

*des opérations d'écriture
qui ne disent pas leur nom*

introduction

si une antilope sauvage courant dans la brousse est un animal en liberté, la même antilope, en cage et exhibée dans un zoo, est un *document*. pour suzanne briet, l'auteur de cette surprenante distinction, la mise en cage de l'antilope transforme, en effet, cette dernière en une occurrence de son espèce (un *token*), destinée à produire une forme de savoir.

#4. une étoile est-elle un document ? un galet roulé par un torrent est-il un document ? un animal vivant est-il un document ? non. mais sont des documents les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres d'un musée de minéralogie, les animaux catalogués et exposés dans un zoo.

#5. [...] admirons la fertilité documentaire d'un simple fait de départ : par exemple, une antilope d'une espèce nouvelle a été rencontrée en afrique par un explorateur qui a réussi à en capturer un individu qu'il ramène en europe pour notre jardin des plantes. une information de presse fait connaître l'événement par des communiqués de journaux, de radio, par les actualités cinématographiques. la découverte fait l'objet d'une communication à l'académie des sciences. un professeur du muséum en fait état dans son enseignement. l'animal vivant est mis en cage et catalogué (jardin zoologique). une

des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom

fois mort il sera empaillé et conservé (au muséum). il est prêté à une exposition. il passe en sonorisé au cinéma. son cri est enregistré sur disque. la première monographie sert à établir partie d'un traité avec planches, puis une encyclopédie spéciale (zoologique), puis une encyclopédie générale. les ouvrages sont catalogués dans une bibliothèque, après avoir été annoncés en librairie (catalogues d'éditeurs et bibliographie de la france). les documents sont recopiés (dessins, aquarelles, tableaux, statues, photos, films, microfilms), puis sélectionnés, analysés, décrits, traduits (productions documentaires). les documents se rapportant à cet événement sont l'objet d'un classement scientifique (faune) et d'un classement idéologique (classification). leur conservation enfin et leur utilisation sont déterminées par des techniques générales et par des méthodes valables pour l'ensemble des documents, méthodes étudiées en associations nationales et en congrès internationaux.

#6. l'antilope cataloguée est un document initial et les autres documents sont des documents seconds ou dérivés¹.

ainsi un document ne se réduit-il pas à un artefact inerte supportant de l'information textuelle, sonore ou picturale. un document est avant tout une opération matérielle, nécessitant une mise en place préalable, et permettant des actions, une circulation, des productions de savoir.

ce livre voudrait considérer nos pratiques d'écriture ordinaires, non dans leur rapport à une quelconque norme ou noblesse, que représenterait la littérature, mais simplement comme des *actions*. en retour, il cherche également à rendre visible la part

1. suzanne briet, *qu'est-ce que la documentation?*, paris, éditions documentaires industrielles et techniques, 1951.

de nos actions ordinaires qui peuvent être décrites comme des opérations d'écriture.

s'intéresser à l'ordinarité de ces pratiques implique de ne pas distinguer entre des pratiques « nobles », qui seraient issues de la poésie, et des pratiques plus prosaïques de notre quotidien, « l'universel reportage » : toutes les pratiques d'écriture se doivent d'être posées sur un seul et même plan de saisie. l'intérêt de se pencher, néanmoins, parfois, sur des exemples spécifiquement poétiques réside dans le fait que, bien souvent, des travaux de poésie contemporaine rendent visibles ces pratiques ordinaires, naturalisées et donc invisibilisées, dans notre quotidien. la dimension expérimentale de ces travaux de presque laboratoire sert donc ici de prise ou de miroir pour mieux saisir en retour ou en creux ce qui fabrique notre quotidien.

