Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (histoire, théorie, pratique)

Livrer le monde : illettrisme esthétique et mantique de l'art actuel

Présentée et soutenue publiquement le 10 juin 2021 par

BARBARA BOURCHENIN

Sous la direction de BERTRAND PRÉVOST

MEMBRES DU JURY

LAURENCE CORBEL, Maîtresse de conférences en esthétique et philosophie de l'art, Université Rennes 2.
MAGALI NACHTERGAEL, Professeure des universités en littérature française, théorie et arts visuels, Université Bordeaux Montaigne.
MARC PERELMAN, Professeur des universités en esthétique, Université Paris 10 - Nanterre, IUP des arts et de la culture.
MURIEL PIC, Professeure FNS de littérature française, Université de Berne.
PIERRE SAUVANET, Professeur des universités en esthétique, Université Bordeaux Montaigne.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements, sincères et chaleureux (bien que perecquiens dans la forme),

à mon directeur de thèse, M. Bertrand Prévost, maître de conférences habilité à diriger des recherches, à l'université Bordeaux-Montaigne, pour son incarnation passionnée de la recherche, ses conseils avisés et toujours bienveillants,

aux membres de mon jury, Laurence Corbel, Magali Nachtergael, Marc Perelman, Muriel Pic et Pierre Sauvanet, pour leur présence, l'intérêt porté à mes travaux, et leurs lectures attentives,

aux artistes, Jérémie Bennequin, Pascal Convert, Hubert Duprat, Jean-Paul Thibeau, Jean Dupuy, Thu Van Tran, Éric Watier, Bernard Villers, ainsi qu'aux galeries et institutions (la Galerie Lœvenbruck à Paris, le Ann Hamilton Studio, le Musée d'art moderne de Paris, le CAPC de Bordeaux, la Galerie Meessen De Clercq à Bruxelles, le Musée Solomon R. Guggenheim à New York) pour leur disponibilité et leur aide,

au laboratoire MICA et à l'École Doctorale Bordeaux-Montaigne pour leur accompagnement humain et leur soutien logistique,

à l'équipe du Pôle Production Imprimée (PPI) de l'université, pour leur professionnalisme et leur réactivité,

à ma famille et mes amis proches, toujours soucieux de mes avancées,

à Thomas, pour son affection, sa patience et son soutien indéfectibles. Merci d'avoir toujours compris.

à ma mère, Chantal, pour son amour et ses attentions constantes. Tu me portes.

à mon père, Roland, pour m'avoir transmis son amour des livres et des bibliothèques. Pour ton amour, ton humour, ta confiance et ta pudeur.

à Caroline, pour son accueil à chacune de mes escapades parisiennes,

à mes relectrices et amies : Marie, Oriane, Alice (et sa maman!), Anne-Louise, Magalie, Juliette, Chloé, Céline et ma maman. À mon relecteur, Thomas.

à mes collègues et camarades du quotidien (en salle des professeurs ou des doctorants) et de l'extra-quotidien (rencontrés lors de journées d'études, séminaires, publications ou colloques),

à mes enseignantes et enseignants – Mme Françoise Fretel, M. Christian Daudou, Mme Pascale Elissondo, M. Georges Colomar, Mme Christine Siné – qui m'ont donné confiance, encouragée et ouvert des perspectives nouvelles,

à mes étudiantes et étudiants, pour leur(s) curiosité(s), et l'énergie qu'ils et elles ont su m'insuffler.

À mon père



TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale 15

Prolégomènes
Mise en symptôme du paradigme optique de l'art 49

Partie I – Lire le monde comme on ouvre un livre 67

[Livre de sable et bibliothèque totale]
[Actualités métaphoriques]

Chapitre 1 – Métaphores du livre et de la bibliothèque de la nature : entre apories et réversibilités méthodologiques 75

1. Ductilité, malléabilité et altération de la métaphore 77
   1.1. Survivance de la métaphore 79
   1.2. D'une métaphore rhétorique à une métaphore outil 81
      Un au-delà rhétorique
      Livre métaphorisant et livre métaphorisé : réversibilité des effets de la métaphore
      Métaphorologie : méthodologie d'objets

2. Récupération cartésienne de la métaphore du livre : un non-sens ? 90
   2.1. Opposition de l'expérience du livre et de l'expérience du monde 91
      Inimitié livre / nature
      Inimitié livre / science de la nature
      Le livre et l'esprit
   2.2. La métaphore chez Galilée : réemploi stratégique de la métaphore 97
      Réemploi stratégique de la métaphore
      Une métaphore émancipatrice
   2.3. Conception de la lecture chez Galilée 99
      La lecture comme mathésis *: alphabétique vs. Idéogrammatique*
      Iconologie et scientificisation de la lecture des œuvres

3. Sur les conditions de possibilité de la métaphore : conditions de possibilité de lecture 106
   3.1. Des conditions de possibilité à expliciter : quelles conditions pour quelle métaphore ? 106
      Quel livre pour le monde ?
      Quel monde pour la lecture
      Quel lecteur pour le monde et le livre ?
   3.2. Infléchissement des conditions de possibilité et ouvertures possibles 120

4. Retour de la métaphore à son principe d'illisibilité et de visualité 122
4.1. Illisibilité et degré zéro de l'écriture 124
4.2. Affaiblissement de la rigidité du concept d'écriture 125
4.3. Lecture idéogrammatique de l'idiota 128

Chapitre 2 – Lisibilité entravée et opacification de l'art : perte du livre, du monde et du sens 133

1. Perte du sens : retrait dans le monde 135
1.1. Injonction langagière du sens 137
Exigence de significativité et de familiarité
Re-turn matérialiste
La fin d'une métaphysique
1.2. Perte du sens et brutalité de l'expérience limite : dynamismes morphogénétiques de livre et crise de la représentation 142
Brouillage de la vue et crise de la représentation : la chute comme opérateur d'obscurcissement
[La Chute comme obscurcissement fondateur du régime représentatif des civilisations du livre]
Episodes eschatologiques et dynamismes morphogénétique du livre
[et complicabuntur socut liber caeli]

2. Factures et manières du lire 156
2.1. « Manières » de détruire : nuancier d'un geste de lecture 156
« Lire — Cette pratique »
Praxis et performativité de la lecture
2.2. Typologie des factures du vide (depuis Maurice Fréchuret) 161
Le mode ablatif
[Mode ablatif de lecture : le retranchement]
Le recouvrement neutralisant, la saturation, le caviardage
L'enfouissement
[Manger le livre (Haddad) : la lecture comme ruminatio et enfouissement organique]
2.3. Un vide dense 184

3. Processus de néantisation des œuvres comme processus visuel de figurabilité : un retour à la matérialité de la lecture 187
3. 1. « L'image brûle » : figurabilité et incandescence 187
3. 2. Figurabilité et censure plastique 188
3. 3. Figurabilité, altération et régime d'évidence 189

[Ductilité de la métaphore et conditions de possibilité] 193
[Deux conceptions du livre]
[Altérations métaphoriques & plastiques]

[Transmettre]
[Métaphore, lecture et être-au-monde]

PARTIE II – DÉ-LIER LE LIVRE, DÉ-RANGER SA BIBLIOTHÈQUE : UN DÉLIRE DE CORPS 201

[Économie scripturaire : économie capitaliste de la connaissance]
[Économie scripturaire : injonction faite au corps]
[Économie scripturaire : rupture avec le monde]

CHAPITRE 3 – EXPÉRIMENTER LA LECTURE : LECTURE ATTENTIVE, ARPENTAGE ET PREMISSES D'UN FAIRE-BIBLIOTHÈQUE 215

1. Texturologie : l'espace comme texte ? 217

2. La lecture : expérience d'arpenteur 219
   2.1. Initier l'arpentage : *entrer en* bibliothèque, déjouer l'inaccessibilité 222
   L'exemple de Joseph Kosuth : projet pour la BnF
   « Entrer en » bibliothèque : démarche mortifère ?
   Ouvrir l'inaccessible : le cas de la BnF de Dominique Perrault

3. La bibliothèque exposée : arpentage-promenade et déroute du visiteur au coeur du territoire œuvre ; désorientation volontaire 227
   3.1. La bibliothèque comme topographie 227
   Promenade : métaphore territoriale
   3.2. La promenade comme expérience esthétique 232
   Lecture en régime esthétique
   La lecture comme stylisation cognitive de l'attention
   3.3. Être spectateur : éprouver le doute de l'arpentage 237

4. Penser en arpentage, arpenter en pensée : déterritorialisation de la pensée 244
   4.1. Agencement d'une bibliothèque personnelle 244
   4.2. De la bibliothèque d'artiste à la bibliothèque-œuvre : un lieu sans catalogue 246

CHAPITRE 4 – CORPORÉITÉS DE LECTURE 249

1. Méthodologie perecquienne et physiologie de la lecture 251
   1.1. Lecture-posture 251
   Georges Perec « à plat ventre »
   Le corps : machine à lire
   1.2. Esquisse physiologique de la lecture : une lecture en champs élargis 260
   1.3. De la physiologie à l'esthésiologie 262

Au-delà perecquien de la physiologie
Qu'est-ce qu'un corps sans organe ?
Expérience de lecture pathique

2. Esthésiologie, livres aveugles et lecture haptique 273
2.1. Vers une lecture esthésiologique et métaphysique 273
2.2. Exemples d'expériences de lectures haptiques 279
Dé-hiérarchisation des sens : l'haptique comme exemple paradigmatique
Lire « à l'aveugle »
Du texte illisible à la texture

3. Pour une heuristique du pli 290
3.1. Un livre sans texte — ou presque : minimalisme et sensation 291
Non-savoir et signal du corps
Problématiques esthésiologiques : un retour au sensible
3.2. Le livre a minima : un pli, de la phénoménologie Merleau-Pontienne à la métaphysique Deleuzienne 293
Le pliage : « poésie de l'aléatoire » et tautologie de la forme
Le feuillet deleuzien : réversibilité de la lecture
[Le pli comme « acte opératoire »]
[Réversibilité du corps esthésiologique chez Merleau-Ponty]
[Réversibilité et plan d'immanence deleuzien]

CHAPITRE 5 - L'ŒUVRE D'ART COMME *FAIRE-BIBLIOTHÈQUE* 311

1. Faire-bibliothèque : espace de pensée, lieu de lecture 314
1.1. Faire bibliothèque : pratique quotidienne de lecture des artistes et des théoriciens 314
Chez les artistes : l'émergence d'une lecture artiste
[Définition de la lecture artiste]
[L'artiste : un lecteur ?]
Chez les théoriciens : ordres et désordres méthodologiques et épistémologiques
[Pratiques heuristiques de la bibliothèque]
[L'entropie comme principe créateur paradoxal de la bibliothèque]
[Lire la nuit (Alberto Manguel) : nuit nécessaire de la lecture]
1.2. Faire-bibliothèque : questionner le lieu de la lecture 329
Faire-bibliothèque et terra incognita de la lecture : lire l'art en champs élargis
La bibliothèque : le lieu des lieux
[Définition architecturale et matérielle du lieu]

[Loci, architecture et mémoire chez F. Yates]
[Lieu chez P. Falguières]
Ruine et oubli du faire-bibliothèque

2. Faire-bibliothèque : œuvrer artistique
L'exemple de la bibliothèque Warburg 343
2.1. Dé-ranger sa bibliothèque : modus vivendi de la création 343
Ré-agencer sa bibliothèque
Faire-bibliothèque : contact magique avec le livre
2.2. Ré-agencer, déballer, remballer sa bibliothèque :
génération d'un savoir mouvant par contact 353
Bibliothèque Warburg et classement
Principe du « bon voisinage »
Spatialisation mouvante du savoir
Conclusion : la bibliothèque comme entreprise plastique

3. Faire-bibliothèque, faire-lecture, faire-monde : logiques cosmiques.
L'exemple de la bibliothèque du trichoptère (H. Duprat) 365
3.1. La dernière bibliothèque : fiction documentaire et catalogue en ligne 368
3.2. Le miroir du trichoptère : *wunderkammer* et faire-bibliothèque 371

[Bibliothèque et économie scripturaire] 377
[Rupture avec une fiction de connaissance]
[Faire-bibliothèque]
[Écologies de lecture]
[Lecture en régime esthétique]
[Faire-bibliothèque : territoire en mouvement]

PARTIE III – ILLETTRISME ET MANTIQUE : UN DÉ-LIRE DE LECTURE 381

*[*Un coup de dés … *: exemple paradigmatique]*
[Lire l'art au risque de ses livres et bibliothèques altérés]
[Insignifiance et interprétation]
[Lecture constellatoire]
[Écologies de lectures]

CHAPITRE 6 – AN-ALPHABET ET IN-SIGNIFIANT : LECTURE DE POUSSIÈRE 395

1. Expérimentations résiduelles de la lecture : limites interprétatives 397
1.1. Vers l'insignifiante poussière 397

1.2. Limites herméneutiques et exégétiques 399
Remise en cause de l'herméneutique et du tout exégétique
Limites et difficultés de l'approche sémiotique

2. Dé-sémantisation du regard et relance interprétative 405
2.1. Qu'appelle-t-on « sémantisation du regard » ? 405
2.2. Livres altérés : phénomènes de dis-lisibilité volontaires 407
2.3. Processus de dé-sémiotisation 413
Dé-sémiotisation et affirmation du representamen
Dé-sémiotisation et insignifiance des marques
2.4. Relancer une sémiose : « coup de force » interprétatif 419
2.5. Modalités et nécessité d'une compétence interprétative 420

3. De la poussière à la pierre : invention d'un an(té)-alphabet 423
3.1. Le monde comme connectique 424
3.2. Invention d'un an(té)-alphabet 426
Epellation vs. Invention
Le hiéroglyphe comme an(té)-alphabet
3.3. Lire la signature du monde 432
Lisibilité, symptomatologie et présage

CHAPITRE 7 – CONSTELLATION ET ORIENTATION : LECTURE ET INSTINCT DE CIEL 437

1. Élever la page à la puissance du ciel : lecture à l'ère de la visualité 439
1.1. Lecture avant la lettre : lire ce qui n'a jamais été écrit 439
1.2. Vers un renouvellement du concept de lisibilité : le modèle constellatoire 441
Le modèle constellatoire
1.3. Instinct de ciel mallarméen : avènement de la page blanche 447
Lecture et instinct de ciel
Avènement de la page blanche chez Mallarmé : une surface profonde

2. Lecture, cosmos et orientation 454
2.1. L'astrologie comme pré-science 454
2.2. Orientation et Drômenon 456

3. Lecture actualisante 458
3.1. Revendication de vacuoles : espacer et conseller la lecture 460
Espacer la lecture
Conseller la lecture
3.2. Lecture empathique :

réhabilitation et sécularisation d'un modèle mantique 463
Lecture et empathie
[Empathie et expérience esthétique]
[Empathie et présage]
Lecture mantique : les conditions d'une réhabilitation
[Quelle mantique pour quelle lecture ?]

CHAPITRE 8 – ILLETTRISME ESTHÉTIQUE : NOUVEAU PARADIGME LECTEUR DE L'ART ACTUEL 477

1. Le concept d'illettrisme esthétique 479
1.1. Dimension critique, politique, épistémologie et sociale de l'exercice de lisibilité 479
1.2. Renouveau de la figure de l'analphabète 481
L'analphabète : ubiquité d'une figure
Analphabète et éducation
L'analphabète : renouer avec l'oralité de la lecture

2. L'œuvre d'art comme système oral de lecture : variations mallarméennes et répercussions actuelles 492
2.1. Bruits et lectures concrètes du poème 492
2.2. L'œuvre d'art comme système de lecture : devenir-lecture du poème 495
2.3. Œuvres de l'art actuel et répercussions sonores 497

3. Politique et livres altérés : lecture, logos et autodafé 501
3.1. Auto-da-fe : gestique de l'engagement artistique 506
L'autodafé : le renversement d'un geste
Autodafé plastique : un acte de foi
3.2. Livres altérés et norme de parole 508
L'autodafé comme acte de lecture
Oralité du livre altéré et économie de parole
Pratiques artistiques : nouvelle prosodie de l'Histoire
3.3. Empêcher le lire, négocier le dire : poétique de l'altération et déplacement du politique 514
Traduire : déplacer l'autodafé
Le poétique comme phénomène de contagion

[Pourquoi et comment l'illettrisme esthétique] 519
[Illettrisme esthétique et dé-lire de lecture]
[Lire et essayer dire]
[Essayer dire et langage phatique]

CONCLUSION 525
[Questionnements et spécificité de la démarche – synthèse]

[Pour une lecture mantique de l'art – illettrisme esthétique]
[Ancrages]
[Frontières]
[Perspectives]

ENTRETIENS 533
BIBLIOGRAPHIE 591
INDEX DES NOMS PROPRES 615
TABLE DES FIGURES 623

i.p –

INTRODUCTION



Fig. 1 : Ann Hamilton, *Lineament*, 1994, Installation et performance, Murs en contreplaqué, siège et table suspendus, lumière de projecteur, figure assise prélevant et enroulant un texte découpé en ligne continue depuis un livre préparé, Dimensions variables, Ruth Bloon Gallery, Santa Monica (Californie).

