnecté. Reimer, pour sa part, ne rapproche pas sur une page des énoncés plus ou moins liés à un thème, mais il connecte différents usages d'un terme dans un cadre institutionnel. Connecter des usages de cette façon est un moyen d'action parce qu'à la différence d'un énoncé recopié et cité, un usage institué-manipulé conserve une performativité sur laquelle l'auteur peut travailler, sa matière devenant l'ensemble même des pratiques que les emplois du terme déterminent.

Voilà donc quelques stratégies artistiques possibles de connexion de l'art à la vie. La première me semble plus déshabituante que perturbante, et la seconde, si elle introduit une perturbation dans l'espace vital de l'art, peut difficilement être classée dans la catégorie « art dangereux » comme une œuvre de Burden. Son application ne fait guère encourir de risque physique immédiat à son auteur,

ni à son spectateur ; d'ailleurs, rien ne prouve vraiment, définitivement, que les occupants de la Villa furent délibérément exposés à un risque réel lors de la production de la photo. Ce que ces stratégies et les opérations qu'elles impliquent réussissent à relier, ce sont des usages déterminés par des croyances et des habitudes.

Elles possèdent toutes deux le point commun d'occasionner ce qu'on nomme des *mixed-medias*, mais dont les limites ne sauraient se confondre avec celles d'un objet matériel (d'admiration). Autant dire qu'à moins de les réduire à de l'art normal (à une performance transposable sur scène ou sur écran pour Blaine, à une photo ou une « sculpture » pour Reimer), il est nécessaire, pour les décrire, d'identifier les modalités de leur relation à d'autres instruments : les socles, le parc, les jardins de la Villa, le cadre matériel de l'institution. L'espace de la vie pratique est partout traversé de zones artistiques « subduites », narcotisées par l'habitude. Celles-ci offrent un point d'ancrage qu'exploite le travail de Blaine. Les territoires de l'art dans lesquels s'appliquent concrètement les logiques performatives de l'art sont aussi des espaces censés être praticables autrement qu'artistiquement. Reimer tire partie de cette juxtaposition d'usages en ménageant leur confusion et en faisant de celle-ci son art. Nous voilà devant une pratique qui n'est ni déterminée par les exigences normales de la vie active, ni ritualisée, mais qui pourtant agit sur la vie en réalisant avec ses outils de nouvelles connections. Il nous faudrait désormais pouvoir disposer de poétiques capables d'élaborer des catégories rendant perceptibles et compréhensibles des fonctionnements de ce genre et d'autres encore, peut-être plus difficiles à décrire pour nous parce que moins liés aux moyens artistiques que nous savons reconnaître. Nous avons à reconcevoir la façon de construire nos poétiques et de penser leur rôle. Reste à établir maintenant quelques bases logiques possibles de cette reconception.



## Une transfiguration chez Walton

Nos jugements de valeur et nos facultés de compréhension sont profondément déterminés par les catégories que nous activons pour saisir les objets d'art. Les impressions particulières que j'éprouve, par exemple, à la lecture des deux premiers quatrains du poème « Bateau ivre » de Rimbaud n'ont rien à voir avec celles que je ressens lorsque je lis strictement ces mêmes vers, mais en tant que ready-made textuel « composé » par Jean-François Bory et intitulé « Poème copié<sup>5</sup> ». En modulant les cadres de référence génériques, on modifie donc les facultés de saisie esthétique, dirige l'attention vers d'autres propriétés : on change l'appréciation dans son processus comme dans son résultat.

Il y a quelques années déjà, Kendall Walton proposait cette fiction philosophique<sup>6</sup> que je résume et transforme à peine : prenons une œuvre qui ne provoque généralement que peu d'intérêt, semble incohérente, inconsistante et pleine de clichés. Si nous nous mettons à la percevoir dans un ensemble de catégories inventées pour elle dans le seul but d'améliorer sa perception esthétique, c'est-à-dire d'adapter celle-ci à des valeurs positives, cette œuvre nous semblera tout à fait digne d'enthousiasme, risquera même d'être tenue pour un chef-d'œuvre. Il suffirait, par exemple, de concevoir une catégorie de compréhension dans laquelle l'incohérence serait générique, autrement dit, un trait standard (comme l'unité de lieu pour les tragédies classiques), de présenter l'inconsistance comme une valeur éthique liée à tel rôle séditieux de l'art, de redécrire enfin l'usage du cliché comme un trait variable susceptible de susciter un comportement axiologique et de recouvrir toute

---

5. Jean-François Bory, *Anthologie provisoire*, Al Dante, 2002, p. 21.

6. Kendall Walton, « Catégories de l'art », dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Seuil, « Points Essais », 1970/1992, p. 83-129.

une palette de nuances significatives (comme le sont les différences de timbres pour les objets d'art appartenant à la catégorie « interprétation pianistique »). Mais Walton retire vite tout espoir à qui aurait la prétention de promouvoir des goûts trop personnels grâce à un habile travail de redescription s'appuyant sur une taxinomie excentrique : « Il est certain que pour trouver de telles catégories *ad hoc*, il faudrait faire preuve d'autant de talent et d'inventivité que pour produire directement un chef-d'œuvre<sup>7</sup> », prévient-il.

Cet argument m'a arrêté un temps. Il dévie du sujet central de l'essai qui était plutôt destiné à produire des critères pour justifier l'application de catégories de perceptions et définir ce que pourrait être un jugement de goût « correct » – la correction du jugement s'évaluant à l'aune de l'adéquation de la catégorie employée pour saisir l'œuvre et l'apprécier. L'argument dévie dans un sens qui me concerne car, quand il en vient à cette hypothèse des catégories *ad hoc*, Walton pose la question de la possibilité d'une conversion ou, plus généralement, d'un renouvellement de la perception et de l'appréciation grâce à l'intrusion de catégories nouvelles, entièrement fabriquées à dessein par un tiers. Un peu comme Laurent a pu changer la perception de la *Study#2* en modifiant sa compréhension pratique. Or, ce que récuse Walton, c'est la possibilité d'un renouvellement réel par ce moyen : ce travail nécessiterait une puissance imaginative telle qu'on n'y gagnerait rien, autant produire directement une œuvre de valeur, un « chef-d'œuvre », comme il dit. Mais moi, je puis me targuer, contre lui, d'avoir été dans cette voiture et d'avoir pu constater *de visu* la réalité d'un changement de perception et d'appréciation provoqué par un discours *ad hoc*. Je voudrais donc, pour terminer mon propos, examiner les raisons de cette impossibilité supputée par Walton, afin de reconstruire par contraste ce qui a bien pu conférer, en

---

7. *Ibid.*, p. 118.

l'occurrence, au type d'indication-redescription formulée par Laurent, son pouvoir de reconception.

Fournir ou imaginer des catégories de perception (et de production) opératoires pour la compréhension et l'appréciation d'œuvres n'est évidemment pas un acte fictif réservé à la spéculation waltonienne, mais nous renvoie assez bien à un type d'activité théorique traditionnel, et même, pour ce qui est du domaine des arts littéraires, formé depuis longtemps en une discipline : la poétique. Si l'on pose donc maintenant qu'une poétique se définit comme un discours permettant la reconnaissance des œuvres, notamment littéraires, qu'elle redécrit systématiquement à partir de caractéristiques fonctionnelles (telles que « pitoyable », ou [pourquoi pas] « énergisante ») et qualitatives (telles que « vulgaire »/« élevé »), on conviendra que l'argument de Walton consiste à affirmer d'emblée l'inefficacité de tout acte d'invention poétologique, alors que mon anecdote autoroutière figure la réussite d'une telle entreprise. Lorsque je parle de « reconnaissance », c'est donc bien au double sens du terme : à la fois perceptionnel de voir dans/par une catégorie, « remettre » une œuvre (comme lorsque vous demandez à quelqu'un qui reste perplexe devant votre visage : « Vous me remettez ? »), et aussi appréciatif, dans la mesure où toutes les théories poétiques que je connais associent plus ou moins explicitement chaque ensemble de traits catégoriels à un type de fonctionnement pragmatique précis (production de crainte ou de pitié, d'effet de réel, d'hésitation générique, etc.) et proposent donc, par là même, un critère d'évaluation : celui du « bon fonctionnement » ou, si l'on veut, d'une relation optimale entre un réseau de causes (les traits perçus ou perceptibles) et l'effet pragmatique produit (dont le genre est attendu). C'est parce que nos catégories poétologiques sont toujours implicitement causales qu'elles nous permettent de parler de virtuosité gratuite (chez Vladimir Horowitz, par exemple) ou de forme « tape-à-l'œil » (chez Matthew Barney).

Dénouer les raisons qui poussent Walton à présumer l'échec d'une poétique *ad hoc* aura par conséquent un bénéfice théorique double : nous permettre, d'une part, de clarifier l'actuel fonctionnement du « nouveau » en art en le distinguant, par exemple, de l'idée de nouveau chez Walton, et, d'autre part, de faire apparaître le sens dans lequel nous pourrions reconcevoir nos poétiques pour favoriser la compréhension et la reconnaissance des productions nouvelles.

Le fait de parler de chef-d'œuvre directement produit (qui serait plus facile à imposer dans le monde de l'art qu'un navet muni d'une théorie *ad hoc*) suggère une conception bien particulière de la relation œuvres-catégories de perception et, aussi bien, de la dialectique théorie poétique/pratique artistique. Le « chef-d'œuvre direct », c'est l'œuvre nouvelle et qui est immédiatement et généralement comprise et reconnue (au sens le plus fort), prend place durablement, sans passage au purgatoire des opinions partagées, dans le paradis de l'histoire de l'art : quelque chose, donc, d'assez rare aux temps modernes. Au contraire, le « chef-d'œuvre indirect » ou l'œuvre « indirectement reconnue » serait celle dont la reconnaissance n'est possible qu'à condition d'appliquer un ensemble fait exprès de catégories perceptionnelles, lesquelles ne sont valables que pour un individu ou un petit groupe, et d'ailleurs applicables à une œuvre et celles qui lui ressemblent. Cela ne peut pas marcher, nous dit Walton. Et il en suggère implicitement la raison. Ce n'est pas que l'œuvre « directement » reconnue soit perçue « immédiatement » (ce qui n'aurait aucun sens), mais que sa reconnaissance suscite la mise en pratique d'un schème catégoriel qui serait à la fois collectif, socialement intégré, et assimilé par chaque individu d'une culture donnée, activable de manière réflexe. Percevoir une œuvre comme appartenant à une certaine catégorie pourrait se comparer à comprendre une phrase dans sa langue maternelle : c'est, indique Walton, « percevoir la *Gestalt* de cette catégorie. Il ne s'agit pas de produire des inférences catégorisantes à partir du

constat de la présence de tel ou tel trait standard<sup>8</sup>». On voit donc qu'à l'opposition « direct » vs « indirect » s'ajoute logiquement une autre opposition concernant non plus les œuvres mais les catégories perceptionnelles : « assimilées-réflexes » vs « inventées-inférencées », le premier terme étant largement affecté de connotations naturalisantes et positives, et le second, d'artificialité négative. Car sinon, pourquoi une œuvre ne pourrait-elle pas être reconnue par inférence, comme il est possible de le faire avec n'importe quel autre objet ? Pourquoi ne pourrait-on pas la reconnaître comme je découvre le sens d'une phrase en latin ? Pourquoi aurait-on besoin d'avoir automatisé les catégories perceptionnelles pour reconnaître une œuvre d'art spécifiquement ? Plus qu'à une somme neutre de propriétés, les catégories automatisées qui nous permettent de percevoir une *Gestalt* dans le *continuum* d'un objet nous donnent par là accès à une structure de *stimuli* émotionnels : leur charge impressive, si minimale soit-elle, reste tributaire d'associations réflexes auxquelles notre culture nous a conditionnés, comme, par exemple, l'impression de tristesse ou de gaieté que produisent en nous certaines structures sonores. Reconnaître une « œuvre », c'est donc, avant tout, pour Walton, être frappé d'impressions par une forme globale, ce qui n'empêche pas, une fois l'œuvre reconnue, d'adopter une attitude moins passive, de type interprétatif inférentiel. Dans cette perspective, il ne saurait exister qu'une sorte de poétiques immédiatement valables : celles qui transcriraient, redécriraient d'un point de vue extérieur et neutre les catégories structurant « réellement » nos manières – pour certaines, inconscientes – de percevoir l'art à un moment donné. Les autres, les *ad hoc*, sont vouées à l'échec car détachées de ce qui structure notre compréhension intuitive. Une telle conception présente un inconvénient notable : elle semble nier la possibilité d'un pouvoir de la

---

8. Kendall Walton, *ibid.*, p. 93.

théorisation poétique sur la perception et la compréhension des œuvres autant que sur leur conception. Cette conséquence semble plutôt contradictoire avec ce que nous savons de l'évolution du goût et des pratiques artistiques, de leurs mutations rapides, et qui semblent bien entraînées par l'expression arbitraire d'opinions personnelles ou groupusculaires. En somme, cela reviendrait à accepter l'idée que le monde de l'art n'a pas le pouvoir de susciter des changements qualitatifs radicaux parmi un ensemble d'attitudes esthétiques données, qu'il ne peut théoriquement que valider ou constater des comportements esthétiques, et, en définitive, qu'il ne possède aucune autonomie critique. Si ces conséquences nous apparaissent très réfutables, c'est probablement parce que l'idée waltonienne de la relation théorie (poétique)-pratique dans la fabrique du nouveau n'est plus la nôtre, et ce, probablement parce que nous concevons autrement la notion de « nouveau ».

Revenons maintenant à l'histoire de la *Study#2* de Riley en voiture que j'évoquais précédemment. Premièrement, observons que, dans cette expérience, qui était aussi pour nous à la fois une expérience de nouveauté et de changement perceptuel, l'inférence a fonctionné immédiatement : elle a permis à un objet sonore initialement inconnu ou méconnu d'être reconnu comme forme fonctionnelle. La différence avec la théorie *ad hoc* de Walton est double. D'abord, on n'attendait pas forcément de l'objet que sa forme globale soit d'emblée catégorisable, autrement dit, qu'elle fonctionne par elle-même dans le cadre d'une relation esthétique, même si c'est, de toute évidence, cette lecture qui a été essayée de prime abord. Ensuite, le discours prononcé par Laurent concernait moins des traits formels caractéristiques de la *Study#2* qu'un type d'activité pratique dans lequel il était possible de la recontextualiser (conduire sans dormir). Le travail poétologique minimal fourni par ce discours a donc consisté à circonscrire arbitrairement (et de manière complètement *ad hoc*) un ensemble d'outils auxquels l'objet sonore *Study#2*

pouvait être connecté d'une façon à la fois singulière et qui satisfasse pratiquement : aucun autre type d'objet disponible ne pouvait, dans ce contexte, permettre ce que celui-ci permettait.

Il est clair qu'une poétique qui fonctionne de la sorte est immédiatement applicable, sa fonction est simplement monstrative : elle indique un type de place possible, auparavant inaperçu, qu'un objet peut prendre dans un réseau de pratiques. Le rôle du discours poétologique change donc : celui-ci ne se voue pas à classer systématiquement des traits perceptibles en catégories permettant de saisir des formes globales ; la reconnaissance y est moins question de perception que de compréhension d'usages, ou encore, de *circonspection* : il s'agit de faire reconnaître des types de connexions possibles entre des outils, et de définir des totalités d'instruments propices à des usages.

Il faut noter, cependant, que seules des conditions historiques bien particulières peuvent pousser la poétique à transformer son activité de catégorisation et de définition en un travail de circonspection. Il faut, pour cela, être dans une période comme la nôtre, caractérisée par une atomisation du comportement esthétique<sup>9</sup> ; un moment où la multiplicité fonctionnelle des arts est telle qu'elle semble non subsumable, si bien qu'il apparaît impossible de savoir *a priori* quoi attendre d'une œuvre d'art ou quelle attitude adopter avec elle, comment y appliquer notre esprit, dans quel dessein. En de telles périodes, les poétiques ne peuvent plus être pensées comme soumises à l'esthétique et deviennent les instruments clefs de la pluralisation fonctionnelle de l'art. Je me souviens que, quand j'étais enfant, à l'époque où Walton rédigeait son article, la notion de *nouveau* n'avait pas la même saveur intellectuelle. Comprendre un objet nouveau signifiait, la plupart du temps, déplacer ou réajuster progressivement les cibles de son attention, assimiler de nouvelles

---

9. Qu'essaye de décrire Yves Michaud dans *L'Art à l'état gazeux*, Stock, 2003.

catégories de perception, faire en sorte qu'elles deviennent signifiantes et actives d'une manière impressive et émotionnelle. Cela voulait dire, par exemple, devenir capable d'écouter autre chose, dans un phrasé de piano, que la manière d'articuler de Fisher ou de Nat pour saisir ce qu'était l'articulation de Glenn Gould et parvenir à l'apprécier. Mais l'attitude propice à cet accommodement, tout comme son but, restaient les mêmes : il fallait se concentrer pour observer les spécificités d'une forme globale et tirer satisfaction de cela. D'une certaine manière, on savait quoi attendre du nouveau : chaque art était, en gros, représenté par un réseau d'institutions qui avaient, entre autres, pour rôle d'enseigner ou de faciliter autant que faire se pouvait l'acquisition réflexe de nouvelles *Gestalten* catégorielles. J'ai l'impression que les choses ont commencé à changer dans les années 1970, lorsque le mot « art » s'est mis à être employé comme un préfixe. Michael Nyman, par exemple, a parlé d'*art-music* pour désigner des pratiques musicales qui devaient de façon significative de celles qui dominaient à cette époque dans le monde musical sérieux<sup>10</sup>, et qui, bien que très sérieuses elles aussi, et cherchant une reconnaissance, ne consistaient pas à provoquer le recueillement du public dans une salle de concert respectueuse. La musique *art-music* pouvait, par exemple, être celle avec quoi l'on sonorisait des espaces de vie active, comme des halls d'aéroports : il arrivait donc qu'elle soit délibérément faite pour entrer en relation avec nos activités courantes. Recopier un fragment de Rimbaud et le mettre dans une anthologie poétique (comme le fait Bory), raconter cinq vies d'héroïnes telles Courtney Love ou Sissi dans un style affectant le style des biographies de magazines sont deux gestes d'écriture qu'on pourrait aussi qualifier d'*art-poetry*<sup>11</sup>. Le préfixe indique alors une émancipation pratique : il signale qu'au

---

10. Michael Nyman, *Experimental music* (1974), Allia, 2005.

11. Christophe Fiat, *Héroïnes*, Al Dante, 2005.

moment où l'œuvre est produite, les attitudes esthétiques recon- nues par les institutions chapeautant les disciplines ne vont plus permettre au public d'activer correctement l'œuvre.

Le nouveau actuel n'est pas un nouveau formel, il diffère dans le sens où il provoque une interrogation radicale sur l'usage. Son approche ne peut donc plus être uniquement perceptuelle ; du coup, la nature même de la relation entre les œuvres et les théories poéti- ques doit être repensée. Dans le paradigme waltonien, le discours poétologique valable est celui qui explicite les catégories qui struc- turent notre perception, à la manière des poétiques néo-aristoté- liciennes des années 1950 ou structuralistes des années 1970. Le point de vue descriptif qui y était adopté demeurerait surplombant et résolument objectif, même si ces poétiques avaient conscience de reconstruire leur objet et de modifier les formes littéraires de leur époque (ce qui est indéniable, pour toute une partie, certes peu gratifiée, de la littérature narrative des années 1970-1980). En tout cas, elles ont continué de s'écrire comme si elles étaient extérieures au champ extensionnel dont elles présentaient les divers aspects qu'elles classaient en types. Il me semble qu'aujourd'hui, la struc- ture même de la notion de « nouveau » impose un changement de position des poétiques par rapport aux objets qui peuplent le champ qu'elles prétendent décrire. Le discours de théorie poétique ne peut plus se concevoir idéalement comme un discours supervisant, « purement » aspectuel ou perceptuel. Il ne peut plus s'en tenir à la définition objective de composantes internes d'un objet, mais doit être reconçu comme un instrument d'une famille d'instruments dont le rôle consiste à désigner cette famille afin de favoriser l'acti- vation de l'objet artistique. Dans le cas du texte poétique, la théorie poétique, la part de poétique dans nos discours portant sur ce texte doivent être reconsidérées comme des instruments circonscrivant l'ensemble des autres instruments de la famille d'instruments incluant la production poétique, et par laquelle cette production

va pouvoir accéder à un usage pratique singulier. Il s'ensuit, d'autre part, une redéfinition du poétique en termes connectifs. Peut être pensé et accepté comme poétique tout instrument qui est intégré à une famille d'instruments dont un des instruments est une poétique. Cela n'a l'air de rien, mais c'est pourtant ce qui, par exemple, nous permet de comprendre pourquoi certains (ô combien nombreux) objets, lancés dans l'institution de la poésie, n'accèdent jamais à un degré de poéticité qui préserve, à terme relativement bref, leur visibilité et leur usage en tant que poésie : ils sont connectés à des poétiques défailantes, mal adaptées et qui les laissent déchoir assez rapidement au statut de simples choses impraticables. La circons- pection poétologique est la pratique théorique par quoi la poésie peut maintenant se départir de son être institutionnel.

**Argument**

S'il n'existe pas d'œuvres littéraires sans un ensemble de théories ambiantes qui fournissent aux fonctionnements propres des textes quelque chose comme une perceptibilité, voire une compréhensibilité, il n'existe pas, non plus, de théorie de la littérature qui soit ontologiquement indépendante des œuvres et qui les surplomberait pour saisir leur variété dans une vision globale et objective. La désaffection (pour ne pas dire le discrédit) qui frappe nos poétiques modernes, c'est-à-dire nos théories de la littéarité, provient en partie, il me semble, de leur croyance affichée en la neutralité épistémologique de la méthode, proprement scientifique, par quoi elles ont abstrait leur objet et l'ont redéfini comme la somme des « possibles » littéraires<sup>1</sup> déterminable à partir d'un modèle linguistique essentiel. Ce faisant, elles ont abandonné ce qui semblait être une part importante de leur rôle : fournir une compréhension du littéraire qui permette aussi sa reconnaissance concrète (au double sens évaluatif et indicatif du terme), proposer, donc, et surtout, un éventail de *définitions ostensives* perpétuellement remaniées, de manière à pouvoir continuellement faire office d'interfaces entre production et réception.

---

1. Gérard Genette, « Critique et poétique », *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 11.

Plusieurs critiques ont dénoncé, au cours de ces dernières années, les lacunes patentées du discours poéticien : le fait, par exemple, qu'aucune théorie moderne ne soit apte à rendre compte de ce qui constitue la littéarité spécifique d'un grand nombre d'œuvres contemporaines, annexées pourtant au champ de la poésie, mais dont le médium semble, de prime abord, a-verbal<sup>2</sup>. C'est effectivement le cas d'un grand nombre de performances (*Chute!* ou encore *L'Occupation des socles* de Julien Blaine, entre autres). Mais c'est l'essentialisation du fonctionnement littéraire (ou de la lecture littéraire) qui semble avoir eu l'effet le plus dommageable : celui d'uniformiser les critères de littéarité. À partir du moment où, par exemple, la poéticité renvoie à un type unique de fonctionnement, les autres aspects de nos expériences lectorales, pourtant effectuées dans le « monde de la poésie », sont rendus comme indisponibles à l'analyse critique, car elles ne sont plus *a priori* interprétables comme poétiques. Prenons le cas des textes d'Henri Michaux sur les drogues ; les rares fois où leur valeur cognitive est constatée et examinée, elle est décrite en faisant appel à des notions issues de la médecine expérimentale, de la chimie ou de la psychologie, mais pas à des concepts poétologiques<sup>3</sup>. Autrement dit, ces textes sont considérés *a priori* comme s'ils ne mettaient en œuvre aucun processus d'enquête qui ne soit réductible à une démarche disciplinaire instituée. Cela, parce que nos poétiques ne reconnaissent pas comme littéraire un processus d'enquête, fût-il d'une structure a-normale, expérimentée dans le champ littéraire.

---

2. Par exemple, Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire en homme-époque*, Seuil, 2001 ; Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006 ; Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, Via Valeriano, 1993 ; Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Al Dante, 2003 ; Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, Reims, 2009...

3. Ceci est particulièrement frappant dans Anne-Elisabeth Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Seli Arslan, 1998.

Certains philosophes ont suggéré que les démarches poéticiennes étaient viciées et vouées à l'échec. Forcément, soulignent-ils, celui qui recherche les caractéristiques définitoires des formes possibles de la littéarité commence soit par circonscrire arbitrairement un corpus d'œuvres présupposées littéraires, soit par désigner *a priori* un domaine méthodologique adéquat à son enquête (par exemple, la linguistique). Du coup, soit la définition se limite aux propriétés communes des œuvres élues, soit le *definiendum* se trouve réduit à un seul de ses aspects alors surexposé (et surévalué), uniquement par choix méthodologique<sup>4</sup>. Ces deux démarches prennent appui sur deux gestes de clôture, c'est pourquoi elles sont naturellement incompatibles avec ce qui semble bien être une qualité première du concept de littéarité : sa structure ouverte, et le fait, donc, que l'espace extensionnel qu'il recouvre soit susceptible de permanents ré-arrangements de ses frontières internes et externes.

Pourtant, sans poétique crédible et capable de fournir quelques hypothèses concernant les raisons d'appartenance d'une œuvre à la littérature, il ne saurait exister, pour cette œuvre, de critique à proprement parler littéraire. Il s'agit, en somme, de pouvoir justifier de ce qui, au départ, est spécifiquement saisi et interprété en tant qu'objet ou propriété littéraire, et qui ne va pas forcément de soi dans certains cas. En l'absence de définitions de ce type, l'objet d'une interprétation (littéraire) est soit appréhendé au hasard, ce qui signifie la plupart du temps, en respectant des définitions conventionnelles souvent inadaptées à la compréhension des œuvres nouvelles, soit en admettant une définition issue d'une discipline non littéraire (linguistique, sociologie) dont rien ne prouve qu'elle renvoie aux qualités particulières de nos expériences lectorales.

---

4. Ces arguments, devenus courants en esthétique, sont formulés avec force chez Morris Weitz, « Le Rôle de la théorie en esthétique », 1956, trad. et éd. Danièle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988.

J'en arrive maintenant à l'objet de mon propos. Parce qu'il nous manque une notion de poéticité adaptée au travail de Denis Roche, la plupart des discours critiques que j'ai lus ne comprennent sa « poésie » que négativement<sup>5</sup> : comme un « saccage » d'une idée dominante (et vieillotte) de la poésie, celle, précisément, que nos poétiques conventionnelles modélisent. Cette façon de faire entraîne, je crois, une vision restreinte de cette œuvre, étant donné ses ambitions affichées qui incluent, comme dirait Ponge, « une dimension positive de la poésie », ne serait-ce qu'au travers de revendications bien connues pour une littérature qui « dise la vérité », accède à une pertinence critique nouvelle, « pique la réalité des choses et des gens ». Ce que j'ai essayé de faire pour combler cette lacune est, sur le plan tactique, assez simple : j'ai cherché en quoi nos conceptions poétologiques défailent, par comparaison à ce qui me semble être un fonctionnement littéraire spécifiquement rochien. Ensuite, j'avance deux ou trois notions (dispositif, réduction propositionnelle, effets de transfert de schème) à partir desquelles il serait peut-être possible de reconcevoir une poétique plus adéquate à nos expériences actuelles et mieux adaptée aux logiques de leur examen critique.

## Difficultés

Je constate d'abord que les poétiques modernes, quoique issues de courants de pensée extrêmement divers (l'idéalisme des formalistes russes, l'essentialisme néo-aristotélicien de Käte Hamburger ; la pragmatique sociologique de Mikhaïl Bakhtine ; dans une certaine mesure, le pragmatisme de Nelson Goodman), s'accordent pourtant bien sur l'essentiel.

---

5. Exemples de cette position : Christian Prigent, *Denis Roche*, Seghers, 1977 ; ou, encore plus succinctement, Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987.

Le système descriptif des poétiques, qui vise à représenter toute forme de littéarité possible, doit posséder une dimension statique-synchronique mais aussi une dimension dynamique-diachronique capable de comprendre la « variation littéraire » (Tynianov), c'est-à-dire les causes d'intrusion dans le champ littéraire d'objets neufs répondant à de nouvelles conditions de production et de nouvelles attentes lectorales. Les constituants formels descriptibles synchroniquement et susceptibles d'être modifiés selon les époques doivent donc répondre à un type de fonctionnement essentiel, lequel confère une cohérence à la notion d'« art littéraire ». Les poétiques proposent différentes fonctions historiques pour leurs modèles (parfois divergentes), pourtant, il me semble que les fonctionnements qu'elles décrivent, c'est-à-dire les modes d'activation lectorale qu'elles présupposent, se recoupent largement.

Jusqu'à présent, les critères de littéarité statiques ou synchroniques étaient fictionnels et/ou formels. Une œuvre est tenue pour littéraire :

- soit parce qu'elle peut être lue comme une structure d'énoncés représentant un monde cohérent, une diégèse vraisemblable, qui, pris dans sa globalité ne saurait être référé avec pertinence à aucune réalité vérifiable ou falsifiable (c'est le critère bien connu de la *fictionnalité*). Les poétiques s'efforcent alors de découvrir les différents réseaux thématiques, ou encore les structures idéologiques aptes à produire cette unité qu'elles analysent comme une substance symbolique continue, *a priori* inépuisable ;
- soit parce qu'elle peut-être lue en tant que cristallisation formelle d'une énonciation radicalement subjective (Vinogradov<sup>6</sup>, Jakobson<sup>7</sup>

---

6. Viktor Vinogradov, « Les tâches de la stylistique », *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, dir. et trad. T. Todorov, Seuil, « Points Essais », 2001, p. 110.

7. Roman Jakobson, « Un regard sur *La Vue* de Hölderlin », *Russie, Folie, Poésie*, Seuil, « Poétique », 1986, p. 169-220.



et même Hamburger<sup>8</sup>), ou très profondément structurée par des valeurs sociales, disons, stylistiques (Bakhtine<sup>9</sup>). La question de la vérité reste, là encore, impertinente. L'intérêt du lecteur porte sur la substance de la formulation, qui se distingue de l'usage courant, instrumental, dénotatif du langage. Les poétiques peuvent alors chercher à découvrir, dans le texte considéré comme un continuum-signifiant, les marques structurelles ou les procédés particuliers qui génèrent cette cristallisation.

Qu'en est-il, maintenant, du critère dynamique selon lequel des œuvres intègrent le champ littéraire? Il me semble qu'on n'a pas tellement avancé depuis Tynianov et Jakobson<sup>10</sup>. Voici : soit des œuvres nouvelles sont évidemment comprises comme fictionnelles : aucun problème, elles sont annexées comme relevant immédiatement du littéraire ; soit elles présentent une particularité formelle ou énonciative reconnue comme telle, et leur singularité stylistique les littérarise automatiquement. On voit bien que ce second cas permet l'intégration de textes fondamentalement non artistiques, car il suffit, pour les lire comme de la littérature et organiser rationnellement leur étude comme telle, de leur reconnaître au moins momentanément une valeur formelle. Ainsi s'explique la littérarisation de Barthes par Todorov<sup>11</sup>, celle de Michelet par Barthes<sup>12</sup>, mais encore la lecture poétique que faisait Gogol d'inventaires d'objets précieux du Tzar<sup>13</sup>.

---

8. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, « Poétique », 1986.

9. Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique* suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.

10. Roman Jakobson et Youri Tynianov, « De l'évolution littéraire », *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, op. cit.*

11. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Seuil, « Poétique », 1984.

12. Roland Barthes, *Michelet*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954.

13. Roman Jakobson, *Huit Questions de poétique*, Seuil, « Points Essais », 1977.

Voici ce qu'on est obligé de conclure : dans tous les cas, la description poétologique synchronique comme diachronique de la pragmatique littéraire ne reconnaît pour celle-ci qu'un seul type de fonctionnement : le fonctionnement esthétique. Par conséquent, elle n'envisage qu'un seul type de littéarité, commune à tous les genres, fût-elle produite par des procédés différents et variables : la littéarité esthétique. Selon la vision poétologique doxale : les textes deviennent littéraires à partir du moment où ils sont aptes à déclencher chez le lecteur une forme d'attention cognitive désintéressée du monde réel puisque orientée soit vers l'image non dénotative d'un monde fictionnel, soit vers une étrangeté formelle ou un langage à tendance intransitive, l'un comme l'autre étant considérés comme des tous continus interprétables à l'infini, soit en tant que forme signifiante, soit en tant que contenu symbolique. Kant disait de l'attention esthétique qu'elle se dirige vers son objet sans s'intéresser à ses conditions d'existence<sup>14</sup>, et Denis Roche, de la poésie, qu'elle n'existe pas, ce qui revient à dire, en somme, qu'elle est avant tout esthétique (sans adhérence au monde social) et qu'elle n'est que pour imposer une conduite esthétique, fascinée devant des chimères, les marques socialement survalorisées d'une expression subjective.

Voici maintenant mon hypothèse : l'œuvre de Denis Roche pose un problème poétologique parce qu'elle est construite sur la négation de l'esthétique littéraire telle, du moins, que je viens de la redécrire. Or, comme on l'a vu, les poétiques modernes se sont en grande partie constituées comme des départements de l'esthétique : ce sont des esthétiques du texte et non pas des théories du texte artistique. On pourrait presque dire de Roche que son exigence première a consisté à inventer une forme de littérature qui, dans son fonctionnement,

---

14. Emmanuel Kant, « Analytique du Beau », § 2, *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, 1993, p. 183.

ne soit pas esthétique. D'où son acharnement contre la « poésie », incarnation par excellence de l'esthétique ; de là, encore, les stratégies d'évitement du récit délibérément mises en œuvre dans la composition des *Dépôts de savoir & de technique*<sup>15</sup>. Roche affirme cela clairement à plusieurs reprises, par exemple dans le *Dialogue du paradoxe et de la barre à mine*<sup>16</sup> ou encore dans *La Disparition des lucioles*<sup>17</sup>, où il distingue l'effet pragmatique propre aux « antéfixes » de celui du cut-up, déclaré par lui « esthétique ».

Mais je voudrais passer vite sur ce qui n'est qu'indice ou déclaration d'intention, pour en venir à une question plus importante : « Qu'est-ce qui a tendance à rendre l'écriture de Roche peu compatible avec l'attitude esthétique qu'on adopte couramment devant les textes de la littérature ? » Ou, pour le dire autrement : « Qu'est-ce qui, chez Roche, vient s'opposer au processus cognitif propre à l'attitude esthétique de fascination désintéressée devant l'aspect d'une chose prise comme un tout ? Qu'est-ce qui transforme l'acte lectoral ? »

Je répondrai comme cela : ce qui tend à faire obstacle à une conduite esthétique, dans certains textes de Roche, est l'ambiguïté jetée sur la substance même de ce qu'il nomme « écriture littéraire » ou « matière littéraire ». Je m'explique : ce qui caractérise d'abord la lecture esthétique est qu'elle opère sur son objet une sorte de transfiguration substantielle : construite à partir du matériau dont on fait les paroles de tous les jours et les discours à vertus pratiques (normalement paraphrasables, réductibles, et à usage dénotatif), l'œuvre, littérairement lue, devient une sorte de *bloc*, c'est-à-dire une unité saisie comme un tout syntaxiquement dense, irréductible (on ne supporte pas de résumer ou de paraphraser un poème)

---

15. Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980.  
16. Denis Roche, *Œuvres poétiques complètes*, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 429.  
17. Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1982.

et symboliquement saturé (on peut y observer, pour son plaisir, un nombre inépuisable de formes signifiantes). Mais notons bien que ce qui permet cette transfiguration, c'est l'identification d'une unité syntaxique à l'intérieur de laquelle agissent les procédés, où le lecteur saisit les différentes formes signifiantes qu'il interprète : si la perception nette de cette unité substantielle est floue ou instable, alors le texte ne peut pas se transformer en bloc syntaxique, et la conduite esthétique peut difficilement être adoptée.

### Littérature non esthétique

Prenons un exemple. Dans le cas normal, lorsque la substance esthétique du poème est verbale ou perçue comme telle, cela revient à dire que l'attention du lecteur se dirige vers une matière verbale (inscrite ou sonore) qu'il cherche à saisir dans ses moindres aspects syntactico-sémantiques et à l'intérieur de laquelle il relève ou projette certaines formes ou structures signifiantes qui agissent sur lui et qu'il peut interpréter.

Mais penchons-nous maintenant sur le cas d'un auteur – en l'occurrence, Jean-François Bory – qui recopie, dans un livre présenté comme un recueil, les quatre premières strophes du « Bateau ivre » de Rimbaud. L'auteur en question intitule ce copiage « Poème copié<sup>18</sup> » et le place parmi d'autres poèmes dont le genre métopoétique est explicité par le titre : « Poème copié » est inséré entre « Échec au poème » (dont chaque vers indique les pièces d'échecs déplacées coup après coup) et « Poème paresseux » (composé de références bibliographiques : titres, auteurs et numéros de pages). On peut dire alors de ce texte qu'il tend à annuler toute saisie esthétique, car dès que son lecteur aura reconnu la source du rapt et, conséquemment, le rapt lui-même (en général, dès les

---

18. Jean-François Bory, *Anthologie provisoire*, Al Dante, 2002, p. 21.

premiers mots), il ne lira plus les vers en s'intéressant à leur détail syntactico-sémantique, ne les comprendra plus comme constituants d'une unité densément signifiante fonctionnant comme un tout. Il les percevra alors plutôt en tant qu'indice d'un geste technique : celui du copiage partiel d'un poème célèbre. Le fragment rimbaldien retranscrit deviendra donc l'équivalent d'une proposition, et on pourrait enfin le ramener à une simple étiquette désignant un seul de ses aspects, sa qualité de copie partielle : « Ceci est la publication en tant que poème des quatre premières strophes recopiées de "Bateau ivre". » Bref, l'écrit n'est plus perçu comme un système symbolique saturé (il est paraphrasable), le poème ne fonctionne plus comme un bloc : nous sommes bien là devant l'exemple d'un texte littéraire réclamant une lecture non esthétique.

Notons bien les étapes de ce processus de lecture particulier. L'attitude lectorale bascule et devient de type « conceptuel », précisément au moment où se réalise la réduction propositionnelle. La structure de celle-ci est à la fois ostensive et définitoire : c'est une identification momentanée (et révisable) des éléments constitutifs d'un dispositif, en l'occurrence, ici, un contexte de publication (le recueil de Bory) et un élément anormal : la copie de Rimbaud. Lorsqu'il comprend qu'il est devant ce genre de dispositif, le lecteur est dans une situation comparable à celle de l'enquêteur qui a découvert et délimité, dans un terrain vague, une scène de crime : il doit mettre en relation les différents constituants pour les interpréter. La condition essentielle à cette mise en relation reste la compréhension de l'origine de chaque constituant et des causes logistiques et techniques de leur coprésence : avant de se demander ce que signifie ce bout de métal à côté de ce lambeau de chair, il vaut mieux avoir compris qu'il s'agit d'une patte coupée au bébé chien du voisin et placée comme une fleur dans une canette de bière cabossée prise, le mois précédent le crime, dans le réfrigérateur de la victime. Voilà pourquoi, bien souvent, une réduction

propositionnelle n'est pas autre chose que l'identification d'un geste constitutif – en l'occurrence, le copiage et l'insertion dans le recueil. Ce qui signifie, en d'autres termes, que la réduction propositionnelle permet de redécrire un dispositif comme l'exemplification d'un geste créateur.

C'est alors et alors seulement que ce dispositif agit comme un déclencheur d'interprétations (non pas, bien sûr, de la substance verbale du texte, mais du « geste » créateur ou, comme on dit, du « concept » gestuel exemplifié). Guidé par le titre et la série dans laquelle « Poème copié » prend place, le lecteur est amené à comprendre que ce poème ainsi publié lui fait expérimenter quelques très précises vérités concernant l'état actuel de la poésie :

1. le fait qu'il est possible de recopier un bout de poème célèbre et de le mettre dans un recueil, en tant que *type* de poème publiable par un éditeur respectable ;
2. que, d'autre part, cette publiabilité s'explique assez bien, par exemple parce qu'une telle prouesse restera probablement unique, et que son type sera réduit à ce seul item, un peu comme un vrai chef-d'œuvre poétique (tel l'original) réussit à entraîner la constitution de tout un ensemble d'imitations faiblardes mais reste unique et incomparable. Ce travail simple et minimum constitue donc encore une écriture poétique reconnaissable et appréciable comme telle selon certaines valeurs plutôt traditionnelles du monde de la poésie.

Cependant, notons bien ceci : comme ce « concept » n'est pas autre chose que la désignation d'un geste technique dont le dispositif est la trace, et comme aucun geste ne saurait posséder de signification immédiate et transparente (quand il n'est pas exclusivement un signifiant symbolique, comme dans le langage des sourds), le processus d'interprétation est potentiellement infini.

Mais à la différence de l'œuvre esthétique, elle aussi interprétable à l'infini, le dispositif n'est guère autosuffisant ni autotélique : il possède dans son fonctionnement un pouvoir de probation. Son existence même, et elle seule, est significative d'une vérité : elle vaut quasi en tant qu'affirmation vérifiable concernant une part du monde réel – dans notre cas, celle de l'institution-poésie. Ces dispositifs dont l'existence est significative d'une réalité, appelons-les « dispositifs-tests », car ils agissent un peu comme un morceau de papier tournesol qui, plongé dans une solution, en signale l'acidité. Et même si ce qu'indique le « dispositif-test » nécessite une interprétation complexe et toujours discutable (alors que notre papier tournesol nous a tout dit lorsque nous avons vu sa couleur), l'un comme l'autre sont faits pour désigner telle propriété de leur environnement par la forme même de leur être : ils fonctionnent donc comme des indices potentiels.

Chez Denis Roche, le texte poétique accède aussi à une dimension conceptuelle. Mais différemment. Je vais m'appuyer sur un exemple tiré de *Éros énergumène*<sup>19</sup>.