parler de pratique d'écriture, c'est d'abord distinguer une pratique d'un objet fini stabilisé que serait le texte, ou le livre – à l'instar d'une pratique artistique, dont l'œuvre d'art n'est qu'un moment, inscrit au sein de processus plus larges. c'est ensuite considérer que l'écriture ne se réduit pas à l'image d'épinal d'un auteur travaillant à sa table à produire des énoncés originaux. manipuler des matériaux préexistants ou organiser leur circulation publique peut relever aussi, ou déjà, d'une opération d'écriture. la chaîne est donc plus large, et produire ses propres énoncés n'est alors qu'un moment, possible mais non indispensable, dans cette définition élargie ou augmentée de l'écriture. de quoi se compose cette chaîne, jusqu'où s'étend-elle, où faut-il l'arrêter ? nulle réponse préétablie, ni limites fixées à l'avance. pour le savoir, une enquête est nécessaire. mais là encore, pas une enquête

une fois pour toutes, mais une enquête à recommencer pour chaque objet, pour chaque pratique – et une variété de réponses, enrichissant, élargissant à chaque fois notre compréhension de ce qu'est écrire.

les pratiques d'écriture intéressent aujourd'hui essentiellement l'anthropologie de l'écriture, les *literacy studies*, et une partie des *media studies*. les études littéraires, centrées sur l'objet théorique « texte », y semblent encore fermées. peut-être à raison, car il faudrait alors abandonner un ensemble de croyances sur la littérature (croyances au sens peircien d'« habitudes d'action »), abandonner la prééminence du texte, et, partant, les outils d'analyse qui lui sont attachés (l'analyse stylistique de la phrase, l'explication ou le commentaire de texte). étudier la littérature, jusqu'à aujourd'hui, c'est lire des livres sur des livres, « en chambre » : il n'y a pas à sortir, à trouver un terrain et à le parcourir pour en délimiter le périmètre, un livre possède un nombre fini de pages. les études littéraires auraient également à s'ouvrir vers d'autres disciplines et à accepter la notion d'*épreuve* ou de *test* pour les outils qu'elles forgent. d'une certaine façon, elles auraient à se rapprocher des sciences sociales et humaines.

peut-être est-il alors temps de changer la bibliographie qui construit ce paysage intellectuel, car il faudra, sinon, en arriver au paradoxe suivant : qui voudra étudier un certain pan de la poésie de ce début de XXI^e siècle devra le faire, non pas en suivant des études littéraires, mais en lisant des ouvrages d'anthropologie ou de *media studies*.

mais une fois dit cela, comment étudier les pratiques d'écriture ? car les traces dont nous disposons sont justement des objets finis et stabilisés : des textes, des livres, des imprimés. il n'est pas aisé de mettre un ethnologue ou un anthropologue derrière chaque producteur d'écrit, afin de

mener des enquêtes monographiques. si la critique génétique s'est employée à défaire la stabilité du texte édité, en multipliant brouillons et versions concurrentes, elle reste attachée – bien qu'elle s'en défende – à la catégorie théorique du « texte ». l'approche serait alors plutôt celle de l'archéologue et de l'historien, formés à l'épigraphie ou la diplomatique², qui savent lire et manipuler des artefacts pour en saisir les pratiques constitutives et les actions qu'ils peuvent engendrer. ou celle d'ethnométhodologues qui, tel eric livingston, observent comment les gens raisonnent ou lisent, dans la vie de tous les jours, pour mesurer ensuite l'écart entre leurs manières de faire et ce qui est enseigné dans les manuels de logique ou de théorie littéraire³.

à ces approches peuvent s'ajouter une expérience personnelle, une tentative d'auto-observation, fondée sur une « compétence de membre » (selon l'expression en usage) permettant une perspective *émique*, ainsi que des conversations avec quelques poètes, développées sur plusieurs années et qui ont pu nourrir ces réflexions.

-
2. la *diplomatique* est la science qui étudie la structure, l'authenticité et le fonctionnement des documents officiels (traités, actes, chartes et diplômes, en tant que « pièce[s] officielle[s] émanant d'un souverain et établissant un droit ou un privilège » – tlf).
 3. eric livingston, *ethnographies of reason*, ashgate, 2008 et *an anthropology of reading*, bloomington, indiana university press, 1995.

