

B i b l i o t h è q u e
des
**SCIENCES
HUMAINES**

**Les mots
et les choses**

une archéologie des sciences humaines

par

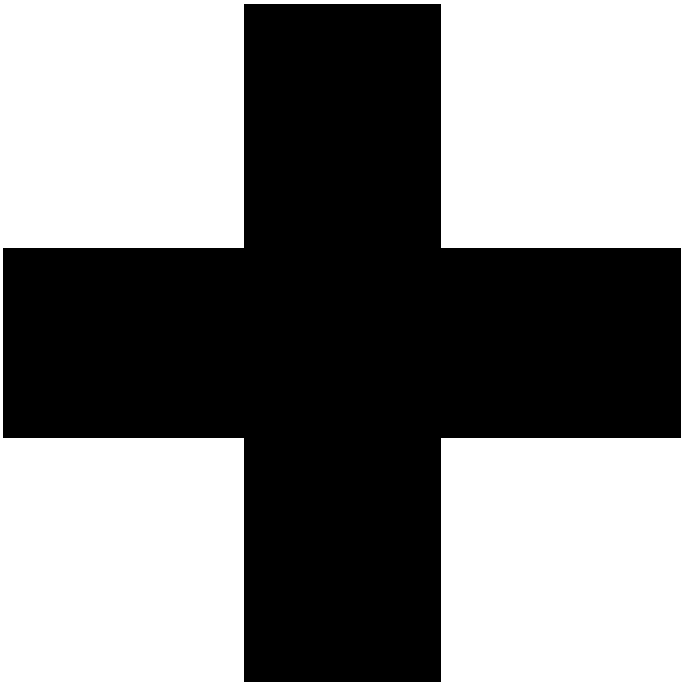
ANTOINE LEFEBVRE

Jean-Paul Sartre
Les mots



folio 

Texte intégral





10

18

domaine français

Georges Perec
Les choses



B i b l i o t h è q u e
des
**SCIENCES
HUMAINES**

**Les mots
et les choses**

une archéologie des sciences humaines

par
MICHEL FOUCAULT

nrf
Éditions Gallimard

Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage. À restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. À tout faire parler. C'est-à-dire à faire naître au-dessus de toutes les marques le discours second du commentaire. Le propre du savoir n'est ni de voir ni de démontrer, mais d'interpréter. Commentaire de l'Écriture, commentaire des Anciens, commentaire ce qu'ont rapporté les voyageurs, commentaire des légendes et des fables : on ne demande pas à chacun de ces discours qu'on interprète son droit à énoncer une vérité; on ne requiert de lui que la possibilité de parler sur lui. Le langage a en lui-même calligrammes. À la différence de Magritte qui tout en prenant la réalité à témoin ne se déplaçait que dans les deux univers de la langue et de l'image, Broodthaers a eu très largement recours au réel, aux objets du monde pour composer ses décors. Le décor chez Marcel Broodthaers n'a rien à voir avec le grand art dont Delacroix fut un des derniers représentants avec ses fresques de Saint-Sulpice et de l'Assemblée nationale, le décor est pour lui cette disposition momentanée d'objets interchangeables pour la prise de vue du cinéma, pour la mise en vue de l'exposition, mais aussi une sorte de praticable tel qu'on l'utilise au théâtre. → *paradoxe de l'art en tant*

La description comme titrage et légende chez Marcel Broodthaers institue l'exposition et reprend en cela la fonction générale des livrets conçus pour servir de guide à ces musées scientifiques et techniques du XIX^e siècle au projet tout aussi sauvage que l'utopie descriptive dans leur tentative de réunir sur leurs murs les unités discrètes du monde. De même que Magritte avait besoin d'une imagerie transparente évocatrice des planches de leçon de choses, de même Marcel Broodthaers avait-il besoin de la pompe, du décor, des accessoires et de la rhétorique du musée du XIX^e siècle. C'est pourquoi il me

À travers cette relation à la société se manifeste, sous sa forme la plus aboutie, la figure hégélienne de l'art comme révélation d'une figure de l'esprit. ou des performances deviennent œuvres. Les intentions, les attitudes et les concepts deviennent des substituts d'œuvres. Ce n'est pas pour autant la fin de l'art : c'est la fin de son régime d'objet.