Ce texte est le dernier d'un ensemble intitulé « Mémoires méconnaissables », entièrement constitué de poèmes en vers dont la forme d'ensemble paraît résulter de différentes distorsions : l'écrit est soit mal ajusté, soit fendu longitudinalement, étroitisé par le milieu comme une bobine, etc. Cependant, la première chose que le lecteur remarque, concernant notre texte, est que la matière littéraire se trouve ici non pas déformée mais oblitérée par une surface blanche. Aucune confusion n'est possible, son rôle, d'ailleurs, est clairement signalé, ce blanc ne saurait être *du* blanc (poétique), il ne manifeste pas, par contraste, le contour d'une forme unifiée, et n'est là que pour interdire une lecture

19. Denis Roche, *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 355.

Il n'a pourtant pas le genre à atte  
Hors à la regarder, à – que le lec  
La reconnaître, à qui vient d'êt  
Passants dans le camp opposé, v  
Cousu dans ton fil blanc d'am  
« Allons donc, cela n'est qu'  
Très bon d'en reparler, milli  
De vêtements distribués... on  
Mal « arriver le plus en aval  
Distance au plus loin possib  
Moment de repartir nous soyon  
Tin ! A porter une culotte sur  
Somptueuse hôtesse qui regarde, i  
Colon, fermier ou le maître de céans ri  
Ane ayant beaucoup ri. (Lexique, page 192 et sq comme  
Pleynet  
« Hôtesse demeurant accoudée au niveau où elle peut voir  
qu'on ne l'y  
Reprendrait plus en position de lectrice de poème couchée

CACHES

globale, continue et cohérente de l'écrit. Disons même qu'il spectacularise cette interdiction. Ce blanc se présente donc très précisément comme l'inverse d'un blanc de convention (auquel il fait simplement allusion). Il est identifiable, immédiatement, comme la couleur d'une pièce rapportée (un cache) qui s'articule dans un dispositif. L'identification de ces deux constituants (un poème + un cache) nous entraîne alors dans une lecture non conventionnelle, je veux dire, non uniquement esthétique. En effet, le texte de Roche peut alors subir la réduction propositionnelle suivante : « Ceci est un ensemble de vers masqués par un cache. » Le poème lacunaire ne peut plus être interprété « tel qu'en lui-même », en tant qu'une unité bien découpée (nimbée d'un blanc orthodoxe), syntaxiquement et sémantiquement dense, et une interprétation conceptuelle dispositale vient suppléer la lecture orthodoxe des vers vouée à l'incomplétude. La conjugaison de ces deux modes lectoraux fait apparaître alors ce dispositif comme une reconstitution. L'ensemble [poème + cache] replace le lecteur réel dans des conditions de compréhension comparables à celles qu'évoque la fin du texte, c'est-à-dire propres à cette « lecture couchée », donc incarnée et contextualisée mais aussi partielle, gênée, bref, bien différente de celles idéalement requises pour la poésie. Le dispositif fait donc expérimenter en direct au lecteur de poésie (celui qui, en tout cas, s'est penché sur les apparents poèmes de ce recueil) le caractère impraticable, dans la vie réelle, accidentelle, de la posture lectorale décrétée nécessaire pour la poésie. Ce dispositif fonctionne donc comme un leurre antipoétique, utilisant contre la poésie les apparences et les valeurs de la poésie elle-même, puisque son principe est de faire ponctuellement expérimenter à la lecture et en tant que lecture poétique ce que la pratique lectorale orthodoxe est censée nier.

On observera qu'ici, avec ce « dispositif-reconstitution », la saisie dispositale n'a pas rendu inutile ou absurde toute lecture

diégétique et syntactico-sémantique, car cette dernière est nécessaire à l'activation du « constituant-poème » (du moins ce qu'il en reste). Dans le « dispositif-reconstitution », lecture esthétique et dispositale se superposent sans s'exclure, sont complémentaires. Elles y interagissent comme dans des reconstitutions policières où l'interprétation relève simultanément :

- a) d'une mise en rapport significative des « constituants » prérequis de la scène de crime (faits rapportés sous forme de récits, armes, mannequins valant pour les victimes) ;
- b) d'une appréciation multi-aspectuelle des constituants eux-mêmes une fois réinscrits dans le contexte reconstitué du crime ; c'est ainsi que, par exemple, l'aspect inattendu de tel constituant en contexte peut appeler une révision de la conception générale des faits.

Voilà pourquoi ce texte de Roche nous place dans une position interprétative comparable à celle que nous occuperions en tant que spectateur d'un dialogue de *Masculin-féminin* que Godard recouvre de bruits ambiants au point de le rendre inaudible. Le dialogue est intégré dans une fiction et il continue, même perçu par fragments, à nous intéresser d'un point de vue diégétique, donc esthétique. Mais le dispositif [dialogue + bruit des klaxons] exemplifie un geste technique critique qui dénature les conventions du réalisme cinématographique. Lorsque Scully ne peut plus entendre ce que lui crie Mulder à cause du tohu-bohu des hélicoptères qui les poursuivent, elle lui hurle : « Mulder, je ne peux plus t'entendre, que me dis-tu ? » etc. Mais nous, devant l'écran, nous entendons tout ce qui est dit et prenons conscience de cela comme nous prenons conscience de l'idéologie que cette audibilité suppose, de la place qu'un tel cinéma nous assigne, après avoir expérimenté l'inconfort significatif des échanges, en partie brouillés, de Paul et Madeleine.

Ce qui apparaît frappant, chez Roche, et distingue son écriture du modèle précédent issu du texte de Jean-François Bory (« le dispositif-test »), c'est l'ambivalence lectorale que ménage la mécanique symbolique du dispositif : la lecture esthétique participe à la construction de l'interprétation conceptuelle et dispositale. Les deux doivent être menées de front. Pour ma part, j'aurais tendance à tenir cette propriété comme une des caractéristiques de l'écriture rochienne. Cette écriture induit un fonctionnement syntaxique et symbolique à plusieurs régimes, selon la manière dont on saisit et connecte les différents constituants disposés. Mais ces différents régimes concourent au fonctionnement général du dispositif. Cette écriture sépare donc « les artifices morphologiques », propres à la littérature, de ce qui est conçu comme l'« objet » de cet art, c'est-à-dire sa fonction symbolique et performative. Mais cette séparation n'est pas réalisée dans le sens d'une exclusion ou d'une suppression.

Ce constat est d'importance car il nous permet d'identifier un trait singulier de l'art rochien qui reste incompris par nos poétiques courantes. Ces dernières, étant centrées autour de la notion de procédé linguistique ou de structure signifiante, demeurent incapables de penser une dissociation entre forme perçue et fonction, alors que, nous venons de le voir, cette dissociation est cruciale dans l'écriture de Roche.

## Fonctions et fonctionnements de l'écriture non esthétique

Il reste donc maintenant à nous demander quels usages et quels types de fonctionnement particuliers peuvent être ceux d'une écriture artistique non esthétique. Une première réponse vient immédiatement : ces écritures fonctionnent d'une manière pratique, autrement dit, elles sont « intéressées », elles interviennent sur nos représentations du monde réel.

Erwin Panofsky signalait, il y a bien longtemps, qu'il existait deux catégories d'objets pratiques (c'est-à-dire des objets qui n'ont pas pour fonction première d'être des monuments ou des *blocs*, et qui peuvent être « réduits », paraphrasés...) : ces objets sont les documents et les instruments. Les premiers sont des véhicules d'information ou d'assertion sur la réalité : ils modifient nos croyances. Les seconds remplissent une fonction pratique de maîtrise du réel. Un texte-instrument possède forcément une fonction performative : il permet d'agir sur des esprits, les mémoires : ce pourrait être une table de multiplication, un jeu de pendu, ou une « plouf ». En fait, beaucoup de textes non esthétiques fonctionnent comme un mélange des deux : les blagues, les histoires porno, les cartes d'invitation, les chèques.

Quelles fonctions instrumento-documentaires des textes non esthétiques comme ceux de Roche peuvent-ils assumer ? et par quel moyen artistique propre, autrement dit, grâce à l'invention de quel type de fonctionnement ?

Il existe, dans *Forêt Amazonide* et jusqu'au *Dialogue du paradoxe et de la barre à mine*, un terme très fréquemment utilisé pour désigner une fonction spécifique de l'écriture poétique telle que la conçoit Denis Roche. Le choix de celui-ci résulte, au moins en partie, d'un usage métaphorique d'un terme technique propre à la photographie : ce terme est celui de « révélateur ». L'écriture poétique fonctionne comme un « révélateur » : elle possède

le pouvoir de donner accès à une connaissance inaccessible par d'autres voies, d'induire de nouvelles vues sur la réalité, donc de modifier nos croyances voire nos attitudes.

Roman Jakobson et Nelson Goodman se sont intéressés aux effets de « révélation » que produisent certaines descriptions : « Un nouveau mode de représentation, écrit Goodman, peut être si neuf et si convaincant qu'il peut prendre la valeur d'une révélation<sup>20</sup>. » Mais l'un comme l'autre ont rattaché cette question à celle du réalisme comme tradition esthétique, parce qu'ils cherchaient à démontrer que « l'effet » réaliste d'une représentation ne résulte en aucun cas d'une ressemblance ou d'une adéquation de la représentation à des faits, mais aux respects de conventions représentationnelles. La question de la « révélation » est donc toujours pensée chez eux dans le cadre d'une problématique de la *mimesis*.

Pourtant, l'un et l'autre mettent le doigt sur ce qui peut être la cause d'un effet de révélation : une « infraction judiciaire » à la convention représentationnelle en place (Roche dirait : une « ALTÉRATION »). Mais n'importe quelle « infraction » ne ferait pas l'affaire. Pour qu'elle possède une véritable puissance révélatrice, suggère Goodman, il est nécessaire que l'infraction résulte de l'intrusion d'éléments structurants issus d'un nouveau « cadre de référence ». Par exemple (selon Goodman ou Jakobson), peindre un espace en se servant des lois de la géométrie, ou encore introduire dans une narration romanesque de forme courante des structures grammaticales a-topiques mais usuelles dans certains groupes sociaux, sont des opérations qui confèrent à la représentation le pouvoir de donner l'illusion d'être « plus proche » de la réalité. Dans un cas comme dans l'autre, « la révélation » semble donc affaire de recontextualisation. Elle provient du transfert d'éléments constitu-

---

20. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Hachette, « Pluriel », 200 ; Roman Jakobson, « Du réalisme en art », *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 98.

tifs d'un système représentationnel dans un autre système. Avec la condition seconde que l'élément transféré soit un principe organisateur, ce qu'on pourrait appeler un *schème* : le principe géométrique est importé dans la peinture figurative pour réorganiser la figuration, les structures d'un sociolecte particulier envahissent la langue littéraire pour modifier l'ordre du romanesque.

C'est maintenant qu'une lecture sérieuse, c'est-à-dire une littéralisation de la métaphore photographique, peut s'avérer profitable pour comprendre mieux les moyens de la « révélation » rochienne. Voici ce qu'il est dit du bain révélateur dans un manuel technique de la photo argentine<sup>21</sup> :

Le principe de la photographie, aussi bien pour les films que pour les papiers, est *grosso modo* le suivant : les sels d'argent choisis ont la propriété de se modifier chimiquement lorsqu'ils reçoivent de la lumière (effet photochimique). *L'image latente* ainsi obtenue est ensuite révélée dans des bains particuliers qui permettent aux particules exposées à la lumière de noircir, les autres restant blanches et étant par la suite éliminées. En règle générale, on peut dire que *les surfaces exposées à la lumière deviennent noires, celles à l'abri de la lumière restent blanches ou transparentes*, et celles qui n'ont pas reçu assez de lumière pour que tous les grains noircissent restent grises.

Et voici ce que j'en déduis :

1. La métaphore rochienne de la « révélation » est bien une métaphore de la recontextualisation on met des papiers dans un bain pour les révéler comme Roche agence des fragments dans un contexte pour « les faire parler ». Elle n'est en revanche

---

21. René Bouillot, *Cours de photographie : Fondamentaux. Photographie argentine*, Dunod, 2001, p. 209.

pas du tout une métaphore métaphysique désignant une saisie ou tentative de saisie directe d'une réalité conçue comme un arrière-monde et voilé par des simulacres. D'une certaine façon, cette métaphore permet de penser une écriture poétique « objectivante » qui en finit définitivement avec les ambitions mystiques (de Rimbaud à Michaux).

2. Dans cette métaphore, la révélation concerne un contenu d'information « latent », c'est-à-dire potentiel, réservé dans un artefact. Cette potentialité est révélée, ou encore cette vérité est dés-implicitée par recontextualisation (trempage dans un bain approprié). Mais, notons-le bien : le type ou le genre voire la qualité de la dés-implicitation effectuée est lié au type du contexte : la séparation des blancs, gris, noirs résulte du bain chimique. Ce type, mais lui seul, est dans une certaine mesure prévisible : on en soupçonne certaines règles générales. Denis Roche parle de « prototype » de livre : « lorsque j'ai l'idée d'un prototype de livre, je l'écris », dit-il. Ce que j'interprète de la manière suivante : lorsqu'il envisage une manière de recontextualisation révélatrice, il soupçonne qu'elle va pouvoir marcher en tant que telle, et quel genre de connaissances elle va pouvoir révéler, mais il ne possède pas ces connaissances avant. Comme un photographe ne sait pas quelle image réelle va donner sa prise de vue avant développement, le recontextualisateur ne sait pas par avance ce que va donner sa recontextualisation. Il peut juste en présager le type.
3. L'écriture « révélatrice » n'est donc pas représentationnelle dans le sens où sa signification ne relève pas de la saisie ou de l'interprétation d'un symbole continu. Elle est dispositale : elle est générée par l'exercice ou le geste particulier qui consiste à rapprocher des constituants dans un contexte. Elle ne résulte pas de la traduction ou de la mise en forme synthétique d'un savoir préalable, d'une idée ou d'un concept qui serait

symbolisé par le texte. En cela, elle n'est pas une *information* (au sens strict de : « communication écrite d'une connaissance préconçue »). Mais *elle est elle-même processus de connaissance*. L'idée de « révélation » est inséparable de l'idée d'écriture comme « RECHERCHE » ou « investigation critique ». Elle cumule à la fois les fonctions d'instrument (investigatoire) et de document (trace écrite résultant de l'investigation et qui donne lieu à ce que nous lisons comme poème ou dispositif poétique). Cette écriture n'est pas compatible avec l'idée courante d'art conceptuel comme articulation dispositale d'une idée ou d'un embryon d'idée que le dispositif exemplifierait et à laquelle on pourrait le réduire. L'écriture révélatrice est un processus de disposition continu ou de recontextualisation permanente pour faire émerger du savoir, de l'idée. En somme, il s'agit d'un processus inverse.

4. La « révélation » n'est pensable que dans le cadre d'une idéologie non fondationnaliste, située à mille lieues de tout mysticisme séparant l'apparence, l'illusion du Réel ou de l'Idée. Je cite Roche : « Les photographes se moquent de Platon comme de l'an quarante », « le coup de la caverne de Platon ne tient pas devant une planche de contacts ». Dans cette idéologie, la réalité à laquelle l'art a affaire et sur laquelle l'art agit n'est pas celle d'un arrière-monde immuable, mais celle que constituent un ensemble de croyances et d'attitudes. Nos représentations concrètes en sont les traces. Chez Roche, le Réel est un « paysage infatigable *qui murmure* », autrement dit, un tissu mouvant de paroles, et de représentations. En conséquence, ce par quoi le réel se donne est en très grande part conventionnel. Un des moyens de faire crier le réel ou de le « piquer » consiste à en faire surgir de nouveaux signes conventionnels en recontextualisant, c'est-à-dire en corrélant efficacement une convention à une autre.



5. La « révélation » réclame donc une *stratégie de recontextualisation*. Ces stratégies consistent à produire des métaphores permettant de réaliser un *transfert de schème*, ou l'importation d'un processus de production représentationnelle propre à un domaine artistique dans un autre. Je remarque que toute la poésie de Roche met en œuvre de telles stratégies : par exemple, la recontextualisation, dans l'écriture, de la peinture abstraite (« Kandinsky à venir<sup>22</sup> ») ou encore, et surtout, la recontextualisation dans l'écriture de la photographie.

La recontextualisation est par nature un geste qui induit la superposition de deux modes de réception. Au régime de lecture qui est naturellement attaché au code symbolique de l'unité transférée vient se superposer celui qui est spécifique au contexte de transfert. La recontextualisation induit donc cette ambivalence lectorale dont j'ai parlé tout à l'heure. Prenons le cas des « antéfixes », et examinons-les en tant que recontextualisation de la photographie dans l'écriture.

Observons d'abord qu'une « antéfixe » possède la même propriété sémiotique que l'extrait d'*Éros énergumène* que nous avons analysé : c'est un dispositif qui ménage un double régime lectoral, esthétique et conceptuel. Il permet de lire *chaque ligne* découpée à taille fixe qui le compose comme un microtexte représentationnel, et, simultanément, il nous conduit à interpréter l'*accumulation* de ces lignes dans l'« antéfixe » au même titre que la disposition sur une planche-contact de clichés pris en rafale. Comment cette double lecture dispositale est-elle rendue possible ?

La clef de la réponse est à chercher dans la série d'analogies que suggère le texte de l'antéfixe et que signale son paratexte. Les lignes inscrites dans l'« antéfixe » sont prélevées dans un corpus

d'écrits étroitement liés à une personne donnée et significatifs de sa manière de vivre, de son histoire propre, de ses histoires : papiers personnels, actes notariés, tickets, livres aimés, journaux intimes, etc. Elles exemplifient donc un geste technique bien particulier : la ponction, mécaniquement répétée et sériée, effectuée sur un *corpus subjectif*. Ces ponctions peuvent être mises en relation d'analogie avec les captures lumineuses qu'on réalise lorsqu'on fait, de manière réitérée, des photos en visant le *corps d'un sujet* réel. C'est donc, on le voit, grâce à un ensemble d'analogies, suggérées par l'aspect formel du texte, que le transfert du schème photographique est rendu possible en contexte littéraire : le corps lumineux est remplacé par le corpus verbal, la ponction automatisée d'inscriptions vaut en tant que capture mécanique d'une part de lumière réfléchie. L'agglutination en série des prélèvements peut alors fonctionner symboliquement comme le montage automatique des photogrammes sur la planche. La succession des lignes dans l'« antéfixe » devient *photographiquement* révélatrice de son sujet.

Qu'est-ce à dire ? Que l'interprétation dispositale de l'« antéfixe », comme d'ailleurs, à leur manière, celle du « Poème copié » de Bory ou celle du poème caché d'*Éros énergumène*, nous permet d'accéder à quelque chose comme l'expérience immédiate d'une certaine réalité concrète. « L'effet n'est plus alors esthétique, il est d'empilement<sup>23</sup> », dit Denis Roche à propos de l'« antéfixe ». L'empilement automatique possède indéniablement une valeur informative objective, tout comme la prise de vue en rafale : il fournit des données sensiblement positives, exhibant, par exemple, des récurrences massives de faits, soulignant des tendances, des préoccupations particulières, des obsessions, etc. C'est donc ainsi qu'émerge une forme de connaissance qui n'avait jamais été rendue manifeste auparavant,

---

22. Denis Roche, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 267.

---

23. Denis Roche, « Entrée des machines », *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 109.

parce que son substrat n'avait jamais reçu un traitement formel adéquat, qui puisse transformer toutes ces données personnelles diffuses et dormantes en texte publiable et capable d'intégrer le monde de la littérature.

Reste à se demander enfin pourquoi c'est la photo plus encore que la peinture qui semble avoir servi de contexte favori pour opérer des recontextualisations révélatrices.

Je peux tenter de formuler deux réponses hypothétiques.

La première m'est suggérée par Roche lui-même. « Il existe une littérature de la peinture, et vice versa, mais il n'existe pas de littérature de la photographie. » Autrement dit, du moins est-ce ainsi que je l'entends, la photo serait un art non affecté par un métadiscours littéraire, et ce à la *différence de la peinture*. Le vocabulaire métatechnique de la photo lui serait *spécifique*. Par exemple, des notions comme celles de *collimateur*, de *déclencheur*, de *piqué*, de *révélateur*, ne proviennent pas de la littérature ni du métalangage qui lui est propre.

Appelons deux contextes représentationnels couramment descriptibles dans des métalangages identiques, proches ou dérivés, « contextes *affines* ». La musique et la poésie sont affines puisqu'elles partagent, par exemple, des notions métatechniques comme celles de *rythme* ou d'*harmonie*, d'*intonation*, etc. Une caractéristique de l'affinité contextuelle est de permettre des recontextualisations « douces », n'occasionnant pas de rupture dans le processus lectoral et n'induisant donc pas *a fortiori* le déclenchement d'une interprétation dispositive. Nombre de recontextualisations musique/poésie sont en effet lisibles comme l'apport d'un réglage formel supplémentaire et, donc, comme un renouvellement d'une esthétisation poétique. C'est, il me semble, ce qui se passe lorsque Mallarmé construit son *Coup de dés* en hybridant écriture musicale et écriture du vers.

Selon Roche, le contexte photographique se donne *a priori* comme sans affinité avec le contexte littéraire. Dès lors, transposer par analogie telles notions structurantes (parce que métadiscursives, descriptives) du premier dans le second ne peut se faire qu'en provoquant de profondes altérations, c'est-à-dire l'impossibilité d'interpréter « normalement », et la nécessité d'en passer par une lecture dispositive. Voilà pourquoi l'importation du schème photographique dans la littérature (de type « antéfixe ») produit un effet d'infraction et, donc, de « révélation » supérieur.

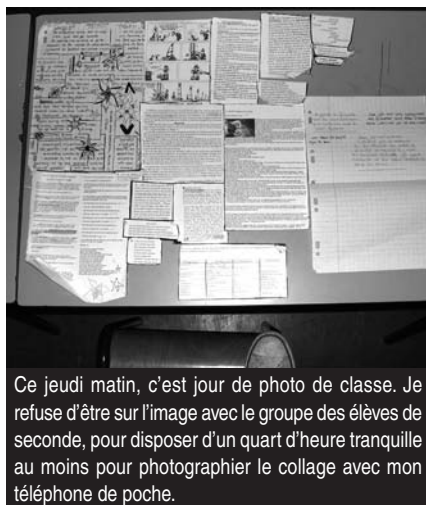
Voici maintenant ma seconde hypothèse. Les historiens de la photographie insistent souvent sur la vitesse de dispersion de la pratique photographique et sa généralisation comme moyen de reportage et d'enquête. La photo est vite devenue le mode hégémonique de représenter le réel : de fournir couramment des preuves judiciaires, des documents administratifs, d'une part, de se constituer des souvenirs fiables de vie intime, d'autre part. D'une certaine manière, son statut est un peu comparable à celui de la géométrie à la Renaissance, selon Goodman : elle est une représentation qui possède un pouvoir de véridiction, elle structure notre réalité. Ainsi, de même que la recontextualisation de la géométrie dans le domaine de la peinture a pu produire un effet révélateur, de même, la recontextualisation de principes propres à la pratique photographique dans le domaine de l'écriture a pu faire émerger une certaine sensation de vérité en littérature.

## LA TABLE DE KAMELIA

### *La notion de dispositif collagiste chez Olivier Quintyn*

À partir de septembre 2008, l'administration du lycée des Minguettes, dans lequel je travaille alors, décide d'attribuer à toute classe de seconde une salle particulière, et à chaque élève une place nominale fixée pour l'année. Vers la mi-octobre, je constate que dans la salle de la « seconde 2 », quelques tables commencent à être envahies de crayonnages divers, ou décorées d'autocollants. Une d'entre elles, celle de Kamelia S., devient le support d'une sorte de collage dont certains éléments changent chaque semaine et dont les limites semblent mal définies. C'est un assemblage à la colle nettoyable et au scotch, qui réunit des photocopies plus ou moins découpées, des notes manuscrites, suivant des orientations graphiques variables, quelques fiches de cours, aussi, un peu décorées d'arabesques au Bic, des morceaux de contes (Perrault, Grimm) dont certains passages sont surlignés, des pages de bandes dessinées, des paroles de chansons, etc.

Pendant les cours, je vois parfois Kamelia ajouter des pièces à l'ensemble, en décrocher d'autres, soit provisoirement, le temps de la séance (elle appose sur sa table, au bon endroit, un bout de papier écrit, par exemple), soit plus durablement (elle inscrit à même le déjà fixé, raturé, déscoché, agrafé, etc.). D'où viennent-elles ? Le plus souvent, de ce que les enseignants lui donnent pour les cours ou lui ont donné les années passées et qu'elle utilise encore, de griffonnages qu'elle fait



en même temps qu'elle bavarde et pendant les moments creux. La durée de vie sur la table d'un élément excède rarement les trois semaines. Si j'avais photographié son collage selon une fréquence régulière, disons, une fois par semaine, j'aurais obtenu une série assez variée avec, de temps à autres, des changements d'aspect brutaux : par exemple, le moment où cette page de Franquin (*Idées noires*)

s'est, pour quatre jours, substituée à une liste des auteurs baroques les plus célèbres (avec citations). Si je n'avais pas interrogé Kamelia, j'aurais pu, à partir de cette série, déduire le *fonctionnement* de ce montage par recoupements, un peu comme je comprends progressivement le comment et le pourquoi d'une hutte en regardant de temps à autres le castor faire évoluer sa construction, l'ajuster aux lieux pendant qu'il l'élabore et, simultanément, s'en sert.

Son collage, Kamelia l'a improvisé à partir de matériaux saisis et recyclés sur le vif : il n'y a pour ainsi dire pas de substrat préconstitué, pas ou très peu de distance entre le moment de la collecte des éléments et celui de leur redistribution. Le réglage interne de l'ensemble se confond avec son activation, et son activation, avec son ajustement au contexte scolaire présent : ces trois phases sont indissociables. Un tel agencement n'est donc pas le résultat définitif d'une prévision, la réalisation d'un projet idéalisé. Il se présente comme une activité spontanée, spécifique : une remise à disposition quasi immédiate de données à des fins particulières.

Un soir, je retiens mon élève : je souhaite qu'elle me formule un peu les raisons d'une telle entreprise. Elle me dit d'abord qu'elle a

fait cela pour *personnaliser* l'espace que le lycée lui a attribué. Son premier réflexe est donc opportuniste : il consiste à tirer parti d'une situation spéciale momentanément offerte. En effet, pour faire avaler aux élèves la nouvelle contrainte disciplinaire que représente l'étiquetage nominal des tables, l'administration (relayée par certains professeurs) a utilisé une justification mêlant l'argument de l'appropriation des biens collectifs, celui de leur « humanisation », et, évidemment, celui de la responsabilisation des adolescents. On a entendu régulièrement, adressé aux élèves : « Ceci fait désormais partie de votre matériel de travail personnel, tenez-en compte, vous en avez la charge. » Bien sûr, la personnalisation des meubles n'est réclamée que dans une certaine mesure (implicite) et, surtout, dans le seul but d'augmenter la conformité des comportements. L'énoncé constitue donc un bon exemple d'injonction paradoxale<sup>1</sup>, réductible à un : « Soyez vous-même comme il faut ». Kamelia, en définitive, a créé l'espace de son collage, amorcé sa pratique en exploitant ce contexte paradoxal. Elle « prend au mot » ce qui semble se donner comme l'expression d'une nouvelle règle, et en propose une compréhension qui ignore ou feint d'en ignorer l'« esprit ». Dans la circonstance, cette forme de compréhension sera tolérée, puisqu'elle manifeste *a priori* une obéissance zélée, voire un certain intérêt à se soumettre<sup>2</sup>.

1. Au sens que donne à ce terme l'école de Palo Alto, c'est-à-dire d'une demande qui implique deux obligations contraires (comme, par exemple : « Soyez spontané ! ») et place celui qui la reçoit dans une position intenable. Ce type d'injonction, comme le suggèrent Harold Searles (*L'Effort pour rendre l'autre fou*, Gallimard, « Folio Essais », 2008) et les théoriciens de Palo Alto, est caractéristique d'une autorité désirant forcer un assentiment ou une croyance. Voir Paul Watzlawick, *Une logique de la communication*, Seuil, « Points Essais », 1972, p. 195-232.

2. L'injonction paradoxale se retourne contre l'autorité qui la profère lorsque, par ironie ou détournement, on s'y soumet, en utilisant des signes de soumission ironiquement ambivalents – comme le fait Kamelia – et/ou « exagérés ». Paul

J'en déduis qu'ici, la pratique du collage résulte d'une étroite « complémentarité » à un contexte discursif spécifique qui détermine la place et la forme de l'assemblage proprement dites. C'est une activité émergente dans le cadre d'une faille communicationnelle, liée à un paradoxe pragmatique propre à une hypocrisie de pouvoir et à son double langage. Ceux-ci caractérisent bien les espaces où l'on cherche à accroître le contrôle sur les individus, sinon avec leur accord, du moins avec leur assentiment, en faisant passer des mesures coercitives pour des précautions utiles à la protection ou l'amélioration des conditions de vie collective. On notera bien, du coup, la nature essentiellement ambiguë de ce travail collagiste, et le genre de *manipulation* tactique<sup>3</sup> qu'elle suppose : s'y livrer, c'est s'adapter pour ne pas être totalement dominé, se nourrir d'une mauvaise foi ambiante. On ne peut pas dire à proprement parler que son action est insidieuse ou hypocrite, puisqu'elle se déroule sous les yeux consternés d'un pouvoir localement affaibli, mis à *découvert* par le jeu antagoniste de ses propres instruments.

Kamelia dit qu'avant tout, son collage lui permet d'avoir sous les yeux différentes manières possibles de s'exprimer, surtout dans les situations embêtantes où elle se sent prise en défaut et incapable de réagir. Il s'agit donc d'abord d'un instrument rhétorique, d'un

---

Watzlawick rappelle que, lorsque les nazis exigèrent de Freud qu'il fit leur éloge en signant une déclaration stipulant qu'il avait été traité « avec respect et considération », celui-ci obtempéra en ajoutant : « Je puis cordialement recommander la Gestapo à tous. »

3. Au sens que François Jullien donne à cette notion lorsqu'il l'oppose à la persuasion rhétorique. Dans le cadre d'une manipulation, que préconisent les traités de tactique chinoise commentés par Jullien, tout se joue en amont de la parole, dans la faculté d'exploiter le potentiel d'une situation : la visée n'est pas de faire entendre raison à l'autre ou de provoquer son assentiment par des arguments, mais de le rendre transparent pour en connaître les dispositions réelles. *Traité de l'efficacité*, Le Livre de poche, « Biblio-Essais », 2000.

stock organisé de munitions verbales, quelque chose comme une forme-topique : quand elle a besoin d'une phrase efficace ou même d'un style de réponse, elle y jette un œil et l'assemblage lui suggère une manière de répliquer ou d'intervenir. Il est aussi comme un pense-bête : il l'aide à se rappeler certaines différences dans la façon de traiter des questions similaires (les contes). Ces différences comptent *a priori* pour elle qui les considère comme significatives de toute une éthique. Comme elle veut les mettre à profit dans la vie quotidienne, il lui faut pouvoir disposer d'un moyen de se les suggérer, au moment crucial. Pourtant, cette forme-topique n'est, à proprement parler, ni une méthode constituée *a priori* (pour discourir même sur des sujets mal connus), ni une grille (de questions stimulant l'imagination) appliquée plus ou moins consciemment, ni une réserve ou une liste (de lieux communs ou de formules à savoir par cœur<sup>4</sup>). Elle présente plutôt une synthèse de possibles argumentatifs actualisables par interactions avec la vie scolaire.

Comment cela fonctionne-t-il ? Les éléments s'indiquent les uns les autres avec une certaine logique pratique qui se stabilise dans l'exercice mais demeure réévaluable, améliorable, le cas échéant. Kamelia fixe assez vite certaines manières d'optimiser des potentialités corrélatives de sa table : effets de proximité (regroupement par similarité ou opposition), polarisation de l'attention par marquage (de couleurs fluo surligneuses), ou esthétisation (motifs picturaux inscrits), configurations résultant d'effets de congruences iconiques




---

4. Voir Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *L'Aventure sémiologique*, Seuil, « Points Essais », 1985, p. 137-143.

locales (la disposition de certains constituants produit un effet de pictogramme signalétique : un triangle, un 8 sont perceptibles à ses yeux et tiennent lieu de repères). Chaque élément possède sa place dans un mécanisme optique qui le rend accessible et maniable, plus que dans une syntaxe préalablement et globalement fixée. L'orientation, les cadres, arabesques, sont autant de signes d'orientation : ils attirent l'œil et accélèrent ou favorisent les corrélations, les saisies. Enfin, ses camarades trouvent ces formes décoratives et sont attirés, ils regardent le collage et peuvent apprendre à s'en servir : c'est un outil convivial. La redistribution dans le montage est donc moins syntaxique qu'opératoire. Elle constitue une nouvelle mise à disposition des données, une autre manière de les rendre disponibles.

S'il y a beaucoup de phrases à portée morale, dit-elle enfin, c'est parce qu'elle trouve que, parmi les adultes du lycée, il y en a peu qui ont raison, et beaucoup qui se justifient « comme des moutons », mais, agressifs, mettent systématiquement le règlement de leur côté. Il lui faut éviter la confrontation et pouvoir anticiper ce qu'ils vont dire, les placer devant leur inconséquence ou leur lâcheté, en leur opposant d'autres manières de voir qui proviennent de tout ce qu'ils ont pour rôle d'enseigner et de valoriser (elle nomme alors de grands auteurs du passé) et qui fonde leur autorité. Elle pense qu'agir comme cela revient à les *mettre face* à leurs « quatre vérités », qu'elle ne peut pas leur *dire* sans risque, et que procéder ainsi pourrait améliorer les choses. Kamelia active son montage en verbalisant, le cas échéant, certaines de ses parties, ce qui peut donner lieu à des interventions plus ou moins tonitruantes. Mais il me suffit, à moi, de le regarder un instant pour y voir l'impact des « vérités » dogmatiquement proférées il y a trois jours : la réarticulation collagiste qui les vise. En somme, ce travail procède d'une *critique interne*<sup>5</sup> qui se

---

5. Au sens marxiste du terme, c'est-à-dire celui d'une critique qui repose sur l'exhibition des contradictions propres à l'objet critiqué. Cette forme de critique

manifesterait sous forme de tests continuels, voulus désarçonnants, révélateurs pour l'ensemble de l'assistance, et qui l'exposerait moins aux représailles.

Quelques jours après que j'ai photographié sa table, mon élève a entièrement supprimé son collage pour en commencer un autre. Elle a trouvé que trop d'élèves, en passant, l'avaient, volontairement ou non, saboté, rendu inutilisable et laid. Au début du printemps 2009, elle eut des altercations violentes avec quelques professeurs et une autre lycéenne. Fin avril, l'administration du lycée a réuni un conseil de discipline et prononcé son exclusion définitive, au prétexte de violences et d'absences irrégulières répétées.

### Différents usages collagistes

En février 2009, j'ai montré des images du collage de Kamelia lors d'un séminaire consacré à la poétique des « écritures fragmentaires », à l'INRP (Institut national de la recherche pédagogique). J'y parlais, entre autres, de *Ce que je fiche II* de Stéphane Bérard, de *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine, de *Mobiles* de Vannina Maestri<sup>6</sup>. Beaucoup, dans l'assistance, se sont demandé d'abord ce qu'il *représentait* ou ce qu'il *voulait dire*, et voici quelques hypothèses formulées alors : l'assemblage constituerait « le portrait psychologique d'une jeune lycéenne de banlieue », offrirait une « vision satirique de la culture scolaire » ; ou encore, il serait comme une « radiographie de l'intégration des connaissances chez des élèves en

---

s'oppose à la critique externe qui consiste à montrer l'inadéquation de l'objet critiqué à une norme extérieure. Cf. Emmanuel Renault, *Marx et l'idée de critique*, PUF, 1995, p. 34-35.

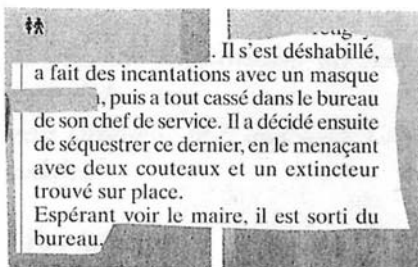
6. Stéphane Bérard, *Ce que je fiche II*, Al Dante/Questions théoriques, « Réalités non couvertes », 2008. Julien Blaine, *13427 Poèmes métaphysiques*, Les Éditions Évidant, « Le Dit », 1986. Vannina Maestri, *Mobiles*, Al Dante, 2005.

### 361 intersections

*pour construire une image*

*plate (plate)*

*horizontale* \_\_\_\_\_



*aplatir tout ça*

*renverser*

*mardi 2 avril – Unter den Linden – Eglise française (Huguenots)*

*– Vue du clocher Huguenot sur Schauspiele + église – Photos –*

*Cimetière Dorothee (vers Berliner Ensemble) tombe Hegel*

*j'ai fondé une ville sans égale*

*j'ai vu des murs qui étaient à moi*

*nous mourrons sans vengeance*

*nous mourrons oui c'est bien ainsi*

bien sûr que c'est mon premier mariage

quelle heure est-il maintenant ?

ce n'est pas lundi aujourd'hui ?

A (exposition)

Vannina Maestri, *Mobiles*, Al Dante, 2005, p. 102.

difficulté». On s'étonnera peu qu'elles divergent, tant un agencement de ce type, qui invente des manières d'associer des objets aux statuts sémiotique et logique hétérogènes, ne présente aucune espèce de norme de conformité susceptible de justifier, même superficiellement, une réponse simple aux questions : « Que figure-t-il ? » ou « Que signifie-t-il ? » De fait, il ne dénote rien de précis car, étant une composition pluri-énonciative, il n'est pas facile à résumer sous la forme d'une prédication simple (comme une description<sup>8</sup>). De plus, comme il se donne comme un enchevêtrement de signaux et de choses à valeur partiellement symbolique, c'est une véritable gageure d'y déceler une logique représentationnelle simple grâce à quoi il serait possible d'effectuer un partage entre ce qui appartient au support de chaque élément, aux accidents contextuels de leur ponction-réinscription, et ce qui, d'autre part, participerait en eux d'une sémiose d'ensemble possédant sa propre cohérence. Comme les *Poèmes métaphysiques* de Blaine (mais sans le souci d'exploiter au maximum une forme préalablement fixée), ou encore les *Mobiles* de Vannina Maestri (mais en moins exploratoire, moins systématiquement varié dans l'articulation et l'intégration du matériau), la structure de l'ensemble est ménagée pour valoriser ou souligner certains aspects symboliques de chaque partie<sup>9</sup>, et non pour que

7. Si, comme le fait Richard Wollheim pour les images dans *L'Art et ses objets*, nous essayons, de notre côté, d'établir un degré d'objectivité concernant la norme de conformité de représentations mixtes, nous dirions que notre collage s'apparenterait à un test de Rorschach. Au bas de l'échelle, avec un maximum d'objectivité, nous pourrions placer une carte légendée de la bataille de Waterloo, par exemple.

8. Comme pourrait l'être, par exemple, l'ensemble de *La Recherche du temps perdu* (« Marcel finit par devenir écrivain »), selon Gérard Genette. Voir Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, L'Éclat, « Tiré à part », 1990, p. 17-18.

9. Philippe Castellin montre comment, dans les *Poèmes métaphysiques*, la multiplication des essais effectués sur la structure binaire [illustration / légende] qui détermine, telle une forme fixe standard, la structure de tous les poèmes, permet

le lecteur les comprenne dans un tout comme constituants d'une syntaxe unique, et effectue la réduction sémiotique qui les transforme en simples signifiants articulés ou combinés d'une description (atomes propositionnels<sup>10</sup>).

Il existe, certes, une relation causale entre obscurité référentielle relative et saisie du texte comme discontinuité syntaxique, que la critique de la poésie moderne a relevée depuis longtemps<sup>11</sup>. Cependant, il faut apporter dès maintenant une nuance distinctive pour ne pas discréditer d'emblée mon public d'alors, et au moins comprendre leur réflexe interprétatif. Certains montages littéraires, comme ceux de Blaise Cendrars<sup>12</sup>, d'Olivier Cadiot ou de Raymond Federman, relativement unifiés sur les plans typographique et/ou logique, sont couramment lus comme des formes narratives ou

---

de tester et d'analyser cette relation sémiotique autant que d'exploiter diverses possibilités grammaticales offertes par chacune des positions syntaxiques qui la caractérise. (Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Al Dante, 2002.)

10. « J'essaie une articulation par le dedans, j'essaie de faire tenir ensemble des hétérogènes mais sans qu'ils cessent d'être hétérogènes », écrit Vannina Maestri dans « Journal », in *Poésie? détours* (collectif), Textuel, p. 29.

11. Hugo Friedrich, Tzvetan Todorov ou Jean-Marie Gleize, par exemple, associent dé-figuration sémantique et travail de « composition », de « montage », de « redistribution des éléments » qui caractérisent l'écriture de Rimbaud, de Denis Roche, ou d'Anne-Marie Albiach : le montage, disent-ils, produit de l'« opacité », de l'« abstraction », de l'« illisibilité » (pour reprendre des termes communs à ces trois auteurs).

12. C'est ainsi, par exemple, qu'Henri Béhar lit *Kodak* de Blaise Cendrars : comme un documentaire narratif et chronologique déployant une forme d'écriture « cinématographique » : montages (bien sûr), grossissements, fondus, cadrages, enchaînements, etc. Le roman de Gustave Le Rouge (*Le Mystérieux Dr Cornélius*) et le récit de Maurice Calmeyn (*Au Congo belge*) sont ainsi assimilés à des *rushes*. Le but du procédé étant, selon Béhar, d'éviter de faire style, de trouver une « écriture démotique », capable d'effets d'accélération et de multiplication des images, tout en étant appauvrie sur le plan rhétorique. Voir *Littéruptures*, L'Âge d'Homme, 1988, p. 176-179.

dialoguées et deviennent, de fait, réductibles à un argument, un descriptif, une prédication. D'autres, tels les *portraits chinois* de Franck Leibovici<sup>13</sup>, les *Portraits* ou les *Autoportraits* d'Anne-James Chaton<sup>14</sup>, les *Profils de célibataires* de Claude Closky<sup>15</sup>, possèdent non seulement un titre explicite qui désigne un référent, mais suggèrent dans leur constitution même un ciblage évident du matériau qui souligne encore un cheminement référentiel<sup>16</sup> par métonymie. On peut donc dire que même si ces productions ne représentent pas leur sujet selon une convention mimésique établie, elles en exemplifient certaines propriétés mal connues, ou en expriment<sup>17</sup> une nouvelle vision. Ce faisant, elles permettent de le requalifier, et provoquent sa reconception polémique. D'une certaine manière, ces œuvres s'inscrivent dans la lignée historique d'un réalisme propre à la poétique du montage (d'Edgar Poe à Emmanuel Hocquard, en passant par Denis Roche), qui conçoit la ponction-redisposition comme un

---

13. Ils remontent des ponctions effectuées dans des sites de propagande guerrière sur des « poèmes de guerre, fabrications de légende, célébrations des disparus, chants héroïques », comme l'indique la postface (Franck Leibovici, *portraits chinois*, Al Dante, 2007, p. 257).

14. Ce sont des inventaires exhaustifs de choses ou de mentions contenues dans un objet fétiche de l'auteur : l'autoportrait devant la bibliothèque est ainsi la liste complète des ouvrages qu'elle contient, celui « aux cheveux courts », la liste de tout ce qui est inscrit dans son passeport. Anne-James Chaton, *Autoportraits*, Al Dante, 2003.

15. Claude Closky, *Profils de célibataires*, *Revue de littérature générale* n° 2, P.O.L, 1996 (non paginé), se présente comme un montage sur deux colonnes parallèles et continues d'annonces matrimoniales anonymes (à gauche, les femmes, à droite, les hommes), en commençant par celles des jeunes (la vingtaine), pour finir par celles dans lesquelles on préfère ne plus indiquer son âge quel que soit le sexe (la soixantaine passée).

16. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Hachette, « Pluriel », 2008.