I. des pratiques d'écriture qui ne disent pas leur nom

legend has it this way. les genres sont habituellement répartis ainsi : un texte scientifique rapporte des vérités scientifiques, découvertes antérieurement à la publication et existant indépendamment de cette dernière ; un article de presse rapporte des faits qui se sont déroulés antérieurement à la rédaction de l'article, un texte de poésie exprime la subjectivité de son auteur, par un travail de mise en mots, pour dire avec exactitude le ressenti d'un corps. pour répandue qu'elle soit, cette conception fait du texte un véhicule neutre d'informations préexistantes et indépendantes de leur écriture. suivre cette conception a malheureusement pour conséquence d'engendrer un certain nombre de problèmes dont on ne saura plus se dépêtrer, quelques coups plus loin.

considérons maintenant l'écriture non comme un médium pour exprimer des idées ou une subjectivité, mais comme une activité, comme une pratique. qu'on écrive une fiction ou de la théorie, un même type de gestes sera accompli : il faudra disposer d'un certain mobilier (chaise, ordinateur, table, lunettes, imprimante), d'un certain environnement (du silence, pour les uns, de la musique, pour d'autres) pour se mettre au travail. selon le genre d'écrit, peut-être certaines

médiations ou agents seront-ils à modifier (la nature des livres mobilisés dans une bibliothèque), mais il y aura probablement moins de différences entre écrire une fiction et écrire de la théorie qu'entre écrire un roman et faire un film. en effet, bien que les deux objets relèvent du genre « fiction », leurs gestes respectifs ne se recourent que peu : filmer implique d'être debout, entouré de gens, accepter que la situation prime sur le script initial, quand l'écriture implique d'être assis, produit une temporalité où il est toujours possible de revenir en arrière, où, généralement, seules deux mains agissent sur un clavier. en ce sens, du point de vue de la pratique, les divisions traditionnelles entre les genres d'écrits tombent : l'idée d'un écrit qui serait un métalangage analysant réflexivement un autre type d'écrit perd tout son sens : en écriture, il n'y a pas de métalangage, il n'y a que des activités d'écriture constituant des pratiques.

en considérant l'écriture comme une activité pratique, il devient alors possible d'étudier, de décrire ses différentes dimensions, ses différents traits, et de considérer son rapport à l'action autrement que dans l'impasse d'un art engagé. écrire politiquement ne repose pas sur un thème, mais sur une manière de faire. « ne pas faire des films politiques », disait jean-luc godard, « mais faire des films politiquement ». l'adverbe pointe ici non un aspect topique, mais les composants d'une pratique. non pas « de quoi ça parle ? » mais « comment c'est fait ? » quels processus sont impliqués pour produire un tel objet ? qu'a-t-il fallu mettre en action ?

· pour ne pas écraser

l'écriture étendue

recopier, *découper-coller* (ou, aujourd'hui, « *copier-coller* » électroniquement), *compiler* ou *transcrire* sont des pratiques différentes. à dessein, le terme de pratique est préféré à celui d'opération pour ne pas mettre l'accent sur la dimension logique, mais sur une action s'inscrivant dans une durée. on peut ainsi mettre au jour toutes les difficultés, les embarras, les surprises et les inattendus qui peuvent surgir au cours de l'exercice (quand le terme d'opération annule complètement le caractère gymnastique de la chose : on y pense... c'est fait!), et s'apercevoir que la manipulation entraîne toujours une modification de *formats*, même au sein de ce qui pourrait paraître un simple copier-coller.

les travaux qui nous occupent ont ici en commun d'utiliser des matériaux préexistants. voilà qui est étrange, pourrait-on penser, alors que l'objet de ce livre semblait porter sur l'écriture. l'écriture n'est pas ici envisagée comme la production d'énoncés originaux par un sujet singulier, mais comme un ensemble d'activités incluant la production de documents, leur mise en circulation et leur efficace performative lorsqu'ils agissent en situation. en ce sens, les activités de compilation, d'archivage, d'édition¹ – aussi bien au sens anglais de sélection, correction, montage, qu'au sens français de publication – ou de diffusion relèvent, d'une certaine façon, de l'écriture.