LW

« L'espace » dans lequel je travaille est le contexte culturel dans son entier. C'est un espace réel plutôt qu'un espace esthétiquement contracté.

C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. peut rétorquer que l'art conceptuel non seulement ne recherche pas la beauté mais la refuse. Ou refuse du moins l'idéologie conservatrice qu'elle véhicule, quitte à la redéfinir. Les conceptuels

La langue écrite est une suite de signes distribués dans l'espace; leur lecture se déroule dans le temps.

Un livre est une séquence spatio-temporelle.

donnés. Les artistes se sont mis à publier des livres et des revues, à les diffuser, à diriger des galeries et des centres d'art, à organiser des manifestations culturelles qui mettent en œuvre tout un éventail de media et de professions spécialisées. Autrement dit, ils ont quitté le domaine sacré de l'art pour pénétrer dans le domaine plus vaste et moins bien circonscrit de la culture. L'art pour l'art est vide de sens; l'art ne vaut que s'il s'intègre à une stratégie culturelle. Cette stratégie reposera nécessairement sur des principes critiques.

Mais je me suis aperçu que lorsque je peignais un mur ou une pièce, je ne créais pas d'image. Je faisais une peinture, mais pas un tableau. La peinture ne représentait rien : c'était un mur peint, la peinture d'un mur. Ce n'était pas une image de ce mur. Parce que le mur était peint, et non pas dépeint. Ça, ça me plaisait bien. Et j'ai commencé à signer les maisons et les pièces que je peignais, de façon à les intégrer à mon travail d'artiste, pour les différencier d'un simple boulot.

« Aujourd'hui, le récit du monde appartient à nouveau aux terroristes », écrivait quant à lui Don DeLillo après les attentats du 11 septembre, dans un article d'*Harper's Magazine*⁶³. Une formulation qui peut paraître ambiguë prise hors de son contexte et qui ne signifie pas que le récit dominant serait celui des terroristes, mais que le mode narratif lui-même est devenu terroriste, tout à la fois un régime de fiction et de terreur inscrit dans un champ symbolique où s'affrontent des représentations et des contre-représentations narratives inspirées par la terreur. Le sociologue américain Jef-

tences qui ne peuvent être filles de la nature. Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l'infini des monstres. Loin de ménager un espace protecteur, il a libéré un obscur grouillement et toute une ombre douteuse où se mêlent l'image et le savoir. En tout cas, quelle que soit la signification, pour copier. Copier quoi ? Des livres, leurs livres, tous les livres, et ce livre, sans doute, qu'est *Bouvard et Pécuchet* : car copier c'est ne rien faire ; c'est être les livres qu'on copie, c'est être cette infime distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours sur lui-même, c'est être cette existence invisible qui transforme la parole passagère dans l'infini de la rumeur. Saint Antoine a triomphé du Livre éternel en devenant

Elle présentait l'activité de That's Painting Productions en tant que projet artistique, avec son logo, sa devise : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser. » et, superposée à une vue de chantier, une phrase de Greil Marcus, décrivant la stratégie de Guy Debord : « C'est dans le domaine du marginal et du trivial que commence toute critique du quotidien, et donc toute critique de la réalité sociale. »

Ainsi, l'art du récit qui, depuis les origines, raconte en l'éclairant l'expérience de l'humanité, est-il devenu à l'enseigne du storytelling l'instrument du mensonge d'État et du contrôle des opinions : derrière les marques et les séries télévisées, mais aussi dans l'ombre des campagnes électorales victorieuses, de Bush à Sarkozy, et des opérations militaires en Irak ou ailleurs, se cachent les techniciens appliqués du storytelling. L'empire a confisqué le récit. C'est cet incroyable hold-up sur l'imaginaire que raconte ce livre.

« La société du rêve montre comment une culture de la consommation comme la nôtre raconte des histoires à travers les produits que nous achetons, les transports, les loisirs, les vacances, l'intérieur de nos maisons. [...] Dans la société du rêve, notre travail sera dirigé par des histoires et des émotions. » Quant au designer français Philippe Starck, il ne se contente plus de meubler les intérieurs d'objets, il veut donner un « plus de bonheur » : « D'ici dix ans, les objets fonctionnels des maisons seront remplacés par des services immatériels. Alors, nos maisons seront remplies seulement de choses sentimentales », expliquait-il en 2006 au magazine *Metropolitan Home*⁵⁴.

Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le storytelling parcourt le chemin en sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de stories. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace les conduites et oriente les flux. Si, je me vois comme un artiste, parce que c'est une désignation commode pour ce que je fais. Je me considère comme dialecticien cultu-

Il a certainement changé toute la gamme de visibilité, modifiant ce que le philosophe Jacques Rancière appelle les lignes de partage du sensible. Bien sûr, la littérature a aussi joué un rôle, en permettant à ce qui avait été invisible, ou à peine visible, inaudible ou à peine audible, de retenir l'attention. À cet égard, la fiction ou la poésie dans votre bibliothèque n'est pas moins politique que les manifestes. A mon sens, il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message, et encore moins si ce message est politique sous peine de se brûler à l'artifice. De sombrer. Je préfère signer des attrape-nigands sans me servir de cette caution⁶.

Qu'est-ce que l'art ? Depuis le XIX^e siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit sérieux de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie⁷.

chinoise que citait Jorge Luis Borges, selon laquelle « les animaux se décomposent en : a) appartenant à l'empereur ; b) embaumés ; c) apprivoisés ; d) cochons de lait ; e) sirènes ; f) fabuleux ; g) chiens en liberté ; h) inclus dans la présente classification ; i) qui s'agitent comme des fous ; j) innombrables ; k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chancau ; l) qui viennent de casser la cruche ; m) qui de loin semblent des mouches ». Loin de ces « parcours de la reconnaissance » que Paul Ricœur décryptait dans l'activité narrative¹⁷, le storytelling met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles. Chez l'auteur du Coup de Dés, la tâche de mise en espace qui gouverne l'ambition d'une « mise en scène spirituelle exacte » véhiculait une réflexion politique sur la place de l'art dans le jeu social : c'est confrontée à « l'universel reportage », à la magie publicitaire des étalages

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...

L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Édouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent.

Mais c'est de l'art, dit-il, et j'exposerais volontiers tout ça.

D'accord, lui répondis-je.

Si je vends quelque chose il prendra 30%,

Ce sont paraît-il des conditions normales

Certaines galeries prenant 75%.

MR – Ce que je n'avais pas prévu avec la bibliothèque, c'est que les gens la verraient comme un *portrait* de moi. C'est la plus ennuyeuse des interprétations. Pourquoi la voir comme une création symbolique ? Pourquoi ne pas la voir comme une bibliothèque, tout simplement, avec des livres de diverses provenances et de le livre, peut-être. Le livre toujours. Mais le livre est une conséquence. Il donne ainsi à voir un texte, il le manifeste dans sa perfection immédiate de produit achevé. Quand bien même le texte au public de l'art : chez soi, à la bibliothèque ou à la librairie. Un livre que l'on ne peut feuilleter n'est pas un livre. Lorsque le livre d'artiste est exposé sous une vitrine comme objet de collection, et à ce titre précieux et intangible, alors peu importe qu'il soit ouvert ou fermé, car, immobilisé sous le verre, il cesse d'être livre et devient son cadavre : un corps sans âme. Il n'en est pas de même pour une image ou une sculpture qu'on interdit de toucher. Et c'est là le paradoxe politique : le livre d'artiste est rebelle à la *collection*, car sa place est dans un *fonds* de la bibliothèque, publique ou privée. La lecture du livre – songeons à l'alphabet de Braille ! – est une opération inséparablement manuelle et intellectuelle. De là résultent les conséquences extrêmement profondes concernant les figures de la présence de l'art dans la société lorsqu'il prend la forme du livre d'artiste, conséquences qui nous invitent à repenser de fond en comble notre conception de l'œuvre d'art. La lecture est ainsi devenue recherche.

politique. Je pense à Rilke et au poème qu'il consacre à une autre statue mutilée, le Torse archaïque d'Apolon, et qui s'achève ainsi :

Il n'y a là aucun lieu
Qui ne te voie : tu dois changer ta vie.