17. Au sens d'« exemplification métaphorique » que confère Nelson Goodman à ce terme.



tère. D'une élégance discrète, elle apprécie son intérieur, la nature et les arts. C'est une dame du monde d'une exquise simplicité, au sourire tendre et malicieux, qui possède une grande richesse intérieure. Tournée vers l'avenir, elle l'est assurément, elle n'est pas de celles qui stagnent en se retournant sur le passé. Des projets, elle en a beaucoup. Pour elle la vraie recette du bonheur, c'est vivre d'humour et d'amour. Elle conduit sa voiture, elle a une maison qui vit et qu'elle fait vivre avec une présence chaleureuse et sympathique. Charmante et sentimentale, elle a des trésors d'amour et de tendresse à offrir. Elle nage pour garder la forme, part en vacances en caravane, apprécie une balade dans Paris. Ses 65 printemps ne lui ont pas fait perdre sa sensualité et sa féminité. Elle a une vitalité et un tonus extraordinaires. Sans soucis matériels, d'un goût très sûr, elle sait vivre avec intelligence et humour. Active, sensible, elle aime voyager, nager et peindre. Les qualités morales font toute la richesse d'une bonne relation, c'est pourquoi je suis pleine d'espoir dans la vie. Je garde la forme avec la marche et la danse. Depuis que je suis à la retraite, je trouve le temps de profiter de la vie. Je me distrais, vois des amis, fais du sport et sors de temps en temps. Calme, douce et sans problèmes, elle a un physique et un caractère agréables. A l'abri du besoin, de bons revenus (deux résidences), sans charges, sans manières, d'excellente moralité, elle est agréable et coquette. Elle sait s'organiser et tirer partie de peu de chose. Un cadre de vie qu'elle a su rendre agréable, c'est une belle femme de bon goût, réservée et tolérante avec un cœur gros comme ça... Quand elle sourit tout son visage s'illumine. Elle est dévouée, sensible, active, très soignée, toujours souriante. Toute en charme et en fantaisie, sportive, elle aime l'imprévu. Elle est calme, douce et sans problèmes. De beaux cheveux, des yeux rieurs, elle est coquette et pimpante, enjouée et active. Elle a une excellente présentation, beaucoup d'aisance et de charme. Avec son sourire et ses yeux bleus, elle a un charme fou.

gentillesse et de chaleur. Ce que l'on remarque en premier, c'est son sourire chaleureux, la sympathie qu'il dégage ! Mince, de beaux yeux bleus, de grandes qualités de cœur, il est jeune d'allure et d'esprit. Il aime le travail autant que les plaisirs de la vie. Dynamique, assez libre, sans humeurs, il est cérébral et indépendant, calme, pondéré, polyvalent dans ses goûts et ses activités. Ami des arts et de la nature, il imagine une vie teintée de couleurs pastel. L'allure classique et de bon goût, le sourire sympathique, il a une certaine réserve derrière laquelle se cache une grande sensibilité. Distingué, courtois, beaucoup d'éducation, il fait partie des hommes qui savent encore ce que courtiser veut dire. Une vie sans soucis, une bonne situation, épicurien, fin gourmet, on a du plaisir à le rencontrer. Il a tout pour rendre la vie agréable. Maison et voiture confortables, séjour en thalasso, il ne se refuse rien. Un de mes grands plaisirs : écouter Brel, Brassens ou lire un bon bouquin. Bien installé dans la vie, un peu vieille France, je suis attaché au confort et à la qualité de la vie quotidienne. Je suis ce qu'on appelle un « bel homme » et sous mes dehors classiques, j'ai un cœur battant. Très bricoleur, il restaure lui-même sa maison. C'est aussi un excellent cuisinier. La soixantaine sportive et jeune, distingué, il est sobrement élégant. Les yeux verts, il est grand, svelte, toujours habillé avec goût. Il a des cheveux poivre et sel, un beau regard pénétrant et expressif et un sourire !... On ne reste pas insensible à autant de charme ! Il recherche la tendresse, la vraie... C'est un homme de cœur et d'esprit. Toujours impeccable, il est aussi agréable physiquement que moralement. Il partage son temps entre la ville et la proche campagne. Je suis un homme solide, en pleine forme. Je connais la nature comme ma poche. Il ne manque ni d'humour ni de fantaisie. Réaliste, calme, réfléchi, il est lucide et reposant. Il a une très belle situation et d'excellents revenus. C'est un homme respirant gentillesse et bonté. On se sent bien à ses côtés. Il aime faire plaisir, dialoguer.

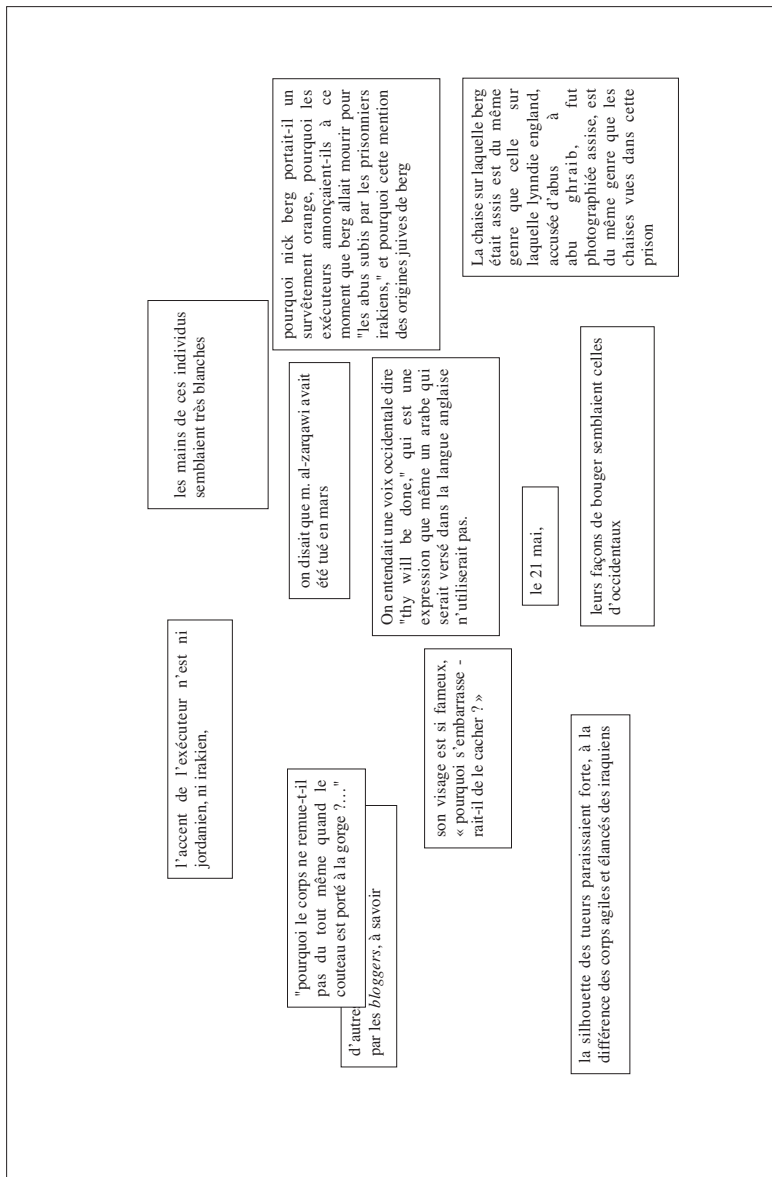
Claude Closky, *Profil de célibataires*, Revue de littérature générale n° 2, P.O.L., 1996 (non paginé).

mode de la « révélation », même si, pour certains parmi les auteurs qui pratiquent ce type d'écriture, il s'agit moins de donner à voir une « vérité » que de *montrer* leur référent autrement<sup>18</sup> et d'opérer une dénaturalisation suspicieuse de ses représentations courantes. C'est en tout cas ce type de référence monstrative (expressive) qui, visiblement, a été présupposée comme allant de soi pour notre collage, lors du séminaire. Même s'il ne porte aucun titre et exhibe un matériau très disparate, on a fait comme si, en dernier ressort, il exprimait ou exemplifiait quelques caractéristiques, propriétés, particularités de son auteur ou de son groupe social. *Mobiles* de Vannina Maestri, qui ne comporte aucun titre représentationnel, a pu aussi bien occasionner de telles lectures<sup>19</sup>, de même que les « fiches » de Stéphane Bérard<sup>20</sup>. Ce réflexe herméneutique suit une tendance dominante aujourd'hui parmi les poétiques qui cherchent à décrire les mécanismes propres aux compositions hétérogènes et les modes de compréhension qui leur conviennent. La discontinuité syntaxique y est, en effet, souvent associée à une métaphysique réaliste, et décrite comme la forme même d'une « présence ». La rupture serait la trace (naturelle) de la séparation de la langue et du monde (contre l'illusoire continuité du récit, ou contre la fausseté, le caractère fallacieux des images), inscription en creux du « présent » à même la diction, ou encore exacte projection de l'esprit sur la page. Elle serait, par conséquent, le signe même de cette vérité (de ce réel) insaisissable par

18. Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, éditions Royaumont, 1988.

19. « Les montages de *Débris d'endroits* et de *Vie et aventure de Norton* désagrègent, effeuillent, effritent et recompactent tout aussitôt le sens de soi du sujet, révélant ainsi non seulement la nature et l'organisation de la matière langage, mais aussi sa force, ses puissances, son aptitude à produire du devenir », écrit Jérôme Game dans « Précarité du sujet poétique », in *L'Art sans sujet*, PUV, 2008, p. 134-135.

20. Lues par Philippe Boissard comme autant de traces d'un quotidien personnel, « le témoignage précaire d'une intensité de vie qui n'arrête pas de se relancer ». Voir <http://www.t-pas-net.com/libr-critique>.



Franck Leibovici, « portrait chinois n° 4 » [extrait] (*portraits chinois*, Al Dante, 2007, p. 77).

toutes les logiques mimésiques, et n'aurait d'autres figures que celles qui, dans la dislocation, se donnent comme leur négation<sup>21</sup>. Finalement, ce qu'une écriture collagiste, dans sa négation référentielle, nous donnerait à voir, elle serait la seule à nous le montrer, et nous ne pourrions guère y avoir accès autrement, puisqu'elle serait seule à saisir cet objet a-nominal ou innommable. Après avoir dit cela, il ne nous reste donc plus qu'à nous taire ou à le répéter, ce qui est effectivement le cas des critiques qui défendent cette position. De deux choses l'une : soit ce qu'objective la discontinuité a-représentationnelle du collage n'a pas d'autre manifestation (que discontinuiste), et alors, dire que l'écriture collagiste le désigne consiste à produire une tautologie sous-tendant une conception tellement déflationniste de la notion de « réel » (ce qui est dans la dislocation a-syntaxique de l'écriture) que ce qu'en dévoilent ces poésies perd quasi tout intérêt ; soit (version non déflationniste), l'écriture collagiste offre le signe « vrai » du « réel », c'est-à-dire son « reflet » déconventionnalisé, que le lecteur saisisrait instinctivement. On voit que cette seconde option fait apparaître la pragmatique collagiste comme une version littéraire du mythe de « l'œil innocent<sup>22</sup> » : on débouche alors sur

21. À titre d'exemples, et présentant quelques variantes, parmi de très nombreuses sur ce thème, illustré en particulier (sinon introduit) par la poétique du dernier Mallarmé : Christian Prigent, « Morale du cut up », dans *Une erreur de la nature*, P.O.L, 1996 ; Jérôme Game, « Du bruit à l'extérieur – ou pourquoi j'ai écrit certains de mes textes en anglais », in *Poésie? détours* (collectif), Textuel, 2004 ; Philippe Castellin, dans les (dernières) pages qu'il consacre aux *Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine, dans *Doc(k)s mode d'emploi, op. cit.*, p. 373-374. Ou encore Philippe Ortel dans *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, 2008, p. 54 : « une fois réduit à l'association de ses parties, l'objet captive parce qu'on cherche, à travers ses articulations, sinon un sens (donné par son usage révolu), du moins la présence du réel qu'il est supposé canaliser. »

22. Thèse que Ernst Gombrich discute et réfute au chapitre IX de *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1959. Arthur Danto y revient au chapitre I de *Après la fin de l'art*, Seuil, 1996. De même que, dans les arts plastiques, le mythe de « l'œil

une impasse théorique : une borne naturaliste est arbitrairement déposée pour arrêter la théorie, puisqu'une improbable faculté commune à tous les parlants est donnée d'emblée comme cause efficiente de la compréhension, là où l'on attendrait la description de mécanismes syntaxiques mis en relation avec des capacités culturelles. Peut-être devrait-on, finalement, cesser d'adresser aux écritures de montage la seule question de l'expression qui, ainsi posée, rend inutile l'analyse de leur fonctionnement. Il serait nécessaire, en tout cas, d'y adjoindre celle de leur opérativité – autrement dit, de nous demander : « Que nous font-ils faire ? » ou encore : « Que nous permettent-ils d'effectuer, et comment ? » Car non seulement beaucoup de montages en « font » plus qu'ils ne montrent, n'expriment, ne représentent, mais, surtout, aucun ne représente sans effectuer d'opération transformant la manière dont on comprend ou perçoit leurs constituants.

### Quelques questions théoriques

Je propose de commencer à partir du constat qu'il existe une échelle d'usages grâce à laquelle il est possible d'envisager une pragmatique des écritures collagistes comme un *continuum* varié : tout en bas, je situe les productions facilement réductibles à une forme logique mimésique (dont le paradigme serait *Kodak* ou *Futur, ancien, fugitif*<sup>23</sup> de Cadiot). Un peu plus haut, viendraient celles agissant comme des redescriptions expressives ou exemplifiantes d'un thème désigné (un paradigme pourrait

---

innocent » a fourni quantité de raisons à la conception d'une peinture « pure » – chez Apollinaire ou Clément Greenberg, entre autres –, de même, celui de la « lecture innocente », et le mysticisme poétique qui l'accompagne, a largement informé les poétiques réalistes, de Rimbaud à Prigent.

23. Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, P.O.L, 1993.

être les « Antéfixes » de Roche, ou *Heroes are Heroes are* de Manuel Joseph<sup>24</sup> ; au sommet, ce que j'appellerai désormais les *montages-K*, c'est-à-dire les collages qui, tout en radicalisant certains de ces aspects, s'apparentent à celui de Kamelia du point de vue de leur usage. Pour ceux-ci, la question de l'expressivité semble moins pertinente que celle de leur immédiate opérativité contextuelle. À la différence des premiers, les titres de ces derniers ont moins tendance à désigner le sujet de leur redescription, mais signalent plutôt le processus, la qualité formelle qui les rend opératoires (*Mobiles, Craques, coupes et meutes raciales, Débris d'endroits, Ce que je fiche II, Bimot, Théorie des tables*<sup>25</sup>, etc.). Autre symptôme : comme ils favorisent l'effectuation d'une ou plusieurs opérations, ils transmettent souvent le mécanisme de celles-ci par répétition ou par insertion de passages métatextuels, quasi-modes d'emploi<sup>26</sup>. Puisqu'on apprend à effectuer un calcul ou une procédure manuelle (faire une opération, une vérification) en répétant (entre autres) le geste grammatologique de son effectuation pour le rendre de plus en plus juste, la présentation des montages-K comme réitération d'essais (Blaine, Bérard) est souvent le moyen choisi pour communiquer leur potentialité opératoire en se donnant sous la forme d'une *série* ou d'une pluralité de *versions*.

Le modèle d'usage spontané qu'offre le collage de Kamelia me suggère quatre directions de recherche ou groupes de questions susceptibles de mieux caractériser ces montages, ou, pour le dire

---

24. Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980. Manuel Joseph, *Heroes are Heroes are*, P.O.L, 1994.

25. Harmony Korine, *Craques, coupes et meutes raciales*, Al Dante, 2002 ; Vannina Maestri, *Débris d'endroits*, Atelier de l'agneau, 1999 ; Julien Blaine, *Bimot*, Les Éditeurs Évidant, « Le Dit », 1990 ; Emmanuel Hocquard, *Théorie des tables*, P.O.L, 1992.

26. Par exemple, dès l'ouverture des *Poèmes métaphysiques*, et à la fin du second « mobile » de Vannina Maestri.

plus justement, la « part K » dans les montages textuels qui circulent dans l'espace littéraire.

- **La question de l'individuation** : Comment reconnaître et définir une opération réalisée par un montage ? Une première difficulté posée à la poétique des écritures actuelles est la mise en relation des formes et des fonctions dont l'éventail doit être laissé le plus large possible si l'on veut concevoir une poétique « ouverte », qui, cependant, permette d'orienter l'examen afin d'éviter un descriptionnisme creux que rien ne motive ni, d'ailleurs, ne limite. La multiplication des formes d'écriture (sur quoi tout le monde s'accorde) doit être considérée comme la possibilité d'une multiplication des fonctions (rarement envisagée, comme nous l'avons vu<sup>27</sup>). Un second problème réside dans la définition de l'opération, donc dans la production d'un modèle opératoire. À la différence des opérateurs courants, un montage-K est rarement l'application d'un programme ou d'une procédure, mais il cherche son opération à tâtons, en s'ajustant. Alors que l'opération standard, celle, par exemple, du diviseur graphique, demeure en relation d'extériorité avec le dispositif d'inscriptions qui l'effectue, l'opération du montage-K lui est intrinsèque, c'est un *pro-gramme*<sup>28</sup> (au sens

---

27. Sur ce point, ma position s'approche de celles de Morris Weitz (« Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 2004) et de Richard Shusterman, qui refuse de voir dans la notion de littérature un *concept fonctionnel*, c'est-à-dire définissable à partir d'un nombre fini de fonctions comme « couteau », « soldat », « chaise ». Voir Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 49-55. La réflexion sur la fonction des écritures littéraires est l'enjeu de la continue et « essentiellement polémique » théorie poétique. Celle-ci en est d'ailleurs un moyen d'implémentation majeur.

28. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 19.

de Derrida) : l'opération est consubstantielle au montage. Elle ne peut donc pas être trouvée *par ailleurs* dans un répertoire disciplinaire, dans le discours d'une méthode préconstituée, mais demande à être *reconnue* dans l'action de montage et du montage. Ma méthode consiste, puisque l'opération est tributaire de sa forme et/ou de sa contextualisation, à procéder selon une approche analogique, par comparaison avec des usages éphémères ou spontanés trouvés, dans la vie pratique, dans des contextes similaires. Je postule donc que les opérateurs-K sont des dérivations, des radicalisations, des combinaisons d'opérateurs dont on peut faire l'expérience. Reste à décrire ceux-ci de manière à pouvoir les reconnaître dans le cadre d'un usage littéraire. La question consistant à savoir pourquoi un type d'opération dérivé peut devenir une fonction pour un objet littéraire, voire condition de littérarité, au même titre, par exemple, que la fictionnalité, dépasse l'enjeu et les moyens de mon étude.

- **La question de la contextualisation** : Quels sont les contextes possibles qui rendent possibles ou nécessaires les écritures collagistes ? à quelle logique répondent-elles, et quelle faille exploitent-elles ? Quelles positions énonciatives supposent-elles et à quels types de besoins circonstanciels sont-elles liées ? Bref : comment embrayent-elles sur leur contexte ? Là encore, une des impasses propres à la poétique a consisté à poser d'emblée comme domaine d'étude un contexte « littéraire » autonomisé, dont la définition même prédétermine largement un type d'usage expressif-fictif à partir duquel, d'ailleurs, il se définit. Pourtant, comme le souligne Franck Leibovici<sup>29</sup>, les usages poétiques peuvent s'immiscer dans des contextes de

---

29. Franck Leibovici, *portraits chinois*, op. cit., p. 257.

communication inattendus (en tout cas, du lecteur occidental d'aujourd'hui : guerrière, propagandiste, par exemple) qui en altèrent fortement la réception (du moins les usages secondaires). Réciproquement, le fonctionnement des objets poétiques modernes nécessitent souvent leur ambiguïté, c'est-à-dire leur extraction ou leur désimplification relatives d'un contexte de réception « poétique » au sens traditionnel du terme : ils se déploient dans les marges de la littérature (chansons, scènes rock, affichages urbains, médias d'information). C'est d'ailleurs une des raisons pour quoi leur redéfinition fonctionnelle s'impose.

- **La question de l'implantation :** Comment les opérations réalisées par le montage s'incarnent-elles dans la configuration générale du collage<sup>30</sup> ? Autrement dit, comment sont-elles *implantées*<sup>31</sup> dans le montage, comment y *intègre-t-on* les constituants de manière à ce que l'ensemble opère ? Il s'agit là d'interroger le mécanisme corrélationnel du dispositif, sa façon de mettre en jeu les conventions et les réflexes cognitifs (des compétences).

---

30. Hortense Gauthier (voir sa recension sur [www.t-pas-net.com/libr-critique](http://www.t-pas-net.com/libr-critique)), par exemple, a bien vu qu'une des questions qu'adresse au lecteur la série des *Mobiles* de Vannina Maestri pourrait se formuler ainsi : « Comment tout cela tient[-il] ensemble ? » Autrement dit, qu'est-ce que l'ensemble donne à voir qu'il effectue sur ses parties ?

31. Je distingue la notion d'*implantation* de celle d'*implémentation* liée à la tradition goodmanienne. Goodman nomme « implémentation [...] tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner ». L'implémentation comprend donc, entre autres, « la publication, l'exposition, la production devant un public » (*L'Art en théorie et en action*, L'Éclat, « Tiré à part », 1996, p. 55), mais aussi l'enseignement, la critique, la chronique des œuvres, etc. Ce que j'appelle implantation en est un des aspects, d'ailleurs à la frontière entre *implémentation* et *réalisation* : c'est la création matérielle d'une structure incarnant une opération et permettant, en tant que telle, de l'effectuer.

Prenons à nouveau comme exemple de montage simple celui d'une division inscrite sur une feuille à la craie (choisissons un instant de la voir comme un montage de traits transversaux et de nombres). Poser la question de l'implantation, en ce qui la concerne, revient à se demander quelle relation on peut établir entre les traits, la fonction liée à la place qu'ils déterminent dans l'espace de ma feuille et les relations entre les nombres qui s'y trouvent. Bref, de réfléchir à la question : « Qu'est-ce que cette grammatologie permet de faire ou de faciliter ? » La question de l'implantation est fortement liée à celle de la contextualisation, car c'est du contexte que la structure d'implantation tire une bonne part de sa puissance. La division, à cet égard, est un mauvais exemple, mais certaines listes nominales (degré zéro du montage) dont parle Stanley Fish ont pu fonctionner, selon leur contextualisation, comme structure métrique ou simple inventaire bibliographique<sup>32</sup>. Il faut donc observer les montages sur le modèle des actes de parole, mais graphiques, les considérer comme des *instruments grammatologiques*.

- **La question de la compétence :** Elle est double. Elle concerne d'abord le type de savoir impliqué par le collage, celui qu'il mobilise pour être activé en tant qu'opérateur, autant que celui qu'il transforme, affine, remet en question. Les deux étant diversement liés dans le cas de nos collages critiques, comme nous allons le voir. Michael Baxandall a montré qu'un « équipement mental » précis, issu des croyances et surtout des habitudes et

---

32. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, chap. III, Les Prairies ordinaires, 2007. Stanley Fish raconte comment une liste de noms de linguistes, inscrite au tableau lors d'un cours sur les relations entre critique et linguistique, a été prise pour un poème mystique par les étudiants qui arrivaient dans la même salle pour suivre un cours sur la poésie religieuse anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle.

des savoir-faire propres aux professions exercées par les différents représentants du public, était essentiel à la compréhension (l'activation) des tableaux du Quattrocento : l'application « désintéressée » de ces compétences est constitutive du plaisir que procure la peinture<sup>33</sup>. Il en va de même avec nos collages, quoique selon une visée qui rompt avec l'hédonisme esthétique que décrit Baxandall. Le montage-K recompose, dérive, transforme des configurations issues d'opérateurs extrinsèques standard, et mobilise les compétences qu'ils requièrent.

Pour être fonctionnel, un collage doit pouvoir référer à la fois à une norme et à une manière de la transgresser : désigner la règle et habituer à sa (ou ses) dérivations. Le meilleur exemple que je puisse donner de cela est celui des « fiches » de Stéphane Bérard. Il existe différentes méthodes pour faire des fiches, qu'on indique à l'école et qui sont censées rendre celles-ci plus aptes à remplir leur fonction de synthèse et de mémorisation. Voilà pour la convention de base. Pourtant, chacun sait que pour être vraiment utile, une fiche doit être « personnelle », et, lorsqu'on essaye d'utiliser les fiches d'un camarade, on doit réussir à s'habituer aux techniques particulières qui sont les siennes, comprendre sa manière à lui de suivre la règle, c'est-à-dire d'en déroger relativement. En général, on y arrive. Du coup, lorsqu'on décide d'intituler un ensemble ouvert de collages

---

33. C'est ce qu'il appelle le « style cognitif d'un tableau », qu'il lie non pas à une opérativité au sens où nous l'entendons ici, mais au fonctionnement esthétique des tableaux : « Nous éprouvons du plaisir à exercer notre habileté, et surtout à exercer pour nous divertir des capacités que dans la vie de tous les jours nous utilisons sérieusement. Si une peinture nous donne l'occasion de faire usage d'une capacité appréciée et si elle récompense notre virtuosité par la sensation d'avoir su appréhender la manière selon laquelle le tableau est organisé, nous sommes portés à en éprouver du plaisir, la chose est à notre goût. » (*L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, 1985, p. 55-56.)

tenant sur une page « fiches de X » ou « ce que je fiche », on attire simultanément l'attention sur la règle (l'usage du fichage comme méthode de synthèse) et sur la dérivation-transgression subjective *ad hoc* que la mise en fiche implique nécessairement. Le titre tient lieu d'énoncé métatechnique (extrêmement lapidaire et efficace), grammatical (au sens de Wittgenstein), il renvoie à une des propriétés pragmatiques essentielles des collages dont la fiche pourrait être le symbole.

La seconde question concerne la nature du savoir transformé ou produit par l'opération. J'ai dit, en m'appuyant sur le collage de Kamelia, qu'il incarnait une forme critique visant des paroles d'autorité. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault insiste sur le fait qu'il existe différents niveaux hiérarchiques ou « seuils de positivité » pour les pratiques discursives<sup>34</sup> : du savoir pré-scientifique propageant des vérités éphémères et/ou sans valeur objective, aux discours constitués en sciences. Chaque formation, cependant, peut entrer en interaction avec les autres, et chacune peut voir son statut épistémologique changer au cours du temps. Existerait-il quelque chose comme une « formation discursive » dans laquelle seraient impliqués certains dispositifs collagistes ? quels rôles pourraient-ils y jouer ? Comment se diffuserait et s'archiverait le savoir à l'élaboration duquel ils participeraient ? Peut-on imaginer la connexion de celui-ci avec d'autres savoirs institués, d'autres pratiques discursives ? un relais avec l'information, les sciences ? sous quelles formes ?

---

34. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, VI, « Science et savoir », Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

## Grammaire ou poétique

Même s'il n'en propose aucune cuisine – j'entends par là : aucun descriptif technique à proprement parler, moins encore un système de genre déterminé par le croisement de propriétés formelles ou thématiques –, *Dispositifs/Dislocations* d'Olivier Quintyn<sup>35</sup> peut bien être lu comme une poétique du collage. Il le peut parce qu'en somme, il se donne comme une théorie du collage visant à permettre la *reconnaissance* (au double sens cognitif et appréciatif du terme) des productions ainsi qualifiées, l'analyse de leur fonctionnement logique et la critique de leur rôle social.

Pour ce qui est de l'étude des œuvres dites modernes, une tradition méthodologique courante consiste à soumettre la réflexion poétologique à une démarche empirique, aussi rigoureuse que possible, sur un corpus historique délimité au préalable. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'on élabore une poétique du récit beatnik, de la citation folklorique chez Béla Bartók, ou de la « formule » pongienne. L'analyse demeure alors forcément rétrospective, et soumise à des définitions historiques (de la forme récit, du geste citationnel, etc.) dont la pertinence peut toujours être remise en question par l'expérience présente. Elle propose, dans le meilleur des cas, une cartographie précise d'un domaine dont la topologie est précodifiée : l'investigation théorique évolue alors toujours, peu ou prou, dans un panorama institutionnalisé. Une carte ou un tableau répertoriant des qualités combinables sont certes un moyen de se retrouver dans un paysage, encore faut-il connaître d'avance quels genres de réalités sont effectivement désignées par le code des couleurs de la carte, les termes qualitatifs distribués dans les cases du tableau. Ce n'est pas à cette tradition théorique qu'appartient

---

35. Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007.

l'ouvrage d'Olivier Quintyn. D'abord, il ne cherche aucunement à inscrire l'actuel dans une matrice combinant des catégories héritées (par ressemblance ou filiation avec des œuvres historiques) ou issues d'une discipline constituée et tenue pour neutre, comme peuvent le faire les poétiques essentialistes ou historicistes. Il construit spéculativement des modes de fonctionnement logique ainsi qu'un modèle fonctionnel possible, tactique critique, pour les collages en général, et certaines écritures de montage en particulier. Il s'attache donc au premier et au troisième groupes de questions que j'ai délimités plus haut. Du coup, les notions de *collage*, de *montage*, d'*installation* ne sont plus à prendre comme des concepts observationnels, mais comme des concepts purement théoriques<sup>36</sup> renvoyant à des objets dont la définition et le fonctionnement demeurent entièrement déterminés par des contextes d'usage. Voilà pourquoi Oliver Quintyn ne parle pour ainsi dire jamais d'influences entre pairs, de pratiques, de ciseaux et de colle (ni du moindre procédé tenu pour significatif par les historiens de l'art). Il n'approche pas non plus les œuvres à partir de notions comme « poésie visuelle », « sonore », « concrète », pas plus qu'il n'analyse leur forme en relation avec des groupes (« Noigandres », par exemple) ou des revues tenues *a priori* pour influentes (*Change*, *Doc(k)s*, etc.<sup>37</sup>). Autant dire qu'il dessoude autant que faire se peut sa poétique de l'histoire littéraire et de la généalogie, et ce qui lui permet de réaliser cela, c'est la substitution qu'il effectue d'une démarche grammairienne en poétique à l'habituelle approche essentialiste et/ou fonctionnaliste.

---

36. Au sens où Arthur Danto entend la notion d'« art » dans *La Transfiguration du banal* (Seuil, « Poétique », 1989), ou Richard Wollheim dans *L'Art et ses objets* (Aubier Montaigne, « Aubier philosophie », 1994), c'est-à-dire comme un concept qui ne renvoie pas à un ensemble de qualités intrinsèques mais à un contexte théorique déterminant une diversité d'activations.

37. Comme le font Adriano Spatola (*Vers la poésie totale*, Via Valeriano, 1993) ou Philippe Castellin (*Doc(k)s, mode d'emploi*, Al Dante, « & », 2002), par exemple.

*Dispositifs/dislocations* se concentre quasi exclusivement sur la description de processus cognitifs donnés pour spécifiques, qu'il relie à des formes syntaxiques particulières. Le type de collage qui l'intéresse avant tout est présenté comme ce qui provoque une forme de compréhension spécifique : il intensifie, analyse, « dramatise » l'expérience sémiotique qui nous rend sensibles à la désunion des logiques représentationnelles de ce que nous appelons « la réalité », « le monde », dans un singulier abusif. On observera que les métaphores de la « dramatisation », celles de la mise en tension d'unités hétérogènes dans des cadres d'implantation, conduisent l'auteur à réactiver, dans la pragmatique du collage qu'il propose, un modèle « suspensionniste » certainement tributaire des poétiques du baroque, et, plus encore, de celle du fantastique que proposait naguère Tzvetan Todorov<sup>38</sup>. De même que le récit fantastique au sens de Todorov parvient à provoquer une lecture des faits narrés irrésolue entre deux visions de la réalité inconciliables, l'une archaïque et mythologique, l'autre rationaliste, de même le collage dénature les multiples visions et conceptions qu'il ponctionne, recontextualise et dispose en suspendant leur subsomption symbolique ; c'est ainsi qu'un collage, en restant irréductible aux formes discursives, rend possible une stase critique des représentations présentes : il constitue donc à part entière une forme d'action théorique possible, du type de celles qu'invoque Marx dans ses « Lettres à Ruge », c'est-à-dire non déterminées par une (pré)vision dogmatique mais cherchant à se construire dans la réalisation d'une vision critique de la culture présente<sup>39</sup>.

Comme une grammaire standard, *Dispositifs/dislocations* propose la combinaison d'une syntaxe et d'une morphologie.

---

38. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Points Essais », 1999.

39. Voir Emmanuel Renault, *Marx et l'idée de critique*, *op. cit.*, p. 44.

Contrairement à la majorité des autres théoriciens des objets sémiotiques complexes, *mixed-medias*, qui utilisent indifféremment, pour désigner les constituants d'une œuvre, des termes comme « éléments<sup>40</sup> », « fragments<sup>41</sup> », « images », « discours<sup>42</sup> », et même « énoncés<sup>43</sup> », Quintyn fixe un unique concept morphologique atomique, ou syntagme de base, pour le collage : celui de « *sample* » ou d'« échantillon<sup>44</sup> ». Qu'y gagne-t-on ?

Le fragment (d'origine romantique) et l'énoncé (par exemple, au sens que lui donne Emmanuel Hocquard), l'image, se caractérisent par leur autonomie, voire leur autosuffisance<sup>45</sup> ; en revanche, l'échantillon s'identifie, dans le montage même, par le fait qu'il signale son extraction et sa re-médiation. Il exemplifie toujours certaines propriétés de son contexte d'origine, une couleur, une dureté spécifiques, mais aussi et surtout un accent, une manière de parler, une ambiance, significatifs d'un « discours », d'un

---

40. Par exemple (entre autres), Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, *op. cit.*, en particulier p. 345-386.

41. Par exemple, Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale*, *op. cit.*, p. 172.

42. Par exemple (entre autres), Michèle Bocquillon dans « Le dispositif, concept de "l'entre-deux" ou ligne de partage entre discours et images » ; voir Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008.

43. Par exemple, Emmanuel Hocquard dans *Le Commanditaire*, P.O.L., 1995.

44. Dont l'origine goodmanienne n'échappe pas. Voir *Dispositifs/dislocations*, p. 39-40 et surtout Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 86-99, *Manières de faire des mondes*, *op. cit.*, p. 85-94 et 167-172. L'échantillon est un support (par extraction) de l'exemplification, c'est-à-dire un objet qui renvoie à un autre objet parce qu'il partage avec lui des qualités par lesquelles il peut être étiqueté. Par exemple, le petit morceau de tissu échantillon exemplifie la couleur (on peut l'étiqueter « rouge ») et la texture du tissu du rideau (on peut l'étiqueter « soyeux »). Mais pas son poids : on ne le qualifiera jamais de « lourd ».

45. Il doit être « clos sur lui-même comme un hérisson », « totalement détaché du monde environnant » (fragment 206 de l'*Athenaeum*, cité in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, « Poétique », p. 63).



groupe, d'un monde. L'échantillon a donc toujours une fonction de « rappel ». Il n'existe que par le souvenir que nous avons de son origine ou, pour être plus exact, par l'origine que nous sommes en mesure de lui attribuer. Lorsqu'il est efficacement implanté, il nous met donc face aux automatismes de notre mémoire (ou de notre oubli), à nos réflexes d'identification et de mise en rapport (nos facultés de regrouper des échantillons exemplifiant une même qualité), ou, au contraire, à nos aveuglements, nos blocages, nos refoulements.

Le collage tel que le décrit Olivier Quintyn, de par sa morphologie « sampliste », exploite surtout un parmi les modes de communication de base qu'Edward T. Hall nomme « Systèmes de communication primaire » ou SCP : l'« association<sup>46</sup> ». En tant que SCP, l'« association », mécanisme informel<sup>47</sup> et largement infralinguistique, détermine les connexions effectuelles par les membres d'un groupe culturel donné. On peut dire qu'elle structure les inconscients analogiques, autant que les logiques corrélatives plus élaborées, qui caractérisent une civilisation. Choisir l'échantillon

---

46. Edward T. Hall distingue dix SCP ou « Systèmes de communication primaires », qui sont, selon lui, les bases même de nos schémas culturels (interaction, association, subsistance, bisexualité, territorialité, temporalité, connaissance, jeu, défense, exploitation). Ceux-ci se caractérisent par le fait qu'ils sont pour la plupart de nature infralinguistique, qu'ils se retrouvent dans toutes les cultures humaines, qu'ils sont constitués de telle manière qu'ils reflètent le reste de la culture et se trouvent reflétés par elle. (*Le Langage silencieux*, Seuil, « Points », chap. III.)

47. Pour Edward T. Hall, la culture s'établit à trois niveaux : formel, technique, informel. Les activités formelles sont les usages traditionnels et/ou officiels, et s'enseignent de génération en génération par réprimandes et corrections ; les usages techniques se fondent sur des descriptions objectives et des explications rationnelles prenant pour critère l'efficacité pratique ; les actes informels, quant à eux, s'effectuent sans norme explicite, par imprégnation ou imitation de modèles. (*Le Langage silencieux*, op. cit., chap. IV.)

comme syntagme de base, c'est donc résolument se donner les moyens de décrire l'*ancrage* d'une œuvre dans une culture, ainsi que les compétences cognitives (jusqu'aux réflexes dus à l'imprégnation culturelle) qu'elle sollicite et par l'exercice desquelles elle se soude aux circonstances de son activation. C'est enfin une manière de montrer comment le collage peut agir comme *critique immédiate* d'une culture, comment il peut se faire outil réflexif par excellence. Court-circuitant le métadiscours, il reflète une part des conditions des pratiques discursives et donc de l'*archive* d'une société. Autrement dit, c'est remplacer le vocabulaire de la métaphysique réaliste, des grandes explications causalistes improbables, par celui de l'anthropologie et de l'analyse des cultures et des différentes manières d'ancrer les symboles dans la vie.

L'ouvrage propose ensuite une matrice conceptuelle, syntaxique, décrivant les types d'implantations :

1. par leurs effets intégratifs. L'implantation modifie le pouvoir d'exemplification de l'échantillon : son intensité, sa direction. Plusieurs cas de figure sont envisageables. Soit des propriétés exemplifiées sont ajoutées sur chaque constituant par la redistribution, par effet de pondérations, soulignements, etc. Et l'exemplification devient ambiguë, le summum d'ambiguïté étant atteint lorsque l'échantillon exemplifie toutes ses propriétés, auquel cas il ne renvoie plus qu'à lui-même et perd son pouvoir de référer (de rappeler). L'implantation valorise alors isolément certains aspects individuels des échantillons, les « révèle » : les collages peuvent être qualifiés d'*analytiques* (exemple : les *Mobiles* de Maestri). Soit le montage atténué ou même anesthésie le pouvoir de référence originel des échantillons (ne laissant plus percevoir que leur étrangeté et la discontinuité de l'ensemble), et souligne un ensemble de propriétés communes (graphiques, notationnelles, logiques, etc.) qui les unifie dans une représentation subsumante. Le

collage est alors *synthétique* (exemple : *Futur, ancien, fugitif* de Cadiot se subsume en récit à personnages et épisodes) ;

2. par leurs effets sémiotiques. Le montage produit un effet de ressemblance, ou confère une visualité nouvelle aux échantillons et, dans ce cas, il produit une icône (au sens de Peirce<sup>48</sup>). Mais il peut, au contraire, souligner la forme de l'échantillonnage lui-même, exhiber les *causes* quasi physiques de la forme ou du choix d'un élément et, dans ce cas, il fonctionne comme des montages indiciels. Un montage *synthétique iconique* serait le *Kodak* de Cendrars : les pièces sont ajoutées pour les faire ressembler à un récit unifié en vers libres, et cohérent en tant que tel. Un « Événement » d'Anne-James Chaton<sup>49</sup> fournit un assez bon exemple de *synthèse indicielle* : la figure du « sujet » y est reconçue comme l'ensemble des traces machiniques, administratives ou économiques qu'il provoque du simple fait d'exister dans une société de contrôle. Enfin, ce que nous avons appelé les « montages-K », c'est-à-dire ceux qui fonctionnent surtout comme des opérateurs (peu mimésiques, peu expressifs), peuvent bien se décrire comme des agencements *analytiques indiciels*. L'implantation symbolique d'une opération (son tracé, le fait de la poser, ou, dans le cas d'un collage, de la composer) est, comme nous l'avons vu, le mode même de sa réalisation, il entretient avec elle une « connexion dynamique » et se trouve donc être un indice (au sens de Peirce<sup>50</sup>). Pour le lecteur, le montage pourra être tenu comme la trace de l'opération qu'il effectue, comme la multiplication que j'ai laissée au tableau est la trace du fait que je l'ai réalisée, ou le panneau « sens interdit » qui conjugue une image et « effectuée » (ou a

effectué), si je puis dire, l'opération d'« interdiction » de tel passage sur la population qui le respecte.

Bilan : L'ensemble du panel d'usages collagistes que j'ai précédemment décrit est analysable dans les termes grammaticaux de *Dispositifs/dislocations*, qui en suggère peut-être même d'autres, implantés sous des formes que j'ai un peu de mal, pour l'instant, à concevoir : à quoi pourrait en effet ressembler un assemblage analytique iconique, et quelles visées pourrait-il bien avoir ? Enfin, le type de pragmatique que la poétique d'Olivier Quintyn permet d'analyser ne présuppose pas – à la différence des poétiques classiques de la *mimesis* et de la forme – une relation esthétique, au sens étroit du terme (séparatiste et hédoniste). Elle rend compte de nouvelles formes d'ancrage des œuvres dans la vie pratique, en particulier l'ancrage critique, sur le mécanisme duquel je vais maintenant me pencher.

### Incommensurabilité-dislocations

Pour décrire le fonctionnement collagiste, il est utile d'emprunter à l'épistémologue Paul Feyerabend la notion d'*incommensurabilité*<sup>51</sup>. Sont incommensurables des vocabulaires dont les conditions de significabilité demeurent incompatibles. Pour expliquer ce concept, Feyerabend prend volontiers comme exemple un passage de l'*Iliade* (ix, 225 sq.) où, après l'injustice que lui a faite Agamemnon, Achille justifie son refus de participer aux combats<sup>52</sup>. Sous l'emprise de la colère (Feyerabend insiste sur cette cause psychologique), le héros élabore une conception de l'honneur incompatible avec celle des chefs grecs à qui il s'adresse, et qui ne comprennent pas ses

---

48. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 139-140.

49. Anne-James Chaton, *Événements* 99, Al Dante, 2003.

50. Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 58-59.

---

51. Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, *op. cit.*, p. 22-23.

52. Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, Seuil, « Points Sciences », 1989, chap. x.

arguments, ramenant sa position à une forme de cruauté. L'honneur, dans la version d'Achille, est incommensurable à celui des Achéens parce que, chez Achille, le terme même d'« honneur » se trouve connecté à d'autres termes descriptifs, renvoyant à certains aspects de cette notion, habituellement tenus pour négligeables ou périphériques. Ce faisant, Achille inverse l'ordre de la figure et du fond – on pourrait dire encore qu'il cherche à faire percevoir un canard dans le dessin où seul un lapin est visible à tous. Dans la vie quotidienne actuelle, il me semble possible d'être confronté à ce genre de phénomènes. Par exemple, lorsqu'un même sujet vous décrit innocemment ses projets pour améliorer « sa qualité de vie » quelques instants après vous avoir tenu des propos généraux concernant « la vie en entreprise », la sienne en particulier, et vous vous dites alors : comment cette même personne peut-elle parler de la vie de cette façon et puis, si vite, de cette autre ? comment ces vocabulaires peuvent-ils coexister de façon viable en un même esprit ? Dans une culture donnée, ce sont bien sûr les notions à la fois les plus significatives et les plus banales à l'usage qui sont susceptibles d'être parlées en divers langages incommensurables ; et ce type d'expériences d'incommensurabilité, vécues à la faveur d'un télescopage circonstanciel, sont celles que le collage développe et radicalise.

Le concept d'*incommensurabilité* permet d'envisager les deux propriétés suivantes :

1. Les langages incommensurables ne sont pas hermétiquement séparés : leurs contextes de significabilité restent liés de façon variable, en fait pas nécessairement ténue. Par exemple, la commutation de la vision-canard en vision-lapin laisse intouché tel élément morphologique (le point pour l'œil), syntaxique (les lignes pour le contour figural), voire la thématique agro-animale. La présence de ces invariants facilite le passage d'un contexte de compréhension à l'autre. D'ailleurs, on se souvient qu'Achille

finit par s'entendre avec les rois grecs, et reprend les armes<sup>53</sup>. Une vision est incommensurable à une autre lorsque les notions, les images fortes qui la structurent (les totems) corrélient différemment des éléments relativement semblables, parfois même identiques : lexiques ou lignes constituantes. Une syntaxe vient se superposer à une autre, faisant saillir d'autres orientations de l'espace, hiérarchies, étagements des plans.

2. Les visions incommensurables coexistent absurdement dans la vie : elles travaillent par en dessous nos comportements sociaux, la consistance de nos actions successives, mais leur incompatibilité logique demeure comme narcotisée par l'habitude, l'éducation. Leurs tensions et liaisons réciproques constituent « un savoir latent » dont l'indisponibilité serait l'une des caractéristiques du sujet non critique.

La première propriété permet à Quintyn d'orienter son analyse vers une sorte de grammaire du dispositif collagiste, entendue comme analyse des différentes formes de relations entre les contextes de significabilité des éléments langagiers redispés. C'est là que Quintyn remodèle certaines notions héritées de Nelson Goodman : *exemplification, étiquette, échantillon, implémentation*. La seconde lui ouvre une voie vers Adorno et Benjamin, c'est-à-dire vers une analyse politique du collage et de son rôle social.

L'effet de dislocation cognitive opéré par le dispositif collagiste sur des unités symboliques découpées dans du matériau appartenant à la mémoire collective (mass-médias, savoir mythologique ambiant) fait apparaître celui-ci comme une pratique incompatible avec les modèles dominants du fonctionnement artistique. D'une part, il présente un processus sémiotique irréductible à toute forme de compréhension par subsomption-transfiguration, dans laquelle la relation esthétique est

---

53. *Iliade*, IXI, 58 sq.

l'occasion d'une transfiguration des parties en une unité conceptuelle neuve ravivant le monde sclérosé des concepts usuels (c'est le toujours bien vif modèle messianique de l'art hérité de Hegel, repris par Danto). Ce faisant, le collage comme pratique constitue une récusation des conditions sociales et politiques qui conduisent à l'acquisition des facultés de synthèse herméneutique et de subsomption : œil aguerré par l'étude orthodoxe et les studieuses comparaisons de collections muséales, faculté disciplinaire d'écoute, ou scolaire de lecture. D'autre part, le processus collagiste rend impossible toute forme de saisie de type gestaltiste, où l'objet global se reconnaîtrait d'abord comme un tout ayant immédiatement résorbé ses parties constitutives, considérées comme fonctionnant en deçà d'un seuil de perceptibilité et de conscience. C'est le cas jakobsonien des parallélismes grammaticaux, perçus et « compris », si l'on peut dire, d'une manière *infralectorale*. Ici, les potentialités pragmatiques du collage quintynien s'éloignent du modèle contre-propagandiste frontal, abandonnent l'idée d'un fonctionnement subliminal de l'art assez valorisé par certaines poétiques récentes. Il permet, au fond, d'imaginer une pratique dont la situation, par rapport aux institutions de pouvoir, change. Une forme d'art, certes, mais ayant réussi à réduire sa dépendance aux organes d'un monde artistique autonomisé, au point de rendre réellement impertinente la partition art/vie, et de gagner l'espace des astucieuses tactiques de la vie quotidienne. Un mode d'action sociale, concentré en particulier sur l'information, sur les grandes figures du spectacle ambiant, mais cessant d'occuper une position d'affrontement direct contre les puissances médiatiques, et qui exploiterait moins l'idée d'une lutte par détournements agressifs, manipulation de présumés comportements automatiques du public, que l'espoir de constituer des formes spéciales de compétences épistémiques localement applicables dans les interstices des domaines quadrillés par les dispositifs de pouvoir. Peuplant nos mémoires d'un ensemble de savoirs inutiles mais localement exploitables.

Un collage est une forme de dispositif, nous dit ce livre. Comment peut-on l'entendre ?

D'abord, comme l'affirmation d'un changement d'objet poétologique, puisque ce dont il est question, au fond, c'est moins du collage comme extension, c'est-à-dire comme occurrences historiques, genres spécifiques (cubiste, futuriste, dada, etc.), que du « dispositif collagiste » : une forme qui concerne aussi bien les installations, les ready-made, les cut-up.

Le choix de l'objet *dispositif* est méthodologique et permet une nouvelle approche poéticienne. Un dispositif, en effet, n'est pas saisissable dans les termes d'une logique discursive représentationnelle comme la notion de récit fictionnel, puisque le dispositif implante toujours peu ou prou une opération, une performativité, une instrumentalité. Il ne répond pas plus à une approche strictement formaliste, et très mal à l'ontologie qui caractérise les êtres littéraires historiques comme un poème, une tragédie, un roman, pour la raison qu'on ne peut lui assigner *a priori* une fonction comme critère de définition formelle (la fonction esthétique jakobsonienne, la *catharsis* tragique ou comique, par exemple). D'ailleurs, on le notera au passage, le concept de dispositif, pour cette raison, ne possède pas du tout, comme ceux de « poème », « roman », « littérature », d'usage évaluatif, lié, bien sûr, à la réussite ou à l'échec de l'œuvre à honorer la fonction qui la définit. Si nous ne pouvons pas entendre prononcer d'un air dédaigneux « ça n'est pas un dispositif ! » comme certains disent « ça ne fait pas un roman » ou « tout le reste est littérature », c'est certainement parce que la notion de dispositif ne conjoint pas, dans sa définition, la corrélation causaliste d'une forme générique à une fonction pragmatique (comme la tragédie ou la poésie lyrique). De ce fait, le dispositif apparaît comme l'objet par excellence d'une poétique ouverte.

Un dispositif est la forme d'implantation d'une opération, sa nature est donc *procédurale*<sup>54</sup>. À la limite, il possède le pouvoir d'être affecté à n'importe quelle forme matérielle : un poème, un dialogue, peuvent être supputés, « vus comme » des dispositifs<sup>55</sup>, à partir du moment où y est perçue une intention « logistique » mettant en relation des éléments dans le cadre d'une visée. Un dispositif est donc à entendre comme une recontextualisation qui semble chercher un moyen (trouver un accommodement à une règle de base) pour atteindre un but spécifique. Il ne se donne à comprendre qu'en action dans une circonstance, c'est-à-dire à l'usage ou à travers la description localisée de ses usages, une fois son intention élucidée, et non pas au travers d'une anatomie.

Lorsqu'on parle aujourd'hui de « dispositifs », on réfère souvent à deux types de réalités bien différentes et même, dans une certaine mesure, antagonistes. La première trouve son modèle originel, très vraisemblablement, dans l'archéologie des institutions de pouvoir de Michel Foucault, alors que la seconde me semble provenir de l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss.

Le dispositif de sens 1, dérivé de Foucault, désigne en général un complexe de schémas techniques et de discours destinés à la subjectivation des individus, qui peut aller de la définition de leur statut dans une communauté à l'orientation momentanée de leurs comportements, ou au contrôle des formes de leur vie, voire à leur assujettissement. L'école, un concert, l'entreprise, le sexe, une intervention du RAID peuvent être appelés « dispositifs » et décrits comme tels ou comme des compositions de dispositifs, dans la mesure où ils articu-

---

54. Ce que le vocabulaire de Michel Foucault souligne d'emblée : schéma, principe, modèle généralisable de fonctionnement, procédure, mécanisme. (*Surveiller et punir*, « Le panoptisme », Gallimard, « Tel », 2000.)

55. Par exemple, *Le Neveu de Rameau* (Denis Diderot, éditions Jean Fabre, Genève, 1963), les *Dramaticules* de Beckett, certains poèmes de Jules Laforgue.

lent un ensemble de techniques qui peuvent induire des comportements spéciaux, un vocabulaire, des systèmes de valeurs propres.

On voit que, si le dispositif de sens 1 ne possédait pas cette qualité kafkaïenne d'être difficile à situer et à délimiter, de pouvoir exister sans être décrété et de se donner souvent comme une conséquence naturelle de la civilisation, tels ou tels dispositifs pourraient facilement être décrits comme des institutions (par exemple, certains langages). De même, s'ils n'étaient pas souvent perçus comme des processus larvés et vampiriques, capables de se parasiter les uns les autres, on pourrait, à la limite, parler de certains dispositifs comme de « mondes » ou de « domaines », de la même manière qu'il est possible de parler du « monde carcéral » ou du « domaine de l'édition ». L'anatomie des dispositifs de sens 1 répond à une conception connexionniste (les dispositifs constituent des unités différentes mais reliées entre elles) plutôt que monadique, l'établissement de leur géographie ne pose pas moins de difficulté que l'écriture de leur histoire, même si, en les observant d'un point de vue synchronique, il est généralement possible de leur attribuer un espace, sinon propre, du moins très représentatif (par exemple, l'enceinte d'un conservatoire comme lieu par excellence du dispositif d'éducation musicale classique).

Le monde d'aujourd'hui peut se comprendre comme une agglutination de dispositifs de sens 1. Et cette vision a pour conséquence une conception de l'homme moderne comme un être partagé entre des subjectivités multiples et déliées, sur l'articulation desquelles il ne posséderait aucune représentation et ne saurait avoir aucune conscience.

En introduisant la notion de *bricolage* comme technique propre à ce qu'il nomme la « pensée sauvage », Lévi-Strauss fournit un autre modèle fonctionnel qui me semble informer un second sens du terme « dispositif », en particulier dans le domaine des arts et de la littérature. On bricole si, devant un problème à résoudre, on utilise

un montage d'éléments récupérés çà et là au cours de déambulations plus ou moins ritualisées, au lieu d'une machine conçue de toutes pièces pour résoudre le genre de problème qui se pose<sup>56</sup>. Quand bricole-t-on ? Quand une machine connue de vous vous manque (cas de bricolages peu intéressants pour nous, par exemple : je fabrique des haltères avec de la ficelle et des couverts) ; quand votre problème ne répond à aucune catégorie de problèmes connus, et qu'il est impossible de prévoir une autre forme de réaction technique que le bricolage. Autrement dit, lorsque ce qui fait difficulté n'est pas répertorié dans les registres d'une discipline instituée.

Observons d'abord que la notion de *bricolage* met moins l'accent sur des mécanismes de subjectivation et de domination historiques que sur des procédures traditionnelles et collectives destinées à répondre localement à des besoins ponctuels. Resituée dans le monde moderne, elle permet même de penser une forme d'action complémentaire à celle qu'opère le dispositif de sens 1 sur ses sujets. Par exemple, on peut bricoler de fausses cartes bleues, un virus informatique, etc. D'une certaine manière, il est possible de penser ces dispositifs de sens 2, improvisés à partir des matériaux de « récup », comme des pratiques sauvages situées à l'intérieur des dispositifs de sens 1, remédiant les constituants techniques de ces derniers, soit pour améliorer localement les conditions de vie qu'ils permettent, soit (surtout) pour contrecarrer ou détourner leur action.

Le collage répond à cette seconde définition du dispositif, dans la mesure où il consiste fondamentalement en une stratégie de détournement-redispotion de fragments « préperformés », issus des mass-médias, ou produits par les technologies de pouvoir. Il s'en approche encore par la vocation émancipatoire de son rôle social. Cependant, bien que fonctionnels et pratiques comme les dispositifs de sens 2, les collages me semblent moins directement

---

56. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Pocket, « Pocket Agora », 1990, p. 31.

finalistes (sauf peut-être dans le cas des détournements situationnistes que ce livre analyse), si l'on entend par « finaliste » le fait d'être *a priori* voué à lutter contre une gêne, un risque, un manque précis et clairement identifié. Les bricolages appartiennent plutôt au genre des opérateurs extrinsèques : ils sont des dispositifs qui exécutent dans un contexte donné une fonction préalablement définie. Les dispositifs collagistes sont eux des *opérateurs intrinsèques* qui produisent leur opération, laquelle n'existe pas en dehors d'eux. Ils constituent plutôt des véhicules de savoirs ou des moyens de prise de conscience : je pense ici aux pages consacrées aux « Antéfixes » de Denis Roche ou au montage « romanesque » de Maurice Lemaître, *De Gaulle et le sexe*<sup>57</sup>.

Autre chose les en distingue encore, assez fortement. Tout dispositif de sens 2 est lié à l'existence d'un stock, autrement dit, un lieu fixe où se trouvent accumulés les éléments récupérés en attente d'être remontés. Le bricoleur traditionnel a sa malle ou son cagibi, dans lesquels il capitalise du potentiellement réutilisable. En d'autres termes, une pratique dispositale de sens 2, un bricolage, a son lieu propre qu'on peut pointer sur un plan. Les collages ici décrits ne nécessitent aucunement de telles remises. Ils travaillent non par conservation mais par captation, en recyclant directement, quasi sur place, le contenu des réserves qu'ils se réapproprient au passage, ou qu'ils pillent selon les déplacements, au gré des affinités : je pense encore aux *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche, portraits collagistes dont la fabrication exige le déballage des tiroirs de ses proches, à l'usage qu'Oval fait de la musique ambiante comme masse de *glitches* immédiatement extrayables et recyclables en tant que tels. La sédentarisation du collage dans tout espace fixe, en particulier celui de l'esthétique, la logique esthétique

---

57. Maurice Lemaître, *De Gaulle et le sexe. Roman hypergraphique polyautomatique, cryptographique, infinitésimal, supertemporel*, Centre de créativité, 1967.

devenant une sorte de fonds dans lequel le colleur irait trouver ses formes et même ses éléments, constitue donc sa limitation. Elle annulerait en grande part ce qui fait l'intérêt du fonctionnement collagiste : sa vocation adaptative, parasitaire, facilement actualisable, mais aussi sa faculté de ne pouvoir en aucun cas être réductible aux objets matériels qu'il produit. Car ce qu'exhibe le collage, au fond, autant que le monté, c'est le geste qui préside à la redistribution : sa procédure autant que la dislocation critique qu'elle réalise. Circulant dans les interstices des dispositifs techniques traditionnels qu'ils conçoivent à la fois comme itinéraire et comme réserve, les collages me semblent donc pouvoir être définis plutôt comme des schémas d'action, des tactiques de prospection, des instruments d'investigation adaptés à la forme moderne de l'espace public.

## LE FONCTIONNEMENT DOCUMENTAL

*La notion de document poétique  
chez Franck Leibovici*

« le « poétique » des documents s'entend ici... »

Quel espace de compréhension neuf s'ouvre à l'esprit lorsqu'est effectué le rapprochement des termes « document » et « poétique<sup>1</sup> » ? On peut s'en donner une première idée en évaluant la mesure des déplacements et des transformations qui s'ensuivent dans l'univers des notions et des catégories grâce auxquelles on saisit et conçoit les objets littéraires ; une seconde, en indiquant, fût-ce sommairement, la nature de l'enquête et des analyses rendues nécessaires par ces reconceptions.

D'abord, l'adjectif « poétique », corrélatif à « document », prend un sens nettement différent que lorsqu'il est utilisé, par exemple, pour construire la notion de « récit poétique<sup>2</sup> ». Il ne désigne pas, à proprement parler, une hybridation, le transfert de qualités propres à un genre académiquement compris vers une forme qui lui serait *a priori* hétérogène : un document poétique n'est pas un document qui ressemblerait un peu à un poème. De « poétique » n'est retenu que le sens étymologique : un document poétique est un document

---

1. Comme c'est le cas dans le livre de Franck Leibovici : *des documents poétiques*, Al Dante/Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007.

2. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, « Tel », 1994.

créé intentionnellement, autrement dit, un artefact élaboré pour répondre à un nouveau besoin d'information, ou à un besoin d'information d'une autre qualité. En cela, un document poétique ne saurait être une espèce de *documentaire*<sup>3</sup>, puisque les formes documentaires identifiables comme telles répondent à une conception établie de la *documentation*. Moins encore une exhibition de documents tels qu'ils peuvent être produits par les administrations, ou encore « trouvés » – objectivés, et reconnus – par les différentes disciplines scientifiques. Ceci entraîne d'emblée quelques remarques, négatives, concernant leurs formes et leurs usages.

Comme il n'est pas un document *par accident*, le document poétique n'est pas pleinement intégré dans l'institution scientifique, et nos manières de l'interpréter ne dépendent pas d'une méthode scientifique spécifique. Il n'appartiendra pas à ces ensembles d'objets pratiques arbitrairement importés dans un contexte artistique, tels des ready-made, dans le but de favoriser une lecture anthropologique ou sociologique<sup>4</sup>.

Beaucoup d'œuvres, plus ou moins récentes, constituent des exemples concrets de productions immédiatement concernées par ce concept : les recoupements commentés d'extraits d'articles d'Edgar Poe (*Le Mystère de Marie Roget*<sup>5</sup>), les minutes de procès

---

3. Olivier Lugon, dans *Le « style documentaire » d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (Macula, 2001), désigne par « forme documentaire » une manière (photographique) d'enregistrer la réalité, caractérisée par un « style » qui commence à se distinguer dans les années 1930. Celui-ci manifesterait la réduction maximale de la marge créatrice de l'auteur photographe ; en lui domineraient les valeurs de clarté, de netteté, et un mode de présentation visant l'anonymat.

4. Comme c'est le cas avec les travaux de Mike Kelley – par exemple, *The Uncanny* (1993) – et de Larry Clark – par exemple, *Tulsa* –, tous deux commentés par Olivier Quintyn dans *Dispositifs/dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

5. Edgar Allan Poe, *Contes-Essais-Poèmes* (tr. fr. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé), Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

redisposées en vers (*Testimony*<sup>6</sup>) de Charles Reznikoff, l'intervention de Marguerite Duras dans l'affaire Grégory<sup>7</sup>, les notes et dessins dits « mescaliniens » d'Henri Michaux, les enquêtes d'Hocquard (*Le Commanditaire*<sup>8</sup>) ou de Nathalie Quintane (*Saint-Tropez*<sup>9</sup>). D'une manière indéniable, tous ces textes présentent le point commun d'offrir l'expérience d'une réappréciation des données de l'actualité, parfois même, d'agir directement sur celle-ci, en offrant l'occasion d'une reconception d'un thème actuel (un meurtre, les effets des hallucinogènes, l'absolu de la villégiature, la banlieue). Cependant, jusqu'à maintenant, aucune théorie n'avait pu les décrire comme éléments d'un ensemble cohérent, que ce soit en tant que courant, ou en tant que forme littéraire.

Une hypothèse simple pourrait expliquer cette lacune : l'idée même de « document poétique » ne saurait trouver place dans le cadre conceptuel néo-aristotélicien que reprennent la plupart de nos poétiques, en particulier celles issues du romantisme allemand, dont l'influence est encore si grande. D'abord, parce que la logique d'un document poétique n'est pas réductible à celle d'une fiction : il ne réclame pas la suspension de notre incrédulité, ce qu'il présente est en relation explicite avec ce qu'on appelle des « faits réels ». Ensuite, parce qu'il ne relève pas de l'énonciation lyrique et n'est nullement concerné par le type de « vérité » intersubjective improbable que celle-ci est censée exprimer : son paradigme énonciatif n'est pas l'énoncé privé (et indiscutable) du type « je ressens... », « je crois que... » ou « j'ai l'intention de... ». Au contraire, il possède une certaine forme de véridiction, ou, du moins, d'effectivité sur

---

6. Charles Reznikoff, *Testimony: the United States, 1885-1915: recitative*, Black Sparrow, 1978.

7. Marguerite Duras, *Libération* du 17 juillet 1985.

8. Emmanuel Hocquard, *Le Commanditaire*, P.O.L, 1994.

9. Nathalie Quintane, *Saint-Tropez, Une Américaine*, P.O.L, 2001.



nos croyances collectives, et engage à la discussion publique. Enfin, parce qu'ils n'appartiennent pas, non plus, à la catégorie des textes, comme ceux d'Empédocle<sup>10</sup> – mentionnés à titre indicatif mais rejetés hors du domaine de l'art, et donc de la *Poétique* –, qu'Aristote qualifie de « naturalistes », les documents poétiques ne sont ni des monographies ni des essais.

En effet, un document poétique est censé inaugurer la substance de l'objet dont il parle, en même temps, d'ailleurs, que les relations qu'il noue avec d'autres objets historiques ou disciplinaires peuplant notre réalité ; un document poétique n'arrange pas la matière d'une science. Puisqu'elle n'a jamais été vraiment définie ni schématisée, la forme « document poétique » pose des problèmes de visibilité, de reconnaissance, parfois ; ces derniers imposent de renouveler l'outillage théorique qui la prend pour objet, et même, la démarche réflexive ; mais dans quel sens ?

Je disais, au début de ces lignes, qu'un document poétique était un objet intentionnel : sans être ni un document (officiel ou disciplinaire), ni un documentaire manifeste, il doit donc posséder certaines propriétés (formelles ou contextuelles) grâce auxquelles il va pouvoir se mettre à *fonctionner* pour nous *comme* un document (propriétés intentionnelles). Pour en dégager quelques-unes, on peut commencer par se demander à quelles conditions nous faisons un document d'un artefact *a priori* non documental, avec, à l'esprit, l'idée qu'un document poétique devra comporter au moins certaines propriétés recréant des conditions semblables, ou les favorisant dans le contexte d'usage qui lui est propre.

10. Aristote, *Poétique*, 1 447 b.

La réserviste américaine Lynndie England prend des photos dans la prison d'Abou Ghraib où elle travaille avec son compagnon d'alors, Charles Graner : ce sont des scènes d'humiliation qui utilisent des figures qu'on trouve couramment dans l'imagerie SM occidentale (soumis tenu en laisse et rampant, ses parties génitales exhibées et moquées), mais, en l'occurrence, elles sont imposées aux prisonniers irakiens à l'intérieur même de l'institution militaire. Lynndie et son ami en avaient un usage privé ou groupusculaire, comparable à celui qu'ils faisaient des clichés de leurs propres ébats sexuels en vacances dans le Kentucky<sup>11</sup> : ces images étaient un moyen de revivre des expériences mémorables, des parties d'éclate entre amis ; Lynndie et Charles les partagent avec leurs parents, en font aussi des économiseurs d'écran. Quand c'est Lynndie ou Charles qui montre une de ces photos, le geste équivaut à une narration-description, à la première personne, de l'action représentée, Lynndie y ajoute son point de vue personnel, des informations anecdotiques concernant la genèse de l'image, ce qu'on voit mal, ou pas encore, le sens de certains détails. À un moment, on entend Lynndie prononcer : « Charles avait besoin de ces images pour montrer à mes parents ce qu'on faisait vraiment là-bas, d'une certaine manière, pour les rassurer<sup>12</sup>. »

Cependant, les circonstances sont telles qu'un jour, ces photos deviennent des documents. Par quelles transformations ?

D'abord, d'appréciation : à la différence de quantité d'autres photos d'abus sur les prisonniers prises auparavant par d'autres

11. Tara Mackelvey, *Monstaring: Inside America's Policy of Secret Interrogations and Torture in the Terror War*, Basic Books, 2008, chap. III.

12. *Ibid.* Ainsi que Guillemette Faure, « Dans la tête de Lynndie England », *Rue89* du 13 juin 2007.

soldats, celles-ci ne sont plus tenues pour banales, dans leur contexte d'usage, mais pour insupportables. Elles *rendent visible, exemplifient* un ensemble de faits qui restaient ignorés, sans substance signifiante. Autrement dit, les images de Lynndie sortent de leur logique de groupe, pour apparaître comme *forme même d'un problème public*<sup>13</sup>. Elles sont projetées et circulent hors de leur sphère privée. *Leur mode d'immanence change* : elles prennent différents formats, se trouvent réunies, exposées de différentes façons, parfois recadrées, modifiées (floutées), morcelées<sup>14</sup> : leur pouvoir de documentation semble tenir de leur capacité à voir leur significativité augmenter lorsque leur unité se trouve altérée, disloquée. Elles sont *mises en relation avec différentes formes de discours* : une foule de commentaires descriptifs, d'ostensions expertes, en font progressivement *leur* objet. Désormais, lorsque ces photos sont montrées, c'est toute une communauté qui parle, et qui parle d'elle-même. L'image privée devient donc *document* quand *sa forme permet la constitution d'une énonciation collective (et pluridisciplinaire)*. Le sujet d'une telle énonciation, alors devenu abstraction, se détache nettement de la productrice initiale des photos : la parole et la thématique subjectives de Lynndie sont sémantiquement dévaluées ; deviennent surtout signifiantes *sa position dans la communauté, et les possibilités qu'elle implique*.

---

13. Comme toute image photographique qui se met à fonctionner comme document, les images de Lynndie étendent l'aire du visible. Voir André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, « Folio Essais », 2005, p. 122.

14. André Gunthert décrit très bien les étapes de leur publication et de ce qu'il appelle leur « monumentalisation ». Celle-ci a lieu en trois temps : d'abord, la monstration de quelques photos à la télévision, puis l'emballage de la presse écrite, enfin la prolifération sur internet. « L'image numérique s'en va-t'en guerre, les photographies d'Abou Ghraïb », *Études photographiques* n° 15, novembre 2004.

En résumé, je compte empiriquement quatre conditions pour qu'un artefact ait quelque chance de fonctionner en tant que document :

- qu'il crée ou désinvisibilise un problème public ;
- qu'il puisse être reconnaissable et traitable comme objet possible de diverses formes de discours ;
- qu'il ne soit pas figé dans un mode d'immanence, qu'il puisse être – sans que cela détruise sa signification mais, au contraire, lui donne consistance – incorporé aux formats médiatiques, véhiculé sur les supports variés de l'information<sup>15</sup> ;
- que son mode d'énonciation puisse commuter d'un régime particulier vers un régime collectif indéfini, réduisant son sujet producteur à une simple *position*.

Dans quelle mesure, et de quelle manière, les documents poétiques font-ils leurs ces conditions fonctionnelles ? C'est la question clef de leur théorie. La poétique des « documents poétiques », on le voit maintenant, ne saurait être la description de formes statiques ou essentielles, mais celle d'un devenir ou d'un processus, d'un enchaînement de propriétés acquises progressivement, en relation avec d'autres formes discursives et sous l'effet de diverses transformations : elle nécessite donc l'analyse des mutations d'une

---

15. André Gunthert explique que les photos d'Abou Ghraïb étaient arrivées dans les mains des médias sous la forme de tirages d'imprimante. Elles ont donc été numérisées ensuite à partir des versions papier, d'où leur mauvaise qualité. Deux ans après leur première publication, l'ACLU (*American Civil Liberties Union*) dévoile les images dans leur format original, qui montre bien à quel point elles ont été recadrées lors de leur première parution. Elles ont aussi fait l'objet d'une sélection tactique, ne retenant que les images les moins sanguinolantes, les moins violentes, mais aussi et surtout les moins complexes et les plus faciles à mémoriser : celles qui comportaient peu de protagonistes et représentaient des actes immédiatement compréhensibles.

énonciation dans ses contextes d'usage. Parce qu'elle ne s'attache qu'à l'analyse des conditions d'activation d'un pouvoir documentaire neuf intéressant la vie pratique, une telle théorie nous conduit à reconcevoir la poétique, non plus comme un département de l'esthétique, mais comme l'une des formes d'une discipline qui n'existe pas encore à l'heure actuelle et qu'après Nelson Goodman, on pourrait nommer *implémentologie* ou analyse des *conditions d'implémentation* d'une fonction symbolique donnée.

### « le caractère touffu et resserré des notes... »

Leonard Bernstein<sup>16</sup> soulignait qu'une œuvre musicale possède (au moins) trois niveaux de réalité distincts. Vous êtes mélomane, cet *Impromptu op. 142* en la bémol de Schubert, vous pouvez l'écouter avec le souvenir de l'*opus 90 n° 2*, lequel vous donne aussi, mais dès l'attaque, cette impression de fluidité qui, là, émane du passage central ; vous comparez le sentiment d'envol que provoque le trio, lorsque Rudolf Serkin en joue les arpèges, à celui que fait naître la main droite d'Yves Nat au second thème de l'*Aufschwung des Fantasiestücke op. 12* de Robert Schumann. Si, maintenant, vous êtes quelqu'un qui sait lire la musique, vous allez saisir cette œuvre comme objet notationnel, être sensible, non seulement à l'ingéniosité grammatologique de l'écriture, mais encore à la dimension plastique de la partition : par exemple, l'opposition si forte entre la verticalité des premières mesures, et l'horizontalité ondulante du second thème. Enfin, si vous êtes quelqu'un qui joue du piano, vous allez, par réflexe, associer, aux sons enregistrés que vous entendez ou aux notes que vous lisez, des types de gestes propres à l'exécution du morceau : votre compréhension de

---

16. Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, 1990.

l'œuvre accède à une dimension kinesthésique. Ces gestes, vous les ressentez intérieurement, même si vous ne pouvez les reproduire sur-le-champ, vous en avez une intuition consistante, reconnaissez leur type et, à la limite, vous pouvez imaginer quel genre de travail permet de les effectuer.

On remarquera d'abord que ces trois modes de saisie cognitive, liés à un même objet ou, en tout cas, à une même étiquette d'objet, restent relativement autonomes. En effet, s'attache, à chacune d'elles, une *substance différente* : le son, la graphie, la gestuelle technique. Cette substance se donne à expérimenter sous des formes qui possèdent chacune des critères de valeur différents. Ce qui plaît à l'ouïe, ou impressionne l'oreille, peut être de peu de rapport avec ce qui frappe la vision des mesures imprimées ; il arrive qu'on découvre une œuvre en la lisant, après une première écoute décevante. D'autre part, un mélomane non musicien peut avoir une connaissance du répertoire plus fine et plus étendue qu'un instrumentiste correctement formé qui ne connaît bien que ses morceaux d'examen. Il est aussi très fréquent de changer d'opinion à propos d'une interprétation enregistrée quand on se met à apprendre à jouer le morceau (il y a des pianistes, Evgeny Kissin, par exemple, qui jouent surtout pour les non-pianistes, et d'autres, comme Vlado Perlemuter, qu'on se met à apprécier quand on devient capable d'entendre dans la pâte sonore la forme de leurs gestes). Enfin, tous les instrumentistes que je connais insistent sur le fait que certaines œuvres provoquent en eux un plaisir tactile intense, bien qu'ils placent sur un même niveau de valeur d'autres pièces qui, à tel moment donné de leur évolution musicale personnelle, possèdent moins cet intérêt kinesthésique.

Ces trois façons d'expérimenter un objet musical sont différenciables certainement parce qu'elles restent dépendantes de compétences issues de disciplines séparées dans la pratique éducative (écoute, solfège, interprétation). Selon les contextes d'usage et les

types d'objets, elles peuvent être placées sur une échelle relative à leur importance dans la constitution de ce qu'on tient pour une compréhension satisfaisante de l'œuvre. Dans le contexte d'une classe de piano de conservatoire, si vous ne maîtrisez pas les trois modes de saisie musicale dont parle Bernstein, personne ne prendra au sérieux ce que vous direz d'un morceau, et vos exécutions risqueront fort d'être jugées superficielles ; mais dans le public de Mylène Farmer, de Muse ou de Toto Cutugno, vous allez faire ricaner en justifiant vos impressions par une analyse des partitions. Toutefois, il est important de constater maintenant qu'en pratique, chaque type d'approche peut interférer avec l'autre, au moins dans la mesure où chaque forme de compréhension demeure révisable à partir d'une autre. L'œuvre qui laisse perplexe à première audition s'éclaire soudainement quand on la joue ; l'interprétation un peu atténuée s'avère d'une grande élégance ou d'une grande pertinence une fois la partition en main (l'inverse est aussi vrai), les faiblesses d'orchestration dans l'accompagnement d'une chanson peuvent être corrigées, crayon en main, après l'écoute d'une version *midi*.

Maintenant, quels rapports établir entre ces considérations musicales et les « documents poétiques » ? Imaginons des objets dont l'approche cognitive nous déçoit ou nous laisse démunis, sans voix, littéralement dans l'incompréhension : la crise, l'injustice sociale, Al-Qaida, la mondialisation, la guerre au Moyen-Orient, etc. S'ils nous laissent dans un tel état, c'est probablement parce que l'expérience que nous en faisons ne s'accommode pas aux vocabulaires dont nous disposons pour les comprendre et les exprimer ; soit parce que les logiques représentationnelles que nous mobilisons nous semblent incapables de décrire la variété des niveaux auxquels ces objets interviennent dans notre vie pratique ; soit, encore, parce que la forme selon laquelle nous percevons chacun d'eux nous stupéfie littéralement, nous laisse muets devant leur

intensité ou leur violence. Le premier cas de figure nous renvoie, par exemple, aux expériences au cours desquelles nous avons le sentiment de subir une injustice qui ne peut pas se comprendre comme un délit, mais plutôt comme un déni de reconnaissance<sup>17</sup>, par exemple lorsque nous sommes rejetés par une personne ou par un groupe, ou encore disqualifiés au travail pour des raisons qui nous échappent. Le second s'illustre bien dans ces situations très quotidiennes lors desquelles nous entendons invoquer une raison, toujours identique et pour nous très abstraite, afin d'expliquer des difficultés qui nous paraissent, prises une à une, d'un ordre très différent : c'est l'explication par la crise, le réchauffement de la planète, le trou de la couche d'ozone<sup>18</sup>. Le troisième, enfin, au caractère plus immédiatement scandaleux, est celui de la commotion médiatique que nous pouvons vivre, par exemple, devant les images du tabassage de Rodney King par les policiers de Los Angeles, celles des décapitations d'otages réalisées et diffusées, entre autres, par *Ansar al Sunna*, les photos d'Abou Ghraïb que nous avons évoquées, ainsi que les innombrables images de violence publique ou privée, souvent incompréhensibles à nos yeux, abondamment diffusées sur les *shock sites*<sup>19</sup>. Toutes ont pour point commun de nous mettre, nous sujets du quotidien, face à des objets pour lesquels il nous manque un mode de saisie approprié, c'est-à-dire une substance formalisable et des critères de jugement qui nous conviennent au quotidien, dans l'urgence de réaction, de constitution d'une opinion libre devant l'événement qui nous touche.

Le document poétique opère, en effet, en donnant une nouvelle visibilité (une forme dans une nouvelle substance) à un objet

---

17. Voir Emmanuel Renault, *L'Expérience de l'injustice*, La Découverte, « Armil-laire », 2004, p. 194 sq.

18. Voir Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, 1997.

19. Tels que : ogrish.com ; extremfuse.com ; nothingtoxic.com, etc.

qui porte déjà un nom (une étiquette) dans l'histoire ou dans l'actualité. En poursuivant la comparaison musicale, je dirai que la logique de son effet pragmatique consiste à nous mettre en position d'adopter une saisie visuelle ou graphique lorsque nous ne disposons pour tel objet que d'une saisie auditive. Cela, sans devoir pourtant acquérir de compétence spécifique, mais en empruntant un savoir et des critères d'appréciation communs. Mark Lombardi offre une visualité inédite aux notions de flux financiers, voire de complots économiques, en construisant ce qui serait leurs *équivalents-schémas*. La référence à la peinture d'histoire, que n'ont pas manqué de faire les critiques qui se sont intéressés à son œuvre<sup>20</sup>, s'impose dans la mesure où tout document poétique cherche à fournir une image synthétique d'un fait historique ou d'actualité enregistré. Il s'en distingue car son but n'est pas de fédérer la communauté autour d'un monument officiel dans lequel chacun doit pouvoir reconnaître le symbole d'un passé et d'un devenir collectif, mais de rendre visibles d'autres aspects de l'événement, d'en complexifier la compréhension, de nous rendre sensibles à la variété de problèmes qu'il peut poser. Bref, l'enjeu primordial d'un document poétique n'est pas avant tout d'inscrire dans la mémoire collective l'icône d'un événement reconnu comme tel par tous, mais de faire émerger un problème sous-évalué, mal considéré, ou difficile à envisager, et d'augmenter sa surface d'exposition aux discours multiples, aux réflexions, aux études.

### Input-output...

Les documents poétiques sont des représentations obtenues par transferts de schèmes. En effet, chacune d'elles transpose les formes de l'apparence d'un événement, constituées par les langages insti-

---

20. Robert Hobbs, *Mark Lombardi global networks*, op. cit., p. 12.

tutionnels ou médiatiques ordinaires, dans un autre vocabulaire ou mode de représentation, soumis à d'autres critères de compréhension et d'appréciation. En utilisant le lexique de Nelson Goodman, je dirais que tout document poétique consiste en une « représentation-en<sup>21</sup> » ou une composition de « représentations-en ». Si je reprends l'exemple de Lombardi, une série d'informations concernant des transactions monétaires dispersées sur plusieurs années sont transformées en une quantité énorme de fiches, puis le contenu des boîtes de fiches, peu utilisable tel quel, est transposé en un graphique au crayon, plutôt explicite. Le passage d'un schème à l'autre optimise la conception immédiate qu'on peut se faire de la notion historique de scandale financier : le schème représentatif finalement adopté par Lombardi en donne une version plus maniable, et fait saillir tout un ensemble d'attributs, invisibles dans la représentation médiatique habituelle. Tellement bien que les autorités officielles en viennent à consulter les dessins pour tenter d'en tirer des renseignements qui leur faisaient défaut. Souvent, les documents poétiques conjuguent ainsi trois types de qualités instrumentales :

- la maniabilité : ils présentent une vue synthétique ou synoptique (parfois avec une ambition exhaustive manifeste) d'un objet dont les données constitutives sont éparses dans le temps, l'espace, ou supposent de mobiliser des compétences discursives très disparates. Les documents les réunissent en sollicitant des compétences banales ;
- la testivité : ils fonctionnent souvent comme des reconstitutions, autant parce qu'ils se donnent comme des représentations de leur objet que parce qu'ils mettent à l'épreuve d'un nouveau critère d'appréciation les représentations médiatiques courantes qui font exister leur objet, ainsi que les critères de validité de ces dernières. À noter qu'à la différence d'une recons-

---

21. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., chap. 1.

titution policière, le document poétique met en crise à la fois la critériologie du schème source et celle du schème cible – c'est d'ailleurs pour cela que certains disent que Lombardi renouvelle les formes du dessin, qu'avec Denis Roche, on passe à quelque chose comme de la « postpoésie »;

- la pertinence : les redescriptions qu'ils proposent permettent une reconsidération des faits, elles ne restent pas isolées, valables dans leur seul domaine, mais sont intégrables dans le tissu communicationnel de nos existences. En d'autres termes, elles peuvent compléter les modes de représentation courants et institués, et même modifier la façon dont l'objet représenté est impliqué dans nos pratiques.

Si l'on y prête attention, on observera que bon nombre de documents poétiques que j'évoque dans ces pages tirent leur pouvoir – en particulier, leur pertinence et leur testivité – du fait qu'ils se donnent comme le résultat de *dispositifs de production*. J'entends par là des processus d'écriture relativement standardisés, dont l'application systématique est productrice de matériaux symboliques, en particulier de type indiciel. L'écriture automatique, les relevés compacts d'inscriptions-robotiques de Chaton (*Événements 99*<sup>22</sup>), les listings de stéréotypes propres aux langages de journaux télévisés que classe Jacques-Henri Michot (*Un ABC de la barbarie*<sup>23</sup>), peuvent être lus comme des dispositifs de production.

On remarquera immédiatement que l'usage de tels dispositifs transforme profondément la nature de leur auteur. Ce dernier n'est alors plus vraiment concevable sur le modèle d'un locuteur intentionnel qui exprimerait un état d'âme ou communiquerait une idée recelée dans son esprit (comme c'est encore le cas, mainte-

nant, avec ces lignes). L'usage du dispositif de production tend à ramener l'auteur à *une simple position*, celle du sujet qu'il est dans le mécanisme producteur de signes qu'il décide de mettre en route : c'est le cas de Michaux prenant méthodiquement des notes sous drogues (méthodiquement prises), de Denis Roche captant et découpant, selon un protocole fixé, la masse verbale des fonds de tiroirs de ses amis, pour réaliser ses « Antéfixes<sup>24</sup> ». Avec ce genre de pratique, la notion d'écriture vient quasiment se confondre avec celle de *rédaction* ou encore de *relevé* : plus le dispositif réussit à réduire son auteur à une simple position, au simple actant d'un mécanisme, plus il y a de chances pour que le texte qui en résulte fonctionne comme un document poétique.

Corrélativement, l'usage, assez récent, de ce moyen de production en poésie a entraîné un mode de réception très spécifique : une lecture investigatoire, en recherche constante d'indices<sup>25</sup> que le dispositif est susceptible de faire saillir. Certes, tout texte peut être pris comme prétexte d'application d'une méthode d'étude scientifique : la psychocritique, l'histoire regardent les textes comme des potentialités d'indices – autrement dit, des documents – plus ou moins exploitables pour la constitution de leur discours. Mais la lecture investigatoire du document poétique s'en distingue. D'abord, parce qu'elle est induite par la forme même du document, qui perd quasiment tout intérêt à être lu autrement. La condition première de cette induction est en effet la reconnaissance du dispositif de production lui-même comme déterminant les aspects pertinents du

---

22. Anne-James Chaton, *Événements 99*, Al Dante, 2001.

23. Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Al Dante, « Niok », 1999.

---

24. Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980.

25. De la même manière qu'un document photo se caractérise par le fait que la totalité de sa surface doit pouvoir se donner à examiner, à être grossie, détaillée. Cf. André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 104-105. Cette exigence de transparence surfacique détermine une des propriétés du syle documentaire en photo, selon Olivier Lugon : voir *Le « style documentaire »*, *op. cit.*

document. Par exemple, je dois connaître ou reconnaître la technique et la nature du matériau utilisé par Roche dans les « Antéfixes » pour pouvoir y chercher l'image inédite du sujet qui s'y dépose. Ensuite, parce qu'elle n'est pas méthodique, ne fait pas appel à une expertise important ses techniques propres. Elle n'est jamais qu'une mise en œuvre de compétences de base suscitées par la reconnaissance du dispositif de production comme source du texte. Celui-ci reconstituant toujours, en exacerbant certaines de ses propriétés, une situation banalisée de la vie pratique que l'existence courante invisibilise. On peut décrire cette lecture comme l'exercice d'un « voir-dans » déclenché de manière réflexe et évoluant au cours de la saisie du texte : un *voir* de l'indiciel *dans* le texte documentaire, selon la direction induite par la forme dispositale.