[Modèle mantique de la lecture]

Dans un temps et un espace suspendus, une lectrice. Attablée à un plateau de contreplaqué – lieu de l'atelier nomade – elle défait le livre et son texte, suit le fil de leur trame pour la détisser. Dans *Lineament*, en 1994, Ann Hamilton métamorphose le livre autant qu'elle le malmène. Le texte qu'il contient a soigneusement été pré-découpé et monté en une bande de papier continue. La figure lectrice soulève et enroule cette ligne jusqu'à évider le livre-mère, matrice en négatif, et former un nouveau livre : « livre/balle » (*book/ball*). De l'espace plan de la page à l'espace tri-dimensionnel de la sphère, le livre expérimente son *devenir-volume*, propagé en une multitude d'objets-livres qui transforment l'espace de la table en un paysage de signes pelotés sur eux-mêmes. Quand notre attention se fixe premièrement sur les objets ainsi façonnés, notre corps, rapidement, se projette dans le processus performatif qui génère l'installation. Lectrice devenue tisseuse, la figure active du projet incarne un *agir lecteur* singulier. Autour d'elle, les trois panneaux de tissus (gaze ou tarlatane) qui encadrent son geste représentent une fois projetés au mur le métier à tisser, outil d'une nouvelle Pénélope en ombres chinoises. Maîtresse en l'art de la ruse, Pénélope feint de tisser patiemment un voile le jour (futur linceul), tandis que la nuit, à la lumière d'une chandelle ou d'une lampe, elle défait systématiquement son ouvrage[1]. Pareillement, le moment hors du temps de l'action performée témoigne d'une *lecture de nuit* – lieu propice au défaire, à la dé-saisie des *habitus* – à la lumière d'un projecteur cette fois. Le dispositif optique ainsi créé rejoue encore symboliquement le mythe d'origine de la peinture ou du dessin[2]. Pourtant, ici, se fonde un autre mythe : celui de *l'origine d'une lecture*. Au seuil de notre proposition, *Lineament* esquisse les grandes lignes d'un *paradigme lecteur plasticien* ; une lecture qui, issue de la ligne[3] et des processus qui lui incombent – striage, esquisse, division, diagramme, etc. – se re-définit comme exercice divinatoire. Car le linéament renvoie explicitement à la sphère

---

1 Voir par exemple les représentations de Landro Bassani (*Pénélope,* 1575-1585) et Joseph Wright of Derby (*Pénélope défaisant sa toile à la lumière d'une lampe*, 1785).

2 Nous faisons référence ici au mythe de la fille du Potier de Dibutades : « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua de l'argile et fit un relief ; et l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries. Cette œuvre, dit-on, fut conservée au sanctuaire des Nymphes jusqu'à l'époque du pillage de Corinthe par Mummius », Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 151. Voir en peinture les œuvres de Joseph Benoît Suvée, (*L'origine du dessin*, 1791), Wright of Derby (*La servante corinthienne*, 1784), Jean-Baptiste Regnault (*L'Origine de la peinture*, 1786) ou plus récemment, en photographie, Karen Knor (*The Pencil of Nature*, 2014), etc.

3 Voir à ce sujet les développements de Marc Perelman dans « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », dans Marc Perelman, Alain Milon, *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2007, pp. 487-510, §23 « Une ligne de pli ».

de la chiromancie où les lignes de la main dessinent un réseau abstrait propice à l'activité de lecture. De sorte que cette scène incarne *le paradigme d'une lecture mantique* des œuvres. Avec A. Hamilton, la lecture, qui consiste à « tirer le fil » du sens, engage aussi une extraction du textuel et du sémantique « dénoté » (démédiation ou illettrisme volontaire) pour explorer une mantique de la lecture. Si bien que lire, chez Ann Hamilton, s'entend davantage comme acte de montage, moment où l'on *relie* (ou *relit*) les choses, plutôt que comme saisie d'un sens. Pratique magique et augurale antique, la mantique renoue avec une appréhension lectrice et relationnelle du monde. Nos travaux entendent donc réactiver ce modèle et re-dessiner ses conditions de possibilité à l'ère contemporaine (nous nous y attarderons particulièrement dans la partie finale de ce travail). L'étrangeté de ce geste de lecture tient à la superposition d'un geste mystérieux (défaire le livre) et d'un geste créateur (planter un champ de signes – les livres-balles, comme des graines, sur la table devenue *pagus*, moins page que champ agraire). Presque alchimique, le geste de cette nouvelle Pénélope figure une lecture comme poétique performative. Dans le dispositif plastique de l'installation, livre, table et cadre lumineux délimitent des champs d'action et de contemplation, ils se transforment en *templa*[4], où la lecture mantique de l'œuvre se nourrit aux puissances obscures de l'imagination. L'événement de lecture rassemble *dé-lier* et *dé-lire* : dé-sémantisation de l'œuvre, et fondement occulte et déraisonnable de sa lecture. À la manière dont les représentations de foies de mouton étrusques ou babyloniens ouvrent l'atlas *Mnémosyne* warburgien (planche 1), le travail de Ann Hamilton inaugure l'idée d'un livre et d'une œuvre comme lieux de *dissection d'une lecture*. En ce sens, la mantique est « un paradigme fondamental pour toute connaissance qui cherche à extraire l'intelligible à partir du sensible »[5]

[Lecture et ouverture : altération initiale]

Par ailleurs, lire consiste en un geste initial d'ouverture. Ouvrir le livre, c'est déjà le *déchirer*, produire une dislocation minimale de sa forme, engager une dispersion de son unité.

> Avant (pour) cela, déchirer le papier : un symbole. Ce qui se divise, se dit le lecteur. Comme le reste, souffle le texte. Le texte se divise en deux. Fracture immédiate du livre coupé en deux. Et il rompit le pain : geste biblique. Et les eaux se séparèrent en deux : diviser le livre en deux. C'est entrer dans la structure du symbole occidental (la religion, le livre, ses *gestes*) et en déchirer l'unité dans un geste

4 Pour Georges Didi-Huberman, le *templum* est « [...] un champ strictement encadré d'action surnaturelle délivrant ses signes de prédiction, en sorte que regarder l'espace y devient regarder dans le temps [...] », Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 31.

5 *Ibid.*, p. 26.

> transgressif : geste sacral, geste blasphématoire. Le symbole saussurien du signe : autre système double, binaire.[6]

Le pli du livre, ligne matricielle de l'objet, vient déployer la multiplicité de ses espaces et de ses temporalités – ouverture tant matérielle que métaphorique[7]. Pour Marc Perelman : « [...] la ligne de pli sépare dans le même temps qu'elle rassemble ; elle divise autant qu'elle réunit [...] »[8]. La division, dans les pratiques actuelles du livre, s'incarne souvent dans des gestes incisifs (comme chez A. Hamilton) et radicaux : déchirés en deux chez Alicia Martin, vu en coupe chez A. Hamilton toujours, désolidarisé de son dos chez Marco Godinho. Cette découpe du livre a directement trait à une pratique de lecture parmi les méthodes de l'éducation populaire. L'*arpentage*[9], qui consiste à déchirer les pages d'un livre et à les répartir dans un groupe pour co-construire la lecture, sacrifie l'objet-livre au profit d'un idéal de lecture universelle accessible et commune. Ce geste de partage répond à un « geste sacral qui impute/ampute un texte désormais séparé », dont l'idée de découpe trouverait son origine dans les pratiques sacrificielles Delphiques[10] – instaurant les origines sacrificielles et magiques d'une poïétique plastique.

---

6 Hélène Campaignolle-Catel, « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari » dans Marc Perelman, Alain Milon, *op. cit.*, pp. 129-154.

7 Voir Alain Milon, « Entre-ouverture d'espaces multiples », dans *Ibid.*, p. XI-XVI : « Le livre nous intéresse avant tout par sa capacité à provoquer et à produire des espaces qui ne lui appartiennent pas. Le livre et ses espaces multiples pour dire aussi que l'espace ne se résume pas à une étendue géométrique – le livre comme objet spatial –, pour dire également que l'espace est autant dans le livre – l'espace réel et fermé de la page – que dans le texte – l'espace qu'ouvre métaphoriquement la phrase. »

8 Marc Perelman, « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », dans *ibid.*, §23.

9 Parmi les définitions que l'on trouve sur internet (émanant principalement de blogs d'éducation populaire ou pédagogique), l'arpentage est une méthode « présentée invariablement (et sans source historique qui en atteste) sur de nombreux sites alternatifs (attac, amap, scop, cemea *etc.*) comme une méthode "issue de la culture ouvrière" du XIXe siècle, qui aurait été reprise par des résistants pendant la seconde guerre mondiale (notamment Joffre Dumazedier, sociologue, théoricien de l'auto-formation et fondateur de l'association "Peuple et culture") et popularisée depuis dans les milieux de l'éducation populaire, cette méthode ne trouve guère d'écho sur le web avant l'année 2012 », http://www.laviemoderne.net/forum/les-pedagogies-nouvelles/8978-pratique-de-lecture-collective-l-arpentage?fbclid=IwAR14Y4-ZAoabVsEpQMJ9NSrozwo1uNCA5W87v5HMjjF22l2FeVlaGz7ZPPs, consulté le 28 janvier 2021.

10 Voir à ce sujet les analyses de Hélène Campaignolle-Catel, *op.cit.*

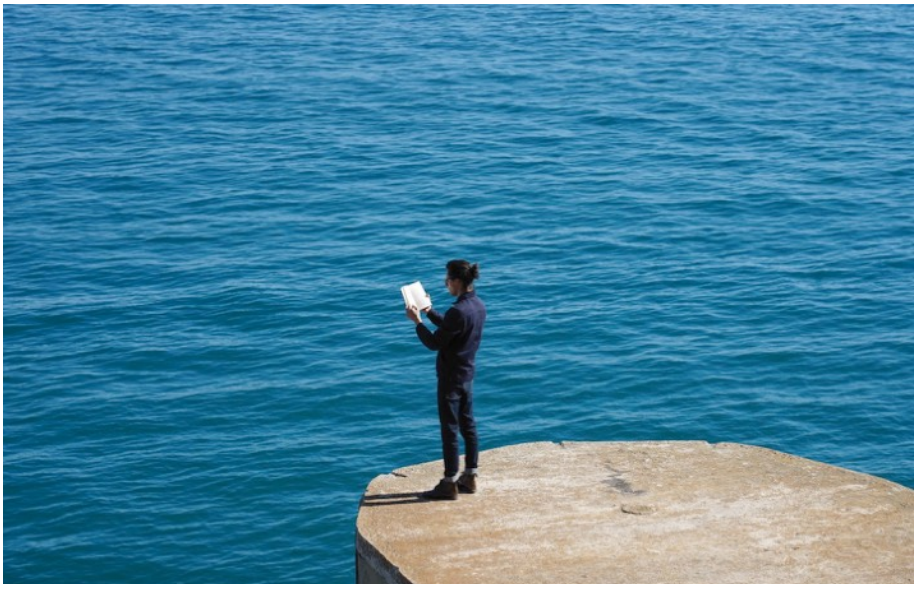




Fig. 2 : Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie. **Fig. 3 :** Alicia Martin, *Monologo IV*, 2007, photographie, 79 x 99 x 2.5 cm.

Pour lire et livrer le monde et l'art, il faut accepter « que lire est une découpe. Que lire peut être différent de la lecture unilinéaire, unitaire et continue. Que la lecture fragmentée, strabiste, bifurquante existe : entre le un et le deux ; la lecture n'est ni double ni une, elle est "entre les deux" »[11]. De simple destruction événementielle, la facture du livre altéré devient plutôt transgression fondamentale : geste nécessaire à l'examen d'une lecture de l'art.

[Livrer le monde]

Notre proposition émane d'un attachement profond au livre, d'un attachement à son lieu : la bibliothèque. La première est celle de l'enfance, lovée dans le grenier paternel. Le premier livre souvent, est un imagier[12]. Si bien qu'avant d'apprendre à *lire un livre* au sens de *lire un texte*, on apprend plutôt à *aimer* les images et à les accueillir. Expérience fondatrice qui motiva pour sûr mon engouement pour l'art. C'est la bibliothèque comme matrice de l'émerveillement – tout à la fois temple du livre, atelier (de reliure et autres bricoles), cabinet de curiosité – qui m'ouvrit les portes de l'art contemporain. Ces deux passions – pour le livre et pour l'art – sont au cœur de notre travail.

Face à la recrudescence des livres et bibliothèques altérés dans les pratiques actuelles, cette thèse entend interroger les manières de *lire* une œuvre. S'il n'entend pas révolutionner les théories philosophiques, notre travail cherche plus modestement à définir ce que serait une lecture « plasticienne » de l'art, nourrie poétiquement aux racines divinatoires du présage. Quels seraient les ressorts métaphoriques, méthodologiques et épistémologiques d'une telle lecture ? Quels fondements pour ce nouveau paradigme lecteur de l'art ?

C'est une conception classique qui vient fonder l'expression « livrer le monde » : la métaphore du livre de la nature. Comme pendant à cette image, celle de la bibliothèque-monde est également ancrée dans les littératures et les imaginaires. Pourtant, la création actuelle tend à discuter ces deux conceptions et à en critiquer certains aspects. « L'histoire des bibliothèques est habitée par le mythe. Babel et Alexandrie sont deux pôles fondamentaux de cet imaginaire »[13]. Entre la thésaurisation infinie et la perte incendiaire, entre lieu de maîtrise et de dessaisissement, les bibliothèques empêchées de notre corpus ébauchent un nouvel imaginaire. Questionner la façon dont l'art « livre le monde » – dans toute la

---

11 *Ibid*.

12 En l'occurrence nous concernant, l'ouvrage de Pierre Gamarra, *Chansons de ma façon*, dessins de René Moreu, Paris, Éditions de la Farandole, 1962.

13 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, p. 13.

polysémie de l'expression – est une invitation à s'intéresser à deux figures emblématiques de la production artistique actuelle : le livre et la bibliothèque.

À travers cette expression (« livrer le monde ») se dit encore une métaphore particulière : celle du livre, capable de délivrer une connaissance du monde, de notre quotidien et de l'expérience qui en résulte. Dire que l'art peut livrer le monde prend un double sens : l'expression implique une médiation livresque au sens large (par le biais du livre et de la bibliothèque), mais aussi une dimension langagière (par le biais de la lecture). Livrer le monde consisterait, depuis les fondements iconologiques et historiens de la discipline des « arts plastiques », à faire une *lecture* de l'œuvre. Tant en amont (l'expérience) qu'en aval (sa restitution – description, jugement ou critique), l'expérience de l'œuvre d'art est semble-t-il affaire de discours. La question de la lecture de l'œuvre nous inscrit dans une réflexion plus large sur les théories de l'image, depuis les considérations iconologiques de la triade Warburg-Cassirer-Panofsky, jusqu'aux réflexions plus récentes de Daniel Arasse ou Georges Didi-Huberman. L'expérience esthétique de l'œuvre d'art est donc ici envisagée comme expérience de lecture.

Pris dans leurs occurrences plastiques et empiriques, esthétiques et métaphysiques – mais également en tant que concepts à part entière – livres et bibliothèques s'entendent en effet à la fois comme modèle théorique et accès pratique d'une *expérience lectrice* (Marielle Macé) de l'art. Alors que les études sur la tyrannie de la lisibilité se multiplient (Georges Didi-Huberman, Emmanuel Alloa, Muriel Pic, Maud Hagelstein, etc.), l'art actuel n'a de cesse de mettre à mal le paradigme lecteur qui semblait régir nos habitudes perceptives (nous y reviendrons dans les *prolégomènes*). Les théories iconologiques et la métaphore du livre de la nature ont fait émerger un paradigme de lisibilité de l'art que les artistes réfutent à travers des productions pour le moins emblématiques. Si le livre est d'ordinaire le médium traditionnel et privilégié de la littérature, les artistes contemporains ont su se saisir de son potentiel matériel pour repenser notre rapport au discours, au savoir et à l'expérience qui se joue lors de l'approche d'une œuvre d'art. Dépassement des représentations littéraires et métaphoriques, ces livres et bibliothèques ouvrent un accès à une métaphysique de la lecture.

[Recontextualisations historiques et anthropologiques]

Les imaginaires de la fin du livre structurent encore nombre d'approches littéraires et plastiques. Bertrand Gervais, dans « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires » fait retour sur l'idée d'une fin probable et anticipée du livre. L'instauration d'une culture de l'écran (phénomène étudié chez Anne-Marie

Christin, mais aussi Marc Perelman et Yves Citton) inaugure un contexte de transformation de la mythologie afférente au livre. Le passage d'une culture du livre à une culture de l'écran est vécue comme une menace contre la société et la manière dont elle s'institue. Altérer le livre, prédire sa fin est vécu comme autant de bouleversements culturels, affectifs, perceptifs, philosophiques et épistémologiques. « Le livre devenu opaque ou illisible est un livre qui n'est plus totalement fonctionnel, un livre qui parle de la dysfonctionnalité même du livre, et par conséquent de sa fin, vécue évidemment comme crise majeure »[14]. Livres et bibliothèques altérés dramatisent cet événement à-venir : ils annoncent une *crise*, ou plutôt incarnent une *mise en crise* – propre à contrer ses effets néfastes. Même si la fin du livre reste hautement hypothétique (et loin de devoir se réaliser), sa dramatisation met en crise un support, sa *lisibilité*, et par là-même sa *lecture.* En désacralisant l'objet-livre (généralement associé à des textes fondateurs : bibliques, religieux au sens large, monuments littéraires et poétiques, etc.), il s'agit de relativiser une certaine conception de la lecture : celle qui s'attache au texte. Or comment lire une œuvre ? Comment engager une lecture depuis un *illittéraire* ? La tradition iconologique a voulu faire de l'œuvre plastique une « littérature » (c'était bien le propre de l'exercice ekphrastique[15]). De nombreuses propositions plastiques permettent également le développement de ce que Magali Nachtergael nomme une « néolittérature »[16], contrepoint ou polarité inversée de notre propos. Si la *néolittérature* interroge « une littérature multi-supports, médiamorphe mais aussi prise dans les filets d'une domination politique du technologique »[17] et se définit comme « un état contemporain de la littérature qui ne serait plus seulement liée au médium livre mais à d'autres supports et modes de transmission »[18], notre propos se décentre de ces intentions.