La vie doit être changée parce que la statue mutilée définit une surface qui « regarde » le spectateur de partout, autrement dit parce que la passivité de la statue définit une efficacité d'un genre nouveau. Pour munautés ». Le court-circuit de l'art créant directement des formes de relations au lieu de formes plastiques est finalement celui de l'œuvre qui se présente comme la réalisation anticipée de son effet. L'art est se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies.

Quand Forain se construisit un hôtel, il fit poser le téléphone, alors encore assez peu répandu. Il voulut l'utiliser tout d'abord à étonner Degas. Il l'invite à dîner, prévient un compère qui, pendant le repas, appelle Forain à l'appareil. Quelques mots échangés, Forain revient... Degas lui dit : « C'est ça, le téléphone?... On vous sonne, et vous y allez. »

7 On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours et de toute chose avec sa propre image. Cette sagesse postmarxiste et post-situationniste ne se contente pas de donner une peinture fantasmagorique d'une humanité entièrement ensevelie sous les rebus de sa consommation frénétique. Elle peint aussi la loi de la domination comme une force s'emparant de tout ce qui prétend la contester. Elle fait de toute protestation un spectacle et de tout spectacle une marchandise. Elle en fait l'expression d'une vanité mais aussi

Si nous aimions les néo-logismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée).

*
**

→ *trame*

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ;

On pourrait imaginer une typologie des plaisirs de lecture – ou des lecteurs de plaisir ; elle ne serait pas sociologique, car le plaisir n'est un attribut ni du produit ni de la production ; elle ne pourrait être que psychanalytique, engageant le rapport de la névrose lectrice à la forme hallucinée du texte. Le fétichiste s'accorderait au texte découpé, au morcellement des citations, des formules, des frappes, le spectacle n'est pas l'étalage des images cachant la réalité. Il est l'existence de l'activité sociale et de la richesse sociale comme réalité séparée. La situation de ceux qui vivent dans la société du spectacle est alors identique à celle des prisonniers attachés dans la caverne platonicienne. La caverne est le lieu où

Ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession.

nir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.

*
* *

une écriture : écrire c'est vivre (« Un livre a toujours été pour moi, dit Flaubert, une manière spéciale de vivre⁴ »), l'écriture est

À cet égard, CARRIÓN donne lui-même le moyen de corriger le formalisme excessif d'une détermination *a priori* de la forme par la structure physique du livre, définie comme « une suite logique de pages » (« *Book-works revisités* », § 24). Si, dans un livre d'artiste, il y a bien une solidarité étroite entre la signification du livre et sa manifestation livresque, la forme du livre ne peut se ramener seulement à un *format* donné, antérieur à ce qu'il informe, et aussi uniforme que le codex; il faut concevoir réciproquement la forme comme *forme formée*, comme l'organisation signifiante d'une matière, instituée chaque fois de façon singulière à partir de l'utilisation expressive (ou, parfois, de la non-utilisation expressive) des propriétés constitutives du livre.

1. « Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément, à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints » (1853, *op. cit.*, p. 101).

2. « J'ai fini par laisser là les corrections; je n'y comprenais plus rien; à force de s'appesantir sur un travail, il vous éblouit; ce qui semble être une faute maintenant, cinq minutes après ne le semble plus » (1853, *op. cit.*, p. 133).

3. « Que je crève comme un chien, plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre » (1852, *op. cit.*, p. 73). — « Je veux seulement écrire encore trois pages de plus... et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois » (1853, *op. cit.*, p. 116). — « Mon travail va bien lentement; j'éprouve quelquefois des tortures véritables pour écrire la phrase la plus simple » (1852, *op. cit.*, p. 93). — « Je ne m'arrête plus, car même en nageant, je roule mes phrases, malgré moi » (1876, *op. cit.*, p. 274). — Et ceci, surtout, qui pourrait servir d'épigraphe à ce que l'on vient de dire de la phrase chez Flaubert: « Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures... » (1857, *op. cit.*, p. 186).

STEPHEN WRIGHT – Commençons par l'origine de ce projet, celui de la *Martha Rosler Library*. La rumeur s'est répandue que lors d'une de vos visites chez elle, Martha Rosler se serait plainte du volume prodigieux que prenaient les livres dans sa bibliothèque, que cela devenait ingérable. Est-ce ce qui a donné l'idée à *e-flux* d'entreprendre le projet ? Y a-t-il quelque chose de vrai dans cette histoire ?