### L'interaction documentaire

Un document poétique peut avoir des effets très concrets. Cela veut dire, par exemple, et très simplement, non seulement qu'il peut changer notre perception de l'actualité, nos croyances, nos opinions, mais encore les vocabulaires et le rythme de l'action institutionnelle. Un document poétique agit dans l'espace social parce qu'il va se mettre à fonctionner comme un outil dans la famille d'outils constituée par les autres représentations, formes discursives susceptibles de thématiser son objet. Nous savons, en effet, qu'aucun instrument n'a d'existence solitaire, que l'être instrument est corrélationnel : qu'un clou n'est que parce qu'il existe un marteau, un mur, une planche. La forme et la substance du marteau est déterminée par celle du clou et du mur. Il en va de même pour le document poétique : s'il fonctionne, c'est qu'il va pouvoir réussir à s'intégrer dans le réseau des discours qui constituent ce que, pour sa part, il montre autrement. Ce faisant, nécessairement, il modifie leur configuration générale et leurs allures particulières.

Il est possible de donner plusieurs illustrations concrètes de la manière dont peut s'effectuer cette intégration d'un document poétique dans le contexte des discours informatifs et même, d'une certaine manière, proposer quelque chose comme une échelle.

Au premier niveau, on pourra placer les œuvres qui, dans leur forme et leur mode d'implantation, cherchent un impact sur le monde institutionnel, médiatique ou politique, qu'elles ne parviennent pas à trouver, ou en tout cas pas d'une façon nette. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle d'Edgar Poe, *Le Mystère de Marie Roget*<sup>26</sup>. Sous le prétexte de raconter l'assassinat d'une jeune parfumeuse parisienne, Marie Roget, Poe, en fait, invente la forme textuelle de l'enquête *in absentia*. Celle-ci concerne le meurtre bien réel de la jeune Mary Roger, commis en 1841, près de Weehawken. Poe procède en collationnant des coupures de presse, citées *texto* (pour ainsi dire, quasi collées), issues des journaux de l'époque qui avaient traité cette affaire ; et il dégage ce que révèlent les rapprochements qu'il effectue. Il élabore une forme textuelle unique chez lui, quelque chose comme un montage analytique investigatoire. Son intention déclarée, et d'ailleurs manifeste, était de montrer que l'enquête avait été mal conduite, et de désigner, par déduction, un autre coupable afin de relancer les recherches<sup>27</sup>. Mais la police new-yorkaise recueille entre-temps de nouveaux aveux, de nature à changer totalement le scénario du décès (à la place d'un meurtre, il s'agirait d'un avortement illégal raté, mortel, celé durant des mois par un secret de famille). Poe essaye alors, à la hâte, juste avant sa republication, de rendre compatible son montage avec la nouvelle

---

26. Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes, op. cit.*, p. 605-646.

27. Dans une lettre à George Roberts, Poe écrit : « En vérité, je pense que j'ai non seulement démontré le caractère fallacieux de l'opinion reçue [...] mais j'ai indiqué l'assassin d'une manière qui donnera un nouvel élan à l'enquête. » *The Letters of Edgar Allan Poe*, t. 1, Gordian Press, 1966, p. 199-200.

version officielle<sup>28</sup>. Tout ce qu'il peut faire ou pense pouvoir faire alors est donc de rattraper la réalité doxale, de lui réserver une place dans le panel des possibilités meurtrières suggérées par son texte. À ce premier niveau, le document invente une méthode d'investigation, re-présente des faits sous une forme nouvelle, très efficace du point de vue de sa capacité de synthèse et d'exhibition des corrélations possibles qui ont constitué l'événement. Mais il échoue, au fond, dans son intention d'agir directement sur les formes discursives institutionnalisées, dépassé qu'il est sur le plan de la probabilité positive. Comme l'Albatros, le poète, ici, finit par « suivre » le navire de la *doxa*, qu'il représente dans une forme critique mais non immédiatement transformante, non active.

Au deuxième niveau se trouvent les œuvres qui réussissent à interagir avec les formes discursives institutionnelles, mais d'une façon limitée par le fait qu'elles demeurent lues comme essentiellement littéraires au sens académique du terme, c'est-à-dire *a priori* fictionnelles et/ou produites par un sujet irresponsable<sup>29</sup>, coupé des réalités communes, obsédé par *son art*. C'est le cas, par exemple,

---

28. Les étapes de la révision du texte suite aux révélations successives sont décrites par Robert Kopp dans Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes, op. cit.*, p. 1386-1387.

29. C'est ainsi que Serge July présente le texte de Duras dans un article qu'il publie dans le même numéro du journal : « Ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité. Mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité. » C'est encore en tant que fiction qu'est présenté cet article, intégralement reproduit, dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Duras. Ces préventions s'accrochent toutes à une idée doxale du texte littéraire, qui le rend difficilement capable d'un fonctionnement documentaire : l'auteur de littérature est « irresponsable » (Alain Frontier, « L'action, le sens, la poésie », *Doc(k)s Poésie(s) Théorie(s)*, 2006, p. 236-242), ce qu'il affirme ne saurait « être tenu pour pertinent à son contexte immédiat d'origine » (John Ellis, *The Theory of literary criticism*, University of California press, 1974, p. 52). Mais aucune de ces conceptions convenues ne correspond à ce que

de ce qu'on a pu appeler « l'affaire Duras », lorsque ladite écrivain publia, le 17 juillet 1985, à la demande de Serge July, l'article intitulé : « Sublime, forcément sublime, Christine V. », sur le meurtre du petit Grégory Villemin. Le motif de départ est alors le même que celui de Poe : l'auteur considère qu'il y a des « erreurs » dans l'enquête<sup>30</sup>, des incohérences multiples dans la version officielle, et elle suggère une culpabilité, celle de la mère, qui vient tout juste d'être libérée<sup>31</sup> par la justice. Mais Duras effectue une recontextualisation inverse. Alors que le poète américain agençait des coupures de presse dans une nouvelle policière destinée à circuler dans le monde littéraire, elle intervient en tant qu'auteur de littérature dans un journal, et son texte se met à circuler dans le contexte logique de l'actualité. À la différence de Poe, elle ne cherche pas vraiment à réunir un faisceau de preuves techniques ou de fortes probabilités causales. Elle produit un scénario hypothétique, réinscrivant le meurtre dans le cadre social et historique d'une condition maternelle spécifique<sup>32</sup> où la vie de « Christine V. » pourrait s'inscrire. L'assassinat n'est plus

---

pense Duras de l'écriture, et qu'elle rappelle devant les caméras, en 1993 : « C'est une responsabilité énorme d'écrire là-dessus. »

30. Elle souligne, par exemple, l'improbabilité pour l'enfant de jouer sur un tas de sable mêlé de graviers et de ciment devant la maison (comme le prétend la mère), le fait que Christine Villemin, ne trouvant plus son fils, aille le chercher chez sa nourrice, qui habite à plus d'un kilomètre, au lieu d'essayer de le retrouver dans les alentours.

31. Elle est libérée (mais non disculpée) le 16 juillet 1985 par la chambre d'accusation de Nancy. La chambre d'accusation de la cour d'appel de Dijon prononce finalement un non-lieu en sa faveur, le 3 février 1993.

32. « [Celles des femmes qui] prennent des claques pour des biftecks mal cuits », « vivent sous la loi de l'homme », qui ont vécu « une sexualité obligée par l'homme » et « ne peuvent reconnaître leur enfant comme leur propre enfant ». La mort de l'enfant est alors « un moyen pour sortir de là », et, pour Christine V., « le seul moyen qui lui serait resté, parce qu'il aurait été le plus sûr ». Cette vision a été infirmée par les déclarations de Christine Villemin, qui, à plusieurs reprises,



alors *expliqué* mais rendu *compréhensible*. Dans la circonstance particulière où la libération de Christine Villemin ne repose que sur une absence de charges, le dispositif Duras-July a un impact très fort. Il rend un geste, dont personne ne voit les raisons, concevable, imaginable jusque dans son déroulé, et renforce, ce faisant, la rumeur<sup>33</sup>. Le scandale pousse les médias à solliciter Duras à nouveau<sup>34</sup>, un procès est intenté contre elle et Serge July par Christine Villemin, qui finalement le perd<sup>35</sup> sans que sa culpabilité soit le moins du monde remise en question : l'article a finalement surtout suscité un débat moral plus ou moins médiatisé<sup>36</sup>.

---

a affirmé avoir tenu « grâce à l'amour de son mari » (voir, par exemple, « Christine Villemin, l'espoir au bout du calvaire », *Le Figaro*, 8 décembre 2008.

33. Dans « La rumeur ou la preuve ordinaire » (*Communications, Figures de la preuve*, n° 84, Seuil, 2009, p. 119-135), Bernard Paillard analyse comment se constitue la puissance d'une « vérité rumologique » : elle convainc en mobilisant des raisons non probables mais articulées sur des images et des schèmes ancestraux, mythologiques, des peurs séculaires ; précisément les éléments que mobilise l'article de Duras.

34. Christine Ockrent s'entretient de nouveau avec elle devant les caméras de France 3, en février 1993.

35. Car « l'actualité judiciaire donne au journaliste le droit de publier des informations concernant une personne impliquée dans une procédure et d'illustrer son article la représentant sans qu'il soit nécessaire d'obtenir au préalable son consentement. » Laure Adler, citant la décision du juge, le 27 janvier 1994, Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, « Biographies NRF », 1998, p. 541.

36. Des auteurs signent à leur tour des interventions sur l'intervention de Duras, pour la condamner (surtout : Françoise Sagan, Simone Signoret) ou, plus rarement, la défendre (Edmonde Charles-Roux) : « Le lecteur est appelé à partager l'avis de Duras. Des paquets de lettres continuent d'arriver à *Libération* – en majorité défavorables – mais aussi à France Inter, où un journaliste fait publiquement part de sa désapprobation, et à *L'Événement du Jeudi*, où des lecteurs prennent la défense de Duras en se moquant de ces femmes écrivains, grenouilles de bénitier qui n'ont pas le courage d'assumer la violence de leur féminité. » (Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 538.)

À un seuil plus élevé encore d'interaction, je placerais les travaux qui réussissent à se défaire totalement d'une saisie fictionnelle, et sont observés comme une source d'information potentielle par des institutions : sinon un réservoir de preuves, du moins un sérieux indicateur. L'exemple le plus parlant que je puisse donner est celui des dessins appelés « *narrative structures* » que Mark Lombardi avait composés, à la fin des années 1990, et exposés en 2000<sup>37</sup>. Pendant presque dix ans, Lombardi avait accumulé des données chiffrées concernant les échanges monétaires liant les groupes financiers, les banques véreuses, les grandes familles politiques américaines, les parrains de mafias diverses, les centres de blanchiment d'argent ; cela, dans le but d'élaborer une représentation de la face obscure de la mondialisation. Toutes ces données avaient été préalablement répertoriées par l'artiste sous la forme traditionnelle de fichiers. Mais une telle forme d'archivage est peu exploitable, et elle ne permet pas d'envisager les relations entre toutes ces informations ni, donc, la dynamique de ces flux financiers. Tout l'enjeu de son travail a donc été de convertir cette forme d'archivage en une vue plane temporellement orientée, permettant une saisie d'ensemble des échanges sur une période précise, dont les épices seraient à chaque fois un groupe financier, une banque, un homme politique<sup>38</sup>. Lombardi convertit donc une liste ordonnée en diagramme recelant une forte dimension plastique. Les graphiques au crayon qui en résultent ne fournissent en fait aucune preuve positive fiable<sup>39</sup>, pas plus qu'ils ne permettent de comprendre, à

---

37. À la galerie Pierogi, puis, en 2001, au Whitney Museum of American Art.

38. Par exemple, *George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens, ca. 1979-90*, 1999, ou encore *Charles Keating, ACC, and Lincoln Savings, ca. 1978-90*, 1995.

39. Richard Hobbs, dans *Mark Lombardi global network, op. cit.*, souligne que les données que réexposent les « *narrative structures* » ne pourraient pas être vérifiées par Lombardi lui-même, bien qu'il assure leur exactitude.

proprement parler, ce qu'est la globalisation. Mais ils en donnent une vision locale (d'un certain point de vue), à partir de laquelle cette réalité prend une forme visuelle reconnaissable et évaluable, et révèlent aussi fortement l'intensité et la cohérence stratégique (ou, au contraire, l'absurdité) de certains faits de réseaux : alliances contradictoires<sup>40</sup>, polarisations durables et microcosmiques (autour de figures maffieuses<sup>41</sup>), congestions progressives et stratégiques des flux (autour d'une figure politique dont l'influence augmente). Un peu plus d'un mois après le 11 septembre, un agent du FBI est dépêché au Whitney Museum : elle (c'est une femme) scrute minutieusement le grand dessin de Lombardi : *BCCI-ICIC&FAB, ac. 1972-91*, dans le but d'instruire une enquête sur le réseau financier de Ben Laden, dont le beau-frère avait été directeur de la banque BCCI. Le travail de Lombardi constituait alors une forme d'archivage qui manquait au FBI (probablement pour des raisons de fonctionnement interne, de mode d'enregistrement et de mise à disposition des données entre les services) et dont cette institution estimait devoir, au moins ponctuellement, se munir : celle qui offre une vue synthétique, *ad hoc*, de toutes les connexions et des positions des actants connus.

Au dernier et plus haut niveau d'intégration du document poétique dans le tissu des langages de savoir, se trouvent les œuvres réalisées en collaboration plus ou moins étroite avec un représentant d'une discipline institutionnalisée, et en tenant compte des apports de celle-ci. On peut voir les différentes expériences d'écriture sous psychotropes effectuées par Henri Michaux à

partir de 1956, et recueillies dans des volumes comme *Misérable miracle*, *L'Infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres*, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*<sup>42</sup>, comme une bonne illustration de ce plus haut degré d'interaction documentaire. Elles ont été, pour Michaux, l'occasion, dans une continuité évidente avec ses travaux précédents sur l'exorcisme, par la description introspective, d'inventer et de développer un mode de transcription capable de rendre des états mentaux provoqués par la prise de diverses drogues (mescaline, haschich, psilocybine, LSD). Dans le cas de *Misérable Miracle*, par exemple, l'expérience se déroule à plusieurs (avec Jean Paulhan, l'instigateur, Édith Boissonnas) et sous la supervision du docteur Julian de Ajuriaguerra, professeur en neurologie et psychiatrie à l'hôpital Sainte-Anne, qui fournit la mescaline et prescrit les doses. Pour lui, l'expérience d'écriture michaldienne vaut littéralement et immédiatement en tant qu'expérience scientifique : elle va lui permettre d'approfondir la connaissance disciplinaire, de renouveler ses concepts, ses méthodes, son vocabulaire analytique<sup>43</sup>. Comme on le voit dans le cas de Michaux, l'artiste, alors, ne se pose pas en rival du scientifique, il ne cherche pas à surpasser une discipline ou une institution en se soumettant au même critère de vérité qu'elle (à la différence de Poe). Mais il ne contribue pas non plus à enfler une rumeur. Il œuvre dans un autre espace, qu'on pourrait qualifier de complémentaire de celui des sciences : un espace dans lequel il conserve son autonomie, ses propres critères de valeur, mais dont la nature se caractérise par le fait qu'il n'ignore pas celui des sciences avec lequel, localement, sous un certain point de vue,

---

40. *BNL, Reagan, Bush, & Thatcher and the Arming of Irak, ca. 1983-91*, 1998, montre comment l'administration Reagan a dû, au moment où elle aidait le gouvernement de Saddam Hussein dans sa guerre contre l'Iran, fournir des armes à l'Iran pour favoriser la libération d'otages retenus au Liban.

41. *George Bush and Palmer National Bank of Washington, D.C., ac. 1983-1986*, 1999.

---

42. Henri Michaux, *Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1 280.

43. Julian de Ajuriaguerra et François Jaeggi, *Contribution à la connaissance des psychoses toxiques, Expériences et découvertes du poète Henri Michaux*, publié par les laboratoires Sandoz, à Bâle, en 1963.

de fortes interactions demeurent possibles. La vérité positive du FBI n'importe pas plus à Lombardi que celle de la neurologie ne détermine la transcription sous drogues de Michaux, cependant, l'art de ces deux créateurs se développe sous une forme logique qui inquiète la science officielle parce qu'elle coïncide momentanément avec l'un de ses besoins, utilise des compétences singulières qu'une discipline peut reconnaître et associer aux siennes parce qu'elles se donnent comme une radicalisation des compétences courantes sur lesquelles une méthode disciplinaire s'appuie nécessairement : toute enquête a besoin d'une technique de mise en relation efficace des données, qui n'est pas à proprement parler une méthode d'enquête, mais une *forme d'archivage* ; toute thérapeutique réclame une image fine et interprétable de ce que ressent le patient, qui relève d'une capacité descriptive. Au fond, si je reprends à nouveau l'image de la famille d'instruments, je dirai qu'une œuvre comme celle de Michaux est conçue de telle sorte qu'elle puisse apporter des données nouvelles en s'intégrant (entre autres) dans la famille d'instruments discursifs des neurosciences et de la psychiatrie. Et, comme tout instrument vraiment nouveau, son introduction dans la famille provoque une réforme relative des autres outils déjà disponibles. Dans le cas de Michaux et des instruments discursifs de la neuropsychiatrie, on peut même aller jusqu'à dire que l'attention scientifique portée par le docteur Ajurriaguerra à la transcription de Michaux visait cette réforme : il s'agissait pour lui, dans un but scientifique, mélioriste, progressiste, de confirmer mais aussi de renouveler, dans une certaine mesure (suffisamment limitée pour que la discipline puisse se reconnaître elle-même), l'approche disciplinaire. Dans le cas de Lombardi, la « *narrative structure* » peut être considérée comme un objet qui devient, quasi accidentellement, un instrument dans une famille où il n'était pas nécessairement attendu, un peu comme lorsqu'on trouve par un heureux hasard un objet dont l'usage correspond

précisément à un manque. Par exemple, lorsque la pénicilline, cultivée depuis 1928 par Fleming qui n'en voit guère l'intérêt thérapeutique, est utilisée par Florey, en 1940, comme traitement injectable contre les pneumonies. Bien sûr, il n'est pas vraiment possible de dire aujourd'hui jusqu'à quel point les techniques graphiques ont convenu aux enquêteurs, et si ceux-ci se sont mis à tenter de produire (ou d'en faire produire) de semblables schémas. En revanche, ce qu'on peut dire assurément, c'est que cette valeur institutionnelle, reconnue d'une façon relativement inattendue aux dessins de Lombardi, a été immédiatement convertie en valeur ajoutée pour ces œuvres dans le monde de l'art : leur a conféré une place définitive dans l'histoire de l'art<sup>44</sup>, et un prix inespéré sur le marché.

### Les techniques scripturales

On peut se demander enfin comment (par quel processus) les structures organisatrices développées dans les documents s'articulent aux formes discursives ressaisies (la matière journalistique, par exemple, chez Poe, ou touristique, chez Quintane, dans *Saint-Tropez*). Je vais introduire ici une dernière notion : celle de *technique scripturale*.

Une technique scripturale est un instrument d'écriture qui s'applique aux langages ambiants, de manière à en tirer quelque chose d'intéressant. Une technique scripturale utilise la forme même du mode d'inscription qui lui est propre comme moyen d'une action métalangagière critique. Faire par écrit une division, tracer un tableau de conjugaison, par exemple, sont bien des mécanismes performatifs purement scripturaux (non oralisables), ils ne sont cependant pas des techniques scripturales, dans le sens

---

44. Robert Hobbs, *Mark Lombardi Global Networks*, op. cit., p. 11.

où ils n'opèrent pas, dans leur usage normal, d'action critique ou révélatrice sur le matériau symbolique auquel ils s'appliquent.

En revanche, une « preuve par 9 » griffonnée pour vérifier rapidement un calcul, un test de magazine vous faisant savoir le profil de votre âme sœur, parce qu'ils portent sur l'expression de nos croyances ou suppositions et prétendent en indiquer des significations incertaines voire inédites, relèvent des techniques scripturales. Leurs effets, peut-être même quelques-uns de leurs aspects structuraux, les rendent comparables aux recoupements de coupures de faits divers réels qu'Edgar Poe recontextualise en fiction policière dans *Le Mystère de Marie Roget*, ou encore, aux compilations de minutes microfictionnalisées (séquencées, toute disparité énonciative ayant été neutralisée) et rerythmées (redispesées graphiquement) par Charles Reznikoff dans *Testimony*.

Maintenant, on peut se demander ce que les techniques scripturales développées dans les documents poétiques possèdent de particulier qui les distingue des tests courants.

Je dirais que leur forme n'est pas issue d'un savoir disciplinaire ou d'un ensemble de croyances facilement identifiables. Souvent, elle résulte directement du dispositif de production dont le fonctionnement engendre le document poétique. Les langages-matériaux retraités par des techniques scripturales documentales ne sauraient donc être de simples variables, comme c'est le cas avec les tests classiques : ils leur sont spécifiques. Prenons le cas d'une forme fiche courante, qui est une technique scripturale de synthèse-mémorisation. Mon fichage peut être considéré comme une opération quasi automatique valable pour la réduction de n'importe quel ouvrage : n'importe quel matériau discursif en constitue la variable d'entrée – toutes mes fiches se ressemblent. En revanche, la technique scripturale permettant la réalisation des *Portraits* d'Anne-James Chaton ou des « Antéfixes » de Denis Roche est liée au matériau spécifique qu'elle permet de retraire :

la technique perdrait son intérêt et son sens même, appliquée à un autre matériau. Que signifierait une « Antéfixe » réalisée, par exemple, à partir d'un paquet de livres pris par hasard sur l'étalage « sciences humaines » de la Fnac ? Les techniques scripturales sont donc spécifiques aux modalités de production dispositales grâce auxquelles le matériau-langage est capté. Le type de compétences qu'elles mobilisent à la lecture ressortit plutôt d'associations analogiques assimilées et automatisées lors d'expériences concrètes, banalisées dans la vie moderne, que le dispositif de production radicalise, reconstitue, et que le document restitue.

À cet égard, je voudrais terminer par une petite anecdote. L'hiver dernier, l'ancien champion de judo Thierry Rey commentait des combats filmés du tournoi de Paris, avec un autre ex-champion, et en présence du massif post-adolescent, nouveau roi du tatami, Teddy Riner. Au cours des échanges entre commentateurs, soudain, on a pu entendre Rey dire à Riner : « Arrête de bouger ! Mais arrête de bouger ! » Riner, qui venait de participer à la compétition, s'agitait de façon réflexe devant les images vidéo de combats, qui d'ailleurs n'étaient pas même celles de ses propres combats, mais celles de compétitrices féminines de 53 kg. Simplement, c'était là sa façon de réagir et de comprendre ce type d'images, cela, très vraisemblablement à cause des routines sportives de son mode d'existence, de sa manière de s'entraîner et de se concentrer. Le dispositif constitué par la voix avertisseuse de Rey et les images vidéo en différé avait pour effet de lui renvoyer sa propre compréhension de ces images, leur *contenu latent* (pour lui) : le fait qu'elles suscitent de façon automatique certaines compétences réactives d'ordre technique. De même, le fonctionnement d'un document poétique nous désigne, un peu à la façon d'un test projectif, nos propres manières de comprendre et d'associer des compétences, ou des réflexes acquis, à des notions ou des représentations. De ce point de vue, on peut dire qu'il place le sujet qui le lit devant le

dressage cognitif par lequel l'existence sociale modèle l'appréhension de certaines réalités. Par exemple, la lecture d'une « Antéfixe » nous met face à une forme de compréhension particulière de ce qu'est devenu pour nous un sujet, que nous associons à un corpus médiologique, elle révèle, d'une façon comparable à un test de Rorschach, les modifications de notre façon d'appréhender le monde tel que le monde lui-même les détermine<sup>45</sup>. À l'œuvre, ces techniques scripturales exhibent donc comme une sorte de compétence-signe qu'elles nous renvoient : un ensemble de capacités, généralement inconscientes, redescriptibles aussi bien en termes de réflexes aliénants, qui, lorsqu'elles sont intensément sollicitées par le document, s'objectivent et deviennent le signe même des mécanismes de subjectivation ou de sujétion sociale auxquels l'homme actuel s'expose (dans lesquels il occupe une position), et qu'il désire pouvoir reconnaître.

« ASSEZ VU ! »

### *La notion de sortie interne chez Jean-Marie Gleize*

L'été, quand je prends les sentiers qui longent le bord des falaises méditerranéennes, je croise des promeneurs à l'arrêt, le regard mi-contemplatif, mi-scrutateur. Tiens, celui-là, je le reconnais pour l'avoir vu à plusieurs reprises, et presque toujours au même endroit, avec ses jumelles en sautoir. Que regarde-t-il ?

– La rade... Et il a ce geste indicatif, vague, plus couvrant que directionnel. Il veut me parler de ce qui a changé dans le paysage, les nouvelles habitations, pourquoi elles ont ces allures inattendues, ce qu'a ravagé l'incendie propagé sur un ancien terrain militaire plein de vieux obus de la dernière guerre laissés là, comme ça. Il me pointe du doigt tels éléments que j'arrive à imaginer (plus qu'à reconnaître) parce qu'il me les décrit : la géométrie particulière d'une piscine qu'il me signale comme typique, en m'en montrant d'autres bien semblables. Il m'explique leur présence par les besoins pratiques nouveaux, la configuration générale du site qui évolue avec le temps. Ses propos, ses gestes, sa posture me font penser à l'attitude qui est la nôtre, souvent, lorsque nous faisons la théorie de notre poésie actuelle. Je veux parler de notre goût d'une vision panoramique des choses, plus encore que de nos efforts à expliquer leur existence ou à la justifier. Je voudrais commencer en évoquant nos moyens panoramiques, c'est-à-dire nos façons diverses de montrer, définir, décrire les objets.

---

45. Didier Anzieu, Catherine Chabert, *Les Méthodes projectives*, PUF, 1961, p. 34.

La poésie, nous en parlons comme d'un domaine à la géographie ambiguë, pourtant montrable *grosso modo*, apparemment à portée de main. Nous avons, par exemple, ces listes ouvertes de noms propres, comme autant de gestes larges couvrant une étendue floue. Du point d'immobilité ou de finalité qui est le nôtre, nous pensons pouvoir désigner plus nettement certaines parties saillantes, puis zoomer : on les représente comme si elles étaient schématisables, démontables ; on parle de « cartographie », de « mécano », de « caisse à outils<sup>1</sup> ». Qu'est-ce qui nous assure, dans ces gestes de monstration ? nous pousse à continuer dans l'élaboration de telles perspectives ? La force de l'habitude poéticienne, l'idée qu'on prend là une position permettant d'identifier les principes d'un fonctionnement attendu dont on pourra apprécier le modèle et la réalisation. Mais avant tout, peut-être, l'opinion de bon sens que la poésie est d'abord quelque chose qui se voit, qui se rencontre, et qu'il suffit de savoir où regarder.

Voici maintenant cinq formules :

1. « la poésie ne ressemble plus à rien » ;
2. « la poésie n'est pas une solution » ;
3. « je crois la poésie identique à ses circonstances ou coïncidant avec elles » ;
4. « remplacer le mot poésie par le mot poésie » ;
5. « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas<sup>2</sup> ».

---

1. Je renvoie par exemple à Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils : Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006 ; à Nathalie Quintane, « BREV », [www.nyposi.net](http://www.nyposi.net) ; ou encore, différemment, au travail de présentation de Frank Smith et Claude Fauchon, *Zigzag-poésie*, Autrement, 2003 ; au « balisage » de Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 » sur [www.maulpoix.net](http://www.maulpoix.net) ; Jean-Claude Pinson, « Structure de la poésie contemporaine », dans D. Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002.

2. Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2009, respectivement p. 54 (« Suite, sortie »), p. 24 (« Ils sortent »), p. 64 (« Sur un

Elles sont présentes dans tous les écrits critiques de Jean-Marie Gleize, obsédant son discours. Pourtant, la plupart d'entre elles, chacun le sait, ne viennent pas de lui mais d'autres auteurs qui lui sont contemporains, parfois proches. Disons que ce sont des « poétologèmes » : ils circulent, plutôt librement, dans le monde de la poésie, où ils sont assez bien intégrés, quoique bénéficiant d'un crédit variable, et l'on peut dire qu'ils caractérisent, sans le circonscrire ni l'indiquer, un certain espace : leur répétition, réexposition, confrontation donne une idée de l'agitation argumentative qui lui est propre. On les voit réapparaître dans des formes discursives variables à l'extrême (cours, interventions de colloques, articles, souvent très loin du format universitaire, réponses, quasi-pamphlets, manifestes, études, comptes rendus, interviews...). Chaque fois, selon les codes et opportunités propres aux contextes dans lesquels on les mobilise, est réinterrogée leur valeur propositionnelle : ces formules, que nous disent-elles, ou plutôt, que peut-on diversement leur faire dire, dans les endroits où se profèrent, s'échangent et se contaminent les discours sur la poésie ?

Si le mode poéticien traditionnel visait à nous expliquer ce qu'était la poésie, à en établir les caractéristiques formelles démarcatives, si un autre, plus récent peut-être, a pu chercher à nous montrer ce à quoi elle ressemble ou pourrait ressembler, utopiquement et comme ensemble de pratiques et de modes de vie (Blanchot), *Sorties* fonctionne plutôt comme une installation métadiscursive destinée à reconstituer non pas une définition, une image de la poésie, mais l'ambiance logique qui règne actuellement dans les espaces où elle se pratique et se discute. Je dirai alors que la spécificité de Gleize consiste en ce qu'il ne s'appuie pas sur une méthode, une science et ses principes, mais sur ces quelques formules nodales, qu'il récupère comme des échantillons pour

---

terrain sans perspective », p. 31 (« Nu dénudé ») et p. 42 (« Intégralement et dans un certain sens »).

les faire travailler entre elles : son activité théorique n'a donc plus rien de comparable à une enquête planifiée, mais se développe en réalisant progressivement leur adoption maximale.

Adopter des poétologèmes, comme manière de théoriser, cela signifie produire une écriture réflexive dont la cohérence est réajustée au fur et à mesure, en questionnant ceux-ci jusqu'au bout, en essayant sur eux continuellement diverses recontextualisations ou situations énonciatives nouvelles, en épuisant les possibilités de leurs corrélations. Il me semble que tout lecteur de *Sorties* sera sensible au caractère tâtonnant, expérimental au sens fort, c'est-à-dire erratique autant que prospectif, de son déroulement. Adopter une formule comme « la poésie est inadmissible », c'est assumer *a priori* que la poésie ne saurait être candidate à aucune espèce d'appréciation ou d'élection particulière, qu'elle n'est censée répondre à aucune attente prélégitimée, exigible ou simplement formulable. Son existence institutionnelle est, du coup, envisagée comme très secondaire, pour ne pas dire totalement insignifiante.

Au bout du compte, on comprend non seulement que « poésie » n'est plus pensé comme une *notion observationnelle*<sup>3</sup> (et, *a posteriori*, comme une réalité observable : « elle n'existe pas »), mais que la question ontologique est évacuée en même temps que celle de son mode d'être sociétal : la poésie n'est pas une question de situation, elle est d'abord objet de reconception. En théorie (méta-poétique), important avant toute chose la logique des interrogations continues qu'on lui porte, le mouvement continu des notions qu'on invoque ou réinvoque, transforme, pour en parler.

---

3. Richard Shusterman, dans *L'Objet de la critique littéraire* (Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009), oppose les concepts observationnels aux concepts théoriques. L'application des premiers peut se déterminer par l'observation directe ou la perception sensible (« maison », « rat », rouge) alors que ce n'est pas le cas des seconds (« atome », « là »).

Aux notions statiques à usage rétrospectif qui permettaient au poéticien d'isoler, d'observer et de décrire des artefacts syntaxiques (poèmes, parallélismes, formes fixes, images...), voire des effets pragmatiques présentés comme spécifiques (*catharsis*, désautomatisation du langage...), Gleize substitue un ensemble de notions dynamiques et relatives : itinéraire, objectivation, montage, élucidation, simplification, désaffublement, etc. Deux traits les distinguent nettement des concepts catégoriels issus des poétiques courantes. D'abord, dans leur modalité d'usage : ces notions ne réclament aucunement le respect de conditions nécessaires et/ou suffisantes (aspectuelles, pragmatiques) pour s'appliquer avec validité à leur objet ; montage, désaffublement, élucidation, par exemple, valent pour un ensemble de formes aussi disparates que le CD *Vie et mort d'un poète de merde* de Sylvain Courtoux<sup>4</sup>, l'essai *Sorties* de Jean-Marie Gleize, le fichier de Stéphane Bérard<sup>5</sup>, les fiches de Wittgenstein, son *Traité*, voire pour n'importe quel autre texte. Dans chaque cas, ces termes ne désignent pas un ensemble fixe de propriétés prédéfinies comme essentielles et que posséderait chaque œuvre, mais engagent plutôt le lecteur à la recherche, dans un groupe d'œuvres déterminé par les circonstances de réflexion et de prise de parole, de similarités fonctionnelles, de quelques points communs dans les tactiques d'implémentation ou d'intégration à la vie politique. Si les catégories génériques poéticiennes sont constituées (et s'appliquent pertinemment) dans un mouvement de rétrospection<sup>6</sup>, les notions de Gleize s'emploient avant tout dans une visée heuristique prospective.

Il ne faut donc pas les prendre comme des classes (aspectuelles, historiques, etc.) dans lesquelles les textes seraient rangés comme

---

4. Sylvain Courtoux, *Vie et mort d'un poète de merde*, Al Dante, 2010.

5. Stéphane Bérard, *Ce que je fiche II*, Al Dante/Questions théoriques, 2008.

6. Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Seuil, « Points Essais », 1986, p. 188.

des choses, et qui, telles des algorithmes<sup>7</sup>, détermineraient le mode convenable de leur lecture ou de leur production. Ces notions valent, plutôt, comme des invitations à concevoir-comme : elles suggèrent de comprendre comme « objectivation », par exemple, *Ladies in the dark*<sup>8</sup> de Christophe Fiat ou *Les objets contiennent l'infini*<sup>9</sup> de Claude Royet-Journoud, les fiches de Wittgenstein ou celles de Barthes. Dès lors, la question n'est plus celle de savoir pourquoi ces textes sont ainsi rangés et pourquoi ils ne sont pas plutôt autre chose (une série de biographies (Fiat), une fiction policière [Royet-Journoud]) ; au contraire, des questions divergentes se multiplient en se ramifiant : qu'est-ce qu'ils objectivent ? dans quelle mesure le font-ils comme un montage ? réalisant une simplification ? Les notions dynamiques ne sont pas exclusives les unes des autres (comme ont pu l'être tragédie et comédie, écriture fictionnelle vs factuelle, voire poésie vs prose), elles sont cumulables à l'analyse. Elles ne sont pas non plus hiérarchisées dans un système (dont l'ordre et la clôture sont caractéristiques d'une époque) mais permutable comme le sont des calques de réglage *Photoshop*<sup>10</sup>. Leur nature ontologique n'est donc pas différente du « fond » textuel auquel elles peuvent être appliquées : les termes de ces notions désignent les textes grâce

---

7. *Ibid.*, p. 200.

8. Christophe Fiat, *Ladies in the dark*, Al Dante, « Niok », 2001.

9. Claude Royet-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*, Gallimard, 1984.

10. « Tout fichier *Photoshop* contient au moins un calque : chaque nouveau fichier est créé avec un fond, qui constitue le premier calque, contenant une couleur ou une image visible à travers les zones transparentes des autres calques. On affiche, masque et manipule les calques dans la palette *Calques*. [...] Pour mieux comprendre ce qu'est un calque, supposez qu'on répartisse les éléments d'un dessin sur plusieurs feuilles transparentes : chacune de ces feuilles peut être modifiée, repositionnée, ou supprimée sans conséquence aucune sur les autres, et le dessin complet naît de la superposition de ces feuilles. » (*Adobe Photoshop cs, Classroom in a book*, Peachpit Press, 2003, p. 145.)

auxquels le processus de leur application est exemplifié, ceux au cours desquels la « vision-comme » qu'elles permettent est décrite ou rendue compréhensible. L'article « Un pied contre mon cœur<sup>11</sup> », par exemple, est un de ceux où s'élabore la notion d'*objectivation*, et il donne une assez bonne idée de la manière dont procède Gleize. La notion n'est pas déduite de postulats plus générales tenues *a priori* pour vraies<sup>12</sup>, elle n'est pas non plus obtenue par généralisation à partir de l'analyse d'une œuvre prise comme idéal générique<sup>13</sup>, ni non plus construite par discrimination progressive de traits essentiels triés, par essais et erreurs. Gleize ne cherche à aucun moment à synthétiser un ensemble de traits fonctionnels stables observés rétrospectivement sur quelques productions historiques afin de définir des critères. Il fournit des exemples : Francis Ponge (« La promenade dans nos serres », « La lessiveuse »), Denis Roche (*Dépôts de savoir & de technique*<sup>14</sup>) et Anne-Marie Albiach (*Etats, Mezza voce*<sup>15</sup>) qu'il juxtapose et observe sous l'angle d'un concept traditionnel, propre aux poétiques classiques. En l'occurrence, pour ces trois auteurs, celui de la dimension lyrique de leur expression. Cette manipulation lui permet de dégager des *opérations comparables* de

---

11. Jean-Marie Gleize, *Sorties*, *op. cit.*, p. 100.

12. Comme peut le faire Louis Zukofsky dans son essai *Un objectif* : « En faisant l'expérience de la sincérité, l'esprit tend même à devancer – en un surcroît d'intuition qui n'atteint pas la totalité pleine – cette totalité même, parfois manqué par la sincérité et seulement nécessaire à la parfaite plénitude, à la complète jouissance. Cette totalité pleine, on peut l'appeler *objectification* – appréhension complètement satisfaite eu égard à l'apparence de la forme artistique comme objet. » (« Un bureau sur l'Atlantique », Royaumont, 1989, p. 11.)

13. Comme a pu le faire Roland Barthes, par exemple dans son article « Littérature objective », *Essais critiques*, « Points Essais », 1954, à partir de l'exemple d'Alain Robbe-Grillet.

14. Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980.

15. Anne-Marie Albiach, *Etat*, Mercure de France, 1971 ; *Mezza Voce*, Flammarion, « Textes », 1984.



ce point de vue : la « simplification » (Roche), la « littéralisation » (Ponge), la « soustraction » (Albiach), la « massification » mécanique de données privées et administratives (Roche), à partir desquelles la notion peut-être envisagée. Elle l'est donc sur la base de variantes *pratiques*, décrites chacune et appréciées relativement les unes aux autres. Ces dernières, ont le voit, sont donc saisies dans une logique d'extraction à partir d'un ensemble conceptuel fortement institué (le vocabulaire descriptif du lyrisme) qui tient lieu, lors de l'analyse, non pas d'arrière-plan, duquel la forme notionnelle nouvelle se détacherait, mais plutôt comme un éventail de questions toujours pertinentes et structurant la lecture, avec laquelle la notion entre en relation de constitution réciproque : la catégorie « poésie lyrique » permet de concevoir un aspect de l'objectivation, en même temps que cette dernière renouvelle notre compréhension de l'écriture lyrique, la ré-actualise.

La seconde caractéristique des notions dynamiques réside dans leur absence de spécificité disciplinaire, ce qui d'ailleurs leur permet leur souplesse d'usage, et la possibilité apparemment sans limite de leur combinaison. En effet, elles n'appartiennent en propre à aucune science traditionnelle, encore moins à la poésie, à la littérature, et ont à peine une histoire. Elles sont délibérément choisies parmi celles qui flottent dans le langage courant. De là leur vient ce caractère vague et ambigu : elles ne sauraient jamais référer à une essentialité clairement comprise. De là, aussi, leur relative incapacité à permettre la saisie d'une fonction précise et des formes qui l'incarnent : elles ne possèdent que peu cette faculté, partagée par les poétiques formalistes (et les portraits-robots), de permettre (idéalement) la reconnaissance d'un objet *a priori* inconnu. Cela n'est pas à considérer comme une défaillance théorique, mais comme la condition propre à l'enclenchement et au déroulement du « concevoir-comme », puisque ce processus cognitif implique le renouvellement des corrélations que nous pouvons établir entre

les objets auxquels nous appliquons les notions, et qu'il ne limite pas *a priori* le domaine d'applicabilité de celles-ci. « La poésie ne ressemble plus à rien », elle est « partout », nos poétiques doivent donc pouvoir accepter l'indifférence formelle et fonctionnelle comme condition première de leur ouverture.

Il arrive cependant, dans *Sorties* (assez rarement), qu'une œuvre soit décrite d'un point de vue aspectuel, et que quelques-uns de ses traits génériques soient dégagés. Lorsque c'est le cas, ceux-ci sont généralement présentés comme la forme matérielle d'un arrêt dans un cheminement, ou encore comme une synthèse momentanée de signes résumant (retracant) l'ensemble des actes et des positions logiques qui l'ont occasionnée, lui ont permis de s'actualiser : la poésie n'est pas « une solution », autrement dit, elle n'est pas le résultat d'une visée, d'une activité qui aurait surmonté l'épreuve de ses propres défis (esthétiques ou artistiques) en produisant un objet considérable en soi (un bibelot de mots, par exemple). Elle n'est pas plus une thérapie finalement trouvée pour subvenir à certains problèmes naturels, inhérents à l'humain, identifiés depuis des lustres. Elle se fond continûment dans la vie pratique et technique, platement présente sans susciter d'autres critères d'appréciation que celui de sa saisie ou de sa compréhension.

On remarquera, à cet égard, l'usage très singulier que fait Gleize de l'histoire littéraire. Elle n'est pas, pour lui, ce récit fondamental duquel il serait possible d'extraire des causalités en série (selon une conception formaliste, par exemple, des généalogies<sup>16</sup>). Gleize s'en sert plutôt comme d'un réservoir de scènes et de postures : tourner ses bras, poser des fragments sur une table, s'asseoir pour rimer un

---

16. Telle qu'elle peut s'illustrer chez Jakobson et Tynianov, dans « L'évolution littéraire », par exemple. Voir Tzvetan Todorov (trad. et dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* (1965), Seuil, « Points Essais », 2001.

pied contre son cœur. Dans chaque cas, ces postures sont décrites comme dérivées ou déviées d'une position énonciative reconnaissable ou couramment pratiquée – le lyrisme convenu du *Wanderer* (Rimbaud), la recension de l'archéologue (Hocquard). Une façon possible d'en rendre compte est de les représenter en tant que poses énonciatives (dont le « costume » est un attribut) ou énonciations-en : en détective privé, en mathématicien, en rocker raté... où le « en » ne renvoie pas au cadre transformant (comme dans l'image de Mitterrand en grenouille, qui n'est jamais qu'une grenouille avec visage et voix de Mitterrand) mais désigne la position de départ transformée par l'écriture, dérivée ou « secondarisée » par elle.