---

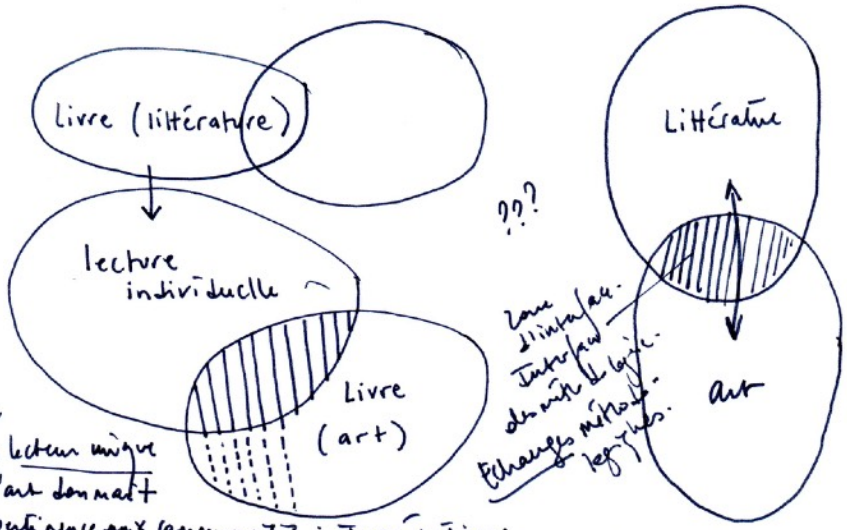
14 Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula-LhT*, n°16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, URL : http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html, page consultée le 03 juillet 2019.

15 Mentionnons ici la thèse de Damien Dion, « Récits, fictions, descriptions : l'*ekphrasis* comme pratique artistique », soutenue en 2019, sous la direction de Christophe Viart.

16 Voir à ce sujet : Magali Nachtergael, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de « néo-littérature" ? », dans Pascal Mougin (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Presses du réel, 2017 ; Magali Nachtergael, « Art contemporain et écriture : une "new literature? », *L'art même,* n°55, « Art et littérature », 1er semestre 2012, Bruxelles.

17 Magali Nachtergael « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques », *Place*, n°2, Janvier 2020, https://www.place-plateforme.com/place2/magali-nachtergael.html, consulté le 31 janvier 2021.

18 Magali Nachtergael, « La néolittérature : une approche culturelle du contemporain - résumé du mémoire d'habilitation en littérature, médias et arts contemporains (29/11/2019) », *Academia*, https://www.academia.edu/40869196/La_n%C3%A9olitt%C3%A9rature_une_approche_culturelle_du_contemporain_r%C3%A9sum%C3%A9_du_m%C3%A9moire_dhabilitation_en_litt%C3%A9rature_m%C3%A9dias_et_arts_contemporains_29_11_2019_, consulté le 31 janvier 2021.

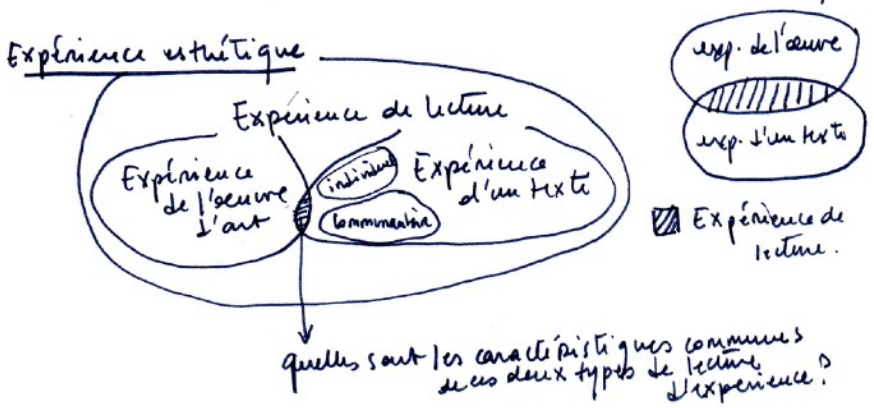


- littérature a postulé un lecteur unique quand l'art donnait déjà sa pertinence aux communautés interprétatives.
  mais, les théories littéraires / structuralistes ont appliqué ce schéma interprétatif aux œuvres d'art et au domaine artistique en général. L'expérience de l'œuvre d'art a été réduite à une expérience de lecture. Iconologie - Lectures iconologiques des œuvres.
  La notion de communauté interprétative est "récupérée" par la littérature - aujourd'hui réinvestie

Méthodologies croisées - Comment définir la singularité d'une lecture qui émane de la sphère artistique ?

Pourquoi concevoir cette notion de lecture ?
. Voir une œuvre d'art -
. Regarder une œuvre d'art.
. Faire l'expérience d'une œuvre d'art.
Interpréter — . Expérimenter une œuvre d'art
. Lire une œuvre d'art

Comment redéfinir la lecture depuis l'expérience artistique.



quelles sont les caractéristiques communes de ces deux types de lecture d'expérience ?

Si les questions de narrations transmédiatiques et de fictions artistiques nous ont intéressée lors de nos questionnements sur l'*ekphrasis* dans le champ contemporain (et recoupent nécessairement notre propos), nous proposons ici de nous recentrer sur des interrogations propres à la lisibilité plasticienne. Quand la *néolittérature* sonde le mouvement d'une littérature qui s'ouvre à la plasticité, une littérature « hors du livre » qui examine le renouvellement de ses supports et de ses modes de diffusion, livres et bibliothèques altérés incarnent le mouvement d'une plasticité qui s'ouvre à une *lisibilité* spécifique, dégagée des conventions littéraires et linguistiques d'une lecture textuelle ou narrative. Le réancrage au livre, à la bibliothèque, illisibles ou illittéraires, nous pousse à étudier l'œuvre non pas comme objet littéraire pris dans une dimension narrative, mais comme entité qui a sa propre autonomie. L'hypothèse selon laquelle jusqu'à présent les théories de lecture de l'œuvre d'art ont été pensées depuis le domaine du littéraire et du textuel nous incite à penser une théorie de lecture de l'art *plasticienne*, dont les ressorts métaphoriques, méthodologiques et épistémologiques sont à définir.

Dans *La bibliothèque, la nuit*, Alberto Manguel, à l'appui d'une parabole – un visiteur venu du passé –, constate l'omniprésence de l'objet-livre dans notre société, mais le déclin de la lecture à proprement parler. Activité visible partout, mais nulle part *vécue*, l'expérience lectrice du monde semble s'être dissipée dans l'idéologie de l'information et du capitalisme culturel.

> Notre société accepte le livre comme un fait acquis, mais la lecture – jadis jugée utile et importante, en même temps que potentiellement dangereuse et subversive – est à présent admise avec condescendance comme un passe-temps, un passe-temps qui est lent, qui manque d'efficacité et qui ne contribue pas au bien commun. Ainsi que notre visiteur finirait bien par le comprendre, dans notre société la lecture n'est qu'une activité secondaire et le grand réservoir de notre mémoire et de notre expérience, la bibliothèque, est moins considérée comme une entité vivante que comme un entrepôt incommode.[19]

À l'heure du tout « web » – comble de la contemporanéité – et de l'illusion d'accessibilité de l'information véhiculée par Internet et la multiplication des interfaces numériques, le livre et la bibliothèque, biens de consommation, ne parviennent qu'à produire une lecture obsolescente. Dès lors, comment réenchanter la *lecture* ? N'y a-t-il pas une nécessité à ralentir nos expériences, à leur laisser des temps d'errance et d'erreur ? Livres et bibliothèques altérés ouvrent cette piste : leurs

19 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, Coll. « Babel », 2009, pp. 230-231.

dis-lisibilités réfléchissent leurs rôles et leurs lectures. Ils confèrent une forme spécifique à un *agir* désaffecté.

Notre proposition s'inscrit aussi en partie dans une histoire du livre et de la bibliothèque « interdisciplinaire »[20], ouverte à l'évolution des supports, des médiums et des paradigmes lecteurs. L'« idée du livre », si elle parcourt le champ spécifique de la littérature, traverse également celui des arts plastiques, au titre d'une *indiscipline* notable[21]. Les années 80-90, alors même qu'elles voient fleurir l'art vidéo et encouragent l'avènement des *mass media*, marquent une recrudescence de l'emploi du livre, physique, dans les pratiques plasticiennes (déjà amorcée par l'art contemporain des années 60 *via* le livre dit « d'artiste »[22]). La figure singulière du livre détruit ou altéré interroge les imaginaires de la fin du livre, « fantasmes de l'époque contemporaine […] provoqu[és] par les assauts d'une culture de l'écran »[23]. Les rituels – scriptoclastes – de destruction ou d'altération portent des enjeux divergents : investigations mémorielles, politiques souvent, autour des normes de paroles et de la lisibilité afférente à l'art. Inaugurant une théorie visuelle et matérialiste des supports d'écriture, le livre plasticien renouvelle les questions de lecture et d'interprétation des œuvres d'art. Notre contribution, indisciplinée, participe d'une archéologie des livres et des bibliothèques. Parallèlement aux approches des pratiques culturelles qui visent à construire une « anthropologie des pratiques savantes »[24], interroger la lecture des œuvres relève peut-être d'une anthropologie des pratiques *amatrices* de l'art.

Notre réflexion sur le livre et la bibliothèque artistiques – exemples très classiques, mais néanmoins paradigmatiques de l'image que l'on se fait de *lieux de savoir* – s'ancre en partie dans ce que Christian Jacob nomme « l'histoire et l'anthropologie des pratiques intellectuelles et des traditions du savoir »[25]. L'état de l'art que C. Jacob réalise en dirigeant l'ouvrage collectif *Lieux de savoir. Espaces et*

---

20 Leslie Howsam, « Réfléchir par l'histoire du livre. » *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, volume 7, numéro 2, printemps 2016. https://doi.org/10.7202/1037043ar, consulté le 2 février 2021.

21 Voir Myriam Suchet, *Indiscipline!*, Montréal, Nota Bene, 2016, pp. 33-34 : « L'indiscipline est nécessairement relationnelle puisqu'elle engage une connectique : elle s'efforce de brancher les disciplines entre elles, d'articuler la pensée, l'action et la création, de relier l'institution universitaire (ou autre) et l'ensemble de la société. En réalité, il s'agit moins d'opérer ces branchements que de rappeler qu'ils existent. »

22 Qui ne sera pas l'objet de notre étude ici.

23 Bertrand Gervais, *op. cit.*

24 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.*, pp. 11-13.

25 Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés,* Paris, Albin Michel, 2007, p. 17.

communautés[26] constitue l'un des substrats théoriques sur lequel notre recherche s'enracine. Privilégiant les approches comparatistes et interdisciplinaires, la « visée expérimentale, soucieuse d'élargir les questionnements aux disciplines d'érudition et de sciences humaines »[27] est au cœur de nos préoccupations méthodologiques. En effet, si notre approche des œuvres est empirique, elle n'en reste pas moins guidée par des méthodologies croisées entre littérature et art, esthétique et anthropologie. Notre travail s'efforce de proposer un état de l'art cohérent autour de questions scientifiques liées au livre et à la bibliothèque : lecture de l'art, tradition iconologique, anthropologie du livre et de la bibliothèque, etc., mais également d'envisager un questionnement subsidiaire autour de questions méthodologiques véhiculées par ces figures du savoir. Ce sous-texte méthodologique – guidé et nourri par les expériences pédagogiques menées en parallèle de ce travail doctoral – est intimement lié aux logiques de production du savoir et du pensable initiées par le livre et la bibliothèque.

« Quatre points cardinaux pour un horizon théorique »[28] sont mobilisés par C. Jacob, dessinant une géographie du savoir qui parcourt les imaginaires théoriques. La première de ces balises cardinales est le concept de « mondes sociaux » d'Anselm Strauss[29] ; le deuxième point cardinal, une « anthropologie historique des pratiques sociales, attentive à la formalité des comportements, à la présentation de soi et à la ritualité des gestes et de la parole »[30]. Ces deux premiers points portent une attention particulière aux comportements et aux gestes non codés ou non institutionnalisés qui émanent de la rencontre entre un usager et des objets, dans une situation de création d'un lieu de savoir. Cette constitution du pensable se fait ensuite (3ème point) par

---

26 Le projet de Christian Jacob « Lieux de savoir » compte deux publications (en 2007 et 2011). Actuellement se développe un projet collaboratif en ligne « Lieux de savoir : histoire comparée et anthropologie des pratiques savantes », https://lieuxdesavoir.hypotheses.org/?fbclid=IwAR33ObsVONPU8za36nfEGrXvO1UQKLk4Vi3KspRcnQMJxsLjKb8Dwj1xK_M. Nous renvoyons également au cycle « Ces lieux où l'on pense. Scène, musée, bibliothèque », initié par Flore Garcin-Marrou, François Mairesse et Aurélie Mouton-Rezzouk, qui a donné lieu à des manifestations diverses en 2017 et 2018.

27 Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés, op.cit.*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 20.

29 *Ibid.* : « […] le modèle des "mondes sociaux" invite à observer les formes de synergie d'acteurs individuels ou collectifs qui déterminent leurs sphères d'actions respectives par une négociation sur les objectifs, les moyens, la distribution des tâches, les étapes de réalisation d'un projet partagé. » (p.22) / « […] il place au centre de l'observation les acteurs humains et leur interaction négociée […] » (p.22) / « Ces liens définissent des sphères d'activité et une répartition des rôles, caractéristiques d'un "monde social" défini par l'accomplissement d'un certain nombre de tâches plus que par une formalisation institutionnelle. Cet accent mis sur les dynamiques de l'action, sur la fluidité des interactions et des configurations logistiques, sur les échanges et la circulation nous a semblé constituer un modèle opératoire majeur pour éclairer le fonctionnement des "mondes savants" […] » (pp. 22-23)

30 *Ibid.*, p. 23.

« position »[31] et favorise une expérience autant qu'une pensée contextualisées et spatialisées. Livres et bibliothèques sont des lieux où l'on pense, par lesquels la pensée advient, dans la « forme de l'atlas » (4ème point). L'entreprise de C. Jabob consiste à mettre en place une « histoire spatiale des savoirs » qui s'interroge sur les « modalités de [leur] inscription spatiale »[32]. Dans leur dimension politique, anthropologique également par certains aspects, et dans notre attrait pour les logiques spatiales incarnées par la bibliothèque et le livre, nos travaux s'inscrivent dans et parcourent le champ dessiné par les balises mises en évidence par C. Jacob.

Par ailleurs, selon C. Jacob, « les *Lieux de savoir* procéderont en un premier temps à une déconstruction de l'histoire des sciences et des savoirs, sans que leur évolution, leurs progrès, leurs contenus, leurs hiérarchisations soient au principe de l'enquête »[33]. Ce prémisse de travail annonce un choix méthodologique qui nous sied : l'intérêt porté au savoir n'est pas d'ordre érudit ou exhaustif ; c'est une attention pragmatique à la *fabrique* de ce savoir qui se dessine depuis son lieu. Gestes, mises en œuvre, procédures, dynamiques et savoir-faire : les *loci* du savoir, avant de générer un *donné*, produisent des *gestes et attitudes de pensée* (la notion de « données » est d'ailleurs à relativiser. Bruno Latour par exemple préfèrera parler d' « *obtenues* »). Le rapport patent au corps de l'usager annonce plusieurs moments théoriques : il faudra en partie isoler, de manière artificielle, le territoire – livre, bibliothèque – de l'acteur – lecteur, usager, spectateur. Depuis les « logiques territoriales qui à leur tour déterminent la mobilité des acteurs et la circulation des savoirs »[34] se profilent des pistes d'analyse prenant tantôt en compte le lieu (bibliothèques-installation par exemple) ou l'usager-lecteur (dans le chapitre sur l'esthésiologie de la lecture par exemple). Dans l'alternance de ces éclairages se tissent les enjeux d'une relation au *pensable* et à la *lecture* comme *corporéités*.

Livres et bibliothèques semblent appeler une notion tierce : celle de l'écriture. Notre développement mobilisera ainsi la question du scripturaire à travers les travaux de Michel de Certeau ou Anne-Marie Christin. Néanmoins, B. Latour formule une mise en garde hautement pertinente : il évoque ainsi le « […] risque à limiter l'écologie des lieux de savoir aux signes ou à la seule matière de l'écrit, un risque que Jorge Luis Borges a bien illustré par sa fable d'une bibliothèque totale ne renvoyant qu'à elle-même »[35]. Cet avertissement, nous en faisons un parti-pris : celui de

---

31 *Ibid.,* pp. 23-24 : « […] par *position*, nous entendons autant le statut professionnel ou institutionnel que la place dans le champ social […] ».

32 *Ibid.,* p. 24-25, pour les deux dernières citations.

33 *Ibid.*, p. 19.

34 *Ibid.*, p. 25.

35 Bruno Latour, avec la collaboration d'Émilie Hermantn, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », p. 23, dans Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.,* pp. 23-46.

mobiliser un tiers-lieu qui éloigne de l'emprise sémiotique de l'écriture – la *lecture*. Penser l'art depuis un *agir* plutôt que depuis un *signe projeté*, confère une recontextualisation et un ancrage nécessaires à la compréhension des « quasi-laboratoire[s] »[36] que sont l'art et le monde.

[Livres et bibliothèques altérés]

Si le *livre* et la *bibliothèque* apparaissent comme des notions-clés de notre travail, il ne s'agit pas ici de se demander « qu'est-ce qu'un livre ? » ou « qu'est-ce qu'une bibliothèque ? »[37] Cette question, formulée depuis Emmanuel Kant, n'appelle des réponses ontologiques que partiellement satisfaisantes. Aussi, au positivisme de la question, Alain Milon préfèrera répondre par la négative : qu'est-ce que le livre n'est pas ?[38] À sa suite, nous excluons l'idée du livre comme *objet industriel*, ou comme *objet culturel.* Si nous en sommes passée par une brève recontextualisation historique, le livre comme *objet historique* reste néanmoins secondaire. C'est le livre comme *objet artistique,* entendu comme *objet réel, dispositif-pliure* qui nous intéresse dans ses multiples dimensions : dispositif plastique, dispositif anthropologique, dispositif critique, dispositif esthétique, etc.