ANTON VIDOKLE – Les rumeurs ne sont pas tout à fait vraies. Voilà ce qui s'est réellement passé : j'étais au Texas, il y a de ça quelques années. Je bénéficiais d'une résidence d'artiste et des amis m'ont emmené visiter Marfa (nom de la maison et de la fondation de Donald Judd). L'une des choses les plus intéressantes à Marfa, c'est la bibliothèque de Judd. Comme vous le savez, c'était aussi un théoricien reconnu. Il a rassemblé un très grand nombre de livres dans sa bibliothèque, 10 000 volumes environ. C'est lui qui a également organisé l'espace et dessiné les rayonnages : c'est extraordinairement beau. Le seul problème, c'est que son testament comportait une clause prescrivant qu'aucun objet ne devait changer de place après sa mort. Il y a donc là une immense collection de livres, vraiment étonnante, et personne ne peut y toucher, pas même les chercheurs travaillant sur l'œuvre de Judd. Certains livres sont encore sous plastique, dans l'état dans lequel ils ont été achetés : ils sont probablement en train de pourrir. Peut-on vraiment appeler ça une bibliothèque ?

Plus Borges écrit plus il économise, non pas en réduisant le champ des possibles littéraires, mais en démontrant que ces possibles, parce que possibles, se doivent d'être considérés comme épuisés.

Produire, pour Félix Fénéon, loin de connotations capitalistes et vaniteuses, ne se pouvait envisager qu'en son sens étymologique strict, le plus généreux : porter devant.

Ce processus de continuelles retouches était appliqué, non seulement aux journaux, mais aux livres, périodiques, pamphlets, affiches, prospectus, films, enregistrements sonores, caricatures, photographies. Il était appliqué à tous les genres imaginables de littérature ou de documentation qui pouvaient comporter quelque signification politique ou idéologique. Jour par jour, et presque minute par minute, le passé était mis à jour. On pouvait ainsi prouver, avec documents édition du livre de Flaubert (17 novembre 1869). Recopier n'est pas ne rien faire, c'est réduire la production à la reproduction, exactement respecter le souci de ne rien ajouter. Ainsi, dès le début des années 1980, Sherric Levine, artiste simulationniste américaine, apposait-elle sa signature au bas d'images très connues de Walker Evans, Giorgio Morandi, Mondrian. L'artiste a elle-même comparé son activité à celle de Bouvard et Pécuchet : « Le monde est si plein qu'on y étouffe... Nous pouvons scuser lui. S'inspirant de la notion wittgensteinienne de ressemblance de famille, ils ont entrepris de soutenir que le concept « art » est ouvert, c'est-à-dire qu'on ne peut donner un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour le définir, de critères pour l'appliquer. De même qu'il nous est impossible

Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

• Comment ne pas voir que respecter l'art ne se peut envisager autrement qu'en l'aimant pour ce qu'il est : une voie, non pas un horizon ; une liturgie, non pas une religion ; une obsession plutôt qu'une situation ; une galaxie d'« intentions intenses ». Cette expression, Harald Szeemann l'utilise, et renvoie à une histoire de l'art autre nouveau. Comme les sociétés contemporaines engendrent en continu des réflexions sur elles-mêmes, parmi lesquelles celles des intellectuels et des spécialistes sont des réflexions comme les autres sans pouvoir prétendre à une légitimité supérieure, l'engagement de l'artiste cesse d'avoir un statut privilégié. Il devient localisé, limité, sans prétention. L'artiste n'est ni un guide ni un éclaircisseur, mais un médiateur au sein de la communauté. Ce type d'intervention va dans le sens du pluralisme et du multitudes gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; il serait juste de dire que Puisque personne ne peut plus le contredire, le spectacle a le droit de se contredire lui-même, de rectifier son passé.

• Une *description* se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervertir* : je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus vrai, que ce vagabondage, car... la vérité, c'est le hasard...

Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ; ce renversement a son

(Au dîner, avec Mallarmé) : L'Art c'est le faux ! et il explique comment un artiste ne l'est qu'à ses heures, par un effort de volonté. Les objets ont le même aspect pour tous...