Si la poésie ne peut plus être conçue comme une production normée d'objets, comme une pratique autonome organisée selon ses propres valeurs, elle peut, en revanche, se trouver exemplifiée comme une torsion (quasi gymnique, chez Rimbaud, pour jouer à la lyre avec ses souliers blessés) ou une modalisation (par télescopage : Emmanuel Hocquard en privé<sup>17</sup>, Jean-Charles Masséra en cycliste<sup>18</sup>), voire une dispersion (par multiplication-anonymation des instances communicationnelles : Ducasse, Quintyn) effectuée sur des positions énonciatives localisées, ou à partir d'elles, ou encore, les travaillant de l'intérieur. La recontextualisation des poétologèmes, leur confrontation à l'histoire conduit Gleize à resémantiser différentes postures ou mouvements de dérivation en les reliant entre eux, en les réinterprétant sous la forme d'un devenir énonciatif possible, tellement bien qu'elles se proposent désormais à nous comme autant de nouveaux paradigmes. C'est cette opération de réappropriation de l'histoire littéraire, partie prenante de la reconception dans *Sorties*, que je comprends, pour ma part, comme le remplacement du mot poésie par le mot poésie.

---

17. Emmanuel Hocquard, *Le Commanditaire*, P.O.L., 1994.

18. Jean-Charles Masséra, *Jean de la Ciotat confirme*, P.O.L., 2004.

Il est fréquent de lire que le travail d'un poète consiste à réaliser certains écarts d'usages, et que de ceux-ci provient la parole a-normale qu'on nomme parfois *poétique*. Certains théoriciens<sup>19</sup> ont souligné que de tels écarts consistent en réalité à cultiver des « usages secondaires » qu'un jeu sur la physionomie des mots rend possible. Cependant, les usages dérivés qui intéressent Gleize sont « littéraires » et ils concernent moins les mots avec lesquels les locuteurs d'une langue pourraient développer certains jeux de langage secondaires (en particulier de métaphorisation), que les positions énonciatives elles-mêmes prises comme des unités (par exemple, la position énonciative du privé, chez Hocquard ou du *guitar hero*, chez Fiat<sup>20</sup>). C'est tout un ensemble de postures verbales liées à une manière de parler que l'écriture dérive ou « secondarise », toute une logique expressive qu'elle hybride avec une autre ou étire vers une autre. Qu'on pense à l'exemple de Duras étendant sa posture d'écrivain à celle de chroniqueuse de faits divers, ou encore celle de Michaux *composant* ses capacités à décrire verbalement, picturalement des états intérieurs avec celle du patient participant volontairement à une expérience d'hallucination sous mescaline : dans un cas comme dans l'autre, secondariser une position énonciative ne signifie nullement passer de l'une à l'autre, mais recontextualiser l'une dans le domaine de l'autre, sur le pivot d'une capacité commune au deux. Un écrivain comme Stéphane Bérard a fait des possibilités réelles (sociales) de croiser ou de recontextualiser les capacités d'un auteur, l'enjeu de son écriture même. Certaines de ses fiches, par exemple, enregistrent et exhibent des tentatives (parfois fructueuses, parfois infécondes) de faire reconnaître à différentes institutions (généralement publiques) ce qui pourrait être, pour elles, un usage profitable de compétences artistiques particulières (en l'occurrence, celles de

---

19. Comme Jean-Pierre Cometti dans *Art, modes d'emploi*, La Lettre volée, 2000.

20. Par exemple dans *Épopée, une aventure de Batman*, Al Dante, 2004.

Bérard lui-même). De ce point de vue, son travail montre simultanément deux choses : dans quelle mesure un artiste peut intervenir officiellement, régulièrement, dans une institution tout en étant encore reconnaissable comme un artiste ; quelles sont les capacités artistiques, poétiques que les institutions sont prêtes à reconnaître comme susceptibles de les intéresser et de contribuer à leur amélioration. « 3 minutes post-cubistes<sup>21</sup> », par exemple, indique que le consulat du Mali accepte de prendre au sérieux le geste de Bérard « sensible [en tant qu'artiste] aux politiques patrimoniales menées [en France et au Mali] », et que la monstration de ce geste, de son impact institutionnel (très limité) est quelque chose de présentable comme œuvre dans un contexte artistique conventionnel bien établi, celui de la Villa Arson, en 2004.

D'un tel déplacement des notions, forcément, émerge une vision de l'action scripturale très différente de celle qui est pensable lorsqu'on regarde la poésie comme un ensemble d'objets fabriqués, une pratique artistique soumise à des règles plus ou moins énonçables. Quelle peut-elle être ?

Habituellement, lorsqu'on ne limite pas l'effet de cette action à celui d'une autoconstitution auctoriale (selon une tradition issue du romantisme), on l'imagine comme transformation effectuée sur contexte (selon une tradition issue de la rhétorique à laquelle Ponge et Lautréamont ont redonné vigueur et consistance). Dans la conception traditionnelle, cette transformation est déterminée par un événement ponctuel : elle résulte d'une intervention dans un espace social ou institutionnel (Ponge et sa tentative de « remplacer le dictionnaire<sup>22</sup> »). Une telle action présuppose sinon


21. Stéphane Bérard, *Ce que je fiche II*, op. cit., p. 120.


22. « Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le

Monsieur le Consul,

Etant moi-même artiste, je suis sensible aux politiques patrimoniales menées par nos pays. Il se trouve que je possède depuis quelques années un masque, venu du Mali m'a-t-on dit. Je désirerais vous le remettre. Ce masque de cérémonie - dont j'ignore la fonction - recouvrera sa symbolique première. Ce masque n'a peut-être pas une valeur marchande extraordinaire, mais une vraie valeur symbolique pour moi.

En vous remerciant par avance de l'attention que vous porterez à cette lettre, je me tiens à votre disposition, pour un éventuel rendez-vous. Veuillez agréer, Monsieur le Consul, mes salutations distinguées





**3 minutes post-cubistes** 2002

restitution of a mask to the Malian consul, in Marseilles, France  
 letters, copy holders under mosquito net  
 vue de l'exposition « Shake », Villa Arson, 2004

Stéphane Bérard, « 3 minutes post-cubistes ». (*Ce que je fiche II*, op. cit.)

un programme, un plan d'attaque élaboré par un sujet (selon le modèle du « Corbeau » de Poe), au moins l'occurrence fortuite d'une justesse de moyens (inspiration, intuition, génie). Sa nature est utopique ou révolutionnaire. La réflexion poéticienne qui a propagé ce modèle porte essentiellement sur le rapport des moyens aux fins ; d'Aristote à Todorov, on raisonne de la sorte : étant donné l'impact (générique) visé dans tel espace culturel, quels moyens symboliques et syntaxiques peut-on mettre en œuvre ? La métaphore structurant cette idée, on le voit, est celle, bien inscrite dans l'histoire littéraire, de la bombe, qui elle-même possède de nombreuses variantes : l'empoisonnement, les pelletés de poux déversés sur les cités (*Chants de Maldoror*, II, 9), le « virus » au sens de Burroughs. Disons nettement que ces figures perdent leur pouvoir de modélisation dans les pages de *Sorties*, qu'elles ne conviennent plus aux pratiques auxquelles *Sorties* s'attache. Avec Gleize, l'action par l'écriture perd sa nature impactuelle : elle est une continuité, non pas une intrusion dans un espace ou une inauguration. Ce qui n'enlève rien à son intensité et sa radicalité. La poésie « coïncide avec ses circonstances » : elle n'est ni coup au hasard, ni extériorisation d'un principe actif, mais travail prolongé (« à mort ») sur une position énonciative occupée par le sujet. Ce dernier, dès lors, apparaît moins en tant qu'acteur autonome, qui transforme par l'application d'un modèle efficient, que comme un agent exploitant certaines potentialités situationnelles, institutionnelles (cas Bérard, Hocquard) ou individuelles (dans le cas d'actions directes type Danos ou Quintyn) : il est celui qui cherche à adapter le contexte à ses besoins vitaux au cours d'un processus d'ajustement interactionnel, à direction révisable, s'appuyant opportunément sur ce qui est repéré, dans l'environnement, de ductile et de favorable.

---

dictionnaire de rimes (rimes intérieures, aussi bien), 5<sup>e</sup> le dictionnaire des synonymes, etc. », *Méthodes*, op. cit., p. 536.

Comment caractériser cette orientation, ou encore, qu'est-ce que ce travail permet ?

Dans *Sorties*, Gleize propose plusieurs catégories désignant plusieurs manières de considérer la poésie, ou de se comporter face à ce qu'elle représente (« lapoesie », la « repoesie », la « néopoesie », la « postpoésie »). La plupart d'entre elles se définissent soit par rapport au contenu métaformaliste des discours caractérisant ces positions (en revenir ou pas à l'expression lyrique, par exemple, poser ou pas comme essentiel le renouvellement formel...), soit par rapport à leur fonction pragmatique et logique, en particulier dans leur rapport à la notion d'image. Si l'on choisit maintenant de se concentrer sur ce second critère, on constate que l'ensemble de l'éventail est réductible à la confrontation de deux conceptions, aux implications ouvertement politiques. La première, qui trouve son point originel en réaction à la célèbre condamnation platonicienne (la poésie est condamnable car elle ne produit que des représentations de représentations), est celle qui tend à opposer la poésie au mythe, pour redéfinir la poésie comme une arme contre le mythe. Sa question convenue est celle de la nature de la vérité ou de la réalité à quoi la parole poétique donne accès.

Une des rares fois où Roland Barthes a parlé de « poésie contemporaine », ce fut pour indiquer comment elle avait cherché à évoluer en résistant à sa fixation en images mythologiques aveuglantes, et que, pour ce faire, elle avait pu tenter de retrouver un état présémiotique du langage, ou de se constituer en langage privé. La poésie a voulu court-circuiter la langue pour « atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses même<sup>23</sup> ». Barthes nous renvoyait là à cette idée mystique, rimbaldienne, bien reprise (après les analyses de Lacan ou de Wittgenstein) par certaines poétiques

---

23. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Seuil, « Points Essais », p. 219-220.

« réalistes », iconoclastes : la poésie est ce par quoi (ou à quoi), dans le langage, se montre le réel, infigurable. Mais il en dénonçait la vanité, soulignant la facilité avec laquelle, à ses yeux, la pluralité de ces formes d'expression, de par leur visée « régressive » commune, pouvait être réduite en signe univoque de la poéticité, et elles-mêmes finalement rattrapées par le mythe, dépolitisées, désamorçées.

Je me souviens qu'un jour, Denis Roche, l'éditeur d'alors, avait refusé à Gleize une proposition de quatrième de couverture pour le livre *Néon*,<sup>24</sup>. Roche en trouvait la formulation trop lapidaire et énigmatique, probablement, aussi, pas assez porteuse. Ce texte disait, en substance : « Je ne comprends toujours pas, je continue. » Je crois que cette histoire est une bonne façon de présenter la seconde conception fonctionnelle de la poésie qui apparaît dans *Sorties*. Celle-ci se caractérise par le fait qu'elle change de question principale : abandonne celle de la vérité (ou d'une vérité spécifiquement poétique) et la remplace par celle de la « compréhension » – comment comprendre ? comment continuer de comprendre ? ne pas être débordé par les langages qui nous entourent, ni être placé dans une situation de blocage devant la prolifération des usages, leur violence ou leur arrogance ? On mesure d'abord le déplacement ici réalisé à ce simple constat : il nous arrive souvent de comprendre des choses auxquelles nous ne croyons pas et, parfois même, que nous tenons pour totalement illusoire, ou simplement fausses, pourtant, nous voulons continuer de les comprendre, être capables de les reconnaître et de les représenter. La vérité et la compréhension peuvent donc être deux visées fonctionnelles relativement indépendantes. Partant, on voit ensuite que c'est l'ensemble de la relation de l'écriture aux images qui se trouve profondément modifiée : valoriser la compréhension et se désintéresser de la vérité comme fin ne saurait impli-

---

24. Jean-Marie Gleize, *Néon*, Seuil, « Fiction & Cie », 2004.

quer l'idée d'une poésie comme résistance frontale au mythe (et à ses formes imagées), aspiration à l'expression d'une réalité plus fondamentale, infralangagière. Cette seconde conception invoquée dans la quatrième de couverture non admise (inadmissible ?) me semble la plus apte à caractériser les travaux que Gleize associe à la « postpoésie », cette poésie qui « ne ressemble plus à rien », qui est sortie du paradigme de la poésie-quête-d'une-vérité.

Lorsqu'il parle de la *Théorie des tables* d'Emmanuel Hocquard<sup>25</sup>, Gleize insiste essentiellement sur deux aspects :

- Le dispositif du texte, qui fait fonctionner la page comme une « table », opère comme une conversion des codes énonciatifs. En tant que support, la page est dénaturalisée : elle devient surface d'un dépôt de fragments verbaux. Il n'y a rien en dessous, le langage tend à perdre toute fonction référentielle pour accéder à un statut purement métadiscursif, automonstratif critique.
- Deviennent alors perceptibles « des effets de connexion de nouvelles relations logiques, s'imposant avec la force de l'évidence » : un autre aspect de la langue et de ses potentialités sémantiques.

J'ajouterai, pour ma part, que ces connexions nouvelles ne surgissent pas d'un coup d'un seul à notre vue, qu'elles apparaissent graduellement, par un effet d'accumulation des tables suscitant quelque chose comme une lente mise au point de l'intelligence (le livre en contient cinquante et une, qu'on n'est pas obligé de lire dans l'ordre d'apparition, mais qui font nombre).

Il est possible de comparer ce type d'effet à ce qui se passe au cours de ces scènes de reconnaissance (qu'on appelle parfois

---

25. Emmanuel Hocquard, *Théorie des tables*, P.O.L., 1992

*anagnorisis*) dans les drames classiques. Leur précipitation, leur artificialité contribuent à transformer la nature de l'espace scénique : tout à coup, le pouvoir mimétique qui le faisait tenir pour parcelle d'un monde fictif semble s'amointrer<sup>26</sup>. Il devient, un instant, comme un espace de recoupements, quasi métafictionnel, dans lequel des données de départ se retrouvent corrélées, des témoignages ou des indices continûment disséminés tout au long de l'intrigue sont rappelés, refigurés, soit annulés, soit réorganisés de manière à ce qu'enfin on les relie à l'histoire, leur trouve une pertinence, les comprend. Ces moments d'*anagnorisis* sont parfois moins le passage de « l'ignorance à la connaissance<sup>27</sup> » comme l'explique Aristote, que celui de l'aveuglement, de la stupeur, à la clarté immédiate ou à l'intellection. Souvent, l'*anagnorisis* est l'instant où un oracle *a priori* énigmatique et sans rapport avec l'existence des personnages, ou encore un pressentiment tout à fait explicitable par les protagonistes mais qui demeure sans pertinence car sa raison leur manque, trouve soudain à s'appliquer avec justesse à ce qu'ils viennent de vivre. La force et la valeur d'une *anagnorisis* reposent donc sur sa capacité à activer des possibilités communes d'usages des mots, des propositions descriptives, aux cas concrets d'une expérience subjective. La scène de reconnaissance offre donc un modèle générique d'étiquetage d'une réalité éprouvée et demeurée sans nom : « Ah ! je vois clair dans mon cœur<sup>28</sup>. » Au fond, la vérité de ce qui est découvert dans ces

---

26. Terence Cave, *Reconitions, a study in poetics*, Clarendon, 1988, rappelle dès le début de son livre combien le caractère artificiel est tenu pour un des traits communs des scènes de reconnaissance classique : elles attirent alors l'attention sur l'artificialité de la représentation (et de la littérature), et cette réflexivité fait sens dans la mesure où l'artificialité, chez certains auteurs, comme Molière, n'est plus considérée comme un défaut à surmonter mais comme un passage obligé du spectacle.

27. Aristote, *Poétique*, XI, 3.

28. Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 11, 12.

moments, ou retrouvé, importe moins que l'établissement d'un équilibre final, la recomposition acceptable des données. L'*anagnorisis* partage en tout cas avec le processus de compréhension postpoétique le fait qu'elle cherche, afin même de pouvoir les reconnaître (et les nommer) à élaborer une intégration d'éléments disparates, à suggérer des relations logiques auxquelles on n'avait pas été attentif, par exemple, parce que notre attention s'accommode mal avec leur façon normale d'apparaître. Il est possible, alors, d'envisager deux cas de figure ou deux types de fonctionnement anagnoristique propres aux dispositifs poétiques actuels. Le premier est assez bien illustré par le livre d'Hocquard sur lequel s'attarde Gleize, *Théorie des tables*, mais d'autres livres aussi de cet auteur comme *Un test de solitude*<sup>29</sup>. Ces livres mettent en œuvre, en fait, une double logique anagnoristique. La première, horizontale, repose sur les possibilités de monstration des connexions inattendues que permet une redistribution tabulaire d'énoncés<sup>30</sup>. Son paradigme est celui de l'album<sup>31</sup> de portraits de familles qu'évoque Wittgenstein dans le *Cahier brun* : pour rendre visible certaines associations, certaines influences, des modes d'évolutions communs, il est nécessaire de disposer d'une manière adéquate les portraits, chaque

---

29. Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, P.O.L, 1998.

30. « Je travaille sur une table. J'y jette, à plat, une collections aléatoire d'«objets de mémoire», qui restent à formuler. Au fur et à mesure que s'élaborent les formulations, des relation logiques (non causales) peuvent apparaître. Tel est le dispositif de base qui permet la mise au jour d'éventuelles connexions logiques. » Plus loin : « Les petits morceau très significatifs d'une quotidien ordinaire se voient connectés disons autrement que par la grammaire normative. » (Emmanuel Hocquard, « Un malaise grammatical » (non paginé), *Théorie des tables*, op. cit.)

31. Ce mode de re-connexion des fragments est déjà présent, chez Hocquard, au moins depuis son *Album d'image de la Villa Harris* (P.O.L, 1977). Dans « Un malaise grammatical », Hocquard présente lui-même l'*Album* comme l'origine du dispositif d'écriture de *Théorie des tables*.

disposition pouvant produire de nouvelles connexions, association, effet de soulignement<sup>32</sup>. La seconde est verticale : *Théorie des tables* est un poème (insiste Hocquard) composé de la superposition de cinquante et une tables. L'effet recherché est celui de la communication au lecteur de *tendances médianes*. Le paradigme serait alors celui des images que réalisait Galton en superposant des négatifs représentant chacun un portrait d'un membre d'une famille ou d'une communauté. Quoique probablement tel ou tel membre doivent s'en approcher un peu, le portrait qui apparaît de plus en plus précisément lorsque l'accumulation atteint un certain niveau, ne montre probablement le visage d'aucun être particulier. Pourtant il peut être considéré comme significatif de ce qu'est cette communauté, car il est acceptable comme une sorte de moyenne, et du coup vaut comme telle, c'est-à-dire nous informe sur cette communauté au même titre par exemple que son âge moyen ou le revenu moyen de ses membres.

Disons que, comme les scènes d'*anagnorisis*, certains travaux postpoétiques cherchent à présenter une forme synoptique, ou une présentation résumante, sensible, de choses qu'on saisit mal ou dont le mode d'apparaître habituel bloque notre pensée, nos capacités d'analyse et de parole. C'est le cas d'Hocquard qui nous rend visible un autre état de la langue, mais aussi, autres exemples possibles, celui de Poe qui réarticule, dans sa narration, des

---

32. « Imaginez quelqu'un qui voudrait nous donner une idée des traits caractéristiques du visage des gens d'une même famille, "la famille Une telle"; il nous présenterait une série de portraits de famille afin d'attirer notre attention sur certains caractères généraux, et il aurait soin de nous présenter les portraits dans un certain ordre, permettant de voir comment les traits se modifient par suite de certaines influences, de voir les conséquences du vieillissement qui, chez les membres de cette famille, accusent fortement certains traits du visage. » (Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier brun* (1951), Gallimard, « Tel », 1998, p. 234 sq.)

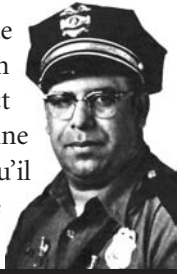
fragments d'articles relatifs au crime de Marie Roget dans le but de construire une autre saisie de cette énigme policière pour débloquent l'enquête, de Mark Lombardi qui, synthétisant au format dessin l'ensemble des flux financiers mondiaux d'une époque, nous offre une autre perception de leur rythme et de leur distribution. Mais je dirai qu'à la différence du théâtre classique, ces auteurs font cela sans la perspective d'un aboutissement. « Comprendre » est un travail qui n'a pas de fin, qui ne vise, au fond, aucune découverte : il consiste à redresser ce qui est sous nos yeux et qu'on ignore en l'état de liaison donné, ou qui, tel quel, nous laisse sans voix. Ce travail procède sans discontinuer, par intensification progressive, cumul, floculation, tellement bien que les choses deviennent, comme disent certains moralistes chinois<sup>33</sup>, de plus en plus manifestes sans avoir à se montrer.

---

33. François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1996, en particulier les chapitres VI et VII.

### La carte de Lonnie

Le 24 avril 1964 en fin d'après-midi, non loin de Socorro (Nouveau-Mexique), Lonnie Zamora, un policier trentenaire, sérieux et soucieux du respect des limites de vitesse, voit d'assez près (une quarantaine de mètres), un objet de la taille d'une automobile qu'il n'identifie pas facilement. Comme l'objet lui semble mécanique, blanc et métallique, Zamora le prend pour « une voiture renversée sur son capot ». Il la croit d'abord accidentée, la voit ensuite comme le reste d'un acte de vandalisme quand il aperçoit à proximité deux êtres de forme normale « en combinaison blanche ». Mais les voilà qui disparaissent d'un coup, et l'engin s'envole alors, poussé par une flamme « bleue », « trouble », « en forme d'entonnoir », qui brûle l'herbe alentour. Le mouvement de décollage est tout à fait inédit, et ce qui est maintenant (et définitivement) identifié comme un aéronef émet un son épouvantable, comparable à un « hurlement », mais dont la fréquence et la hauteur varient, et l'intensité devient vite insupportable. La chaîne des hypothèses mentalement



La photo de Lonnie Zamora diffusée dans la presse en 1964, pendant l'affaire Socorro. « Le gars ne fume pas, ne court pas les filles, et ne récite pas de poèmes. » (J. Allen Hynek.)



formulées par le policier s'effondre d'un seul coup, il est abasourdi, perd, un moment, toute certitude : « sévèrement secoué », disent les premiers témoins. Dans la vidéo d'une reconstitution filmée qu'il commente lui-même<sup>1</sup>, il semble bien qu'il ait autorisé l'acteur qui le représente à le jouer hagard, un peu groggy aussi d'être tombé dans sa fuite, et seulement capable de dire : « Je les ai vus. »

L'intérêt de cette observation, considérée comme un cas très important dans le monde de l'ufologie<sup>2</sup>, réside pour moi dans la nature et la forme du témoignage qui immédiatement en a résulté.

D'abord, sur le vif, Lonnie, éperdu, dessine pour le sergent Chavez, son supérieur, l'engin qu'il vient de voir et qu'il ne réussit pas à nommer. Il s'applique à produire du mieux qu'il peut sur les pages d'un carnet deux sortes de croquis qu'il légende, paraphe et signe : le tracé de l'insigne peint en rouge sur la carlingue – il atteste à même la feuille « c'est le symbole que j'ai observé » ; quelques

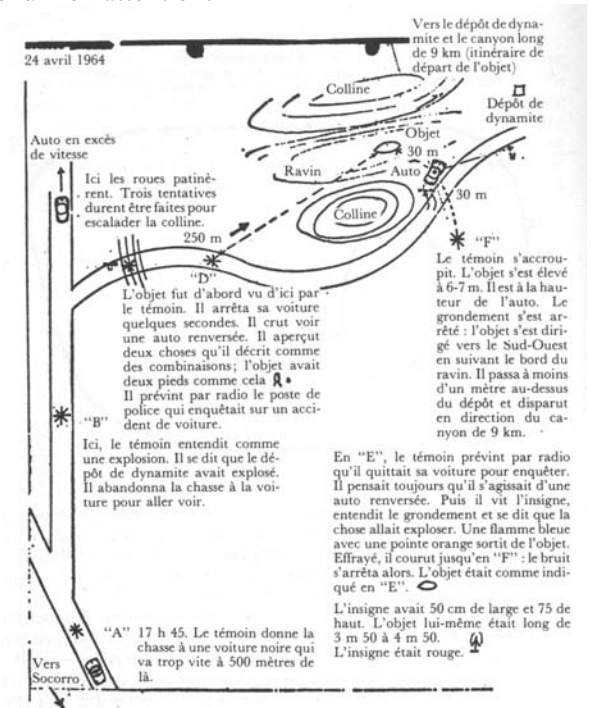


dessins schématiques de l'objet lui-même, variant selon les différents angles de vue et les distances d'observation – qu'il mentionne assez précisément. On peut y voir que l'aéronef est une sorte d'« œuf » monté sur pieds, sans aucun hublot. L'insigne susdit est placé sur le flanc, au centre, comme sur un dirigeable normal. Au cours de l'enquête, l'armée relèvera les traces que ces pieds ont laissées dans le sable désertique, et c'est alors seulement qu'on connaîtra leur nombre exact (quatre) et leur position relative.

1. *Unsolved mysteries : UFO files*, 1987, report en DVD, First look pictures, 2004.  
2. Voir J. Allen Hynek, *Les Objets volants non identifiés, mythe ou réalité* (1972), Belfond, 1974, p. 173 sq.

Lonnie est plus précis pour indiquer les conditions d'observation que pour dessiner l'objet observé.

Plus tard, lorsqu'il est interrogé par J. Allen Hyneck, Lonnie produit, dans le but de donner le rapport le plus clair et utile possible, une carte schématique et légendée de la rencontre, quelque chose comme une carte-narration des faits, transcrivant chaque étape significative à ses yeux : du moment où il poursuit un « chauffard » jusqu'à celui où, parvenu dans une zone désertique, il voit l'objet s'élever dans les airs et disparaître. Celle-ci a particulièrement retenu mon attention.

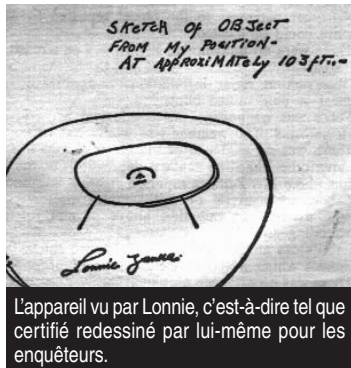


Carte de l'observation de Socorro, établie par Lonnie Zamora au cours de l'enquête. (Brad Steiger, *OVNI : Le projet « Blue Book »*, 1976, tr. fr. Nicolas Seitert, Belfond, 1979, p. 98.)

Quelle relation éclairante peut-on établir entre ces graphes, et surtout entre cette carte de Lonnie et la production poétique actuelle? En quoi leur étude peut-elle aider au renouvellement de sa théorie? Voilà les questions que je me suis posées avant d'écrire les lignes qui suivent.

Chacun fera facilement la liste des traits qui, dans une certaine mesure, rattachent les dessins de Lonnie à cette vulgate courante de la poésie moderne dont il a déjà été question, ceci quand bien même ils surgiraient hors institution littéraire et sans intention artistique au sens courant du terme. Cependant, de « poétique » au sens moderne du terme peut être qualifiée l'intention qui préside à l'élaboration de la carte et la constitue comme une invention formelle spontanée, graphique et textuelle, *ad hoc*. Car celle-ci, somme toute, est destinée à rendre compte d'une expérience subjective intense, d'une qualité tout à fait singulière – d'ailleurs traumatique –, inexprimable autrement. D'une certaine manière, on peut dire qu'une telle composition syntaxique est faite pour rémunérer un défaut (au moins momentané) de langue et tenter de fixer l'expérience dans sa singularité

propre. Son critère de valeur, un peu à la manière d'un Ponge – je pense, par exemple, à « La Mounine ») – est celui d'une adéquation maximum, la plus juste possible, à ce qui a été perçu. La succession des croquis répond aussi bien à une volonté comparable d'approche progressive de l'objet, radicale, tout en maintenant un certain seuil de communicabilité. Comme celui de nombreux



L'appareil vu par Lonnie, c'est-à-dire tel que certifié redessiné par lui-même pour les enquêteurs.

poètes modernes (je pense à Henri Michaux ou à Michel Crozatier), le langage cartographique de Zamora est concerné par le paradoxe du

« langage privé » : celui d'une tension entre l'exigence d'une expression « naturelle », directe et entièrement subjective de l'expérience, et un « compte tenu des mots », c'est-à-dire, au fond, de l'historicité de la matière symbolique qu'il redispone et des effets symboliques que cette redistribution provoque.

Mais il y a plus important. Par sa forme et son processus de production, la carte s'apparente plus encore à certaines œuvres littéraires, syntaxiquement complexes, pour lesquelles nous manquons de concepts descriptifs et de théories poétologiques efficaces, capables de rendre compte des genres de fonctionnement pragmatiques particuliers qui peuvent être les leurs, de fournir une idée valide de leur intentionnalité. Je vois au moins trois points notables :

1. Le fait, par exemple, que le tracé de la rencontre de Socorro constitue cette expérience comme un événement propre par le moyen d'une composition plurisyntaxique totalisante l'apparente, *mutatis mutandis*, à des œuvres comme les *portraits chinois* de Franck Leibovici<sup>3</sup> ou encore les *Événements 99* d'Anne-James Chaton<sup>4</sup> : c'est-à-dire à des montages qui composent des syntaxes hétérogènes (plastique, sonore, proxémique) de manière à présenter un fait historique sous une forme synthétique. J'insiste sur ce que, dans notre cas, de même que chez Chaton ou chez Leibovici, cette composition globalisante n'est pas *résumante* mais *synthétisante* : elle ne fonctionne pas comme un tableau construit d'après l'analyse de données. Elle constitue une vue globale qui, à l'inverse, est élaborée pour être examinée et permettre une (autre) analyse des faits. Elle peut donc les montrer autrement selon la manière dont on l'interroge, offrir des visions alternatives, mais elle n'induit aucune explication particulière, aucun enchaînement causal : elle juxtapose, présente des coïncidences.

3. Franck Leibovici, *portraits chinois*, Al Dante, 2007.

4. Anne-James Chaton, *Événements 99*, Al Dante, 2000.

2. Le fait que dans cette carte, comme dans les dessins de Mark Lombardi<sup>5</sup>, ou les enquêtes d’Emmanuel Hocquard (*Le Commanditaire*<sup>6</sup>, par exemple), la composition plurisyntaxique, sans confondre l’hétérogénéité des codes, se manifeste d’une façon continue, ne met pas en avant la rupture, la citation, la dislocation. Ceci laisse à penser qu’une autre grammaire que celle du collage critique s’y déploie : une grammaire pour laquelle il n’existe pas encore de description. On remarquera, par exemple et dans un premier temps, qu’une telle carte n’est pas une « vraie » carte sur laquelle sont apposés des commentaires en légende, mais plutôt un tracé selon le code de la carte schématisée suivant les besoins narratifs propres aux légendes. Les détails géographiques sans pertinence du point de vue de la relation des faits ne sont pas ou sont peu représentés. N’est dessiné, quasiment, que ce qui est thématiqué dans la légende. Le modèle compositionnel tend plus vers celui du « contre-point » syntaxique que vers celui du collage de pièces exemplifiant fortement un contexte originel, un genre, un style.
3. Le fait qu’intervienne, dans son élaboration, non seulement un sujet unique mais aussi une instance institutionnelle (les enquêteurs, dont Hyneck) dé-subjectivise fortement la production scripturale, ou pluralise la subjectivation qu’elle occasionne. En cela, on peut la comparer à certaines des fiches de Stéphane Bérard (*Ce que je fiche*<sup>7</sup>, par exemple celle dans laquelle il résume sa tentative de participation aux J.O. de Nagano) qui intègrent les éléments d’un échange, de manière à en expliciter les présupposés.

5. Voir Robert Hobbs, *Mark Lombardi Global Networks*, Independent Curators International, New York, 2003.

6. Emmanuel Hocquard, *Le Commanditaire*, P.O.L., 1993.

7. Stéphane Bérard, *Ce que je fiche II*, Al Dante/Questions Théoriques, « Réalités non couvertes », 2008.

Se trouve alors grandement déplacée la manière dont nous saisissons les relations entre l’individu privé et les institutions publiques : celles-ci ne sont plus un objet de représentation (comme dans le roman français à la mode aujourd’hui, après Michel Houellebecq), mais une composante majeure du foyer énonciatif lui-même, déterminant directement la logique de l’œuvre, ses composantes syntaxiques, et s’y donnant à voir.

J’appellerai « formes synoptiques<sup>8</sup> » ces formes d’écritures plurisyntaxiques récentes qui possèdent, comme la carte de Zamora, ces trois propriétés :

- Elles offrent une vue globale dont la nature symbolique est indicielle : on peut les regarder comme si elles possédaient la même forme logique que la réalité qu’elles représentent car elles *réoccasionnent* cette réalité, la présentent sous la forme d’un nouvel ensemble de potentialités.

---

8. Cette notion m’a été inspirée par celle d’*Übersicht* ou « vue synoptique » que l’on trouve chez Ludwig Wittgenstein, dans le *Cahier brun* et les *Recherches philosophiques*, les *Remarques sur le Rameau d’or de Frazer*, par exemple. Wittgenstein propose une théorie de la fonction logique de ces « vues », qui consiste à proposer une autre forme de compréhension des faits que l’explication causale des sciences nomologiques. La « vue synoptique » d’une réalité en fournit un point de vue neuf qui permet d’éclairer les liaisons entre les éléments qui la constituent. Chez Wittgenstein, l’octaèdre des couleurs (dans les *Remarques sur les couleurs*, T.E.R., 1984) constitue un bon exemple de ce genre de vue. La vue synoptique nous permet de voir ce que nous avons sous nos yeux mais à quoi nous étions devenus insensibles. La littérature wittgensteinienne à ce sujet est très riche, je donne à titre d’exemple, pour la présentation claire de la question Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein*, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2003 ; Philippe de Lara, *Le Rite et la raison, Wittgenstein anthropologue*, Ellipse, 2005 ; et Charles Travis, *Les Liaisons ordinaires*, Vrin, 2003. Dans ce texte, je m’intéresserai plutôt à certaines formes de représentations possibles pour ces « vues », et en particulier aux dispositifs poétiques qui les communiquent, d’où mon choix du terme de « formes synoptiques ».

- Elles présentent une forme unifiée, relativement continue et sont lisibles comme une suite graduée. Elles tendent à une certaine « densité » syntaxique (Goodman<sup>9</sup>) et font peu jouer des effets de discrédence entre éléments de nature symbolique hétérogène.
- Elles résultent d'une production desubjectivante, souvent collective ou mécanique et standardisée par une norme institutionnelle, qui constitue le signataire moins comme un auteur au sens courant que comme un actant, en déclencheur du processus producteur ou encore celui qui réunit les conditions de sa mise en route.

Quelles hypothèses peut-on formuler concernant le fonctionnement de ces nouvelles formes ? Quels sont leurs modes d'activation ? leurs visées pragmatiques ? Bref, comment en esquisser ce qui en serait une poétique générale, laquelle permettrait à la fois de les reconnaître et de les différencier ?

À cet égard, on le sait, l'histoire de la théorie littéraire offre au moins deux options :

1. On tente de rattacher un type nouveau de production à des poétiques passées en adaptant un peu ces dernières. Dans ce cas, on postule plus ou moins implicitement que la découverte d'une origine traditionnelle, d'une filiation apparente constitue une description théorique satisfaisante, et donc que le concept de

---

9. La densité syntaxique, est, selon Nelson Goodman, l'un des symptômes de l'art. Elle désigne le fait que dans les œuvres d'art picturales, la plus petite différence affectant l'aspect de l'image est susceptible d'entraîner des différences de signification. La densité syntaxique est donc la conséquence de la nature « analogique » des images (non discrète). Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit. chap. iv, §2, et *L'Art en théorie et en action*, op. cit., p. 45-46.

littérature à tel moment donné n'a pas d'autre consistance que de renvoyer à une forme de littérarité passée. L'idée de « poétique conditionnaliste » de Gérard Genette<sup>10</sup> entre dans ce cas de figure, car elle n'envisage le devenir « littéraire » d'un texte que comme sa capacité à susciter une « relation esthétique », définie *a priori* (de façon d'ailleurs très restrictive). Évidemment, le problème de ce type d'approches, si on le rapporte aux écritures émergentes, est qu'elles demeurent aveugles à ce que ces écritures pourraient avoir de radicalement neuf, et incapables de décrire les nouveaux types d'expérience qu'elles provoquent.

2. On tente de décrire la composition syntaxique d'un point de vue sémiologique en naturalisant une discipline (par exemple la sémantique ou la sémiotique) ou en l'essentialisant, mais alors là c'est l'*ad hocité* syntaxique et sa singularité pragmatique qu'on ne saisit plus puisqu'on postule *a priori* la valeur d'un fonctionnement syntaxique donné, d'un type de production du sens posé comme norme, alors même que ces œuvres sont produites lorsque ce type défaille, lorsque, dans la norme, on ne communique plus rien. C'est par exemple ce que fait le Groupe  $\mu$ <sup>11</sup> ou encore, différemment, Käte Hamburger<sup>12</sup>.

Si j'ai décidé de commencer ce propos en présentant l'exemple de la carte de Zamora, c'est parce que j'ai choisi d'opter pour une autre manière de faire. Je poserai que c'est dans les usages avérés (fussent-ils étranges, voire irrationnels), dans les pratiques courantes de communication non artistiques, situées hors institution littéraire, qu'il faut

---

10. Gérard Genette, « Fiction et Diction », *Fiction et Diction*, Seuil, « Points Essais », 2004.

11. Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Seuil, « Points Essais », 1990.

12. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), Seuil, « Poétique », 1986.

chercher des paradigmes fonctionnels pour les écritures nouvelles ou, comme dirait Roland Barthes, « de recherche ». Et j'ajouterais que les vocabulaires descriptifs propres à ces usages courants sont ceux qu'on doit considérer *a priori* et analyser pour renouveler notre arsenal de concepts descriptifs et nos paradigmes.

Ce qui caractérise la littérature de recherche actuelle est son mouvement paradoxal de « sortie interne » (Jean-Marie Gleize<sup>13</sup>) ; autrement dit, le texte littéraire s'expérimente comme tel du fait que, dans l'espace littéraire, il ne saurait d'abord s'identifier comme objet de littérature, et persiste à présenter une étrangeté radicale. Un peu comme un ovni (Cadiot/Alféri). C'est cette étrangeté autochtone comme condition de la poésie actuelle qu'une telle démarche ou posture théorique cherche à saisir.

Lors de sa création en 1952, les objectifs du *Blue Book Project*, la commission mise en place par l'armée américaine pour traiter les témoignages d'observations d'objets célestes non identifiés, étaient très clairement définis et limités au nombre de trois :

1. Trouver une explication pour l'ensemble des témoignages d'observations d'ovnis.
2. Déterminer si les ovnis représentent une menace pour la sécurité des États-Unis.
3. Déterminer si les ovnis présentent une technologie avancée que les États-Unis pourraient exploiter à des fins économiques ou politiques.

Le jeu de ces trois visées détermine au moins trois formes d'usages nettement différents de la carte légendée.

Dans la première, la composition de la carte fonctionne comme un dispositif de réprobation. Dans ce cas, la carte doit permettre

---

13. Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2009.

de discréditer l'observation anormale et d'orienter vers sa correction, son remplacement par une version acceptable : la composition des syntaxes intéresse dans la mesure où elle présente la possibilité de percevoir localement des effets de dysharmonie et la possibilité d'une re-cohération. La seconde consiste à dénicher les signes d'une menace larvée : la forme synoptique tient lieu alors de « prothèse optique », offrant une visualité collective à partir de l'expérience d'un seul, elle permet d'observer certains aspects inconnus d'une totalité pour laquelle nous ne disposons d'aucune image cohérente. Dans le cas du *Blue Book*, la totalité dont il s'agit est bien sûr celle d'une hypothétique « Civilisation » extraterrestre qui enverrait des émissaires en véhicules volants techniquement supérieurs (vision crédule), ou encore (vision incrédule propre à l'approche psychosociologique<sup>14</sup>) l'image cohérente d'un syndrome collectif socialement déterminé. La troisième, enfin, interroge une forme de savoir technique dont la carte pourrait témoigner, fût-ce de façon très parcellaire et approximative. La forme synoptique est alors exploitée pour une vertu communicationnelle qui lui serait spécifique : elle pourrait livrer, rendre compréhensibles les bribes d'un savoir-faire inaccessible autrement (potentiellement intéressant pour une civilisation humaine), et que seule une communauté (de témoins) aurait par hasard entrevu, ou expérimenté.

Le premier mode d'exploitation de la carte (première visée du *Projet*) est donc incompatible avec l'idée qu'elle puisse rendre compte d'une réalité observationnelle objective. Le protocole du tracé commenté peut être alors compris comme une manière de tester une observation dont la simple narration ne constitue pas

---

14. Qui est celle, entre autres, de Manuel Jimenez, *Témoignage d'ovni et psychologie de la perception*, thèse d'État en psychologie expérimentale, université Paul-Valéry, Montpellier, 1994. Ou encore de Marc Hallet, *Critique historique et scientifique du phénomène Ovni*, Marc Hallet éditeur, Liège, 1989.

un critère expérientiel suffisant<sup>15</sup>. La carte légendée doit permettre de traverser les apparences narratives, les illusions produites par les formes courantes et unifiées de la représentation. Son fonctionnement serait comparable à celui d'une reconstitution policière dans la mesure où, par exemple, la combinaison [plan + récit] pourrait manifester des incompatibilités dues à des impossibilités matérielles, faire surgir des oublis, suggérer des confusions, ou rappeler des conditions d'observation propices aux « visions » qu'on aurait laissé échapper lors d'une simple narration (ou d'un simple dessin).

Ce cas de figure, qui semble bien nous renvoyer à l'un des principaux usages des enquêteurs, est particulièrement représenté dans les pratiques poétiques récentes. Je pense, par exemple, qu'on peut lire certains travaux d'Henri Michaux utilisant ce type de dispositif (par exemple, dans *L'Infini turbulent* et, surtout, *Misérable Miracle*<sup>16</sup>), précisément pour signaler par des effets de discrédit<sup>17</sup> entre les critères de représentation propres à deux systèmes de notation différents (le tracé et l'écriture), quelque chose comme la manifestation d'un processus intermittent d'hallucinations. Plus proches de nous, les *Calligrammes* de Christophe Tarkos<sup>18</sup>, qui exploitent d'une façon très évidente le rapport problématique entre figure et légende, nominations d'objets et dessins déroutants de ceux-ci (figurant à chaque fois une forme simple ayant toutes entre elles un air de ressemblance, et toujours un rapport vague,

mais imaginable, avec le nom qui leur est apposé) présentent, d'une manière comparable, un usage critique de nos façons courantes de produire des définitions ostensives de la réalité qui nous entoure, en particulier lorsque nous cherchons à assimiler (ou à explorer) les règles de la langue, à l'apprendre ou à l'enseigner.