Il est donc davantage question de repérer un phénomène : celui de la recrudescence de ses occurrences plastiques et matérielles dans le champ de l'art actuel. À l'heure d'une interminable « fin du livre », force est de constater que les artistes ne renoncent en rien à cette « forme chaude »[39]. Notre propos s'inscrit donc dans une *médiologie* du savoir, où la définition stricte du support importe moins que ses propriétés de déploiement du sens et de la pensée (formes d'appropriation morphogénétiques) : « Comment, du papyrus à l'écran d'ordinateur, la matérialité même des textes, les conditions de leur reproduction et de leur accès induisent-elles des formes d'appropriation, de cheminement et d'interprétation spécifiques ? ». Dans cette problématique autour des pratiques anthropologiques de la bibliothèque se dessine l'idée d'une exploration morphogénétique des supports du savoir (que nous approcherons au chapitre 2).

---

36 *Ibid.*, p.25.

37 Voir Brigitte Ouvry-Vial, « Réflexions sur la figuration du livre comme ruine » dans Marc Perelman, Alain Milon, *Le livre au corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2012. L'autrice note « le caractère lancinant et latent de *la question du livre* » (§4).

38 Alain Milon, « Entre-ouverture d'espaces multiples », dans Marc Perelman, Alain Milon, *Le livre et ses espaces, op. cit.,* p. XI-XVI.

39 Marc Perelman, « Livre papier *vs* livre électronique (forme chaude *vs* forme froide) », dans Marc Perelman, Alain Milon, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2010, pp. 397-409.

Livre de papier, livre matière ou livre médium, ce qui caractérise ces apparitions tient à la grande mutabilité de la forme livre[40]. Celle-ci nous conforte dans l'idée que le livre porte en lui son principe de finitude et de ruine ; la forme-livre puise sa dynamique dans un principe d'altération *sui generis*. Mais qu'il soit « déchiré, brûlé, corné, illisible, le livre est reconnaissable jusque loin dans son incertitude de forme [...]. A-t-on encore un livre en mains lorsque son texte (ou ses illustrations) a disparu parce que devenu illisible ? »[41] Altéré, le livre n'en reste pas moins un, forme universellement reconnaissable et douée d'aura.

La naissance du syntagme « livre altéré » (étendu à la bibliothèque « altérée » elle aussi ou « empêchée » dans notre corpus) semble advenir à l'aube des années 2010. En 2011, Garrett Stewart, professeur en littérature américaine, formulant la notion de « *bibliobjet* »[42], insiste sur la dimension sculpturale de ces œuvres[43]. Deux ans plus tard, en 2013, l'article « *The Deed of Reading* » (« L'acte de lecture ») mentionne une « sculpture de livre illisible », où le volume, par un geste d'appropriation et de dégradation, intègre des logiques d'exposition (logique de circulation qui diffère des logiques de circulation du champ éditorial). Cette dégradation s'obtient par « démédiation textutelle »[44]. « [...] Le livre illisible dans sa forme tri-dimensionnelle, en tant que forme palpable, est sujet non seulement au toucher, mais par là-même à ses frustrations, vulnérable non seulement à l'usure, mais aussi [...] vulnérable en tant que surfaces séquencées à l'abrasion, à l'effacement, à la rayure ou à la surimpression […] »[45]. Quelques années plus tard, en 2016, Bertrand

---

40 Notons que pour Leslie Howsam (voir *op. cit.*), il faudrait également réfléchir à une terminologie plus précise puisque l'objet-livre dont nous parlons devrait avant tout être désigné comme « *codex* imprimé », le *livre* recouvrant une réalité matérielle bien plus large, allant de la tablette d'argile à la tablette numérique.

41 Marc Perelman, « Livre papier *vs* livre électronique (forme chaude *vs* forme froide) », *op. cit.*, §2.

42 Garrett Stewart, *Bookwork : Medium to Object to Concept to Art,* Chicago, University of Chicago Press, 2011, xix et suivantes.

43 Nous signalons ici les thèses de Nadia Seffouh, *L'objet livre ou la naissance d'un nouveau territoire dans le champs [sic] éditorial* (soutenue en 2012), Constance Moréteau, *L'artiste et la lecture : le livre dans les installations et dispositifs d'exposition de 1960 à nos jours* (soutenue en 2013).

44 Garrett Stewart, « *The Deed of Reading : Toni Morrison and the Sculpted Book* », https://muse-jhu-edu.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/article/510662, consulté le 2 février 2021 : *« unreadable book sculpture, often appropriated and defaced volumes put out of circulation and up for display. These are former or fabricated textual vessels submitted to textual demediation, where the book form, all text edited out, passes into gallery space in an alternate trajectory to the transit of writing through gallerys into book. »*

45 *Ibid.*, nous traduisons. « *[…] the unreadable book in three-dimensional form, as palpable shape, is subject not only to touch but to its frustrations, vulnerable not just to wear and tear but also, [...] vulnerable as sequenced surfaces to abrasion, erasure, strike out, or overprinting […]* ».

Gervais emploie l'expression « livre altéré »[46], renforçant l'imaginaire dysphorique qui grandit autour du livre, depuis les livres brûlés des autodafés historiques, aux livres interdits ou magiques, physiquement menacés ou culturellement attaqués. Les livres altérés, occurrences plastiques et artistiques du livre, se donnent pour illisibles, victimes d'une « démédiation textuelle » suite à diverses actions plastiques qui touchent à leurs signes textuels – entrave de l'ordre de l'effacement, de l'opacification, du caviardage, etc. La conséquence, sur laquelle insiste B. Gervais, est celle d'« un suspens de l'activité de compréhension du texte, une fragilisation de l'accès à la signification, du moins à cette partie de la signification du texte qui est associée à sa dimension langagière »[47]. Néanmoins, si la médiation textuelle est dégradée, le livre reste un *médium,* au sens plastique et transmissif. Lorsque B. Gervais voit dans l'altération du livre une désacralisation de l'ordre de la fragilisation, nous y voyons au contraire, dans l'affirmation visuelle de leur lieu, l'ouverture d'une puissance nouvelle.

La bibliothèque, en tant qu'elle se définit comme « lieu », « institution », « projet utopique », « dessein intellectuel » ou « collection »[48], relève elle aussi d'une définition protéiforme. L'homothétie de la bibliothèque et du livre, le rapport métonymique de ce dernier à celle-ci, lient leur destinée historique autant que celle plastique. Ainsi, la bibliothèque plasticienne se définit comme *altérée*, *empêchée*, *aporétique* ou *illisible*. Et de même, « le travail en bibliothèque est parcours à l'intérieur d'un livre, puis de livres en livres, et des livres au monde, avec ses traversées arides, ses errances labyrinthiques et ses moment(s) [sic] de jubilation intellectuelle, ses cheminements myopes et ses grands panoramas »[49]. À travers la bibliothèque se

---

46 Bertrand Gervais, *op. cit*. Notons tout de même que Bertrand Gervais ne franchit peut-être pas complètement la frontière qui le sépare du champ artistique pour autant puisqu'il place toujours sa réflexion du côté d'un seuil limite d'écriture rappelant que les œuvres, « bien qu'elles explorent les limites du système de la langue, maintiennent "la visibilité de [leurs] origines textuelles". » (citation de Yan Rucar, « Fidget de Kenneth Goldsmith, entre poésie visuelle et norme procédurale », *Protée*, vol 39, n° 1, 2011, pp. 47-56). La dimension visuelle est donc encore une fois rapportée à l'écriture. Également, les œuvres illittéraires proposées à l'étude par B. Gervais ont toujours selon l'auteur leur « statut de livre » : « Ce sont toujours des volumes qui peuvent être achetés dans des librairies. » L'aspect mercantile du livre, ou du moins son rapport à des pratiques éditoriales et de diffusion, s'il est toujours présent dans le livre d'artiste, disparaît avec les livres altérés plastiques entendus comme sculptures ou objets-livres.

47 *Ibid*.

48 Pour la bibliothèque comme *lieu*, voir Michel Melot, « Le lieu, le lien : à la recherche de la bibliothèque » dans Denis Bruckmann (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004, p. 20 : le livre est le rejeton métonymique de la bibliothèque, métonymie fondée sur « Biblion ». « On peut, selon la même figure littéraire dire : j'ai lu un livre de ma bibliothèque. Liber désignait d'abord le bois, c'est-à-dire le support de l'écriture, et bibliothèque le contenu aussi bien que le contenant. […] La bibliothèque est comme une figure fractale. La structure qu'elle constitue, on la retrouve à une échelle plus petite dans chacun de ses éléments, les livres. »

49 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.*, p. 12.

lisent les thèmes de la myopie, du labyrinthe et de l'errance, thématiques convergentes à l'endroit d'une *lecture* atypique des œuvres.

La *lecture,* si elle parcourt le vocabulaire historique et esthétique de l'art, reste pour beaucoup un impensé des théories plastiques de l'image. Dans une réciprocité (non exactement symétrique), M. Macé remarque que les œuvres d'art sont « les modèles impensés [...] de la réflexion sur les mécanismes de l'interprétation »[50]. Toujours sous-entendue, l'idée d'une *lecture* de l'art (et ses postulats) n'est que trop rarement explicitée – et trop souvent confondue avec les notions d'*interprétation* et d'*herméneutique*. L'intensification des phénomènes d'altération du livre et de la bibliothèque vient interroger la lecture comme principe de figurabilité et d'expression. Chez G. Stewart, la lecture issue d'un livre-sculpture est une « lecture en trois dimensions »[51], *lecture plastique*, dont la malléabilité renvoie sémantiquement au modelage d'une forme, au façonnage d'une expérience lectrice entendue comme nécessité chez G. Didi-Huberman.

Pourquoi la *lecture* ? Le rapport aux œuvres n'est pas un rapport d'immédiate herméneutique ou interprétation, mais dans un premier temps, de lecture. Entre *lecture* et *interprétation* se joue une série de décalages ou glissements – un effet *glitch* sur lequel nous reviendrons – qui a souvent donné l'impression qu'envisager la *lecture* (des textes ou des œuvres) était un moyen déguisé de faire l'économie volontaire de l'interprétation. Il semblerait plutôt qu'il faille réengager une pensée de la lecture qui l'interroge et distingue ces processus.

> Une perspective esthétique et pragmatique prend sans doute la relève de l'approche globalement sémiotique qui a longtemps prévalu dans les façons de réfléchir à la lecture littéraire ; parallèlement, le mot "interprétation" s'éloigne, au profit d'un vocabulaire souvent plus anthropologique : "pratiques", "gestes" ; on ne s'intéresse plus forcément à propos des livres à des textes à déchiffrer, mais plutôt à des objets esthétiques, inducteurs de conduites – conduites mentales, perceptives, morales, ou sociales.[52]

La recontextualisation historique et anthropologique esquissée plus tôt va dans le sens du constat de M. Macé. Livres et bibliothèques altérés se soustraient à la logique

---

50 Marielle Macé, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, URL : http://www.fabula.org/lht/14/mace.html, page consultée le 02 février 2021.

51 Garrett Stewart, « *The Deed of Reading* », *op. cit.* : « *[…] relation to book sculpture has much to do with "reading in three dimensions" (Sheldon Pollock), with the "postures and places of reading" (Patricia Crain), with the relation of these postures and dimensioned places to the "take it and read" gesture (Andrew Piper) of apostrophic address, and, when opening to specific passages, with the "art of rereading" (Christopher Cannon) […].* »

52 Marielle Macé, *op. cit.*

strictement sémiotique de l'interprétation pour amorcer une lecture faite de *corporéités*, dans une approche symptomatique et somatique, où « l'on a affaire à une conception puissamment *a-sémantique* de la réception »[53] ; non pas qu'il soit question de jouer *le corps contre le sens* : voilà un écueil dans lequel nous essaierons de ne pas tomber. Mais peut-être, malgré la dramatisation primaire des artefacts analysés, de ne pas forcer cette quête, de lui laisser ses errances, distractions et incertitudes, *sites affectifs* de la lecture[54].

L'appel à la mantique (plutôt qu'à une herméneutique) et la proposition de renouer avec une dimension affective et divinatoire de la lecture des œuvres, ouvre peut-être « la possibilité d'une définition non herméneutique, mais affective, du sens »[55]. Nous embrassons ainsi les perspectives empathique (avec comme point de départ le modèle phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty), cognitive (en la question de l'attention traitée chez Jean-Marie Schaeffer et Yves Citton), mais aussi éthique ou politique (à travers la question de l'*illettrisme esthétique* et en interrogeant la mise au ban du sensible et de l'empathie dans les pratiques pédagogiques et scientifiques). La perspective métaphysique, dépassement et continuité de celles-ci, nous aidera à penser un plan de lecture transversal aux choses, un « ça lit » ou principe lecteur métaphysique à l'œuvre dans l'œuvre et son spectateur. La lecture, comme conduite existentielle et pratique qui amène à une connaissance approfondie de la nature des choses, s'entend alors comme appropriation plutôt que comme interprétation – où l'amateurisme s'oppose aux lectures savantes.

[Arts plastiques et méthodes]

Sans faire de ce doctorat une thèse en « recherche-création », nos analyses ont été menées de manière inductive, depuis les œuvres ou les situations pédagogiques et pratiques, qui ont rythmé ces six années ; manière de produire non pas une thèse *sur* l'art actuel, mais plutôt une thèse *par* et *avec* des œuvres entendues comme situations et expérimentations pratiques.

> La recherche-création se voue précisément à faire émerger de tels *événements [qui demandent à être vécus sans pouvoir être thésaurisés]*, qui exigent un mélange à la fois savant et intuitif de recherche (de choses et de personnes qui existent déjà, et qu'il convient de trouver là où elles sont), et de création, puisqu'il faut inventer de

---

53 *Ibid.*

54 Pour M. Macé (*ibid.)* : « Raphaël Baroni oppose en effet l'expérience temporelle de l'incertitude (qu'il conçoit comme le véritable site affectif de la lecture), à une interprétation qui n'aurait lieu que rétrospectivement, qui serait une sorte de ressaisie intellectualiste d'une expérience vive qui s'y trouverait éteinte, affaiblie. » Voir *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007 ; *L'Œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2009.

55 *Ibid.*

> nouveaux agencements pour que leurs rencontres produisent des événements nouveaux, inattendus, imprévus et imprévisibles.[56]

S'il s'agit principalement de faire une *théorie de la pratique*, les méthodologies employées dans notre travail relèvent également d'une certaine *pratique de la théorie*. De même, notre recherche a consisté à déplacer certaines hypothèses et, par une méthode de glissements (méthode *glitch* sur laquelle nous reviendrons), à « ne plus s'intéresser aux mêmes choses à l'arrivée qu'au départ »[57]. Ainsi, notre itinéraire de recherche s'est-il déployé depuis la question de l'*ekphrasis* – porteuse d'interrogations sur l'articulation lisible/visible, l'intermédialité, etc. – jusqu'à celle de la mantique – renouant avec une rationalité empathique et archaïque – en passant par le livre et l'hypothèse d'une lecture plasticienne spécifique et sensible.

Les thèses en arts plastiques, si elles exigent une maîtrise certaine des jalons théoriques de la discipline, ont néanmoins cela de spécifique qu'elles ouvrent à « toute une tératologie du savoir »[58] – propositions hypothétiques qui émergent au contact d'autres champs, et que les disciplines plus anciennes se refusent parfois de formuler sous couvert d'une rigueur *disciplinaire* méritoire. Ainsi, notre corpus théorique s'est-il en ce sens constitué autour de textes éminemment *plasticiens,* mais aussi d'*autres*, relevant tantôt de l'anthropologie, de l'esthétique ou de la littérature. Parmi ces ouvrages-sources, notons ceux qui émanent d'historiens d'art au regard et à la sensibilité particulièrement aiguisés : l'ouvrage de Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique* (2016)[59] – point de départ de notre typologie des *manières* plastiques de *lire* –, les ouvrages de D. Arasse ou de G. Didi-Huberman encore, tout comme ceux, plus anciens, de Carlo Ginzburg ou Aby Warburg. Également, certains écrits d'artistes (Anselm Kiefer, Ann Hamilton, Hubert Duprat, Pascal Convert, Jérémie Bennequin, etc.) et de nombreux catalogues viennent à l'appui des historiens d'art. Les questionnements liés au livre, à la bibliothèque et à la lecture, ont nécessité de mobiliser des références historiques et anthropologiques. La principale difficulté rencontrée face à ses approches tient à ce que le livre (entre autres) n'y est souvent pensé que depuis son lieu littéraire. Ainsi en est-il des

---

56 Yves Citton, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », postface à Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 95-125. En ligne : http://www.yvescitton.net/philosophisteries/, consulté le 2 février 2021.

57 *Ibid.*

58 Michel Foucault, *L'ordre du discours* (leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), Paris, Gallimard, 1971, p. 35 : « À l'intérieur de ses limites, chaque discipline reconnaît des propositions vraies et fausses ; mais elle repousse, de l'autre côté de ses marges, toute une tératologie du savoir. »

59 Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

réflexions menées par A. Manguel, Lucien X. Polastron, Marc Perelman, ou Marc Barati et Christian Jacob, qui renseignent principalement sur la question d'une lecture motivée par la littérature. De même, les réflexions anthropologiques de Jean-Pierre Vernant dans *Divination et Rationalité* ont-elles été réadaptées à notre objet. Rares sont les approches qui interrogent livre, bibliothèque et lecture en tant que lieux plastiques : parmi elles les travaux de Anne Moeglin-Delcroix et Leszek Brogowski en arts plastiques (bien qu'exclusivement dédiés à la question du livre d'artiste – *hors-champ* de notre propos) ; B. Bervais et G. Stewart en littérature. Dans ce domaine, mentionnons également les textes de Roland Barthes et Marielle Macé, ou encore les réflexions d'un Georges Perec ou d'un Jorge Luis Borges. La littérature, si elle ne constitue pas notre champ disciplinaire, le recoupe à n'en pas douter.