La bonne distance ou la place du spectateur est une question politique. La violence réside dans la violation systématique de la distance. Cette violation résulte des stratégies spectaculaires qui brouillent volontairement ou non la distinction des espaces et des corps pour produire un continuum confus où s'égaré toute chance d'altérité. La violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran, lorsqu'il n'est plus constitué comme le plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens. Ce qui colle aux yeux n'est pas vu, ce qui colle aux oreilles n'est pas entendu, c'est à distance seulement que se mesure la chance offerte aux yeux et aux oreilles de voir et d'entendre quelque chose.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.

Et Mallarmé, avec sa douce profondeur : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots. »

Cette démocratie si parfaite fabrique elle-même son inconcevable ennemi, le terrorisme. Elle veut, en effet, *être jugée sur ses ennemis plutôt que sur ses résultats*. L'histoire du terrorisme est écrite par l'État; elle est donc éducative. Les populations spectatrices ne peuvent certes pas tout savoir du terrorisme, mais elles peuvent toujours en savoir assez pour être persuadées que, par rapport à ce terrorisme, tout le reste devra leur sembler plutôt acceptable, en tout cas plus rationnel et plus démocratique.

Dans un magnifique article, « Les livres fantômes⁹¹ », Claude Leroy trace les plans d'une bibliothèque des intentions déçues et des palinodies. À peine un hologramme, l'esquisse d'un songe. Il fait allusion en particulier aux livres « inachevés ou même inédits, simplement évoqués au détour d'une lettre, annoncés dans les pages d'un autre livre ou sur une feuille de garde dont ils ne sont jamais sortis, ou encore promis par un premier tome qui restera sans suite, [qui] ont tous pris leur place dans la bibliothèque fantôme, qui double l'autre ». Tous ces ouvrages

Mallarmé vivait pour une certaine pensée : une œuvre imaginaire absolue, but suprême, justification de son existence, fin unique et unique prétexte de l'univers, l'habitait. Il avait transformé, reconstruit sa vie exté-

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.

Ainsi s'organisa concrètement un programme que l'on peut énoncer succinctement ainsi :

Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinquante marines de même format (65 × 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu'une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où — vingt ans auparavant — elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.

au plaisir du mot. L'obsessionnel aurait la volupté de la lettre, des langages seconds, décrochés, des méta-langages (cette classe réunirait tous les logophiles, linguistes, sémioticiens, philologues : tous ceux pour qui le langage *revient*). Le paranoïaque consommerait ou produirait des textes retors, des histoires développées comme des raisonnements, des constructions posées comme des jeux, des contraintes secrètes. Quant à l'hystérique (si contraire à l'obsessionnel), il serait celui qui prend le texte *pour de l'argent comptant*, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité, du langage, qui n'est plus le sujet d'aucun regard critique et *se jette à travers le texte* (ce qui est tout autre chose que de s'y projeter).

Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux.

Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence. démesurément lente (« quatre pages dans la semaine », « cinq jours pour une page », « deux jours pour la recherche de deux lignes »); elle exige un « irrévocable adieu à la vie ».

Pour revenir à ses idées générales sur la peinture, il disait toujours que l'Art est une convention, que le mot Art implique la notion d'artifice.

trumentale et ne fait que se regarder elle-même. Flaubert — pour ne marquer ici que les moments typiques de ce procès — a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail : la forme est devenue le terme d'une « fabrication », comme une poterie ou un joyau (il faut lire que la fabrication en fut « signifiée », c'est-à-dire pour la première fois livrée comme spectacle et imposée). Mallarmé, enfin, a couronné cette construction de la Littérature-Objet, par l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre : on sait que tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre.

Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.

violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étragement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes : il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature ; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. l'identification. Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur. Vivre, Rigaut, héros dadaïste sans médaille, écrivain rare — dans au moins deux sens de ce terme —, se contenta d'incarner au mieux, jour après jour, l'idéal de subversion, de distinction qui l'habitait. Toute création est à ses yeux impossible : « Depuis le temps que je cherche à faire quelque chose. Il n'y a rien à y faire : il n'y a rien à faire. » Le roman projeté ne s'écrira jamais ;

WWW.
LA
BIBLIOTHEQUE
FANTASTIQUE
.NET