Ce type d'usage critique, en art et en littérature, est désormais assez bien connu, par exemple très bien analysé par Olivier Quintyn dans *Dispositifs/dislocations*<sup>19</sup>. Il est propre à certaines formes de poésies critiques dont le « dispositif collagiste » (au sens qu'Olivier Quintyn donne à ce terme) constitue le modèle théorique.

La deuxième visée semble exploiter les documents d'observation pour ce qu'ils sont et sans se poser la question de leur véracité. Alors, la technique de la carte légendée est à comprendre comme une aide à la communication : comme médium détourné, prothétique, un moyen de passer l'obstacle de l'aphasie, ou de l'incapacité communicationnelle due à un trop fort sentiment que le langage naturel est inadéquat. On peut dans ce cas comparer cet usage à celui des poupées utilisées par les psychologues pour faire parler ou témoigner les enfants choqués par une expérience violente, indescriptible pour eux<sup>20</sup>. Le jeu sur différents systèmes syntaxiques permet de produire des effets de compensation. Les théoriciens du dispositif, Emmanuel Belin<sup>21</sup>, par exemple, et les psychologues, à la suite de Winnicott, ont souvent souligné comment l'éclipse illocutoire du sujet, permise par le dessin d'une scène ou son incarnation par des figurines, pouvait

---

15. Le critère de « ce qui est vu », dans ce cas précis, est en quelque sorte plus exigeant que le critère courant invoqué par Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques*, Gallimard, 2004, § II-XI.

16. Henri Michaux, *Misérable Miracle*, *op. cit.*

17. *Misérable Miracle* comporte 32 pages de dessins dans son édition originale. Laurent Jenny note que « les dessins possèdent une fonction critique vis-à-vis des textes ». Laurent Jenny, « Récit d'expérience et figuration », *Revue française de psychanalyse* n° 5, 1998, p. 937-946.

18. Christophe Tarkos, *Ma langue*, II. *Calligrammes*, Al Dante, 1998.

---

19. Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

20. Françoise Hochart, Nicole Garret-Gloanec, « Comment aborder et traiter une maltraitance récente chez l'enfant et l'adolescent », in Philippe Mazet (dir.), *Conséquences des maltraitances sexuelles*, John Libbey, Montrouge, 2004.

21. Emmanuel Belin, « De la bienveillance dispositive », revue *Hermès* n° 25, « Le dispositif », 1999, p. 245-259.

tenir lieu d'objet symbolique transitionnel au moins momentané. Lorsqu'un système de notation narratif défaille, qu'il provoque des blocages, semble inadapté, réducteur, il peut être *compensé* par un autre de telle sorte que l'association, l'interaction des deux permet de mieux « couvrir » ce qui a été vécu et de « révéler » ce qui a été perçu. L'objet d'observation, traumatique, indicible dans chacun des systèmes de représentation pris isolément, est donc à percevoir *dans* l'interaction entre les deux systèmes de signes, à découvrir dans l'activité de montage syntaxique.

Cet usage s'inscrit somme toute dans le cadre d'une conception assez classique du fonctionnement de la représentation. Je veux parler de la notion de « voir dans » (illustrée par Richard Wollheim<sup>22</sup>) comme phénomène caractérisant « la vision représentationnelle » en général, c'est-à-dire la faculté de percevoir dans un entrelacement de marques hétérogènes (lignes, taches de couleur, etc.) une figure dont la présence objective est plus ou moins déterminée par une norme de conformité. Par exemple, lorsque je reconnais le visage de mon père dans l'ensemble des traits noirs constituant son portrait dessiné à l'encre de chine par son ami Gérard, cette vision est conforme à la convention graphique que Gérard a manifestement utilisée pour traduire certains traits physiques de mon père. Mais lorsque je vois le museau baveux de mon chien dans les nuages, en associant plus ou moins librement telle volute vaporeuse à telle autre, je ne me réfère pas vraiment à une norme de conformité facilement objectivable ; à la limite, un psychologue pourra lire dans la répétition de ce genre de perception un symptôme résultant de causes psychologiques que je partagerais avec ceux qui ont la même névrose que moi. Mais il n'y aura plus de norme de conformité représentationnelle.

Dans le cas de l'ovni, qu'est-on supposé voir dans la carte ? Le signe de la présence effective d'un objet dont l'aspect est inconnu

---

22. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets* (1980), Aubier, 1994, p. 187 sq.

et incomparable ; on peut donc dire qu'il existe bien une norme de conformité, mais elle est vague et discutable : elle se réduit à ce qui constitue à nos yeux la norme d'un signe de présence, autrement dit, à ce qui pour nous définit ce qui peut être tenu pour une trace. Bref, l'enquêteur cherche dans la forme synoptique de la carte la structure d'un indice, donc le produit de ce qu'il peut tenir pour une causalité. Ensuite, comme tout lecteur de traces, il pourra chercher à en déduire des propriétés de l'objet (par exemple, techniques), de la même façon qu'après avoir reconnu que ce gros trou est la trace d'un quadrupède, j'en déduis qu'il est lourd.

Il me semble qu'il est possible de rapprocher ce genre d'usage d'un grand nombre de conceptions des montages, recompositions, introductions d'hétérogènes syntaxiques d'aujourd'hui. Il relève d'une conception caractéristique de nombreuses poétiques modernes. Par exemple celle de Ponge, qui cherche à construire un texte représentant une chose en l'agencant de manière à ce qu'il tienne lieu d'« équivalent » dans le domaine verbal de ce qu'est la chose dans le monde physique réel. Dans les années 1950, il développe dans ce but l'idée d'une écriture comme « sismographie<sup>23</sup> », et un mode d'approche de la chose par l'écriture comparable à une démarche par essais et erreurs, par falsification.

On peut, d'autre part, trouver une version atténuée de cette conception dans ce que Hocquard appelle les « poésies grammairiennes » des années 1970 (par exemple, dans sa conférence à San Diego intitulée « La Bibliothèque de Trieste<sup>24</sup> »). Il caractérise celles-ci en les rapportant au modèle fonctionnel du *Testimony* de Reznikoff. Charles Reznikoff fabrique ses « témoignages » en

---

23. « Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parvienne à elle et qu'elle le formule... Voilà bien l'exercice littéraire par excellence », Francis Ponge, *Méthodes, Œuvres complètes* 1, op. cit., p. 552.

24. Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, P.O.L., 2001, p. 15 sq.

redécoupant (versifiant) et redistribuant sous la forme-poème des minutes de procès tenus aux quatre coins des US. Ce faisant, outre l'effet de recontextualisation qui consiste à projeter dans l'institution littéraire la parole judiciaire, il combine deux logiques ou deux syntaxes, celle issue des usages métriques poétiques et celle propre à la prose des minutes de procès. À propos de ce texte, Hocquard écrit ceci : « la duplication fait apparaître le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant », et il parle de ce travail d'écriture comme d'une entreprise « d'élucidation logique ». Le découpage, dit-il encore, « met en évidence quelque chose de nouveau », « le même texte libère des effets de sens imprévisibles jusque-là ». Alors, bien sûr, on peut se demander quels effets de sens, et quelle « réalité » ou quels faits sont « montrés » par ce découpage.

Il suggère par ailleurs que le montage exhibe des faits de langage, innommables puisque non répertoriés dans les grammaires scolaires, et les fait apparaître sur la page comme des « évidences » (le terme est lourd de sens, surtout quand on songe qu'il s'adresse à des Américains, la première fois qu'il prononce ce texte).

Le paradigme d'usage alors convoqué est celui des opérations d'analyse linguistique ou d'analyse du discours comme la commutation et la substitution, permettant de distinguer la nature des éléments et leurs propriétés syntaxiques. En d'autres termes, dans la version d'Hocquard, le remontage possède une faculté métalinguistique et documentaire (au sens de Franck Leibovici) : il fait voir telle Totalité institutionnelle (La Langue, La Justice, L'Histoire) dans sa langue même. Et c'est peut-être d'ailleurs une fonction capitale de la littérature que de construire les conditions d'une complexification critique de certaines notions totalisantes, pour en offrir une vision autre, différant de celle qu'offrent les discours de vérité<sup>25</sup>. Souvent

---

25. Richard Rorty, dans « Existe-t-il un problème du discours de fiction », *Conséquences du pragmatisme* (1982), Seuil, « L'Ordre philosophique », 1993.

même, songeons à des notions comme « temps », « amour », « vérité », « État », la polémique et la contestation que permet la complexité caractérisent l'essence même de l'usage de ces notions.

Dans tous les cas, ici encore, on demeure dans une conception de l'écriture comme révélation d'une vérité cachée, d'ordre logique, concernant une institution devenue abstraite et immensément complexe. Et l'écrivain y est considéré sinon comme un « voyant », du moins comme l'inventeur de techniques de visualisation (d'« élucidation », dit Hocquard). Toutefois, à la différence du modèle réaliste de Ponge ou mentaliste de Michaux, le modèle d'Hocquard ne conçoit pas l'idéal d'une écriture comme enregistrement d'une vision préalable ou encore forme informée par une perception. Elle en devient, avec lui, le moyen technique, la construction par montage : à la fois l'image d'un phénomène et la voie d'accès à ce phénomène.

Passons maintenant à un troisième usage possible des cartes légendées, peut-être un peu moins tributaire, ou en tout cas différemment tributaire, des oppositions apparence-vérité ou illusion-réalité que les deux précédents.

Supposons que les enquêteurs fassent encore *a priori* confiance à Lonnie, non pas sur le fait qu'il aurait vu quelque chose de particulièrement extraterrestre, mais sur le fait qu'il aurait éventuellement saisi lors de son expérience de rencontre et rendu dans sa carte, peut-être même inconsciemment, quelque chose de spécifique et de significatif techniquement parlant. Quelque chose qui relèverait donc d'une connaissance potentielle précieuse dont Lonnie serait le détenteur depuis son expérience, et qui ne pourrait pas se communiquer par l'usage d'un seul système logique ou syntaxique, mais au moins par l'interaction de deux.

La question qu'il faut donc se poser maintenant, pour avancer dans cette direction, est : quel genre de connaissance technique





nécessite communément, pour se communiquer de manière satisfaisante, au moins l'interaction de deux systèmes de représentation ?

Personnellement, j'en vois plusieurs que je livre en vrac : comment faire un nœud de cravate correctement, comment réussir à faire *uchi-mata* de façon à peu près satisfaisante, comment effectuer un *staccato* lourd au piano sans écraser le son. Toutes ces techniques, on peut le vérifier immédiatement, par exemple en

en faisant la recherche sur internet, se communiquent par systèmes plurisyntaxiques, en général, une succession chronologique continue de dessins (comme la carte de Lonnie) ou de photos accompagnés de légendes ou de notes. En fait, il s'agit à chaque fois de transmettre des compétences gestuelles, ou de faire

Uchi-mata : 1) tu avances ton pied gauche (d'appui) et simultanément 2) tu le tires vers toi avec ton bras gauche et tu l'entraînes dans un déplacement rotatif 3) répété pour augmenter la vitesse, 4) tu amorces une troisième rotation en avançant à nouveau la jambe d'appui, mais alors tu attires l'adversaire sur ton flanc droit par une traction des bras ; 5) la jambe gauche est lancée en avant. Tu tires fort du bras gauche pour augmenter le déséquilibre dans un geste similaire à celui que tu ferais si tu voulais regarder l'heure et les nuages en même temps ; 6) ta jambe gauche repart fort en bascule vers l'arrière, accompagnée de tout le corps qui fait avec elle une ligne droite, et, en même temps, tu diriges la projection des bras de manière à le plaquer sur le dos au sol ; 7) tu contrôles l'impact avec tes bras et tes abdos en gardant le buste droit et en fléchissant un peu sur tes jambes.

concevoir un état corporel qui nécessite, au moins au départ, pour être compris ou atteint, un contrôle par le regard.

On peut donc imaginer qu'il existe bien d'autres savoirs de ce type, n'ayant d'ailleurs rien de paranormaux, que l'on ne peut transmettre que de cette manière. Et il est aisé d'imaginer des enquêteurs, ayant abandonné leur présupposé métaphysique, qui

chercheraient dans la carte de Lonnie les éléments fragmentaires d'une telle transmission de savoir.

J'ai bien conscience que ce dernier type d'usage synoptique est peut-être un peu tiré par les cheveux d'un point de vue purement ufologique, même s'il correspondrait bien à la troisième visée du projet. En revanche, il me semble ouvrir des perspectives littéraires et artistiques bien intéressantes. Il permet, par exemple, de comprendre la logique d'une écriture poétique plus modeste ou plus humaine qui, au lieu de s'efforcer d'ouvrir des tunnels vers des arrière-mondes, cherche à exporter des savoir-faire personnels ou microcommunautaires, en trouvant des formes synoptiques adéquates. Il ne s'agit pas, je le répète, de savoirs nécessairement « extraordinaires » (comme pourrait éventuellement l'être celui acquis par Lonnie), mais seulement minoritaires, résultant d'expériences très localisées, déterminées, par exemple, par une culture et une histoire particulières. Et il ne s'agit pas non plus de les « révéler » à proprement parler, mais de les « redécrire » d'une manière qui puisse permettre à l'autre de les comprendre. La forme synoptique tenant lieu d'interface culturelle se caractérise par le fait qu'elle permet à l'autre d'intégrer un savoir à sa vie propre, qu'elle facilite une recontextualisation.

Comme on le voit bien maintenant, les deux précédents modèles concevaient l'invention plurisyntaxique comme un moyen de lutter contre l'erreur (dissiper l'illusion, montrer les automatismes trompeurs) ou de révéler une « vérité » concernant des totalités vagues ou des notions ouvertes, essentiellement complexes et contestées (Le Droit, La Langue, Le Capitalisme, etc.). Le troisième modèle ne s'inscrit pas dans ce paradigme de la *révélation*, mais dans celui de la *compréhension* : il nous arrive souvent de chercher à comprendre des choses auxquelles *a priori* nous ne croyons pas forcément. Par exemple, lorsque nous voulons apprendre à connaître une nouvelle discipline ou une nouvelle

culture. Maîtriser un domaine technique (le piano, le judo, la calligraphie, par exemple) nécessite toujours une approche progressive et l'« adoption » de propositions descriptives qui, de prime abord, peuvent nous sembler cocasses et mal s'accommoder avec notre univers de croyances. Il faut nous y familiariser, c'est-à-dire, saisir petit à petit ce que ces propositions désignent réellement comme faits ou comme actes dans le cadre particulier où on les emploie. Il s'agit là d'un savoir très différent de celui auquel on accède par une adhésion immédiate, un effet de conviction. La révélation d'une vérité et la création de conditions de compréhension progressive sont donc deux visées représentationnelles indépendantes, relevant de modes de constitution de nos connaissances bien distincts. Les formes synoptiques caractérisent ces écritures poétiques qui ont cessé de se définir comme démystifiantes, capables d'être « plus vraies » que les régimes communs du langage. Elles ont perdu toute prétention à réunifier les êtres autour d'un genre de rationalité plus humaine ou plus essentielle. Ce qu'elles permettent est plus modeste : un éclairage local et provisoire de la manière dont un groupe conçoit son propre savoir. S'il existe, par conséquent, une notion capitale qui, chez elles, pourrait se substituer à celle de « vérité », ce serait celle de *solidarité*.



Franck Leibovici, « us congress, 25 octobre 2001 » (série des *foules*) [détail].

### Œuvres littéraires et poétiques

- ALBIACH, Anne-Marie, *Mezza Voce*, Flammarion, « Textes », 1984.  
 –, *État*, Mercure de France, 1971.  
 BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques*, Minuit, 1986.  
 BÉRARD, Stéphane, *Ce que je fiche II*, Al Dante/Questions théoriques, « Réalités non couvertes », 2008.  
 –, *Le Problème martien*, Al Dante, 2002.  
 BLAINE, Julien, *Bye-bye la perf.*, Romainville, 2006.  
 –, *Bimot*, Les Éditeurs Évidant, « Le Dit », 1990.  
 –, *13427 Poèmes métaphysiques*, Les Éditeurs Évidant, « Le Dit », 1986.  
 BORY, Jean-François, *Anthologie provisoire*, Al Dante, 2002.  
 BRETON, André, *Nadja*, Gallimard, 1972.  
 CADIOT, Olivier, « Olivier Cadiot & le cut-up », dans J.-M. Espitallier, J. Sivan (dir.), *Java* n° 13, juin 1995.  
 –, *Futur, ancien, fugitif*, P.O.L, 1993.  
 –, *L'Art poétic'*, P.O.L, 1988.  
 CALMEYN, Maurice, *Au Congo belge*, Bruxelles, 1912.  
 CENDRARS, Blaise, *Kodak*, Stock, 1924.  
 CHATON, Anne-James, *Événements 99*, Al Dante, 2001.  
 –, *Autoportraits*, Al Dante, 2003.  
 CLOSKY, Claude, « Profils de célibataires », *Revue de littérature générale* n° 2, P.O.L, 1996.  
 COLLECTIF, *Cent Jours sans*, L'Aube, 2005.  
 DEL AMO, Jean-Baptiste, *Une éducation libertine*, Gallimard, 2008.  
 DENIMAL, Laurence, *Joubor et Xcat 04*, Al Dante, 2005.  
 DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, Jean Fabre, Genève, 1963.  
 DUCASSE, Isidore Lucien (comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, Garnier-Flammarion, 1985.  
 DURAS, Marguerite, « Sublime, forcément sublime, Christine V. », *Libération* du 17 juillet 1985.  
 FIAT, Christophe, *La Reconstitution historique, une aventure de Louise Moore*, Al Dante, 2006.  
 –, *Héroïnes*, Al Dante, 2005.  
 –, *Épopée, une aventure de Batman*, Al Dante, 2004.  
 –, *King Kong est à New York*, Derrière la salle de bains, « Poésies mécaniques », 2001.  
 –, *Ladies in the dark*, Al Dante, « Niok », 2001.  
 FOUCARD, Daniel, *Novo*, Al Dante, 2003.  
 –, *Container*, Sens et Tonka, « 10/vingt », 2001.  
 –, *Peuplements*, Al Dante, 2000.  
 GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2009.  
 –, *Néon*, Seuil, « Fiction & Cie », 2004.  
 HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, Al Dante, 2004.

HOCQUARD, Emmanuel, *Ma Haie*, P.O.L., 2001.  
 –, *Un test de solitude*, P.O.L., 1998.  
 –, *Les Oranges de Saint-Michel*, Steles, 1996.  
 –, *Le Commanditaire*, P.O.L., 1993.  
 –, *Théorie des tables*, P.O.L., 1992.  
 –, *La Bibliothèque de Trieste*, Royaumont, 1988.  
 JOSEPH, Manuel, *Heroes are Heroes are*, P.O.L., 1994.  
 JOUVE, Pierre-Jean, *Paulina 1880*, Gallimard, « Folio », 1988.  
 KADDOUR, Hedi, *Waltenberg*, Gallimard, 2005.  
 KORINE, Harmony, *Craques, coupes et meutes raciales*, tr. fr. J. et J.-R. Étienne, Al Dante, Romainville, 2002.  
 LARSSON, Stieg, *Millenium*, tr. fr. Lena Grumbach et Marc de Gouvenain, Actes Sud, 2007.  
 LEIBOVICI, Franck, *portraits chinois*, Al Dante, 2007.  
 LEMAÎTRE, Maurice, *De Gaulle et le sexe. Roman hypergraphique polyautomatique, cryptographique, infinitésimal, supertemporel*, Centre de créativité, 1967.  
 LE ROUGE, Gustave, *Le Mystérieux Dr Cornélius*, Robert Laffont, 1992.  
 MAESTRI, Vannina, *Mobiles*, Al Dante, 2005.  
 –, *Débris d'endroits*, Atelier de l'agneau, 1999.  
 MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I et II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.  
 MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Larousse, « Petits classiques Larousse », 2006.  
 MASSÉRA, Jean-Charles, *Jean de la Ciotat confirme*, P.O.L., 2004.  
 –, *France Guide de l'utilisateur*, P.O.L., 1998.  
 MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.  
 MICHOT, Jacques-Henri, *Un ABC de la barbarie*, Al Dante, 1998.  
 NOUVEAU, Germain, *La Doctrine de l'amour*, Valentines (1876), Gallimard, « Poésie », 1981.  
 PENNEQUIN, Charles, *Ma ville est un trou*, P.O.L., 2007.  
 POE, Edgar Allan, *The Letters of Edgar Allan Poe*, t. I, Gordian Press, 1966.  
 –, *Contes, Essais, Poèmes*, tr. fr. C. Baudelaire et S. Mallarmé, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.  
 PONGE, Francis, *Pour un Malherbe* (1965), Gallimard, 1998.  
 –, *Œuvres complètes*, t. I et II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.  
 –, « Entretien avec Philippe de Saint-Robert », *L'Herne*, n° 51, éditions de l'Herne, 1986.  
 PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Seuil, « Points Essais », 2001.  
 QUINTANE, Nathalie, *Saint Tropez. Une Américaine*, P.O.L., 2001.  
 –, *Mortinsteinck*, P.O.L., 1999.  
 QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007.  
 REZNIKOFF, Charles, *Testimony: the United States, 1885-1915, recitative*, Black Sparrow, 1978.  
 RHEIMS, Nathalie, *L'Ombre des autres*, Léo Scheer, 2008.  
 ROCHE, Denis, *Œuvres poétiques complètes*, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.  
 –, « Conversations avec la lumière », *Ellipse et laps*, Maeght, 1991.  
 –, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1982.  
 –, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980.

ROYET-JOURNOUD, Claude, *Les objets contiennent l'infini*, Gallimard, 1984.  
 SADE, Donatien Alphonse François, *Les 120 Journées de Sodome*, 10/18, 1998.  
 SORRENTINO, Gilbert, *Salmigondis* (1979), tr. fr. B. Hoepfner, Cent Pages, 2006.  
 TARKOS, Christophe, *Anachronisme*, P.O.L., 2001.  
 –, *Ma langue, II. Calligrammes*, Al Dante, 1998.  
 –, *Le Baton*, Al Dante, 1998.  
 TZARA, Tristan, *Manifeste Dada*, 1918.  
 VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, 10/18, 1994.  
 VITON, Jean-Jacques, *Les Poètes*, Fourbis, 1996.

### **Théorie et critique littéraire**

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, De Boeck, Bruxelles, 1991.  
 ARISTOTE, *Poétique*, tr. fr. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, « Poétique », 1980.  
 BAILLIEU, Jean-Marc, *La Poésie en string*, L'Attente, Bordeaux, 2004.  
 BARLAND, Jean-Rémi, « La conférence de Waltenberg », article de septembre 2005, disponible sur <http://www.lire.fr>.  
 BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, « Points Essais », 1985.  
 –, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Seuil, « Points Essais », 1984.  
 –, *Le Plaisir du texte*, Seuil, « Points Essais », 1982.  
 –, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, « Points Essais », 1972.  
 –, *Mythologies*, Seuil, « Points Essais », 1970.  
 –, *Essais critiques*, Seuil, « Points Essais », 1954.  
 –, *Michelet*, Seuil, 1954.  
 BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Flammarion, 1999.  
 BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, L'Âge d'homme, 1988.  
 BELTRAMETTI, Franco, RIA, Antonio, *Poesia diretta, Mazzotta fotografia*, 1992.  
 BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle* (1948), Gallimard, « Folio Essais », 1988.  
 BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Folio Essais », 1955.  
 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, Reims, 2009.  
 –, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Jean-Michel Place, 1996.  
 BONNEFOY, Yves, *Vérité poétique et vérité scientifique*, PUF, 1989.  
 BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout. Apollinaire en homme-époque*, Seuil, 2001.  
 BURROUGHS, William, *La Révolution électronique*, Hors Commerce, 1999.  
 CADIOT, Olivier, ALFÉRI, Pierre, « La mécanique lyrique », dans la *Revue de littérature générale*, n° 1, P.O.L., 1995.  
 CASTELLIN, Philippe, *Doc(k)s mode d'emploi. Histoire, formes & sens des poésies expérimentales au xx<sup>e</sup> siècle*, Al Dante, 2002.  
 CAVE, Terence, *Reconitions, a study in poetics*, Clarendon, 1988.  
 CHOLLET, Mona, LEMAHIEU, Thomas, « Aux prises avec la vie courante », dans *Périphéries* (<http://www.peripheries.net>), novembre 1998.  
 COHEN, Jean, « Théorie de la figure », dans *Communications*, n° 16, 1970.  
 –, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.  
 COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

- DUTRIEZ, Fanny, critique du livre *L'Ombre des autres* de Nathalie Rheims, disponible sur <http://www.evene.fr/livres/livre/nathalie-rheims-l-ombre-des-autres-21025.php>.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), tr. fr. Ch. Roux de Bézieux, Seuil, « Points », 1979.
- ELLIS, John, *The Theory of literary criticism*, University of California press, 1974.
- ESPITALIER, Jean-Michel, *Caisse à outils : Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006.
- ÉTIENNE, Jean-René, « Écritures de montage/Littérature d'interface/Maquettes », disponible sur <http://www.ens-lsh.fr/labo/cep/site/journal/etienne.htm>.
- FAUCHON, Claude, SMITH, Frank, *Zigzag-poésie*, Autrement, 2003.
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire*, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, tr. fr. M.-F. Demet, Le Livre de poche, « Littérature », 1999.
- FRONTIER, Alain, « L'action, le sens, la poésie », dans *Doc(k)s Poésie(s) Théorie(s)*, série 4, n° 1-4, 2006.
- GALL, Emmanuel, *Le Monde Diplomatique*, août 1986.
- GAME, Jérôme, *L'Art sans sujet*, PUV, 2008.
- , « Du bruit à l'extérieur – ou pourquoi j'ai écrit certains de mes textes en anglais », dans *Poésie ? détours* (collectif), Textuel, 2004.
- GAUTHIER, Hortense, chronique de *Mobiles* de Vannina Maestri, disponible sur : <http://www.libr-critique.com>.
- GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », revue *Poétique* n° 134, avril 2003.
- , *L'Œuvre de l'art*, vol. I et II, Seuil, « Poétique », 1994 et 1997.
- , *Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 1991.
- , *Introduction à l'architexte*, Seuil, « Poétique », 1979.
- , *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972.
- , *Figures II*, Seuil, « Points Essais », 1969.
- GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie et alii, *Théorie des genres*, Seuil, « Points Essais », 1986.
- GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Seuil, « Points », 1990.
- GUILLAUME, Daniel (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002.
- HALPERN, Anne-Elisabeth, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Seli Arslan, 1998.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), tr. fr. P. Cadiot, Seuil, « Poétique », 1986.
- JAKOBSON, Roman, *Russie, Folie, Poésie*, tr. fr. N. Huston, M. B. de Launay et A. Markowicz, Seuil, « Poétique », 1986.
- , *Huit Questions de poétique*, tr. fr. T. Todorov et alii, Seuil, « Points Essais », 1977.
- , *Essais de linguistique générale*, tr. fr. N. Ruwet, Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystina, *Dialogues*, Flammarion, 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Seuil, « Poétique », 1978.
- LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques*, Al Dante, « Questions théoriques », 2007.
- LORET, Éric, « Est-ce qu'il y a Pennequin ? », *Libération*, 4 juin 2007.
- MAESTRI, Vannina, « Journal », dans *Poésie ? détours* (collectif), Textuel, 2004.
- MARCUS, Solomon, « Langage scientifique, structures rythmiques, langage lyrique », dans *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, vol. 5, 1968, p. 127-157.
- MET, Philippe, *Formules de la poésie*, PUF, 1999.
- MOLINÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Livre de poche, 1996.
- NICQ, Pierre, « Un OVNI littéraire : *Les Lettres Portugaises* », *Le français dans tous ses états* (revue du CNDP) n° 42, disponible sur <http://www.crdp-montpellier.fr>.
- NOGUEZ, Dominique, « Un OVNI littéraire », préface à P. Mérot, *Petit Camp*, Flammarion, 2007.
- ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008.
- PRIGENT, Christian, *Une erreur de la nature*, P.O.L, 1996.
- , *Ceux qui merd*, P.O.L, 1991.
- QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, Les Belles Lettres, tr. fr. J. Cousin, vol. I-XII, 1975-1980.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes*, Circé, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, « Nrf Idées », 1948.
- , *Situations I*, Gallimard, « Folio Essais », 1993.
- SERVIEN, Pius, *Science et poésie*, Flammarion, « Bibliothèque de Philosophie scientifique », 1948.
- , *Principes d'esthétique : problèmes d'art et langage des sciences*, Boivin & Cie, 1935.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'Objet de la critique littéraire*, tr. fr. N. Vieillescazes, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.
- SIVAN, Jacques, *Machine manifeste*, Léo Scheer, 2003.
- , *Le Beau en présence ou le sexe à la mère Denis (essai poétique sur l'œuvre de Denis Roche)*, Java, 1992.
- SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale* (1973), tr. fr. Ph. Castellin, Via Valeriano, 1993.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, « Tel », 1994.
- THOMAS, Jean-Jacques, *La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine*, PUL, 1989.
- TODOROV, Tzvetan (dir. et trad.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* (1965), Seuil, « Points Essais », 2001.
- , *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Points Essais », 1999.
- , *La Notion de littérature et autres essais*, Seuil, « Points Essais », 1987.
- , *Critique de la critique*, Seuil, « Poétique », 1984.
- , *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, « Poétique », 1981.
- , *Théories du symbole*, Seuil, « Points Essais », 1977.
- TYNIAŃOV, Iouri, *Formalisme et histoire de la littérature*, tr. fr. C. Depетро-Genty, L'Âge d'Homme, 1991.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I (1939), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VECK, Bernard, GLEIZE, Jean-Marie, *Francis Ponge*, « Actes ou textes », PUL, Villeneuve-d'Ascq, 1984.
- WARREN, Austin, WELLEK, René, *La Théorie littéraire* (1956), tr. fr. J.-P. Audigier et J. Gattégno, Seuil, « Poétique », 1971.
- ZUKOFSKY, Louis, *Un objectif*, tr. fr. P. Alféri, Royaumont, « Un bureau sur l'atlantique », 1989.

#### Philosophie, épistémologie

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), tr. fr. M. Rueff, Rivages, 2007.
- ANSCOMBE, Elizabeth, *L'Intention*, tr. fr. M. Maurice et C. Michon, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002.

BACHELARD, Gaston, *La Philosophie du non*, PUF, 2005.

BOUVERESSE, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Liber, « Raisons d'agir », 1999.

CHENU, Jean-Charles (dir.), *L'Encyclopédie d'histoire naturelle*, Marescq et Cie, 1850-1861.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Minuit, « Critique », 1980.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, 1967.

DESCARTES, *Discours de la méthode* (1641), GF Flammarion, 2000.

DEWEY, John, *Le Public et ses problèmes* (1927), tr. fr. J. Zask, Farrago, 2004.

–, *Logique, la théorie de l'enquête* (1938), tr. fr. G. Deledalle, PUF, « L'Interrogation philosophique », 1967.

DIDEROT, *Lettre sur les aveugles*, GF Flammarion, 2000.

ELGIN, Catherine, GOODMAN, Nelson, *Reconceptions en philosophie* (1988), tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, PUF, 1994.

FEYERABEND, Paul, *Adieu la raison* (1987), Seuil, tr. fr. B. Jurdant, « Points Sciences », 1998.

–, *Contre la méthode* (1975), tr. fr. B. Jurdant, Seuil, « Points Sciences », 1988.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Gallimard, « Tel », 2000.

–, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971.

–, *L'Archéologie du savoir*, VI, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

GLOCK, Hans-Johann, *Dictionnaire Wittgenstein* (1996), tr. fr. H. Roudier de Lara et P. de Lara, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2003.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Gallimard, « Folio Essais », 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* (1832), LGF Livre de poche, « Classiques », 1997.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Hors Commerce, tr. fr. E. Martineau, 1985.

JAMESON, Fredric, *La Totalité comme complot* (1992), tr. fr. N. Vieillescazes, Les Prairies ordinaires, 2007.

JULLIEN, François, *Traité de l'efficacité*, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1996.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Renaut, GF Flammarion, 1993.

KUHN, Thomas, *La Révolution copernicienne* (1973), tr. fr. A. Hayli, LGF, « Biblio Essais », 1997.

–, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), tr. fr. L. Meyer, Flammarion, « Champs », 1983.

LARA, Philippe (de), *Le Rite et la raison. Wittgenstein anthropologue*, Ellipse, 2005.

LORENZ, Konrad, POPPER, Karl, *L'Avenir est ouvert*, tr. fr. J. Étoré, Flammarion, « Champs », 1995.

LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1980.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés et traduits par G. Deledalle, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.

PLANCK, Max, *Autobiographie scientifique et derniers écrits* (1960), tr. fr. A. George, 1991.

POPPER, Karl, *La Connaissance objective* (1979), tr. fr. J.-J. Rosat, Flammarion, « Champs Flammarion Sciences », 1999.

–, *La Quête inachevée*, Pocket, « Agora », 1989.

PUTNAM, Hilary, *Raison, vérité et histoire* (1981), tr. fr. A. Gerschenfeld, Minuit, 1984.

RENAULT, Emmanuel, *L'Expérience de l'injustice*, La Découverte, « Armillaire », 2004.

–, *Marx et l'idée de critique*, PUF, 1995.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

RORTY, Richard, *Conséquences du pragmatisme* (1982), tr. fr. J.-P. Cometti, Seuil, « L'ordre philosophique », 1993.

–, *Objectivisme, relativisme et vérité*, tr. fr. J.-P. Cometti, PUF, 1994.

–, *Contingence, ironie et solidarité* (1989), tr. fr. P.-E. Dauzat, Armand Colin, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, « Poétique », 1999.

TRAVIS, Charles, *Les Liaisons ordinaires*, Vrin, 2003.

ULLMO, Jean, *La Pensée scientifique moderne*, Flammarion, « Champs », 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005.

–, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. G.-G. Granger, Gallimard, « Tel », 2001.

–, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, tr. fr. G. Durand, Gallimard, « Tel », 1998.

–, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tr. fr. G. Granel, Trans-Europ-Repress, « TER bilingue », 1998.

–, *Remarques sur les couleurs*, tr. fr. G. Granel, Trans-Europ-Repress, « TER Bilingue », 1984.

–, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

–, *Fiches*, tr. fr. J. Fauve, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971.

#### Théorie de l'art, histoire de l'art

BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento* (1972), tr. fr. Y. Delsault, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2004.

BEARDSLEY, Monroe, « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », dans *Esthétique contemporaine*, textes choisis et présentés par J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, « Textes clés », 2005.

BERNSTEIN, Leonard, *The Unanswered Question : Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, 1990.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Seuil, « Points Essais », 1992.

BRAQUE, Georges, *Le Jour et la Nuit*, Gallimard, 1988.

COMETTI, Jean-Pierre, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.

–, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, 2000.

*Communications* n° 71, « Le parti pris du document », Seuil, 2001.

CROCE, Benedetto, *Thèses fondamentales pour une esthétique*, tr. fr. P. Gabellone, Champ Social, 2006.

DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, « Poétique », 1993.

–, *Après la fin de l'art* (1992), tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, 1996.

–, *La Transfiguration du banal* (1981), tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, « Poétique », 1989.

ELGIN, Catherine, GOODMAN, Nelson, *Esthétique et connaissance*, tr. fr. R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », 1990.

GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et poétique*, Seuil, « Points Essais », 1992.

GOMBRICH, Ernst, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* (1959), tr. fr. G. Durand, Phaidon, 2002.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art* (1968), tr. fr. J. Morizot (1990), Hachette, « Pluriel », 2008.

–, *L'Art en théorie et en action* (1984), tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », 1996.

HOBBS, Robert, *Mark Lombardi : Global Networks*, Independent Curators International, New York, 2003.

L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE (COLLECTIF), *Esthétique et philosophie de l'art*, De Boeck, « Le Point philosophique », 2002.

LEVINSON, Jerrold, *L'Art, la musique et l'histoire*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », 1998.

LORIES, Danielle (dir. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 2004.

LUGON, Olivier, *Le « style documentaire », d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2001.

MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Stock, 2003.

NYMAN, Michael, *Experimental Music, Cage et au-delà* (1999), tr. fr. Nathalie Gentili, Allia, 2005.

POUIVET, Roger, MORIZOT, Jacques, COMETTI, Jean-Pierre (dir. et trad.), *Esthétique contemporaine*, Vrin, « Textes clés », 2005.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

ROSENBERG, Harold, *La Tradition du nouveau* (1959), tr. fr. A. Marchand, Minuit, 1962.

ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Gallimard, « Folio Essais », 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, PUF, « Collège international de philosophie », 2000.

—, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, Seuil, « Poétique », 1987.

SEEL, Martin, *L'Art de diviser* (1985), tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Armand Colin, 1993.

SHUSTERMAN, Richard, « Lieux de transfiguration », tr. fr. C. Hanna, dans *Recherches en esthétique*, « La relation au lieu », n° 13, C.E.R.E.A.P., 2007.

—, *La Fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. J.-P. Cometti, F. Gaspari et A. Combarous, PUP, 1999.

—, *L'Art à l'état vif*, tr. fr. C. Noille, Minuit, 1992.

WALTON, Kendall, « Catégories de l'art » (1970), tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Seuil, « Points Essais », 1992.

WOLLHEIM, Richard, *L'Art et ses objets* (1980), tr. fr. R. Crevier, Aubier, 1994.

#### Sciences humaines

ANZIEU, Didier, CHABERT, Catherine, *Méthodes projectives*, PUF, 2004.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (1967), t. II, Gallimard, « Tel », 1974.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique (Ce que parler veut dire)* (1984), Seuil, « Points Essais », 2001.

*Communications* n° 84, « Figures de la preuve », Seuil, 2009.

DE AJURIAGUERRA, Julian, JAEGGI, François, *Contribution à la connaissance des psychoses toxiques. Expériences et découvertes du poète Henri Michaux*, laboratoires Sandoz, Bâle, 1963.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Gallimard, « Folio Essais », 1990.

GARRET-GLOANEC, Nicole, HOCHART, Françoise, « Comment aborder et traiter une maltraitance récente chez l'enfant et l'adolescent », dans Philippe Mazet (dir.), *Conséquences des maltraitances sexuelles*, John Libbey, Montrouge, 2004.

GOFFMAN, Erving, *Les Cadres de l'expérience*, tr. fr. I. Joseph, M. Darteville et P. Joseph, Minuit, « Le sens commun », 1991.

GUNTHER, André, « L'image numérique s'en va-t'en guerre, les photographies d'Abou Ghraïb », *Études photographiques* n° 15, novembre 2004.

HALL, Edward T., *Le Langage silencieux* (1959), tr. fr. J. Mesrie et B. Niceall, Seuil, « Points », 1984.

HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., WATZLAWICK, Paul, *Une logique de la communication* (1967), tr. fr. J. Morche, Seuil, « Points Essais », 1972.

JIMENEZ, Manuel, *Témoignage d'ovni et psychologie de la perception*, thèse d'État en psychologie expérimentale, université Paul-Valéry, Montpellier, 1994.

JOAS, Hans, *La Créativité de l'agir* (1992), tr. fr. P. Rusch, Cerf, 2008.

LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Presses Pocket, « Agora », 1990.

MALTESE, John Anthony, *Spin Control: The White House Office of Communications and the Management of Presidential News*, University of North Carolina Press, Chapel Hill & Londres, 1994.

MERCIER, Arnaud, *Le Journal télévisé*, Presses de la Fondation Sciences Politiques, 1996.

SEARLES, Harold, *L'Effort pour rendre l'autre fou* (1965), tr. fr. B. Bost, Gallimard, « Folio Essais », 2008.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition* (1986), tr. fr. A. Gerschenfeld et D. Sperber, Minuit, « Propositions », 1989.

VIRILIO, Paul, *La Bombe informatique*, Galilée, 1998.

#### Divers

Adobe Photoshop CS, *Classroom in a book*, Peachpit Press, 2003.

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, « Biographies NRF », 1998.

ALEXANDRA et OLIVIER, *Au-delà du conte de fées*, JML, 2004.

ANDERSON, Pamela, *Star*, tr. fr. P. Vidal, Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2005.

BO DEREK, *Riding lessons : Everything That Matters in Life I Learned from Horses*, Harper Entertainment, 2002.

BOUILLOT, René, *Cours de photographie : Fondamentaux. Photographie argentique*, Dunod, 2001.

BRAIGA, Kenza, *Un jour j'ai quitté Bagdad*, Mango, 2003.

CHAYET, Delphine, « Christine Villemin, l'espoir au bout du calvaire », *Le Figaro*, 8 déc. 2008.

DEAGLIO, Enrico, « Besoin d'art ? », dans *Courrier International*, n° 686-687, 24 déc. 2003.

DEBANNE, Alexandre, *Bloody Sunday*, Michel Lafon, 1997.

FAURE, Guillemette, « Dans la tête de Lynndie England », *Rue89*, 13 juin 2007.

FRANQUIN, *Idées noires*, Fluide glacial, 2001.

HYNEK, J. Allen, *Les Objets volants non identifiés, mythe ou réalité* (1972), tr. fr. M. Sissung, Belfond, 1974.

MACKELVEY, Tara, *Monstering: Inside America's Policy of Secret Interrogations and Torture in the Terror War*, Basic Books, 2008.

MONTIEL, Bernard, *Télé-réalités*, Flammarion, 2003.

PETRUCCIANI, Loana, *Elle m'appelait... Miette*, Pauvert, 2001.

POUGET, Émile, *L'Action directe*, Réveil Ouvrier, Nancy, 1909.

STEIGER, Brad, *OVNI : Le Projet « Blue Book »* (1976), tr. fr. N. Seitert, Belfond, 1979.