1. étymologiquement, *éditer* signifie « mettre au jour », « dévoiler », « rendre public ».

si l'écriture est une pratique, et qu'une pratique peut elle-même se décrire comme un ensemble de (sous-)pratiques, alors les auteurs mettront l'accent, selon leur intérêt ou leur recherche, sur des moments différents de cette pratique : les uns se caractériseront par un travail soutenu sur le moment d'archivage, d'autres sur des formes particulières de publication ou de publicisation de leurs documents. l'idée qu'un texte se définit comme la production d'énoncés originaux par un sujet singulier, et qu'un texte, ainsi défini, particulièrement bien écrit, relève de la *littérature*, n'est donc, d'un point de vue logique, qu'une position parmi d'autres, dans le champ de la *literacy* (lire, écrire, compter), et une position, il faut bien l'admettre, extrêmement normative. pourtant, malgré cette place mineure qu'elle devrait occuper au vu des possibilités innombrables que recèlent les inventions de pratiques, cette conception de la littérature domine à peu près tout le champ de la littérature dite « commerciale² » : les grandes maisons d'édition ne jurent que par elle, les prix littéraires lui rendent grâce annuellement, et l'on va jusqu'à traquer toute tentative de s'en démarquer en évaluant publiquement les risques éthiques ou juridiques que ces torsions impliquent. avec raison, paradoxalement. car si toute pratique implique, par nature, des choix politiques et éthiques, si on ne fait pas des « films politiques », mais « des films politiquement », alors on peut dire que la littérature générale a invisibilisé ces dimensions au profit d'une conception prônant l'autonomie de l'art ou du texte, en faisant porter tout le poids de ces questions uniquement sur le topique (le

2. cette formulation n'est évidemment pas à prendre comme une définition de ce qu'est la littérature – agir ainsi serait tout simplement faire fi de... l'histoire de la littérature. elle constate simplement un usage majoritaire dans la sphère dite *mainstream*, sans pour autant apporter de restriction normative ou restrictive (la littérature ne serait que...).

sujet du livre) et en faisant disparaître les façons de faire³. or, on aura beau faire un film « politique », la façon de faire le film, même non thématifiée, n'en restera pas moins disponible à une explicitation future qui fera entrer en contradiction le sujet du film ou du livre avec ses manières de faire effectives.

inclure dans les pratiques d'écriture des activités d'archivage, de montage ou de publicisation permet d'élargir considérablement notre cadrage perceptuel et d'inclure toute une série de documents et de phénomènes qui restaient jusque-là hors de toute saisie, hors de toute réflexion, c'est-à-dire hors de toute *accountability* : ce qui n'est pas rapporté, ce pour quoi on ne produit pas de rapport, n'a aucun compte à (nous) rendre. inclure ces activités dans l'écriture les rend *accountable*. elles relèvent soudainement de questions de poétique.

à la suite de mallarmé, la poésie moderne s'est interrogée sur sa matérialité (la page, la double page, le pli, la disposition spatiale des mots), avant de monter en généralité pour spéculer sur des abstractions comme « texte » ou « écriture », ou « poésie ». peut-être est-il temps aujourd'hui de faire une mise à jour, un *update*. car en cent vingt ans, les inscripteurs

3. dans cette conception, le style, souvent considéré comme un élément formel de l'écriture, n'est pas rattaché aux manières de faire, mais à la forme du topique. ce qui a pour conséquence de produire des formulations de *double bind* : « le style de céline est merveilleux bien que céline soit un salaud ». on condamne moralement l'individu, on s'incline devant son habileté technique, et l'on n'est jamais très à l'aise de devoir formuler ce genre d'énoncé ambivalent. une approche écosystémique permettra, à l'inverse, de ne pas dissocier le style des manières de faire, et une question comme « que peut m'apprendre cette œuvre que nulle autre ne pourrait m'apprendre ? » intégrera alors les dimensions éthique et politique d'une pratique au régime même de l'œuvre.

des pratiques d'écriture qui ne disent pas leur nom

se sont multipliés par leurs genres et leurs formats. aussi, toute réflexion sur les pratiques d'écriture doit-elle prendre en compte les modes de fonctionnement propres aux pdf, *e-books*, mp3, mpg, doit rendre compte des voies de circulation, de leur chemin de téléchargement. impossible de faire l'impasse sur les entreprises qui s'occupent de la diffusion, distribution des livres, des normes standardisées de format, des portails de téléchargement, des technologies de *files-sharing*, des sites de partage.