Par ailleurs, livres et bibliothèques altérés fondent une *critique plastique de la lisibilité*. À ce titre, les analyses fondatrices de Hans Blumenberg dans *La lisibilité du monde* (2007 pour l'édition française)[60] constituent l'un de nos points de départ théoriques. L'hypothèse d'une *lisibilité figurale* des œuvres se formule à l'appui d'auteurs et d'autrices dont les travaux possèdent une dimension philosophique forte. Évoquons M. Pic ou E. Alloa qui discutent directement les thèses de H. Blumenberg, les philosophies vitalistes de Gilles Deleuze et Felix Guattari, Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty (dans sa dimension phénoménologique – modèle limite que nous tenterons de dépasser), Pierre Montebello (dans son approche métaphysique), Michel de Certeau ou plus récemment Yves Citton (dans son approche attentionnelle et politique) et Maud Hagelstein (pour ses réflexions épistémologiques sur les théories du visuel).

Ainsi nos outils théoriques dialoguent-ils en des *constellations bibliographiques* à la géométrie disciplinaire variable. Pensée comme un outil méthodologique à part entière, la *constellation bibliographique*, fixée photographiquement, permet de faire se rencontrer sur un même plan les références théoriques d'horizons variés. Elle constitue ce que nous nommions tout à l'heure une *pratique de la théorie*. À la manière des « points d'étape » de l'artiste Farah Khelil, la constellation bibliographique est un *Denkaum*, un espace de pensée réflexif, une modélisation théorique de la pensée où se joue la « tentative de construire un cheminement de pensée à travers un agencement d'objets »[61] théoriques.

---

60 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007.

61 Julien Verhaeghe, « Farah Khelil : La Grammaire du réel », entretien, *Possible, Revue critique d'art contemporain*, n°1, hiver 2018, pp. 46-53. Ici, p. 47. En ligne : https://issuu.com/revuepossible/docs/possible-n1-hiver2018-rvb-hd, consulté le 30 janvier 2021.





Fig. 4 : Farah Khelil, *Point d'étape #3*, 2017, display, livres, documents, verre, bois, marbre, imprimés encadrés, dimensions variables, Courtesy Farah Khelil, © Photo : Farah Khelil.
Fig. 5 : Constellation bibliographique personnelle #1, 2016.

Cette méthodologie trouve ses affinités avec la « méthode warburgienne » définie par C. Ginzburg : une méthode où s'allient « […] caractère concret et précision philologique, restant près des choses (et refus conséquent des postulats théoriques et des généralisations théoriques abstraites) ; organisation interdisciplinaire, rupture des séparations académiques ou simplement dictées par la tradition »[62]. L'exposition à l'horizontale de ces ouvrages figure et polarise la mise en dialogue des auteurs et autrices. Notre travail aura donc consisté en un « écrire avec » : si nous ne résistons pas toujours à l'excès babélien de citations, espérons que ces montages engagent des dialogues féconds, une parole fertile dans cette rencontre des individualités, manière de mettre en œuvre une « patience impertinente », posture théorique, mais également pratique, que G. Didi-Huberman, s'efforce de définir :

> Il m'est arrivé, jeune homme – notamment avec *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud et *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault –, de respecter le livre, son phrasé, sa continuité, au point de le recopier presque intégralement. […] J'ai, ensuite, compris qu'il fallait passer du respect au jeu et de la patience à l'impertinence, ou plutôt qu'il fallait pratiquer la lecture comme un respect enjoué, une patience impertinente. […] Un remontage en tout cas : opération qui tranche en respectant, décision qui redispose en conservant la multiplicité du texte lu.[63]

Geste obstiné de relecture, d'adaptation et de critique des œuvres et des textes, la constitution et l'analyse de ce corpus théorique s'articule à la constitution d'un deuxième corpus : celui des œuvres, certainement plus problématique.

Dans une dynamique constellatoire là aussi, l'approche d'un « corpus d'œuvres » s'est faite de manière intuitive et non exhaustive. Pour questionner l'idée d'une *lecture plasticienne* de l'art, nous choisissons d'interroger des artefacts qui répondent, par analogies, à cette thématique. Ainsi livres et bibliothèques constituent les motifs privilégiés de ce travail. Plus précisément : des livres sculptures, livres altérés, bibliothèques plasticiennes, elles aussi partiellement ou totalement empêchées, mais aussi, des livres à des seuils minimaux de lecture, des bibliothèques qui questionnent les mécanismes aporétiques de la lecture (sans nécessairement être complètement empêchées).

---

62 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, p. 50.

63 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 53.

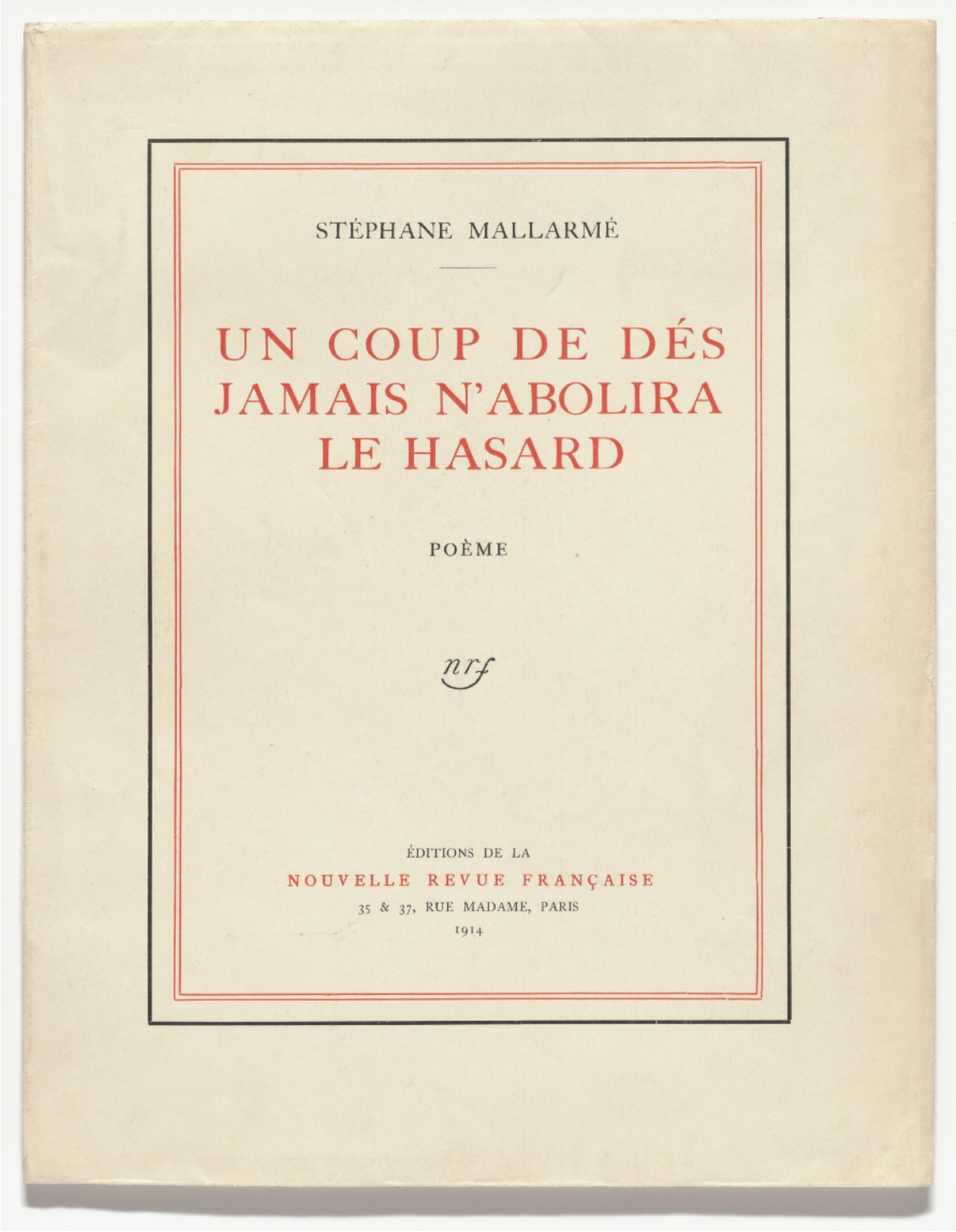


Fig. 6 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (couverture)*, 1897.

Ainsi, « […] j'utilisais une méthode beaucoup plus morphologique qu'historique. Je rassemblais [des œuvres] sur la base d'affinités formelles. Au-delà des identités superficielles je reconnaissais […] des homologies profondes […]. J'utilisais la morphologie comme une sonde, pour explorer une couche que l'on ne peut atteindre avec les instruments habituels de la connaissance historique »[64]. Ces productions figurales, si elles se répondent de manière analogique et formelle, n'en restent pas moins sous-tendues par des problématiques esthétiques transversales. De même, si le critère historique n'est pas à l'initiative de la création de notre corpus, force est de constater que notre constellation dessine l'historicité d'une question. D'une première sélection sous forme de « nomadologie »[65] non historiciste, nous devinons un panorama de pratiques mettant en jeu livres et bibliothèques altérés depuis les années 70 jusqu'à nos jours.

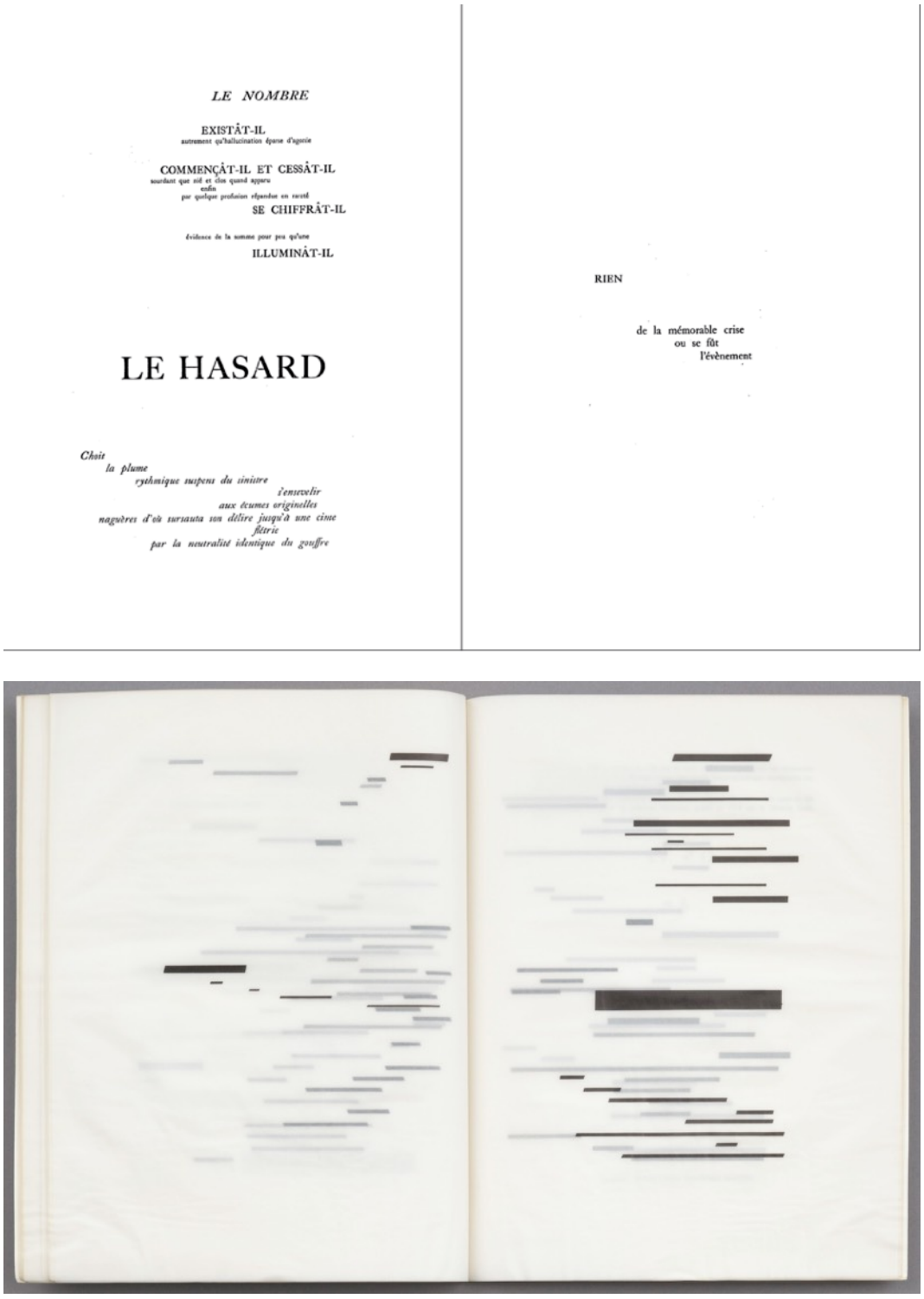
Chronologiquement, l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) apparaît comme un jalon important de notre travail (pour des raisons que nous développerons ultérieurement). Néanmoins notre étude se concentre sur des artefacts actuels. Ainsi, nous prenons le parti de faire démarrer notre chronologie en 1969 (cf. modélisation chronologique), date de la première réinterprétation plastique du *Coup de dés…* mallarméen par l'artiste belge Marcel Broodthaers. Depuis S. Mallarmé, nous procédons donc par *glissement*, vers des pratiques plasticiennes qui mettent en jeu le livre – et par extension, la bibliothèque. Aussi, le poème moderniste mallarméen est-il soumis, à double titre, à une logique ou méthode *glitch*.

Glitch, de l'allemand « *glitschig* »/« glissant », évoque un *glissement*. Un mouvement lent, plus ou moins sensible, un passage progressif et continu d'un état à l'autre. L'œuvre mallarméenne se construit dans sa sédimentation historique, dans sa réception critique et artistique. Le g*litch* est donc non seulement à envisager comme technique, mais surtout comme méthode-même de travail et d'étude. Les réinterprétations du poème de S. Mallarmé sont autant de *glissements* successifs. Elles font état d'une logique-*glitch* à l'œuvre, tant dans le texte originel que dans ses transpositions. Cette logique de la transposition est une méthode initiée par M. Broodthaers.

---

64 *Ibid.*, p.14.

65 Voir Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », pp. 9-37.



LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta un délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'évènement

Fig. 7 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Double page intérieure, 1897. **Fig. 8** : Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, Lithographie offset sur papier mécanographique transparent, 32.5 x 25 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.

Transposer le Coup de dés :
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image

> La transposition que propose ici Broodthaers, conversion des lignes de mots en lignes pures, dissociation du *graphein* par glissement comme régressif de l'écriture-graphie au trait-graphique, nous semble pouvoir comporter plusieurs interprétations, nullement incompatibles entre elles d'ailleurs. Comment nommer alors cette inhabituelle "transposition d'art" : *réduction formaliste, œuvre conceptuelle, réification critique, désacralisation ironique, détournement néo-dadaïste, recyclage post-moderne* ? Sans doute un peu tout cela à la fois […].[66]

Cette « postérité polymorphe du *Coup de dés* »[67] en fait une « œuvre-drapeau », « œuvre-emblème », véritable « laboratoire de la modernité »[68]. Par extension, *Un coup de dès* est devenu le laboratoire de l'art contemporain, renouvelant plus particulièrement les questionnements autour du livre d'artiste et de la lecture de l'œuvre d'art. Méthodologiquement, nous aborderons donc ici les aspects graphiques, mais également sonores et *résiduels* de l'œuvre mallarméenne à travers celles de M. Broodthaers, M. Pichler et J. Bennequin. Ces trois artistes contemporains ont respectivement travaillé depuis l'œuvre originelle de S. Mallarmé, ou bien, par glissement toujours, depuis celle de M. Broodthaers.

Si nous tenterons, au chapitre 2, une typologie des manières de *défaire* le livre et la bibliothèque (entendues comme *manières de lire* l'art), la logique *glitch* à l'œuvre dans ces artefacts altérés milite à la définition d'un *corpus* comme *contre-typologie*. Alors que la liste (non exhaustive)[69] des réinterprétations plastiques mallarméennes semblait esquisser une typologie – du poème au poster, en passant par l'image et la sculpture, ce que pose plus fondamentalement le *glitch*, c'est la question de la « nature » de l'œuvre. Entendu dans son acception la plus forte, le *glitch* est une logique interne qui travaille à l'altération matérielle de l'œuvre. En tant que tel, il est donc une remise en cause de l'idée même de typologie. Bertrand Marchal insiste sur le renoncement « référentiel »[70] déjà présent chez S. Mallarmé. Cet abandon de l'illusion référentielle est le point de départ d'une réflexion plastique que l'on ne définirait plus comme ontologique, mais bien plutôt comme *génétique*.

---

66 Thierry Roger, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Ed. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010, p. 734.

67 *Ibid.*, p. 40.

68 *Ibid.*, p. 32.

69 Nous ne faisons pas non plus référence ici aux œuvres littéraires, proches de démarches plasticiennes, qui, si elles n'utilisent pas directement le poème de Mallarmé, pourraient s'inscrire dans des démarches *glitch* : par exemple, le travail de Jane Bervin, *Nets*, Poetry/Artist Book, New York, Ugly Duckling Presse, 2015.

70 Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 10. S. Mallarmé veut, selon l'auteur, déjouer « l'illusion référentielle qui oblitère les mots ».