## Index des noms

- Abou Ghraïb 181, 182, 183, 187  
Adorno, Theodor 169  
Albiach, Anne-Marie 146, 211, 212  
Alféri, Pierre 3, 236  
Al-Qaida 21, 186  
Anderson, Pamela 49  
Anzieu, Didier 9, 204  
Apollinaire, Guillaume 112, 152  
Aristote 22, 87, 180, 218, 222  
Artaud, Antonin 12  
Baillieu, Jean-Marc 42  
Barland, Jean-Rémi 3  
Barney, Matthew 102  
Barthes, Roland 11, 12, 116, 141, 210, 211, 219, 236  
Bartók, Béla 160  
Baudelaire, Charles 12, 37  
Baxandall, Michael 18, 157, 158  
Beardsley, Monroe 42  
Beckett, Samuel 172  
Béhar, Henri 146  
Beltrametti, Franco 19  
Benjamin, Walter 169  
Ben Laden, Oussama 198  
Bérard, Stéphane 2, 17, 143, 149, 153, 158, 209, 215-218, 232  
Bernstein, Leonard 184, 186  
Blaine, Julien 50, 95, 96, 99, 143, 145, 151, 153.  
*L'Occupation des socles* 17, 89-93, 112  
Blanchot, Maurice 9, 12, 207  
*Blue Book Project* 236-237  
Bobillot, Jean-Pierre 112  
Boisnard, Philippe 149  
Boissonnas, Édith 199  
Bonnefoy, Yves 56, 57, 58, 59, 60  
Bory, Jean-François 17, 39, 100, 107, 119-120, 126, 133  
Boschetti, Anna 40, 112  
Bouillot, René 129  
Bourdieu, Pierre 8, 10, 11, 42  
Brancusi, Constantin 39  
Breton, André 143  
Burden, Chris 87, 98  
Burrroughs, William 218  
Cadiot, Olivier 1, 2, 21, 65, 66, 146, 152, 166, 236  
Calmeyn, Maurice 146  
Castellin, Philippe 50, 112, 145, 146, 151, 161, 163  
Cave, Terence 222  
Cendrars, Blaise 146, 166  
Certeau, Michel de 24  
Chaton, Anne-James 71-77, 147, 166, 190, 202, 231  
Chollet, Mona 4  
Closky, Claude 147-148  
Cometti, Jean-Pierre 36, 38, 42, 215, 271  
Compagnon, Antoine 15  
Courtoux, Sylvain 209  
Croce, Benedetto 36  
Crozatier, Michel 230  
Cutugno, Toto 186  
Danos, Frédéric 43, 218  
Danto, Arthur 3, 17, 49, 56, 87, 151, 161, 170  
Deaglio, Enrico 22  
de Ajuriaguerra, Julian 199, 200  
Debussy, Claude 93  
de Cleyre, Voltairine 18  
Deguy, Michel 52, 56  
Del Amo, Baptiste 2  
Deleuze, Gilles 14  
Denimal, Laurence 22  
Derek, Bo 49  
Derrida, Jacques 22, 154, 155  
Dewey, John 12, 13, 64  
Dickie, George 42  
Diderot, Denis 172  
Donne, John 22  
Ducasse, Isidore, comte de Lautréamont 10, 14, 214, 216, 218  
Duchamp, Marcel 39  
Duras, Marguerite 179, 194-196, 215  
Elgin, Catherine 145  
Eliot, T.S. 22  
Ellis, John 194  
Empédocle 180  
England, Lynndie 181  
Espitalier, Jean-Michel 39, 112, 206  
Farmer, Mylène 186  
Faure, Guillemette 181  
Fедerman, Raymond 146  
Feyerabend, Paul 167  
Fiat, Christophe 56, 66, 70, 107, 210, 215  
Fish, Stanley 157  
Fleming, Alexander 201  
Florey, Howard Walter 201  
Foucault, Michel 14, 45, 159, 172  
Franquin 138  
Freud, Sigmund 140  
Friedrich, Hugo 37, 146  
Frontier, Alain 194  
Gall, Emmanuel 4  
Galton, Francis 224  
Game, Jérôme 149, 151  
Gauthier, Hortense 156  
Genet, Jean 22  
Genette, Gérard 7-9, 50, 100, 111, 145, 235  
Gleize, Jean-Marie 39, 56, 61, 146, 205-225, 236  
Godard, Jean-Luc 125  
Goffman, Erving 6  
Gombrich, Ernst 35, 151  
Goodman, Nelson 36, 42, 114, 128, 135, 145, 147, 156, 163, 169, 184, 189, 234  
Goupe μ 235  
Greenberg, Clement 152  
Guattari, Félix 14  
Guilleragues Gabriel-Joseph 2  
Gunther, André 182, 183  
Hall Edward T. 164  
Hallet, Marc 237  
Hamburger, Käte 35, 114, 116, 235  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 22, 49, 170  
Heidegger, Martin 84  
Heidsieck, Bernard 18  
Hobbs, Richard 188, 197, 201, 232  
Hocquard, Emmanuel 51, 56, 67, 114, 147, 149, 153, 163, 179, 214, 215, 218, 221, 223-225, 232, 241-243  
Hölderlin, Friedrich 54, 115  
Houellebecq, Michel 233  
Hynek, J. Allen 227, 228  
Jakobson, Roman 8, 9, 34, 38, 54, 115-116, 128, 213  
Jameson, Fredric 20  
Jimenez, Manuel 237  
Joas, Hans 45  
Joseph, Manuel 56, 66, 67, 69, 153  
Jouve, Pierre-Jean 2  
Jullien, François 140, 225  
Kaddour, Hedi 3  
Kant, Emmanuel 117  
King, Rodney 187  
Kopp, Robert 194  
Korine, Harmony 153  
Lacan, Jacques 219  
Lacoue-Labarthe, Philippe 163  
Laforgue, Jules 22, 172  
Lara, Philippe de 233  
Larsson, Stieg 2  
Latour, Bruno 187  
Leibovici, Franck 47, 49, 51, 147, 155, 177-204, 231, 242, 247  
Lemaitre, Maurice 175  
Le Rouge, Gustave 146  
Levinson, Jerrold 5, 37  
Lévi-Strauss, Claude 172, 173, 174  
Loana 49  
Lombardi, Mark 21, 51, 71, 75, 77, 188-190, 197-198, 200, 201, 225, 232  
Lories, Danielle 3, 113, 154  
Lugon, Olivier 178, 191  
Lyotard, Jean-François 14  
Maestri, Vannina 143-146, 149, 153, 156, 165  
Malevitch, Kazimir 87  
Malherbe, François de 54  
Mallarmé, Stéphane 12, 16, 19, 37, 56, 60, 134, 151  
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain 222  
Marx, Karl 142, 143, 162  
Masséra, Jean-Charles 4, 214  
Michaud, Yves 106  
Michaux, Henri 22, 56, 59-60, 112, 130, 179, 191, 198-200, 215, 230, 238, 243  
Michelet, Jules 8, 9, 116  
Michot, Jacques-Henri 1, 56, 66, 68, 70, 190



Molière 222  
 Murray, Henri 8  
 Muybridge, Edward 31  
 Nancy, Jean-Luc 18, 163, 195  
 Nat, Yves 184  
 Nicq, Pierre 2  
 Novalis 37  
 Nyman, Michael 107  
 Ortel, Philippe 15, 23, 151  
 Oval 175  
 Panofsky, Erwin 127  
 Pascal, Blaise 8  
 Paulhan, Jean 199  
 Peirce, C.S. 166  
 Platon IV, 131  
 Poe, Edgar 10, 37, 51, 57, 70, 71, 147, 178, 193-195, 199, 201, 202, 218, 224  
 Ponge, Francis 14-16, 20, 21, 52, 54, 56, 57-63, 77, 114, 211, 212, 216, 230, 241, 243  
 Popper, Karl 62  
 Pouget, Émile 18  
 Prigent, Christian 61, 114, 151, 152  
 Putnam, Hilary 9  
 Quintane, Nathalie 17, 179, 201, 206  
 Quintyn, Olivier 43, 44, 137-176, 178, 214, 218, 239  
 Rancière, Jacques 20  
 Reimer, Pierre 89, 90, 93-96, 97-98  
 Renault, Emmanuel 143, 162, 187  
 Reznikoff, Charles 179, 202, 241  
 Rheims, Nathalie 2, 6, 179, 202, 241  
 Rimbaud, Arthur 31, 37, 39, 56, 60, 100, 107, 119, 120, 130, 146, 152, 214  
 Roche, Denis 51, 56, 75, 111-135, 146, 147, 153, 175, 179, 190-192, 202, 211-212, 220, 241  
 Rorty, Richard 12, 22, 64, 242  
 Rosenberg, Harold 5  
 Roubaud, Jacques 3, 35  
 Rouillé, André 182, 191  
 Royet-Journoud, Claude 210  
 Sade 210  
 Saint-Simon 8  
 Sander, August 72, 178  
 Schaeffer, Jean-Marie 50, 209  
 Schubert, Franz 184  
 Schumann, Robert 184  
 Schwarzkogler, Rudolf 87  
 Searles, Harold 139  
 Seel, Martin 20  
 Shusterman, Richard 5, 33, 36, 37, 47, 154, 208  
 Sivan, Jacques 39, 51  
 Smith, Frank 206  
 Sorrentino, Gilbert 41  
 Spatola, Adriano 112, 161, 163  
 Steiger, Brad 229  
 Tadié, Jean-Yves 177  
 Tarkos, Christophe 27-32, 238  
 Todorov, Tzvetan 7, 36, 115, 116, 146, 162, 218  
 Travis, Charles 50, 233  
 Tynianov, Iouri 36, 38, 115, 116, 213  
 Tzara, Tristan 12  
 Valéry, Paul 60, 237  
 Veck, Bernard 61  
 Vian, Boris 2  
 Villemin, Christine 195-196  
 Viton, Jean-Jacques 40  
 Walton, Kendall 100-107  
 Warren, Austin et Wellek, René 33  
 Weitz, Morris 113, 154  
 Winnicott, Donald 239  
 Wittgenstein, Ludwig VI, 9, 23, 67, 91, 159, 209, 210, 219, 223, 224, 233, 238  
 Wollheim, Richard 145, 161, 240  
 Zamora, Lonnie 227-246, 272  
 Zukofsky, Louis 211

**action**

action rhétorique 17-18  
 action théorique (Marx) 162  
 - de l'art sur la vie 49, 83, 87-100, 179  
 action scripturale comme transformation effectuée sur contexte 216-218  
 - indirecte de l'art sur la vie 49-50  
 mode d'action adéquat à une situation nouvelle 64

Voir aussi **interaction art-vie**

**action directe** 18-25, 45, 86-88, 218

agir non institutionnalisés 45

**activation** 13, 19, 46, 108

activation lectorale 115

activation du « constituant-poème » 125

comme ajustement à un contexte 47, 138

conditions d'activation 184

- d'une expérience, d'une pratique 46-47, 142

- d'une œuvre 82-88, 108

de catégories pour saisir des objets d'arts 100-109, 158-159

**adaptation**

facultés d'adaptation I

**ad hoc**

*ad hoc* syntaxique 235

caractère *ad hoc* des dispositifs 15, 24

dérivation-transgression subjective *ad hoc* 159

espace *ad hoc* du dispositif 16

redescription *ad hoc* 38, 39, 101, 230

théorie *ad hoc* 101, 103-109

**air de famille** 5, 67

**agnorisis** 222-226

**ancrage**

ancrage des œuvres dans la vie pratique 167

d'une œuvre dans une culture 165

Voir aussi **dispositif collagiste**

**anthropologie** 165, 172

anthropologue des techniques d'écriture communes 25

des usages courants 235-236

**archivage** 197-198

forme d'archivage vs méthode d'enquête 200-201

Voir aussi **document poétique**

**art**

« art- » : art-music 107 ; art-poetry 107

artificité 93

artification de la vie pratique 98

art littéraire 115

art normal 99

connexion de l'art à la vie 98

sacralisation d'un art 96

territoires de l'art

Voir aussi **action de l'art sur la vie, subduction, institution artistique comme territoire de l'art**

**assemblage** Voir **montage, dispositif**

**auteur**

comme actant 234

comme position 191

**autotélie** 122

**blocage** 13, 82, 164, 220, 240

**bricolage** 17, 82, 173, 174, 175

Voir aussi **dispositif**

**cadre**

cadre de référence 128, 195

cadre conceptuel néo-aristotélicien 179

cadres de référence génériques 100-109

cadre d'implantation 162

cadre d'expérience 6-7

recadrage expérientiel 19

**calque de réglage** 210

Voir aussi **notion dynamique**

**carte**

carte-narration 229-246

- comme composition syntaxique 230-234

cartographie

cartographie des jeux de langage 55

Voir aussi **documents poétiques**

**champ littéraire** 7, 115, 116

Voir aussi **espace littéraire ; monde littéraire**

**chef-d'œuvre** 9, 100, 101, 103, 121  
**choc** 2, 21, 91  
**circonspection poétologique** 106-109  
 Voir aussi **poétologie**  
**collage**  
 comme stratégie de détournement-redisposition 174-175. Voir aussi **dispositif collagiste**  
**collectif**  
 parole collective 59  
**communication**  
 faille communicationnelle 140  
 modèle communicationnel d'une œuvre critique 55  
 pratiques courantes de communication non artistiques et nouvelles poétiques 235-236  
 seuil de communicabilité 230  
 vertu communicationnelle de la forme synoptique 237  
**compétence** 8, 156-158  
 compétence « artistique »/compétences esthétiques 27, 80, 85  
 compétences cognitives 165  
 compétences discursives 189  
 compétences épistémiques 170  
 compétences singulières vs compétences courantes 200-201  
**compréhension** 80-83  
 = activation 158-159  
 compréhension pratique 101  
 compréhension satisfaisante d'une œuvre 186  
 conditions de compréhension progressive 246  
 vs révélation 245-246  
 Voir aussi **interprétation ; nouveau, nouveauté**  
**concept essentiellement contesté** 21, 33, 245  
**concevoir-comme** 210-213, 212-213  
**connexion**  
 connexion art/vie : voir **interaction**  
 connexion d'un objet à d'autres objets 83  
 Voir aussi **outils/instruments, famille d'outils/d'instruments**  
**consensus** 33, 41, 61  
**contamination** 87

**contexte** 130  
 contexte de compréhension 168-169  
 contexte de réception « poétique » 156  
 contexte d'implantation 17, 20, 45, 77  
 contexte d'usage 161, 184, 185  
 contexte de publication 120  
 contexte inhabituel 19  
 contexte « littéraire » autonomisé 155  
 contexte logique 16, 17, 195  
 contexte photographique vs contexte littéraire 135  
 contexte pratique 83  
 contexte représentationnel  
 contextes affines 134  
 contextes représentationnels concrets 70  
 contextes-cibles 155-156  
 contextes de communication 155  
 contextes de significabilité 168-169  
 contextualisation 155-157  
 contextualité 1, 16  
**conventions**  
 - dominantes vs alternatives 57-63  
 et réflexes cognitifs 156  
 le réel comme convention 131  
**corrélation** 168-169, 192  
 Voir **expérience poétique ; incommensurabilité ;**  
 Voir aussi **anagnorisis**  
 enquête comme exhibition des corrélations possibles 194  
 mécanisme corrélationnel du dispositif 156  
**critères de littérarité** 115  
**critique**  
 action métalangagière critique 201-204  
 collage comme tactique critique 137-176, 159  
 critique immédiate d'une culture 165  
 stase critique des représentations présentes 162  
 complexification critique de certaines notions totalisantes comme fonction de la littérature 242-243  
 « critique » d'un langage poétique (définition) 51  
 critique interne (Marx) 142  
 critique littéraire 113

critique déconstructionniste 68-69  
 épistémologie divisionniste 19, 20  
 forme critique non active 194  
 poésies critiques 33-76, 239  
 Voir aussi **recontextualisation**  
 critique comme résistance 52-53  
 traitements critiques des langages publics 55  
**croissance** 3, 21, 22, 37, 53, 70, 99, 127, 128, 131, 157, 180, 192, 202, 246. Voir aussi **habitude**  
 croyance subjective 77  
 l'esprit comme réseau de croyances ou d'attitudes propositionnelles 64  
 poésie critique vs croyance 63-68  
 recomposition des croyances 64-65  
 révision des croyances 68  
**cut-up** 98, 118, 171  
**déconstruction** 88  
**définition ostensive** 111  
 redéfinition ostensive 91-93  
**dénaturalisation** 19, 162, 221  
 dénaturalisation suspicieuse des représentations courantes 149-151  
**description** 3  
 comme prédication simple 145, 146  
 indescriptibilité 6  
 non-descriptible 5  
**déshabitué** Voir **habitude**  
**désinvisibilisation** 183  
**diction** 12. Voir aussi **fiction ; littérarité**  
**délocation** 151  
 - cognitive 167-170  
 - critique 176  
 Voir aussi **dispositif collagiste ; incommensurabilité**  
**dispositif** 13-18, 120  
 comme activité spontanée 138-143  
 comme « bricolage » (Lévi-Strauss) 173-175  
 comme composition intentionnelle 13  
 comme structure intentionnelle 17  
 dispositif collagiste 137-176, 239  
 analytique 165 vs synthétique 166  
 réarticulation collagiste 142-143  
 dispositif de production 190-192, 202-204

dispositif fonctionnel 96  
 dispositif poétique 131  
 « dispositif-reconstitution » (Roche) 122-126  
 données-par-la-forme-dispositale 76  
 écriture dispositale 130-135  
 dispositif et action directe 18-25  
 (Foucault/conception connexionniste) 172-174  
 (Ponge) 14-18  
 redisposition 20, 23, 64, 77, 138, 142, 165, 174, 176, 223, 231  
 processus de disposition continuels 131  
 Voir aussi **implantation ; recontextualisation ; redisposition ; test, dispositif-test ; grammaire (du dispositif collagiste) ; montage ; Quintyn, Olivier**  
**document poétique** 177-204  
 comme outil/instrument 200  
 intégration dans le réseau des discours 192-201  
 objet intentionnel 180  
 vs « monde institutionnel » 193-201  
 Voir aussi **Leibovici, Franck ; Lombardi, Mark**  
**doxa** 31, 194  
 réalité doxale 194  
**échantillon** 163-166, 169  
 comme formule nodale 207-208  
**écriture**  
 écriture comme « sismographie » (Ponge) 241  
 écritures nouvelles 236-246  
 vs vie 69  
**efficacité**  
 - concrète du discours 50  
 efficacité pratique 58, 62  
 phrase efficace 141  
**énonciation-en** 214  
**enquête** 57, 70, 112, 120, 135, 177, 194, 238-246  
 Charles Auguste Dupin (Poe) 57  
 enquête *in absentia* 193  
 enquêteur *in abstracto* 70  
 Voir aussi **investigation**  
**espace littéraire** 1, 3, 7, 236  
 Voir aussi **monde littéraire ; champ littéraire**  
**espace public** 17, 43, 176  
**essentialisme** 34, 56, 114

définition essentialiste 37-40  
 poétiques essentialistes 161  
   essentialisation du fonctionnement littéraire 112

**esthétique**  
 attitude esthétique 59, 82, 83, 105, 118  
   lecture esthétique vs lecture disposiale 125-135

fonction esthétique des textes, littérature esthétique 12, 115-116  
   fonction esthétique jakobsonienne 171  
   ostranerie (Jakobson) 34  
   vs négation de l'esthétique littéraire 117-135

jugement de goût 80, 88  
   (Walton) 101-105

littérature non esthétique 119-135  
   écriture non esthétique 127-135

perception, saisie esthétique 100-109, 119  
   catégories de perception opératoires 102-104  
   renouvellement de la perception 101-109

positions esthétiques 80

relation esthétique 8, 85-86, 86, 105, 235  
   lecture esthétique 118, 118-119

saisie esthétique vs saisie cognitive 59

usages esthétiques du monde de l'art 92

**évaluation, position évaluative** 2, 3, 41, 171

**exemplification** 36, 121, 125, 133, 147, 149, 152, 163, 163-164, 165, 169, 182, 211

**expérience**  
 – de nouveauté entraînant un changement perceptuel 105  
 expérience esthétique 9  
   - désintéressée 10, 85-86, 118-135, 158

expérience littéraire 4, 5, 6, 34  
   expérience de lecture 45, 46, 113  
   – esthétique vs conceptuelle 132, 135  
   lecture esthétique pure 10-11, 19, 42, 117  
   posture lectorale 124

littérature comme concept expérientiel 10

expérience poétique  
   comme expérience de corrélations inédites 22, 47, 142, 208, 212

expérience subjective (exprimable/ inexprimable) 230-231

**extension**  
 champ extensionnel 108  
 définition extensionnaliste 40-43, 45-47  
 de la notion de littérature 9  
 notion extensionnelle 2

**fiche (comme dispositif)** 158-159

**fiction** 116  
   document poétique et fiction 179-180  
   espace (quasi) métanfictionnel 222  
   fictionnalité 7, 115, 155. Voir aussi **littérarité**

  récit fictionnel 171  
   fiction vs diction 7-9, 15

**finalité d'une œuvre d'art**  
 Voir **usages, question de l'usage**

**fonctionnement** 4, 7  
   fonctionnement artistique autonome 85  
   fonctionnement critique 51  
   fonctionnement des objets artistiques ou poétiques 83, 156  
     caractéristiques fonctionnelles 102  
     forme fonctionnelle 105  
     redéfinition fonctionnelle 156

  fonctionnement dispositional 138-143  
     chez Ponge 14-18

  fonctionnement documentaire 177-204, 272

  fonctionnement esthétique 117  
     vs fonctionnement non esthétique (Denis Roche) 114-135

  fonctionnement social de l'art 89-96

  fonctionnement symbolique d'un objet 3

**formation discursive** 45, 159  
 Voir aussi **seuil de positivité**

**forme de vie** 13, 16, 24, 47

**forme synoptique** 227-246  
   vue synoptique (*Übersicht*) 189, 233

**genre**  
   ambiguïté générique 1  
   classe générique 3

**Gestalt** 88, 103-104, 107  
   saisie de type gestaltiste 170

**geste**  
   geste technique 120, 121, 125, 133  
 Voir aussi **recontextualisation, redistribution**

**grammaire du dispositif collagiste** 160-176

**grammatologie** 184

**habitude**  
   comme narcotique 91, 99, 169  
   habituation 66  
   comme recombinaison des croyances (Dewey) 64-65  
   déshabituation (vs perturbation) 89-93  
   habitude poéticienne 206  
   habitudes interprétatives 82  
   habitudes lectorales 70

**historicisme**  
   définition historiciste de l'art (Levinson) 37-38  
   histoire de la poésie 54  
   poétique historiciste 35  
   téléologie historicisée de la poésie 34

**identification** 3  
 Voir aussi **description ; ovni**

**idéologie**  
   structure idéologique 115

**implantation** 17, 43, 45, 164-167, 193  
   comme mécanisme corrélationnel du dispositif 156-157  
   comme recontextualisation 68-69  
   dispositif comme forme d'implantation d'une opération 171-176  
   mode d'implantation dans l'espace public 92

Voir aussi **contexte, contextualisation, dispositif, dispositif collagiste, recontextualisation**

**implémentation** 169  
   vs implantation (définitions) 68, 156

implémentologie 184

tactique d'implémentation 209

**incommensurabilité** 167-170  
 Voir aussi **dislocation**

**indexicalité** 76

**indicialité** 76  
   des formes synoptiques 233

**individuation** 154

**institution** 170  
   « champ » institutionnel 40  
   réseau d'institutions 107  
   définition institutionnelle (de l'art) 40, 42, 96  
   usage orthodoxe (institutionnel) du concept d'art 89-100

valeur institutionnelle 201

désinstitutionnalisation 7, 45

destruction de l'art comme institution 93-99

instance institutionnelle vs sujet unique 232

instinct de préservation institutionnel 97

institution artistique comme territoire de l'art 80, 93-99, 108, 216  
   administration officielle de l'art 96

institution littéraire 17, 109  
   institution-poésie 122

institutionnalisation 2, 7  
   institutionnel vs intersubjectif 58

institutionnel vs naturel 61

institution sociale 19

médiation institutionnelle 41-43  
   vs dispositif 173

**instrument** : Voir **outil**

instrument rhétorique 140

**intégration** Voir **document poétique**

**intension (vs extension)**  
   définition intensionnelle 34, 38-39, 46  
   démarche intensionnaliste 38

Voir aussi **extension**

**intention** 10, 89, 118, 179, 194  
   intention logistique 172  
   intention poétique (vs intention artistique) 230  
   le dispositif comme dynamique intentionnelle d'ajustement 23  
   locuteur intentionnel (auteur comme) 190

**interaction**  
   des pratiques discursives 159  
   de systèmes de notation 240-241  
   hétérogénéité interactionnelle 14  
   interaction art-vie 141  
     2 exemples de stratégies interactionnelles possibles (Blaine, Reimer) 89-100  
     ajustement interactionnel 218  
     interaction vs partition art/vie 170  
   Voir aussi **action (de l'art sur la vie); expérience poétique ; Voir aussi document poétique ; dispositif**

interaction de deux systèmes de représentation comme condition de communicabilité 244-246

- interaction documentaire 192-201  
jeux d'interactions  
  jeux d'interactions langagières 47  
  « plouf » 25, 48-49, 84, 127  
le dispositif comme forme d'interaction 24  
**interprétation** 5  
  interprétation conceptuelle et dispositive 126  
  vs compréhension 29, 124-126  
**intransitivité** 117  
  écriture intransitive 11  
**investigation** 10, 56-57, 70, 160, 176, 194  
  investigation critique 131  
  lecture investigatoire 191-192  
  modèle d'écriture investigatoire 70  
  montage analytique investigatoire 193  
  vs relation esthétique « distanciée » 86  
  Voir aussi **enquête**
- jeu de langage** 24, 47, 60  
  jeux de langage ambiants 53  
  jeux de langage de vérité 55, 66  
  jeux de langage du territoire de l'art 97  
**judo**  
  Rey, Thierry 203  
  Riner, Teddy 203  
  uchi-mata 244
- langage**  
  inadéquation du langage naturel 239-240  
  langage ambiant 68, 201  
  langage privé 11, 16, 54, 219  
  paradoxe du langage privé 230-231  
  langages de vérité 53  
  langages dominants 52  
  langages institutionnels ou médiatiques  
  ordinaires 188-189  
  Voir aussi **performativité**
- littérisation** 8, 9  
  comme singularité stylistique 116
- littérarité** 6, 7, 8, 111. Voir aussi **fictionnalité**  
  littérarité logocentrique (Ponge) 15  
  littérarité spécifique d'un grand nombre  
  d'œuvres contemporaines 112
- logique fonctionnelle** 1
- magie**  
  mysticisme 131  
  mysticisme poétique 152, 219-220  
**maniabilité** 142, 189  
  Voir aussi **efficacité**
- média**  
  flot médiatique 68  
  médiatisation 90
- métaphore** 15, 16, 87, 132, 162  
  de la magie 87, 88
- métaphysique**  
  écrivains métaphysiques 30  
  métaphysique réaliste/réalisme métaphysique  
  149, 165
- mimesis** 128, 167  
  convention mimésique 147  
  logiques mimésiques 151-152
- mixed-medias** 99, 163
- monde littéraire** 3  
  Voir aussi **espace littéraire ; champ littéraire**  
  monde de la poésie 40, 51, 55, 112, 121, 207  
  monde de l'art (Danto) 3, 56, 86, 92, 95, 97,  
  103, 105, 201  
  vs monde réel 127-135
- monstration** 106, 149
- montage** 98  
  - analytique iconique 167  
  - analytique indiciel 166  
  comme composition de syntaxes hétérogènes  
  231-246  
  montage-k (définition) 153, 137-159, 166  
  montage « romanesque » (Maurice Lemaitre)  
  175  
  montages littéraires 146-149  
  poétique du montage 147-152  
  ponction-réinscription 145  
  - synthétique iconique 166  
  - synthétique indiciel 166  
  Voir aussi **dispositif collagiste**
- Muybridge**, écrivains Muybridge 31
- mythe, mythologies** 19, 66  
  conventions mythologiques 32  
  écritures démystifiantes 53, 246  
  (faits de l'institution) 97  
  mythe de « l'œil innocent » 151  
  savoir mythologique ambiant 169
- Voir aussi **naturalisation, dénaturalisation**
- naturalisation**  
  de la poésie 35-38  
  d'une méthode ou d'une esthétique 56, 149  
  expression « naturelle » 231
- norme**  
  comme système de réception de référence 81  
  normalisation 92  
  norme de conformité 240, 241  
  norme institutionnelle 234
- notion dynamique** 209-213
- nouveau, nouveauté**  
  adoption de comportements nouveaux  
  (vs croyances) 68  
  comme déplacement 39  
  = inhabituel, radicalement nouveau 21, 37,  
  235  
  nouveau contexte 47  
  nouveau en art (nouveaux objets>nouvelles  
  poétiques) 1, 79-86, 100-109  
  intrusion d'objets neufs dans le champ litté-  
  raire (Roche) 114-135  
  nouveau actuel vs nouveau formel 108  
  nouveau chez Walton (vs fonctionnement  
  actuel du nouveau en art) 103-109  
  nouveaux « traitements critiques » 55  
  nouvelles croyances 22  
  nouvelles relations logiques 221-225  
  œuvre nouvelle 113  
  Voir aussi **ovni**
- objet**  
  nouveaux objets / nouvelles poétiques 79-109  
  Voir aussi **ovni, observation, description, compré-  
  hension, interprétation**  
  objectivation 16, 59, 151-152, 178, 210-213  
  comme « notion dynamique » 209  
  écriture poétique « objectivante » 129-130  
  objectivation et nomination 41, 59-63  
  lecture pré-objectivée 41-43  
  objectivité 145  
  réalité observationnelle objective 237  
  valeur objective d'un discours 159
- observation** 3, 21  
  notion observationnelle 208
- observable vs théoriquement reconnaissable  
7-13  
  observation-description 62  
  témoignage d'observation 227-229  
  Voir aussi **identification ; description ; ovni**
- opération** (définition) 96  
  le dispositif comme forme d'implantation  
  d'une opération 171-176  
  modèle opératoire 154  
  opérateur 154-156, 166-167  
  opérateur extrinsèque 158, 175  
  opérateur intrinsèque 154, 175  
  opérativité 17, 152, 158  
  vs expressivité 153
- outil/instrument** 84  
  famille d'instruments 99, 108, 109, 200  
  famille d'outils 105-106, 192  
  texte-instrument 127  
  fonctions instrumento-documentaires des  
  textes non esthétiques 127-135
- ovni**  
  Objet verbal non identifié 1-25, 236  
  grammaire de l'ovni 4  
  Objet volant non identifié 229, 236, 240
- performance** 17, 43, 79, 99
- performativité** 63, 126, 171  
  pouvoir performatif des textes littéraires 88
- pertinence** 63, 83, 114, 115, 160, 186, 190, 222, 232  
  question impertinente (ou non pertinente)  
  116
- perturbation** 4, 49, 93-99
- photographie** 71, 127  
  (chez Denis Roche) 129-135  
  comme représentation du réel 135  
  les images de Lyndie England 181-182  
  les « Portraits » d'Anne-James Chaton 71-75  
  vs peinture 134-135
- piano**  
  Fisher, Edwin 107  
  Gould, Glenn 80, 107  
  Horowitz, Vladimir 102  
  Kissin, Evgueny 185  
  Nat, Yves 107  
  Perlemuter, Vlado 185

Pogorelich, Ivo 79, 80, 81, 82  
 Riley, Terry, KeyboardStudy#2 80, 82, 87, 105  
 Schleiermacher, Steffen 79, 81, 82, 87  
 Serkin, Rudolf 184

**poésie**  
 comme invention formelle spontanée 230-231  
 comme langage adéquat 60, 230  
 comme reconstruction (Tarkos) 27-29  
 et « compréhension » 220-225  
 leurre antipoétique 124  
 « poésies grammairiennes » (Hocquard) 241-243  
 « sortie hors de la poésie » (Gleize) 205-224  
 lapoésie 219, néopoésie 219, postpoésie 190, 221, 223, repoésie 219  
 poésie vs mythe 219-220  
 Voir aussi **critique** > **poésies critiques**; **vérité** > **poésie vs vérité**

**poème** : voir **Bory, Jean-François**; **Tarkos, Christophe**; **Blaine, Julien**

**poéticité** 33-34, 38-40, 51, 109, 112, 114, 220  
 théorie de la 46

**poétique (adj.)**  
 fonction poétique du langage (Jakobson) 8  
 métapoétique 119  
 pratiques poétiques 33  
 Voir aussi **document poétique**

**poétique (n. f.) : définition** 109  
 adaptée à de nouveaux objets 51, 79-109, 149  
 catégories génériques poéticiennes prospectives vs rétrospectives 209-213  
 chez Genette 8  
 comme clarification de jeux d'interactions 47-48  
 comme famille d'instruments 109  
 démarche grammairienne en poétique 161-165  
 description d'une œuvre comme synthèse momentanée 213  
 poétique du dispositif collagiste 160-176  
 poétique conditionnaliste (Genette) 235  
 poétique des « documents poétiques » 183-184  
 poétique intensionnaliste 38  
 poétique « ouverte » 154, 171, 213  
 Voir aussi **dispositif**

poétiques modernes : l'exemple de Denis Roche 111-145  
 poétiques réalistes 152  
 « réalistes » 219-220  
 théorie poétique vs pratique artistique 103  
 théories poétiques conservatrices 39  
 théorisation poétique vs perception 105

**poétologème** 207-216

**poétologie**  
 activité poétologique 48  
 invention poétologique 102  
 problème de l'efficacité des théories poétologiques 231-232  
 catégories poétologiques 100-109  
 changement d'objet poétologique (à propos du dispositif collagiste) 171-176  
 circonspection poétologique 106-109  
 comme recherche des conditions de possibilité d'une expérience poétique actuelle 40  
 concepts poétologiques 112, 114  
 théorie (métapoétique) 208  
 travail poétologique minimal 105  
 types poétologiques (Käte Hamburger) 35  
 un problème poétologique : Denis Roche 117-135

**politique**  
 comme acceptation commune de certains usages 62, 92. Voir **action**, **action directe**, **croances**, **institution**, **problème public**

**pragmatique** 117  
 effet pragmatique du document poétique 188  
 effet pragmatique non esthétique 118  
 effets pragmatiques 209  
 effets pragmatiques suggestifs 88  
 fonctionnement pragmatique 102  
 idéologie pragmaticienne postmoderne 57  
 mécanisme pragmatique 1  
 paradoxe pragmatique 140  
 pragmatique des écritures collagistes 151-160  
 vision pragmaticienne des poésies critiques 62  
 Voir aussi **ancrage**

**pratique**  
 activité pratique 105  
 effet pratique 15

logique pratique 141  
 objet pratique 24, 127  
 pratique cognitive inhabituelle 90

**pratique d'une œuvre** 83-86

**pratique sociale** 47, 48, 83  
 Voir aussi **vie pratique**

**privé vs public**  
 écriture comme activité privée 12

**problème public** 6, 57, 182, 183  
 définition (chez Dewey) 12-13  
 problème collectif 21, 77

**problèmes émergents** 45

**programme**  
 = convention 23  
 = procédure 154  
*pro-gramme* (Derrida) 154

**propriétés**  
 propriétés esthétiques 100  
 propriétés intrinsèques 21  
 propriétés littéraires 113  
 propriétés fonctionnelles 83  
 propriétés intentionnelles 180

**proxémie** 16

**ready-made** 100, 171, 178

**reconception** 7, 99, 102, 147, 179  
 de la poésie (« remplacer le mot poésie par le mot poésie ») 208-225

**recontextualisation** 47, 50-51, 105, 135, 172, 195, 214, 245  
 comme recherche ou recomposition de croances (Rorty) 22, 65, 68-69  
 recontextualisation par imagination 22  
 comme révélation 129-135  
 comme situation énonciative nouvelle 208-213  
 comme transfert de schèmes  
 Chaton 71-77  
 Roche 132-135  
 de la parole judiciaire dans l'institution littéraire 242. Voir aussi **Reznikoff**

**ponction-recontextualisation** 71, 162-165

**recontextualisation « douce »** 134

**recontextualisation littérale (vs recontextualisation rortyenne)** 22

**recontextualisation logique** 69-77

recontextualisations mentales ou révisions de croances 70

**rédaction** 191

**redescription** 152, 153, 190  
 et reconception 102-109  
 redescription ad hoc 104, 198

**redispotion**  
 Voir **dispositif**  
 ponction-redispotion 147

**référence-correspondance (correspondance référentielle)** 58-63

**remédiation** 163, 174

**représentation**  
 composition de deux systèmes de représentation 71-77  
 conventions représentationnelles 128-129  
 discontinuité a-représentationnelle du collage 151  
 formes usuelles de la représentation 64  
 logique représentationnelle 145, 186  
 désunion des logiques représentationnelles 162  
 modes institués de la représentation 53, 190  
 représentations artistiques 92  
 représentations communes 67  
 « représentations-en » 189

**résistance**. Voir **critique/poésies critiques**

**révélation** 149, 243  
 déconstruction comme mode de révélation 66  
 nouveau mode de représentation comme révélation 128, 143  
 poésie comme révélateur 111-135, 127-132  
 poésie vs « réel » 149  
 vs compréhension 245-246

**routine** 30, 92, 203  
 Voir aussi **habitude**  
 action routinisée 23, 91  
 routinisation 52  
 vs choc 21

**sabotage** 97  
 Voir aussi **action directe**

**saturation** 36, 86, 119  
 système symbolique saturé 120

**secondarisation** 214, 215-216

Voir aussi **usages secondaires**

**seuil de positivité** 21, 45

Voir aussi **formation discursive**

**significativité** 182

**solidarité** 246

**sortie**

du champ littéraire 7

sortie interne 236

Voir aussi **poésie > sortie hors de la poésie (Gleize)**

**spectacularisation** 124

machines de spectacularisation 85

**stock** 141

Voir aussi **bricolage, collage**

**stratégie**

stratégie de détournement-redispotion 174-175

stratégie de recontextualisation 132-135

stratégies artistiques de connexion de l'art à la vie 79-109

Voir aussi **tactique**

**subduction**

de l'art dans la vie 92-109, 95-99, 99

**subjectivation**

Voir aussi **privé**

connaissance poétique subjective 58

des individus 172-174

dé-subjectivation 15, 232

production désobjectivante 234

et sujétion sociale 204

**subsomption** 162

représentation subsumante 165-167

subsomption-transfiguration 169-170

**symbole**

Voir aussi **saturation**

ancrage des symboles dans la vie 165

désaffectation symbolique de nos représentations artistiques 92

historicité de la matière symbolique 231

littérarité et contenu symbolique 115-120

mécanisme symbolique du dispositif 126

aspect symbolique de chacune des parties 145

vs révélation 130-132

**syntaxe**

densité syntaxique 118, 124, 234

discontinuité syntaxique 126, 146, 149, 169

dislocation a-syntaxique 151

du dispositif collagiste 162-167

formes d'écritures pluri-syntaxiques

formes syntaxiques particulières 162-167

lecture syntactico-sémantique 120, 125

mécanismes syntaxiques 152

redispotion syntaxique 142

unité syntaxique 119, 146

Voir aussi **carte comme composition syntaxique ;**

**forme synoptique**

**synthèse** 75

composition synthétisante 231

document poétique comme image ou vue

synthétique 188, 189

fiche comme méthode de synthèse 158-159

Voir aussi **montage**

**tactique**

collage comme tactique critique 137-176

dispositif tactique (vs stratégique) 18

manipulation tactique 140

Voir aussi **stratégie**

**technique scripturale** 201-204

**test** 62, 97, 143, 146, 202

de commutation 242-243

dispositif-test 122, 126, 237-239

démarche par essais et erreurs 241

falsifiabilité 37

Rorschach 145, 204

système de tests 61

testivité 189-190

**théorie de la littérature** 111

**transfert de schèmes** 188-192

Voir aussi **recontextualisation**

**usages** 7, 106

appréciation comme usage acceptable 81

déplacements d'usages 37

normes 16, 92

question de l'usage d'une œuvre (Qu'en faire?)

82-88, 108

usage normal 82

usage courant (dénotatif) du langage 116

usages courants et écritures nouvelles 236

usage orthodoxe 81, 96

usages ambiants 53, 63

usages citoyens de l'art 96

usages efficients 64

usages secondaires 156, 215-216

usages symboliques 21, 98

usage synoptique 245

Voir aussi **forme synoptique**

**valorisation** 9

valeur formelle 116

**vérité** 9, 10, 20, 21, 114, 116, 122, 130, 149, 245

conventions du vrai 31

discours de vérité 242-243

document poétique et vérité 192-201

véridiction 179-180

« la poésie, c'est dire la vérité » : vérité poétique

vs « vérité correspondance » (Tarkos) 30-32

poésie vs vérité 53-56, 149-150, 219-222

vérifiable 115, 122, 197

vérité en littérature 135

vérité rumologique 196

« vérités » médiatiques 66

(vérités professorales) 142

vérité vs fiction 243

vérité vs solidarité 246

**vie concrète** 79

**vie politique.** Voir **pratiques sociales**

**vie pratique** 18, 23, 87, 89-99, 92, 99, 155, 167, 184,

186, 192, 213

Voir aussi **routine ; habitude**

intégration de l'art à la vie pratique 90, 98

**vie quotidienne** 58, 141, 168, 170

quotidienneté pratique 93

vie active 107

**vie réelle** 124

**vie sociale** 6

**virus** 174, 218

**visibilité (conditions de)** 90, 93, 109, 180, 187

**vision comme** 67

« voir dans » 168-169, 192, 240-241

**vue synoptique (Übersicht)** 233

Voir aussi **forme synoptique**

## Table

Préface par Jean-Pierre Cometti .....	I-VI
---------------------------------------	------

### La métaphore ufologique

Un autre monde littéraire ? .....	1
L'observable et le théoriquement reconnaissable .....	7
Les dispositifs .....	13
L'action directe .....	18

### Tarkos : trois images mentales

« Cassez-vous vite » .....	27
« Penser, c'est comme regarder la télé » .....	28
« Tu vois, la poésie, c'est dire la vérité » .....	30

### Poésies critiques

Argument .....	33
Schéma sommaire .....	51
Un commentaire : similitudes et différences premières .....	53
Un postulat .....	55
...et sa conséquence immédiate sur le schéma sommaire .....	56
Propos d'ordre général sur les types A .....	57
Spécificité du type A2 .....	60
Propos d'ordre général sur les types B .....	63
Quelques précisions sur B1 .....	65
Le modèle B2 .....	69

### Nouveaux objets, nouvelles poétiques

<i>Keyboard Study#2</i> en boucle dans la voiture .....	79
<i>L'Occupation des socles</i> et la destruction partielle de la villa Médicis .....	89
Une transfiguration chez Walton .....	100

### Denis Roche. La poésie comme révélateur

Argument .....	111
Difficultés .....	114
Littérature non esthétique .....	119
Fonctions et fonctionnements de l'écriture non esthétique .....	127

### La table de Kamelia

<i>La notion de dispositif collagiste chez Olivier Quintyn</i> .....	137
Différents usages collagistes .....	143
Quelques questions théoriques .....	152
Grammaire ou poétique .....	160
Incommensurabilité-dislocations .....	167
Collages, montages, dispositifs .....	171

### Le fonctionnement documentaire

<i>La notion de document poétique chez Franck Leibovici</i> .....	177
« le "poétique" des documents s'entend ici... » .....	177
Les images de Lynndie .....	181
« le caractère touffu et resserré des notes... » .....	184
Input-output .....	188
L'interaction documentaire .....	192
Les techniques scripturales .....	201

### « Assez vu ! »

<i>La notion de sortie interne chez Jean-Marie Gleize</i> .....	205
---	-----

### Des formes synoptiques

La carte de Lonnie .....	227
Bibliographie .....	249
Index des noms .....	258
Notions .....	261

## **NOS DISPOSITIFS POÉTIQUES**

de

**Christophe Hanna**

Achevé d'imprimer en mai 2010

sur les presses de l'imprimerie CPI-France Quercy (46090 Mercuès).

n° ISBN : 978-2-917131-09-1

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2010.

Imprimé en France.

© Christophe Hanna, et Questions théoriques pour la présente édition.

L'association Questions théoriques (anc. Le Croisement)

a bénéficié du soutien du Conseil régional d'Île-de-France.

[www.questions-theoriques.fr](http://www.questions-theoriques.fr)

[questions.theoriques@gmail.com](mailto:questions.theoriques@gmail.com)

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre.