*

au-delà du readymade

recopier, découper-coller, compiler ou *transcrire*, ces procédures ont pu être repérées dans un courant parfois désigné du nom malheureux d'« appropriationnisme », sous prétexte que des matériaux préexistants étaient réutilisés. mais loin de n'être que des descendantes de la longue lignée des *readymades* duchampiens et des *pierreménarderies* borgésiennnes, ces procédures touchent à d'autres enjeux que la question des indiscernables (sur le mode : quelle différence entre un porte-bouteille du bhv et un porte-bouteille signé marcel duchamp ? entre un quichotte de cervantès et un quichotte orthographiquement identique de pierre ménard ?)

les pratiques dont il est question procèdent souvent par des re-publications ou des re-publicisations de documents (*i.e.* elles rendent, de nouveau, public, elles re-fabriquent un public du problème, par republication). republier un document semble formellement proche de la tautologie ou du *readymade*, mais cette action peut produire une redescription supérieure à celle d'une simple tautologie (répéter un énoncé, pour quoi ?). il serait insatisfaisant de qualifier de

simple *readymade* un écrit qui serait reproduit à l'identique mais qui produirait néanmoins une redescription. car la redescription produit cette chose paradoxale, consistant à *transformer un objet tout en le laissant intouché*. voilà pourquoi dire « décontextualisation » ou « recontextualisation » d'un objet, comme on a l'habitude de le faire pour l'opération duchampienne, c'est aujourd'hui ne plus en dire assez. si une telle description pouvait avoir une efficacité en 1913, cette dernière s'est perdue cent ans après. il ne s'agit pas de dire, comme a pu le faire arthur danto, que par transsubstantiation, un objet *readymade* gagne soudainement un supplément d'âme en se dotant d'un fonctionnement esthétique⁴. de même pour la fameuse *implémentation* de nelson goodman (l'activation d'un objet dans un nouveau contexte⁵). ce terme, d'origine juridique (on implémente une loi à l'assemblée : votée, elle devient effective et peut alors être appliquée) décrit un effet, mais ne nous dit en rien comment cette opération s'effectue.

la redescription est productrice d'un savoir sur le monde. elle ne se contente pas de modifier l'ontologie de l'objet *readymadé* ni de révéler la dimension institutive de l'institution⁶. le processus de redescription ne se réduit en aucune façon à une logique appropriationniste de *readymade*, ni à une logique documentaire, au sens disciplinaire du terme (le néologisme « documental » le distingue ainsi du genre *référéncé*). les vertus requises pour étudier le fonctionnement de ces documents

4. arthur danto, *la transfiguration du banal*, trad. cl. hary-schaeffer, paris, seuil, 1989.

5. nelson goodman, *langages de l'art*, trad. j. morizot, nîmes, éditions jacqueline chambron, 1976.

6. sur la redescription, voir franck leibovici, *des documents poétiques*, paris, al dante, coll. « forbidden beach », 2007.

impliquent ainsi des qualités fort différentes de celles mobilisés pour le *readymade*. elles jouent sur la vitesse et l'immersion : il faut *ralentir* (selon l'expression de jean-marie gleize) pour apprendre à connaître, pour assimiler, pour s'accoutumer, s'imprégner; se noyer, se laisser recouvrir ou ensevelir pour apprendre à naviguer *in medias res* – abandonner tout désir de position de surplomb. « implémenter, comment ? » précise notre question. par quelles procédures ? par quels gestes ? il faut donc s'arrêter sur les pratiques réelles, laborieuses, séquentielles de ces opérations, qui sont toujours des transformations (les opérations sont des actions).