La citation de Thierry Roger susmentionnée, à propos de la première « transposition » du poème par M. Broodthaers, est signifiante de ce point de vue : cette transposition, on ne peut pas la *nommer*, elle n'est pas catégorisable. Le terme même de « transposition » est explicité ici comme « glissement […] régressif ». Ce qualificatif (« régressif ») n'est pas à interpréter de manière péjorative : dans une méthodologie et une esthétique *glitch*, la transposition (ou translation) prend à rebours la constitution du poème pour revenir à une image originelle paradoxale chez M. Broodthaers. Le *glitch* devient déperdition ontologique, paradoxale toujours, puisque constitutive de l'image, et méthodologiquement, de notre itinéraire autour de S. Mallarmé. « […] Ce travail de l'artiste belge [M. Broodthaers], héritier des tableaux-alphabets de Magritte, montrerait, en image, sans légende, par son dispositif même : "Ceci n'est pas un poème" »[71]. La célèbre formule de René Magritte [« *Ceci n'est pas une pipe* »[72]] résonne en filigrane. Cette tournure renforce la perte et l'altération ontologique précédemment évoquée. S'il ne s'agit pas d'un poème, alors comment identifier cette transposition ? Le *glitch* est une remise en cause ontologique de l'œuvre première, de ses modalités de lecture et d'appréhension : il met en place une nouvelle économie de lecture. Nous verrons en quoi ces transpositions répétées induisent un *système* de re-lectures multiples du poème. Tour à tour *ré-interprétation*, *re-médiation*, ou *ré-actualisation*, la logique *glitch* est répétition : elle réinterroge l'aspect musical, matériel et performatif du poème.

De même, l'altération des artefacts de notre corpus travaille-t-elle à cette idée de contre-typologie. Davantage qu'un système d'analogies formelles, notre constellation propose un au-delà typologique (qui ne serait pas une enquête sur les gestes techniques et les modes de production des œuvres). Livres et bibliothèques altérés sont des *mirabilia*, au sens que Julius von Schlosser leur donne : des œuvres dont l'intérêt technique premier est délaissé au profit d'une inutilité et d'un usage détourné fondateurs ; « [...] les *mirabilia* jetaient un doute radical sur la consistance de tout objet : [...] ils démontraient que toute valeur d'usage est inscrite d'avance dans un hors d'usage »[73]. C'est cet hors d'usage même qui permet l'instauration d'une expérience lectrice spécifique aux livres et bibliothèques de l'art actuel.

De 1969 à nos jours, l'intensification des pratiques autour du livre et de la bibliothèque s'articulent, dans les années 1980, aux premiers questionnements sur l'attention, ainsi qu'à la démocratisation des pratiques de lectures exégétiques

---

71 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 740.

72 René Magritte, *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, 1929, 1929, Huile sur toile, 64,45 x 93,98 cm, Los Angeles County Museum (LACMA), Los Angeles (États-Unis).

73 Patricia Falguières, « Avant propos », dans Juliu Von Schlosser, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Ed. Macula, coll. « La littérature artistique », 2012, p. 53.

(commentaire de texte au baccalauréat et politiques d'alphabétisation des populations)[74]. Pour Y. Citton, l'intérêt croissant pour les *écologies de l'attention* dans les années 80 découle directement de la naissance d'Internet et de la diffusion numérique de l'information. Ici, notre constellation d'œuvres délaisse le livre et la bibliothèque numériques – *formes froides* – au profit de leurs incarnations paradoxales, mais sculpturales – *formes chaudes* : « le livre papier [ou matériel] est, au sens littéral du terme, une forme de résistance, la forme que prend la résistance à la dépendance des nouvelles technologies informatiques-électroniques ou télématiques qui travaillent à l'éclatement des contenus [...] » et à la dissolution des expériences lectrices propres à engager une *esthétique*[75].

Pour finir sur les questions méthodologiques, disons que cette thèse est *anamorphique* : elle se reconfigure selon l'angle depuis lequel on la lit, elle raisonne différemment depuis le lieu d'où l'on en parle.

Le premier prisme-point de vue depuis lequel cette thèse peut être envisagée est celui de l'expérience doctorale. Elle prend sens depuis les interventions dans des colloques, séminaires, journées d'études et articles proposés durant ces six années de travail. Elle se nourrit de ces rencontres, des réflexions qui s'y sont ouvertes ; sûrement, elle s'y égare un peu parfois. Ainsi, sans rentrer véritablement dans la catégorie des « thèses à articles », notre proposition ménage-t-elle une grande place aux articles rédigés et aux réflexions menées depuis mon inscription en doctorat jusqu'à cette soutenance de thèse. Le prisme théorique mobilisé durant ce temps, s'il est le plus évident, n'en est pas moins important. De même qu'une recherche ne s'établit jamais depuis rien, l'écriture d'une thèse ne s'entreprend jamais hors-sol. L'*anamorphique* consiste ici aussi en un *perspectivisme* théorique assumé.

Un deuxième point de vue est celui de l'enseignement. Mener un travail de recherche en parallèle d'un parcours professionnel pédagogique ne laisse jamais l'un ou l'autre indemne. Et mes interrogations en tant que jeune enseignante et référente pédagogique n'épargneront pas mes introspections théoriques, par réverbération. Cette dimension *pratique* de la recherche, si elle s'incarne dans une pratique professionnelle personnelle, trouve aussi sa continuité dans une *pratique exploratoire et heurisitique* parallèle et satellite à la réflexion esthétique engagée ci-après.

---

74 Yves Citton, « De l'écologie de l'attention à la politique de la distraction », dans Michel Dugnat (dir.), *Bébé attentif cherche adulte(s) attentionné(s)*, Toulouse, Érès, 2018, pp. 11-27. En ligne : http://www.yvescitton.net/philosophisteries/, consulté le 2 février 2021.

75 Marc Perelman, « Livre papier *vs* livre électronique (forme chaude *vs* forme froide) », *op. cit.,* §4.

[Lire au risque de l'illisible - questions]

Ainsi, comment *lire* une œuvre ? Comment engager une *lecture* renouvelée, autre, multiple, des artefacts artistiques actuels ? G. Stewart, à propos des « *bibliobjets* » et de la « sémiotique sculpturale de leur lecture interdite » se demande : « bien que nous sachions tous comment déchiffrer un livre, comment déchiffrer le code d'un livre unique ou altéré ? Et à quel genre de lecture, et à quel genre de lisibilité, dans tel type d'alter-texte plutôt que d'anti-livre, cela équivaudrait-il ? »[76] Après les réflexions de G. Didi-Huberman et E. Alloa, il s'agira donc de se demander comment « lire ce qui n'a jamais été écrit » ? ou encore « comment ne pas lire ? ». Il n'est pas question d'évincer toute notion de lecture, mais de trouver un système de lecture propre à l'œuvre d'art, alternatif – qui ne rabatte pas un système de lecture textuel sur une œuvre plastique. Quelle serait donc une *lecture plasticienne* des œuvres ?

> Mais s'il faut donc lire, encore faut-il se mettre d'accord sur comment lire, et surtout, sur comment il ne faut pas s'y prendre, sous aucun prétexte, si l'*on ne veut pas faire violence à un système expressif qui répond si peu à la grammaire et à la syntaxe du langage verbal.* Comment lire alors, *au risque de l'illisibilité* ?[77]

Lire l'œuvre d'art « au risque de l'illisibilité ». La formule est édifiante. E. Alloa problématise une lecture en négatif, se demandant laquelle il faudrait absolument écarter face à une œuvre. La lecture la plus violente jusqu'alors appliquée à l'art est une lecture calquée sur celle d'un langage écrit : l'œuvre a été victime d'une grammatisation et d'une syntaxification forcées. Nous tenterons donc de trouver une voix à l'insignifiant et de redéfinir la lecture de l'œuvre d'art au risque de ses livres et bibliothèques altérés. Ceux-ci, dans leur portée critique, ne permettent-ils pas un renouveau méthodologique dans notre appréhension de ces objets, de leur *lecture,* voire même de la lecture au sens large ? Que serait dès lors une *expérience esthétique lectrice* (en philosophie de l'art) ? En pensant l'insignifiance de l'art comme vertu, nous faisons ici l'hypothèse d'un *illettrisme esthétique*. Repenser l'insignifiance

---

76 Garrett Stewart, *op. cit.* : *« put the question about the sculptural semiotics of prevented reading in the bibliobjet would have been this : Though we all know how to crack a book, how do we crack the code of the once- or never-book ? And what kind of reading, of what kind of legibility, in what kind of alter-text rather than anti-book, would that amount to ? »*

77 Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2017, pp. 6-7. Nous soulignons.

équivaut dès lors à repenser la lecture de l'art actuel : expérience lectrice nécessaire[78], consciente de l'insignifiance du monde.

Si les perspectives médiologiques (avec Régis Debray), anthropologiques (voir plus haut) ou encore phénoménologiques ou esthésiologiques semblent des outils propices à ces interrogations, les perspectives esthétique et métaphysique permettent de sortir de certaines impasses logiques et théoriques. Théoriser une *lecture* de l'art relève d'une interrogation cosmo-esthétique – ou simplement cosmique[79]– d'une esthétique ou histoire *naturelle* de l'art qui réinscrit la lecture dans les choses (artistiques en particulier ici). Les artistes de notre corpus, naturalisent dans les livres et les bibliothèques, manière de renouer avec une certaine mondanité de la lecture. De là, demandons-nous comment le champ des arts plastiques instaure une *écologie* de lecture des œuvres.

Notre proposition entend « "désapprendre nos oppositions". Ce mot de F. Nietzsche vaut en somme contre toutes les oppositions stériles telles que esprit/matière, vie/mort, pensée/corps, etc. »[80]. Ainsi, comment dépasser l'opposition sensible/intelligible qui mine notre rapport aux œuvres, au *lisible* et au *pensable* qui les parcourent ? Mais aussi, comment rester « entre » : entre une lecture savante et une lecture *amatrice* ou *aimante* du monde et des œuvres, entre une attention régulée et continue et une attention distraite, entre une lecture qui s'incarne limpide et d'*autres*, imparfaites, faites d'achoppements et d'errances ? La polarisation de nos expériences et de nos hypothèses théoriques s'avère nécessaire, impliquant une stase intermédiaire dans le non-savoir, l'instable, le non régulé du langage, de l'expérience et de l'œuvre.

Parmi les polarités qui sous-tendent nos interrogations, celle du rationnel et de l'irrationnel. Comment lire l'art au risque d'un irrationnel ? L'hypothèse formulée d'une lecture divinatoire de l'art nous entraîne sur le terrain de cette difficile conciliation : entre l'exigence, la rationalité et la lucidité qu'une lecture de l'art savante implique, et la part de délire, d'insu et de déraison que l'expérience artistique suscite. J.P. Vernant, dans « Parole et signes muets » (*Divination et Rationalité*, 1974) pose deux questions à l'encontre de la divination :

> quelle est, d'une part, la nature des opérations intellectuelles impliquées dans le déroulement de la consultation oraculaire, en quoi consiste la logique du système

---

78 Marielle Macé évoque la notion « d'expérience lectrice » dans l'ouvrage *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 15. Nous faisons ici également référence à la « nécessité lectrice » du texte chez G. Didi-Huberman dans « Petites boîtes de lecture, pour voir » *in* Pierre Sauvanet, Thierry Davila (dir.), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman,* Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011.

79 Voir ici les travaux de B. Prévost, par exemple : Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues*, n°10, 2012. En ligne : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2181, consulté le 2 février 2021.

80 Pierre Montebello, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature : Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003, p. 209.

> mis en œuvre par le devin pour déchiffrer l'invisible et répondre à la demande des consultants ; en bref, quel type de rationalité s'exprime dans le jeu des procédures divinatoires, l'appareil des techniques et des symbolismes oraculaires, les cadres de classification utilisés par le devin pour trier, ordonner, manipuler et interpréter les informations sur lesquelles se fonde sa compétence ? Quelles sont, d'autre part, la place et la fonction de ce savoir oraculaire dans une société donnée […], quels sont les domaines de la vie sociale soumis à son autorité […].[81]

Si notre société envisage la divination comme « phénomène marginal, voire aberrant », la mantique s'envisage avant tout comme une compétence, en partie innée, une « intelligence divinatoire »[82]. La plupart des sociétés intégrant la divination reconnaissent sa légitimité, dans les mentalités communes (sur le plan individuel) et sur le plan de l'organisation sociale. La mantique endosse ainsi un rôle anthropologique d'organisation et de législation de la société. De même, la lecture des œuvres d'art doit conquérir ces deux territoires : la « rationalité sur le plan individuel », la « légitimité sur le plan social »[83].

[Cheminement]

Notre étude vise une critique de la lisibilité, fondée en pratique, *via* des occurrences plastiques emblématiques de notre rapport à la lecture. Livrer le monde implique une double dynamique : en création d'abord. Les artistes, à travers le livre et la bibliothèque, créent les conditions de possibilité d'une certaine lecture. En réception enfin, le spectateur délivre son expérience, tente de « livrer le monde » : les apories langagières d'une telle tentative seront à interroger. Questionner la lecture ne va donc pas sans l'interrogation de son pendant : la production de sens, qui en passe par une réactualisation langagière de l'œuvre, tentative de mise en discours de celle-ci et de son expérience.

Sous l'égide de prolégomènes qui relativisent l'idée d'un régime optique de lecture de l'art, notre tentative de redéfinition d'une *lecture plasticienne* des œuvres se développe selon trois moments. Le premier, métaphorico-littéraire, part d'un constat : celui d'une nécessaire discussion et reconsidération de la métaphore du livre de la nature, qui pense un texte sous jacent à décrypter dans les choses. La grande qualité de réemploi de cette métaphore et sa ductilité nous poussent à l'envisager au prisme d'une « autre métaphysique » et d'un « anthropomorphisme supérieur ». Depuis

---

81 Jean-Pierre Vernant, *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974, p. 9.

82 *Ibid.*, p. 10.

83 *Ibid.*, p. 11.

1969, les artefacts livresques altérés et empêchés fondent une illisibilité productrice de manières de lire, et resémantisent la métaphore du livre laïque et nihiliste du monde.

La remise en question de la métaphore du livre de la nature et de la bibliothèque-monde en passe par une mise en crise de la lisibilité du livre et par la refonte de l'usage de la bibliothèque. Ainsi, les livres plastiques qui altèrent tout signifiant, sont une remise en cause de la sémantisation progressive du regard qui s'est imposée face à l'histoire de l'art. Le phénomène d'altération des livres et des bibliothèques participe donc d'une dé-sémantisation du regard et de la lecture de l'œuvre. Le motif de la bibliothèque-œuvre, dans une approche pragmatique et esthésiologique, permet de penser le lieu de ce renouveau, dans une *praxis* de la lecture. *Dans* et *avec* la bibliothèque naissent des gestes, un rapport au corps et à des méthodologies nouvelles de lecture et d'appréhension du livre. Livres et bibliothèques altérés participent d'un *faire-bibliothèque* qui s'avère tout à la fois *faire-œuvre*, *faire-lecture* et *faire-monde*. L'œuvre d'art est un faire-bibliothèque en cela qu'elle engendre une lecture-artiste, qui explicite un certain rapport au livre, à sa possession, à sa mise en mouvement. De la même manière, la lecture est également une question de contact, de connaissance ou d'approche proximale avec l'œuvre, de notre mise à l'écoute des mouvements d'intensités de celle-ci. La singularité plasticienne de la lecture doit répondre à la plasticité des processus envisagés comme *corporéités*. La lecture déploie un plan d'immanence commun entre l'œuvre et son lecteur.

Dans une perspective philosophique enfin, la lecture plasticienne sera envisagée depuis l'idée d'un illettrisme esthétique. Par une approche cosmo-esthétique, nous en appellerons à des lectures tour à tour constellatoire, mantique et empathique, qui réactivent des procédures d'orientation et de présage. Cette proposition d'une mantique sécularisée et syncrétique emprunte tout à la fois à la pratique oraculaire grecque, mais aussi à la mantique babylonienne (et à certaines grandes civilisations – Mésopotamie, Chine). La lecture plasticienne de l'art appelle une rationalité *autre* pour comprendre et livrer le monde.

PROLÉGOMÈNES

Mise en symptôme du paradigme optique de l'art

> « Les plus belles esthétiques – les plus désespérées aussi, puisqu'elles sont en général vouées à l'échec ou à la folie – seraient donc les esthétiques qui, pour s'ouvrir tout à fait à la dimension du visuel, voudrait qu'on ferme les yeux devant l'image, afin de ne plus la voir, mais de la regarder seulement »[84]
>
> Georges Didi-Huberman

[84] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de* l'art, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, pp. 189-190.



Fig. 9 : Sophie Calle, *La couleur aveugle*, Ensemble de 11 éléments. 10 toiles, acrylique noire, acrylique grise, fusain, une photographie couleur, 50 x 120 cm (chaque toile), 126,5 x 157 cm (photographie), 1991, Courtesy Galerie Perrotin.

[Les aveugles de Sophie Calle : aporie d'un paradigme optique de lecture de l'art]

Les toiles s'affichent sur les murs blancs en camaïeux de gris. Ces tableaux monochromes, monumentaux, jouent de variations infimes, et le gris résiduel s'exhibe en de multiples événements visuels. Face à eux, un homme. Il déambule, spectateur attentif. Mais bien vite, quelque chose nous trouble. Son attitude d'abord : yeux clos face à l'œuvre, puis sa canne blanche. Sophie Calle, dans *La couleur aveugle* (1991)[85], met peut-être en scène le comble de l'attitude esthétique désespérée dont fait écho G. Didi-Huberman. L'artiste et le philosophe ont en partage une préoccupation : celle du langage, des mots que l'œuvre d'art et la posture esthétique produisent. Il est donc intéressant d'analyser l'œuvre de S. Calle au regard des théories du philosophe. L'artiste demande à des aveugles de naissance ce qu'ils perçoivent et confronte leurs descriptions à des textes d'artistes (Yves Klein, Gerhard Richter, Ad Reinhard, Piero Manzoni) sur le monochrome. L'exposition de restitution de cette « performance » propose la photographie couleur d'un aveugle face à un monochrome entourée par huit toiles grises de « réponses ». Quoi de plus étrange que de demander à un aveugle de décrire une œuvre ? Dérangeante, cette idée l'est à coup sûr : beaucoup ont dû être outrés de l'immoralité de la question. Pourtant, cette œuvre pose un double constat : premièrement, celui d'un rabattement, dans l'expérience esthétique de l'art, du lisible sur le visible ; deuxièmement, alors que les études sur la tyrannie de la lisibilité de l'art se multiplient (G. Didi-Huberman, E. Alloa, M. Pic, M. Hagelstein, etc.), celui d'un « autoritarisme oculaire »[86] qui met à mal le paradigme lecteur de nos habitudes perceptives. Cette étrange demande – qui fait face à deux obstacles : celui du spectateur aveugle, empêché, et celui du monochrome (dans lequel il est plus que délicat de distinguer des unités sémiotiques) – pointe du doigt une réalité de l'expérience lectrice qui entre en jeu dans l'interprétation : jamais une œuvre, dans son événement visuel, ne se laisse décrire ou saisir tout à fait.

[Lecture de l'art : lisibilité vs. visibilité]

Les années 60/70, balise chronologique de cette recherche, marquent un tournant à la fois conceptuel et documentaire qui achève de confondre définitivement

---

85 J'étudie cette œuvre pour la première fois en 2014-2015, à l'occasion de mon mémoire de master. En 2016, je consacre mon premier article en tant que doctorante à cette œuvre : « L'*écrire avec* de l'"essayer dire" : pour une expérience langagière de la communauté esthétique », *Postures*, Dossier « Écrire avec », n°23, 2016. En ligne <http://revuepostures.com/fr/bourchenin-23>, en partie reproduit ici. Mon intuition qu'il faille en revenir à cette œuvre, hors corpus, est confortée par la parution récente d'un article de Maud Hagelstein sur cette même œuvre. Voir Maud Hagelstein, « Comment voient ceux qui ne voient pas. L'art comme production de modèles (synesthésiques) du sensible. », dans Sylvaine Gourdain (dir.), *Transformations de l'image. Les images et l'éthos de l'existence*, Sesto S. Giovanni, Éditions Mimesis, coll. « L'œil et l'esprit », 2020.

86 Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 15.

visibilité et *lisibilité* de l'œuvre d'art. Ce recouvrement d'un champ par l'autre, témoin du primat du lisible sur le visible, entraîne une conception de l'expérience esthétique pauvre : une expérience langagière, qui court-circuite l'appréhension sensitive du monde et le catégorise déjà. Si l'expérience de l'art se fait donc expérience de lecture, c'est que celle-ci – la lecture – s'envisage dans son acception classique de « déchiffrement » du monde. En effet, l'héritage iconologique séculaire a toujours voulu qu'une œuvre soit « lue », déchiffrée en ses signes, dénudée de son mystère. Ainsi se sont constituées des pléiades de descriptions exhaustives, à vocations axiomatiques : *ekphraseis* sans fin et réticulées, tenant plus du catalogue ou du dictionnaire que de l'étude attentive de l'œuvre (de ses processus plastiques, de ses dynamiques génétiques) à proprement parler. Les historiens de l'art en particulier sont bien ces êtres avides de savoir : un savoir réglé et immuable qu'ils pourraient embrasser à chaque nouvelle confrontation avec l'œuvre.

Lire, interpréter, expliquer, expliciter – extirper le sens – rendre compréhensible, élucider, traduire ou translater, attribuer un sens – de gré ou de force – déchiffrer, gloser, commenter, démêler, faire une herméneutique ou une exégèse, etc. Le spectre des synonymes est vaste qui recouvre les multiples nuances de la notion d'interprétation. Expressions reliées par glissement, nous nous proposons ici d'interroger un autre terme connexe à l'*interprétation* – et sujet à bien des malentendus dans le champ des arts plastiques : celui de *lecture*. Plus particulièrement, nous nous intéressons au glissement terminologique qui envisage l'interprétation comme une *lecture* de l'œuvre. Si l'on exhorte à « lire une œuvre », à faire une « lecture de l'art », en sous-entendant qu'ainsi on l'interprète, c'est que la substance de l'œuvre à été réduite à une évidence lisible. Interpréter une œuvre, reviendrait donc à la lire : ce parallélisme est un truisme langagier dont il faut désamorcer les fondements.

Les approches historiennes de l'art – entendons ici les approches iconologiques et sémiotiques – s'apparentent bien, dans leurs méthodologies, à des *théories de lecture* de l'art. L'interprétation en ce sens s'est vue réduite à trois principes fondateurs des théories iconologiques de lecture des œuvres : le principe lectoral de l'histoire de l'art – qui fait du spectateur un « lecteur », le principe sémiotique des unités signifiantes qui régissent l'œuvre, et le principe sémantique de systématisation du sens (unités s'agencent de manière systématique de telle sorte qu'elles produisent un sens univoque). L'interprétation est dans son sens premier l'« action d'expliquer, de chercher à rendre compréhensible ce qui est dense, compliqué ou ambigu » (cnrtl). Elle vise donc à rendre son évidence à ce qui apparaît comme opaque. C'est une dynamique de clarification des choses qui éprouve la résistance d'un texte, d'une sculpture ou d'une mélodie. Plus particulièrement encore, la densité d'une œuvre,

d'un artefact plastique, réside dans une mise à l'épreuve de son évidence sémantique. La définition a aussi une acception linguistique. Si l'on s'attache à celle-ci, l'interprétation est comprise comme traduction. En ce sens, elle est à la fois :

a) attribution d'un sens à une structure profonde (*interprétation sémantique*)
b) attribution de traits phonologiques et phonétiques à une structure de surface *(interprétation phonétique)*

Si la première acception – sémantique – semble ce vers quoi l'on tend idéalement, elle n'en est pas pour autant la plus usitée en art. En glissant, terminologiquement, de l'interprétation à la lecture, l'on s'est également principalement attaché à lire la *structure de surface* de l'œuvre : mouvement propre de l'iconologie, qui identifie les parties d'une œuvre pour leur attribuer un sens fixe.

Enfin, l'interprétation est tant le processus mis en jeu que le résultat de l'action même d'interpréter. L'interprétation inscrit un rapport discursif au monde. Par glissement toujours, ce rapport discursif s'est mué en rapport textuel et alphabétique, réactivant les approches de surface tantôt évoquées. La finalité discursive du processus implique aussi une intellectualisation nécessaire du rapport à l'œuvre – que nous tenterons de nuancer.

À l'aube des années 70[87], le « tournant linguistique » (du titre d'un ouvrage de Richard Rorty, *The Linguistic Turn* (1967)) s'érige comme « un paradigme langagier […] devenu constitutif de domaines aussi divers que la philosophie analytique, la sémiotique et la sémiologie, le structuralisme et le poststructuralisme (ou néo-structuralisme), ou encore l'herméneutique »[88]. Avec la sémiotique et l'herméneutique (qui plus particulièrement se soumettent à ce tournant linguistique), c'est toute une tradition de lecture de l'image qui s'instaure en oubliant la visualité au profit d'un rapport langagier sinon textuel aux œuvres. À une « conception spectatrice » du monde se substitue donc une *conception lectorale* de sa connaissance. Sans le savoir, la conception lectorale plébiscitée par R. Rorty va faire naître de nouvelles métaphores à penser, dont celle du « lecteur de l'art ». Ce *linguistic turn* est donc concomitant d'un « tournant lectoral » de l'art tel que défini par Emmanuel Alloa dans le troisième ouvrage de la série *Penser les images* :

> [...] Le grand moment du paradigme "lectoral" viendra […] dans les années 1960 et 1970, au moment où la sémiotique s'impose comme méthode critique. […] La

87 Notons que les années 70-80 sont le moment d'un paysage intellectuel paradoxal où s'affrontent partisans du tournant linguistique (*Linguistic Turn*) et partisans des études sur la visualité (*Pictorial/Iconic Turn*).

88 Bernd Stiegler, « "Iconic Turn" et réflexion sociétale », *Trivium*, 1, 2008, mis en ligne le 08 avril 2008, §2, en ligne : http://journals.openedition.org/trivium/308, consulté le 20 juin 2019.

> fureur du décodage s'empare des sciences sociales, pour mettre au jour les messages subliminaux renfermés dans les artefacts de tout type, visuels notamment.[89]

Ce glissement terminologique pourrait paraître anodin. Pourtant, il est symptomatique d'une réalité conceptuelle et méthodologique : on cherche à lire une œuvre d'art comme on déchiffrerait un texte. Le paradigme littéraire – et avec lui plus spécifiquement le paradigme textuel – a instauré une théorisation de la lecture de l'œuvre d'art selon un modèle langagier. La transmutation du spectateur en lecteur consacre les paradigmes textuels et extensifs de lecture des œuvres jusqu'alors en vigueur. La nouvelle « tyrannie du lisible »[90] a donc lieu en réception : dans un élan hérité des théories sémiotiques, il faut faire signifier l'œuvre, lui donner du sens, en dire *a minima* un mot. Injonction à dire et à lire, la tradition iconologique, instituée par Erwin Panofsky, n'échappe pas à l'emprise de la lisibilité, et traduit bien la violence avec laquelle les systèmes sémiotiques se sont imposés au visuel. Le désir d'omnitraductibilité des images est révélateur de ce lien étroit entre œuvre et lisibilité, œuvre et évidence. L'œuvre doit s'offrir comme artefact à lire, dans l'extension de sa surface. La lecture iconologique est une « "*eu*-lisibilité", de l'ordre d'une parfaite lecture sans épreuve langagière »[91], sans résistance de la part de l'artefact à déchiffrer.

Or, réduire l'interprétation et la lecture à une approche sémiotique revient à évincer de l'œuvre toute densité ou complexité de sens. Le désir de lecture ou d'interprétance[92] n'est possible que moyennant une mise en énigme qui active un certain « régime de croyance » : conviction qu'un sens implicite travaille l'œuvre ou du moins, conviction que l'œuvre pose une question ouverte à celui ou celle qui la regarde. L'œuvre n'a de cesse de se dérober dans ses nébuleux aspects et de produire toujours de nouvelles visions. L'authentique expérience lectrice de l'art serait donc de

---

89 Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Paris, Les Presses du Réel, coll. « Perceptions », 2017, p. 19. L'expression « tournant lectoral » apparaît page 32.

90 Georges Didi-Huberman, *op.cit.,* p. 16. « Et notre hypothèse tient justement à ceci que l'histoire de l'art, phénomène "moderne" par excellence – puisque née au XVIe siècle – a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible (et de l'iconologie). » Les théories de lecture de l'œuvre d'art sont elles-mêmes soumises à ces phénomènes tyranniques.

91 Anne-Renée Caillé, « Sous les apparences d'une illisibilité », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, « Crises de lisibilité », Mai 2017, http://www.fabula.org/revue/document10314.php, consulté le 03 juillet 2019. *Eu-* Du grec *eu* [eu-], bien, vrai, normal. Le préfixe "eu-" a servi à former de nombreux composés en médecine et a souvent pour opposé "dys-" du préfixe grec *dus*, marquant une idée de difficulté.

92 La notion d'interprétance, empruntée au domaine de la linguistique et à E. Benveniste en particulier, est une relation que le langage entretient avec tout autre langage (articulé ou non). La relation d'interprétance est une relation réflexive, d'auto-analyse de la langue.

renoncer pour un temps à cette avidité mortifère d'un « décrire pour » – interprétation comme moyen qui évince toute réelle attention à l'œuvre.

Dans une société de l'urgence de la consommation, flâner dans les musées, contempler une œuvre, devient presque obsolète : cartels, visites guidées, médiations audio et autres paratextes[93] viennent parasiter notre rencontre avec l'œuvre et semblent nous dispenser de regarder. Et si le temps manque pour se confronter aux œuvres, le temps du discours, de l'écriture est quant à lui toujours d'actualité. Les déconstructions savantes prennent souvent le pas sur le « regarder » : nous décrivons mieux les œuvres que nous ne les regardons. Dire que nous « décrivons mieux » les œuvres ne confère pas aux descriptions une valeur supérieure : l'expression suggère que nous sommes facilement portés à discourir sur celles-ci. Elle entérine l'idée que nous désirons fixer au plus vite leur(s) « sens », au risque de les priver de toute nouvelle « vue ». Se dessinent déjà deux attitudes descriptives : celle du *décrire pour* qui prête une attention superficielle à l'œuvre et celle du *dire avec* qui la regarde, la voit, et peut-être même l'*entend*. Quand, avec les aveugles de S. Calle, nous disons qu'il faut *fermer les yeux devant l'œuvre*, ce n'est que pour mieux la *voir* : entendre par-là, pour permettre de renouveler cet événement intempestif qu'est l'expérience artistique. Regarder, c'est donc fermer les yeux un instant pour réhabiliter le voir. Le discours produit, qu'il soit oral ou écrit, interfère avec l'expérience esthétique. Fioriture du discours, simulacre platonicien tant sa teneur ontologique est faible, le « décrire pour décrire »[94] dénoncé par Jean-François Marmontel – et avec lui la menace de la description émancipée – trouve son origine dans l'idée que la description ne peut être envisagée que comme moyen. « Décrire, c'est donc d'abord un "décrire pour", une pratique textuelle à la fois codée et finalisée [...] »[95].

---

[93] Nous pourrions presque parler de « para-œuvres », à la fois écran à leur compréhension et entreprise de médiation. Gérard Genette souligne l'ambiguïté de ces bruissements connexes : *« Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, l'intériorité et l'extériorité […], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. » Gérard, Genette, *Seuils,* Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2002, p. 8. L'obsolescence programmée de notre expérience de l'art n'est-elle pas liée au développement prométhéen de sa médiation textuelle ?

[94] Jean-Michel Adam, « Description ». *Encyclopédie Universalis*, http://www.universalis-edu.com/fileadmin/pdf/C071058.pdf, consulté le 6 janvier 2016.

[95] Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie,* Paris, Éditions Macula, 1998, p. 14.

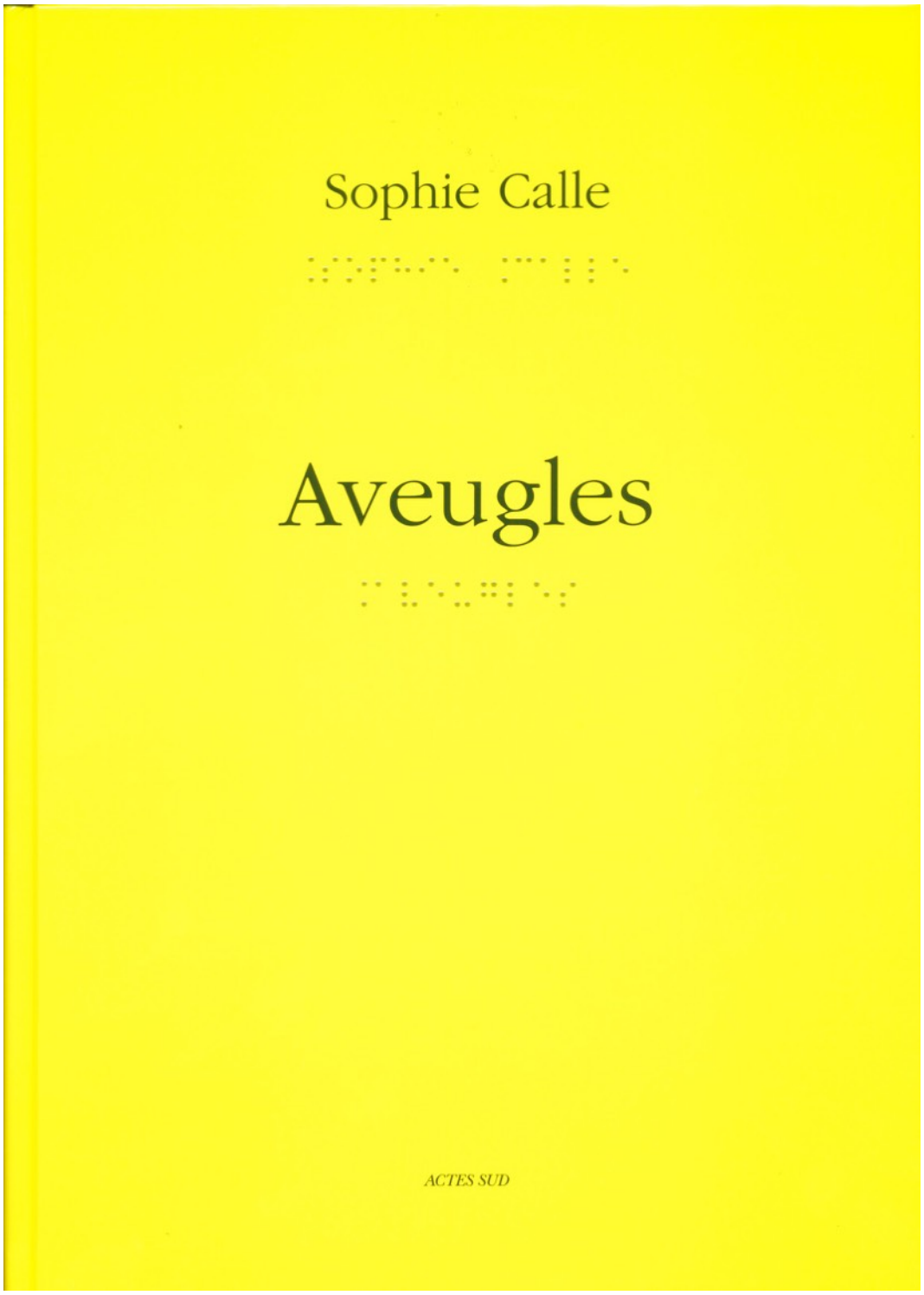


Fig. 10 : Sophie Calle, *Aveugles* (couverture), Arles, Actes Sud, 2011.