john roberts repère très justement que la pratique artistique post-*readymade* ne se comprend pas comme une simple délégation du travail manuel à des travailleurs non artistiques pour faire de l'artiste un concepteur manipulant uniquement des idées – cette conception idéaliste de l'art conceptuel ne correspondant pas à une description empirique de ce que font réellement ces artistes⁷. si certains peuvent avoir perdu un certain savoir-faire artisanal traditionnellement enseigné par le système des beaux-arts, ces artistes doivent, en revanche, pour être capables de naviguer au sein du monde sociotechnique contemporain et pouvoir y agir, acquérir un nouvel ensemble de compétences. roberts nomme cette dialectique *skill – deskilling – reskilling* : l'artiste maîtrisait certaines techniques, il semble les avoir perdues avec le *readymade*, il en acquiert de nouvelles dans le nouveau rapport au monde qu'il cherche à établir, par son insertion dans des *praxis* sociales spécifiques mettant fin à un certain isolement de l'art. en

7. john robert, *the intangibilities of form: skill and deskilling in art after the readymade*, londres, verso, 2007.

tentant de modifier l'objet d'une œuvre d'art et ses manières de faire, l'artiste doit alors acquérir de nouveaux savoirs et de nouvelles compétences. mais, même lorsque john roberts décrit, dans cette perspective, l'activité de copier comme « productive et transformatrice », il ne décrit jamais les gestes et les actions qui la constituent *littéralement*, les compétences concrètes que l'auteur doit acquérir pour mener à bien ces dernières, ni encore l'apport spécifique de cette intervention, qui la distingue d'autres interventions non artistiques de la sphère sociotechnique. il dresse ainsi un tableau permettant de relire les transformations opérées dans le monde de l'art, depuis l'évolution de la forme travail et des distributions entre certaines catégories de travailleurs, mais en reste à des énoncés à très haute généralité.

les termes de *readymade* ou de *found text* sont insuffisants : ils ne permettent pas de discriminer entre différentes pratiques d'écriture. leur usage actuel a un effet écrasant : « si ce n'est pas du collage, c'est du *cut-up*, si ce n'est pas du *cut-up*, c'est du détournement ». mettre en avant uniquement la dimension préexistante des matériaux originaux dissimule le fait que l'écriture est une activité, c'est-à-dire qu'elle opère des transformations, ici non pas sur des énoncés, mais sur des énonciations. elle produit ainsi un nouveau public, un nouvel espace public.

dire de façon pavlovienne *readymade* face à des pratiques documentales gomme également le fait que les documents ne se réduisent pas à des artefacts fixés et monolithiques, des « monuments », mais sont d'abord, telle une partition, un ensemble d'actions, une feuille de route permettant une série d'actions et impliquant des collectifs. en situation documentaire, il s'agit donc plutôt de se demander quelle est la meilleure

technique pour « dégeler » un document (*unfreeze*) – en référence aux « paroles gelées » de rabelais – et en faire saillir les traits les plus pertinents (ses populations, les pratiques qui l'ont produit et qui lui permettent de circuler, ses *affordances*⁸ publiques et collectives). cette question annule la distinction entre producteur et lecteur, car elle est commune aux deux instances. quelle vision faut-il mobiliser pour faire fonctionner les traits d'un document *comme* des actions ? nous appellerons *forensiques* les poétiques qui développent, d'abord et avant tout, une attention aux saillances des documents et aux arènes qui les contiennent et qu'ils contiennent réciproquement.

le matériau et son terrain

l'attention se déplace du signifiant du texte aux propriétés du document. il s'agit de saisir ce qui, du document original, peut être transporté. car c'est dans l'opération même de transport que se produit un savoir⁹. du matériau prétendument « brut » (les ethnologues diraient : « du terrain »), sont

-
8. *affordances* s'entend comme les « potentialités » d'un objet qui se révèlent à l'occasion d'une situation particulière qui « invite » à un usage spécifique de l'objet. ainsi, une *affordance* d'un galet plat serait de ricocher sur les vagues; ou encore, un avion peut être utilisé comme un missile si on le précipite vers un gratte-ciel (« arme par destination »). sur la notion d'*affordance*, voir james j. gibson, *the ecological approach to visual perception*, new york, psychology press, taylor & francis group, 1986.
 9. ce processus a été décrit en détail aussi bien par charles goodwin que par bruno latour. charles goodwin, « professional vision », *american anthropologist*, n° 96/3, 1994, p. 606-633; bruno latour et steve woolgar, *la vie de laboratoire*, paris, la découverte, 1976, et « le topofil de boa vista ou la référence scientifique – montage photographique », *raison pratique* n° 4, 1993, p. 187-216.

sélectionnés et prélevés uniquement les traits jugés pertinents : la production de savoir consiste, d'abord et avant tout, à traduire des éléments en données (*data*) au moyen d'une série d'inscripteurs disposés en cascade. la pratique ordinaire d'un spécialiste des sols pourrait se décrire ainsi : extraits d'un terrain en forêt, des échantillons de terre sont placés dans les cases d'une boîte portative, ces cases sont étiquetées, la boîte est rapportée au laboratoire, les différents échantillons sont analysés, un tableau synthétise les résultats, le tableau donne un graphique, le graphique produit un texte paraissant dans une revue, le texte est débattu par d'autres textes, et ainsi de suite. à chaque étape, une technologie d'écriture spécifique opère une traduction ou une conversion d'un langage vers un autre, d'un régime sémiotique vers un autre. si le passage d'un tableau statistique à un graphique ou d'un graphique à un texte paraît évident, l'opération première de *sélection* et de *distribution* des échantillons de terre dans les cases adéquates de la boîte relève également d'une opération de traduction. car la distribution dans les cases implique l'élection préalable de certains traits du matériau brut, comme traits pertinents à rendre saillants (goodwin appelle cela *highlighting*). enfin, leur classement dans ces mêmes cases implique déjà une première organisation et hiérarchisation par différenciation des échantillons et production de catégories. on a donc ici une opération d'écriture, rendue possible par un dispositif matériel, sans pour autant que la moindre ligne d'un texte ait été écrite. jack goody appelle cela une « technologie intellectuelle¹⁰ ».

d'une certaine façon, on pourrait dire que, dans ce type d'approche, il n'y a pas de matériau brut. « brut » n'existe que

10. jack goody, *la raison graphique*, trad. et présenté par jean bazin et alban bensa, paris, minuit, 1976.

rétrospectivement, par rapport au moment de sélection des traits jugés pertinents. un matériau brut n'est pas une essence, mais un moment d'une séquence plus large. à l'inverse de ce que l'on pourrait penser, un matériau brut n'est pas sans point de vue. au contraire, il n'y a pas de matériau brut sans perspective : c'est depuis l'instrument choisi et depuis le type de savoir que l'on cherche à produire que certains traits d'un matériau seront considérés comme pertinents, et, partant, qu'un matériau sera redéfini dans son brutalisme comme un matériau en soi, *i. e.* un matériau recelant des potentialités non encore exploitées, riches de traits à rendre saillants.

le transport du terrain au laboratoire peut s'effectuer au moyen d'un simple cahier, d'une prise de notes, d'une suite de schémas, d'un enregistrement audio ou vidéo : toute technique de notation (*i. e.* de traduction) permettant de rendre *accessibles* et *manipulables* des blocs qui, avant d'être extraits de leur terrain d'origine, ne l'étaient qu'au prix d'efforts importants, nécessitant un investissement conséquent de temps et parfois d'argent. on ne peut pas toujours retourner sur le terrain et revivre la même expérience. de même, on ne peut publier l'intégralité des matériaux produits par une situation. l'investissement serait démesuré, ce serait comme demander aux autres de vivre notre propre vie. qu'ils accordent la même attention que j'aurai su déployer, qu'ils consacrent autant de temps à mon étude pour penser ce que j'ai pensé. un dispositif poétique, en produisant une représentation de ces matériaux, se pose comme un *économiseur de complexité*¹¹.

11. olivier quintyn ajouterait « et un intensificateur de saillances ». sur les représentations comme économiseurs de complexité, voir franck leibovici, (*des formes de vie*) – *une écologie des pratiques artistiques*, aubervilliers/paris, les laboratoires d'aubervilliers/questions théoriques, 2012.