Dans le « décrire pour », la restitution langagière tient lieu de savoir savant : l'œuvre est écrasée par le discours – historien ou critique le plus souvent – discours du régime d'évidence, « idée rassurante, synthétique[, énonce G. Didi-Huberman,] – réductrice – d'un "langage de la représentation" (*language of representation*) »[96] dans lequel l'art s'est un moment perdu. L'expérience artistique, si elle se soumettait à cette grande tradition humaniste iconologiste, en serait réduite à un *écrire selon* qui suivrait les règles de lecture établies. Comment redéfinir l'approche langagière d'une œuvre autrement que dans une dynamique de lecture iconologico-figurativo-représentative ? L'œuvre méta-conceptuelle de S. Calle, par l'entremise de la figure de l'aveugle, « déçoit [...] chez son spectateur, le vœu – ou l'idéal – de "stabiliser" l'image pour en mieux "fixer" le vocabulaire (c'est le souhait, au fond pervers, de tout historien de l'art en mal de diagnostics établis, de tout critique d'art en mal de jugements rédhibitoires, ou de tout philosophe en mal d'essences immuables) »[97]. Les propos des aveugles chez S. Calle sont soigneusement recueillis et reflètent cette tentative – vaine chez les aveugles – de stabilisation de l'image par les mots :

> À gauche je vois un marron – un marron avec des reflets roses. À droite, je vois du noir, une plaque noire ou plutôt gris foncé, en forme de cercle. À gauche une lumière, une luminosité, se balade sur la couleur, tandis qu'à droite ce sont des taches de vert, de rouge, de jaune qui s'affichent. Mais je ne prête plus attention à ces couleurs qui surgissent. Je suis surtout fixé sur le gris.
>
> Je le ressens plus comme du vide que comme du noir. Ça n'est pas la couleur noir, ça n'est pas un rideau noir, ça n'est pas un ciel d'orage, ça n'est pas la tête enfermée. Ce sont des points lumineux, des figures abstraites faites de petits points sur une toile de fond opaque.
>
> On dirait une lumière de jour déclinant. C'est une lumière sans teinte. Une lumière fragile, floue, vague, presque inexistante. Toujours sur le point de disparaître, de s'éteindre.[98]

Nous notons dans ces descriptions, les accumulations colorées, souvent contradictoires, l'utilisation des modalisateurs « plutôt », des comparatifs « plus comme... que comme » qui visent à ménager un compromis entre des sensations confuses. L'emploi du mode conditionnel est également un indicateur de l'instabilité

---

96 Georges Didi-Huberman, *Essayer voir,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014, p. 60.

97 *Ibid.*, pp. 63-64.

98 Sophie Calle, *Aveugles,* Arles, Actes Sud, 2011, respectivement p. 68, p. 72 et p. 74.

du langage : instabilité qui fait écho à l'instabilité visuelle de l'œuvre[99].

Le caractère protéiforme du discours ekphrastique, les capacités performatives de sa « logique interne »[100], font de la description « […] l'endroit où peuvent se compromettre la lisibilité et la fameuse " clarté " classique »[101]. Décrire une œuvre, c'est donc céder à la menace descriptive du « décrire pour décrire », où la description, dans une dynamique heuristique, échappe avec bonheur à l'exigence de clarté et de concision, d'intelligibilité pragmatique que le positivisme ambiant exigeait.

Les écrits d'artistes utilisés par S. Calle comme pendants aux réactions des aveugles marquent bien cette rupture : il n'est plus question d'identifier une œuvre dans un vocabulaire strict. Ce renoncement passe par l'abstraction du monochrome et l'abandon de tout référent :

> [Pour G. Richter:] Rien, absolument rien, pas de personnages, pas de couleur, rien.
>
> [Pour Y. Klein:] D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue.
>
> [Pour A. Reinhardt:] Pas d'esquisse, pas de dessin, pas de ligne ni de contour, pas de forme, de figure, de premier plan, ni d'arrière-plan, pas de volume ou de masse, pas de cylindre, de sphère, de cône, de cube, etc., pas d'avancée ni de recul, pas de forme, pas de substance, pas de plan, pas de couleurs, pas de blanc, pas de lumière, pas de clair-obscur, pas d'espace, pas de mouvement, pas d'objet, pas de sujet, pas de matière, pas de symbole, pas d'images, pas de signes...[102]

Le « rien », le « néant », ou l'anaphore de « pas » renforcent la construction d'un « voir » en négatif, d'un savoir qui est soustrait à la vue et qu'il faut reconquérir. Le dessaisissement de la vision proposé passe ici par de l'énoncé verbal, négatif lui aussi ; l'expérience toute entière se fait prétérition. « La raison, l'art, la poésie ne nous aident sans doute pas à *déchiffrer* le lieu d'où ils ont été bannis. Mais ils nous demeurent nécessaires, et même vitaux, pour le *déchirer* […] »[103]. Plutôt que de *déchiffrer* à tout prix une œuvre, plutôt que de vouloir par tous les moyens lui arracher son code de

---

99 Notons que traditionnellement, une œuvre doit pouvoir être « découpée » par les mots. Pensées en des termes extensifs, les œuvres sont soumises, dans la tradition iconologique, à un système d'unités articulées (suivant les théories langagières de Saussure). Ici, le monochrome déjoue cette « division » en détails, la couleur ne se laisse pas saisir : les détails qui échappent sensiblement aux aveugles ne permettent pas d'établir un vocabulaire immuable, d'extraire des unités immuables qui décrirait de manière certaine ces monochromes.

100 Face aux capacités performatives du discours ekphrastique, « est-ce qu'il n'est pas permis de se demander non seulement si, de même qu'indépendamment des choses représentées […], il existe une logique de la peinture en soi, il n'existerait pas une certaine logique interne du texte, propre au texte […] fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction », Claude Simon, dans J.M Adam, *Op.Cit.* Également : Claude, Simon, « La fiction mot à mot » [1972] dans *Œuvres,* Paris, Éditions Gallimard, 2006.

101 Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 7.

102 Sophie Calle, *op. cit.*, respectivement p. 63, p. 65 et p. 66.

103 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2014, p. 10. L'auteur souligne.

lecture, il faut la *déchirer* et faire de l'expérience lectrice une dynamique d'ouverture. Car engager ce dialogue avec l'œuvre permet d'en saisir ses résistances, ses restances ineffables comme autant de résidus visuels. C'est également donner une nouvelle définition anthropologique de l'acte fondateur de la vision.

> *Regarder*, donc : assumer l'expérience de *ne rien garder* de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir. Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes. Regarder nous *desœuvre* [...].[104]

[Autoritarisme oculaire et tyrannie du visible[105]]

Dans ce désœuvrement se cristallise une temporisation de la lecture de l'œuvre – et de même une réévaluation de ses conditions de possibilité.

Les œuvres de l'art contemporain (à partir des années 60, mais déjà certaines œuvres de la modernité), sont révélatrices d'une mise en crise de la lisibilité des médiums au profit de leur *visualité*. M. Fréchuret, dans *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique* (2016), pose le constat d'une inflation des artefacts et de leur monstration proportionnelle à la régression de notre sens critique et de notre attention à eux. L'« autoritarisme oculaire » dénonce l'évidence qui menace la mise en énigme de l'œuvre, l'aveuglante clarté (ou lisibilité) que l'iconologie a voulu prôner. « Érigée en impératif dogmatique et irréfléchi, la transparence devient tyrannique et paralysante »[106]. Quand bien même le désir de transparence peut être dans certains cas légitime, il convient d'observer les écarts entre légitimité de la transparence et opacité des raisons de sa mise en œuvre. Derrière, se dissimule souvent une exigence presque morale, une orthodoxie des attitudes et des discours face au douteux et à la feintise. La tyrannie de la transparence s'associe souvent de manière confuse à l'idée d'un progrès.

---

104 *Ibid.*, p. 52.

105 Expressions de Maurice Fréchuret, *op.cit.*, p. 15 et p. 17.

106 Yves Citton, « Tyrannies de la transparence », avec Emmanuel Alloa, dans *Multitudes,* 73, hiver 2018, p. 52.

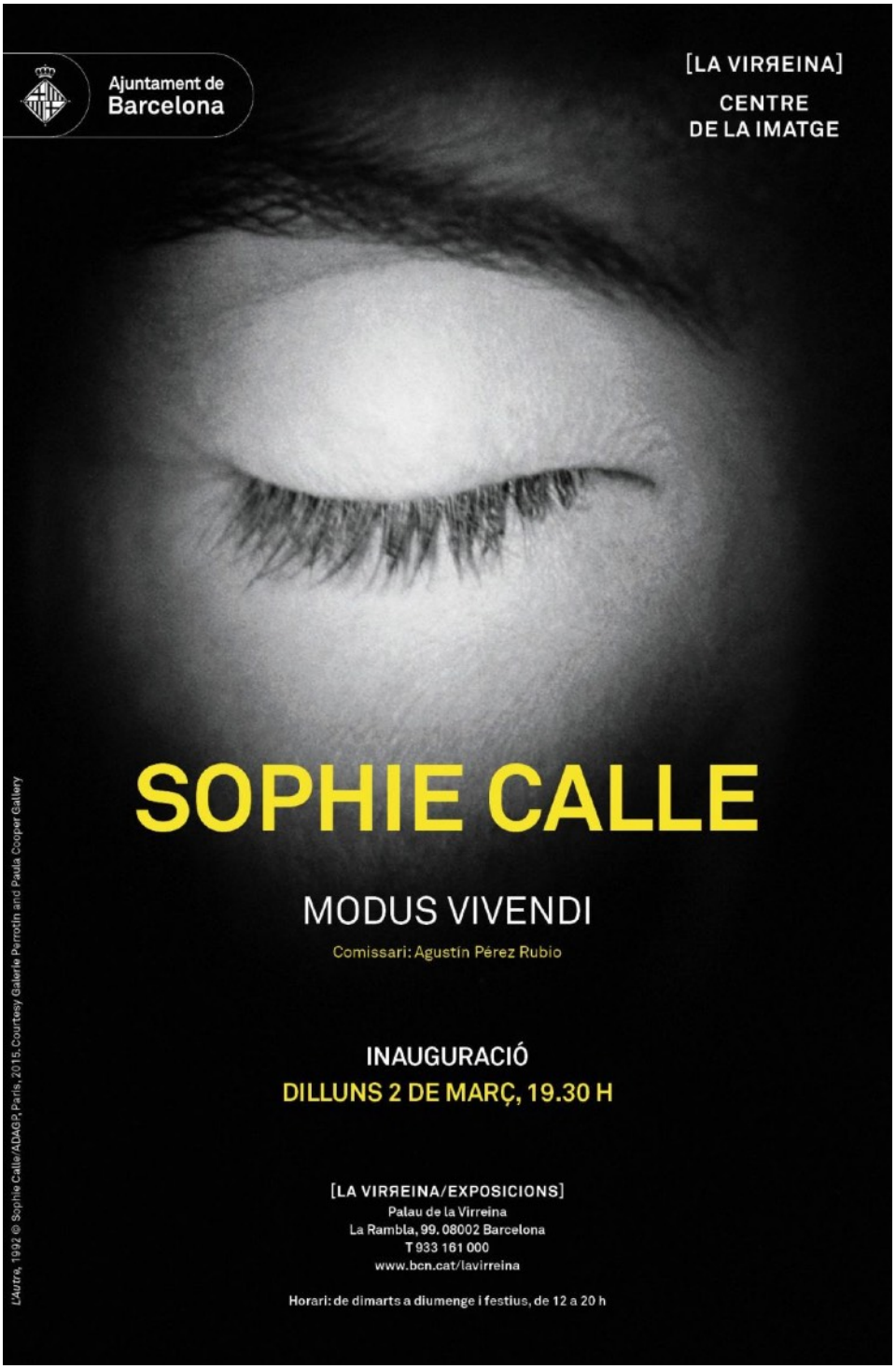


Fig. 11 : Affiche de l'exposition « Sophie Calle, Modus Vivendi », du 3 mars 2015 au 7 juin 2015, La Virreina (Centre de l'Imatge), Centre de l'image de Barcelone.

Pourtant, « [...] les exigences de transparence [...] peuvent induire des effets oppressifs, entraîner la disparition de certaines formes d'activités désirables, écraser nos tâches quotidiennes sous la lourdeur des procédures de vérification bureaucratique »[107]. La tyrannie du visible est autoritaire car elle implique aussi une performance permanente dans l'exercice de communication. Sur le plan anthropologique, la transparence envahissante renie aussi tout désir. L'activité lectrice de l'art souffre de cette hégémonie, également définie comme « illusion d'*immédiatie* » par Y. Citton et E. Alloa. L'expérience lectrice des œuvres, sous couvert d'une lisibilité qui offrirait confort et assurance, attend se satisfaire de transparence et d'immédiatie. L'immédiatie consiste en la croyance d'une transparence, en l'impression d'un rapport direct et immédiat au monde, sans intermédiaire. Pourtant, notre monde – et l'œuvre d'art parmi lui – est foncièrement médiatique. L'art insiste sur la consistance propre de l'écran que le média ou le médium plastique instaure entre le monde et nous, et sur la nécessité d'un tel écran pour accéder à certaines spécificités de ce monde. L'aveugle contemporain renie l'interface, il occulte l'appareil de médiation (optique, médiatique, artistique) qui donne à voir. De même que ses applications algorithmiques imposent des biais statistiques qui obstruent l'horizon des possibles, la tyrannie de la transparence impose des biais comportementaux – biais de lecture de l'œuvre. Devant les processus d'homogénéisation et de standardisation de l'information et des postures lectrices (soutenus par certaines infrastructures et institutions), l'art revendique légitimement un « droit à l'opacité »[108] et un besoin d'*immédiation*. Les aveugles de S. Calle, l'opacité de leur cristallin, rejouent une interface nécessaire avec le réel. L'injonction contemporaine du « donner à voir » est symétrique à celle, tyrannique, du « tout transparent » ; et cette prévalence de l'œil est devenue symptomatique de l'intellectualisation grandissante de cet organe ; la lecture des œuvres se faisant dès lors exercice d'érudition. M. Fréchuret fait ainsi de Marcel Duchamp l'artiste précurseur de cette mise en symptôme du paradigme optique de l'art. Cette mise en crise, de la même façon que le fait l'œuvre de S. Calle, est un point de départ méthodologique. C'est l'œil pathologique, malade, aveugle bientôt, qu'il s'agit de retrouver pour comprendre les véritables mécanismes de lecture engendrés par l'œuvre d'art.

L'expression « lire une œuvre » trahit le régime optique et oculo-centré dans lequel l'interprétation a toujours été pensée et par là même intellectualisée. Ainsi, nombreuses sont les œuvres qui procèdent d'une mise en symptôme de cette évidente lisibilité. Emergent alors des œuvres tantôt « scriptolastes » (qui annihilent la lettre), tantôt aporétiques (qui mettent en jeu l'impasse d'une lecture). « […] La transparence

---

107 *Ibid.*, p. 51.

108 *Ibid.*, p. 52.

technocratique [a] cette implacable lumière qui, chez Genet, matérialise l'enfer de l'aliénation sociale. Marguerite Duras le notait : "Peut-être on lit dans le noir toujours... La lecture relève de l'obscurité de la nuit. Même si on lit en plein jour, dehors, la nuit se fait autour du livre" »[109].

De même, alors que l'immédiatie engendrait des dispositifs de censure et prohibait la spontanéité de l'erreur, le droit à l'opacité encourage les discours liminaires de l'expérience – phatiques, illégitimes, bruissants. « Contre ceux qui font de la transparence un outil d'un retour au réel univoque et sans l'ombre d'un doute, rien n'est plus urgent que d'insister sur les multiples "parences" que charrie la transparence, ses effets de déplacement, ses métamorphoses, ses "trans"-positions »[110]. L'attention aux parences du monde, à ses restances et résistances incombe aux artistes, ainsi qu'aux spectateurs de l'art (amateurs ou experts). La réappropriation des opacités, contre l'aliénation d'une expérience réduite à un exercice de communication, exige de comprendre la transparence comme lieu du surnuméraire, de la superposition et de l'excès. Livres et bibliothèques altérés, dans leur évidence première (rien à lire, rien à voir - et rien à dire) supposent ce trop-plein de la transparence. Paradoxalement, l'évidence apparente finit par saturer l'œuvre. L'art actuel, refusant le paradigme optique de lecture jusqu'alors hégémonique, adopte une nouvelle devise : « Brouiller la transparence, ajouter du reste »[111].

> [...] ce qui nous semble urgent est d'assumer, et même de favoriser, la prise en considération des différences comme étant propres à toute écriture, et donc de refuser ainsi les nouveaux diktats d'une écriture qui se présenterait comme purement transparente.[112]

Au-delà de l'altération matérielle et intentionnelle que subit l'écriture des œuvres de notre corpus s'ajoute une altération en réception : la lecture renouvelée de l'artefact advient comme processus itératif d'altération. Dans cette itération performative se glisse nécessairement de l'échec, un accident consubstantiel et inhérent à l'expérience[113]. Lire l'art, à la manière des aveugles de S. Calle, suppose une

---

109 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 250.

110 Yves Citton, *op.cit.*, p. 54.

111 Thomas Berns, Salomé Frémineur, « Le reste de la transparence », dans *Ibid.*, p. 81.

112 *Ibid.*, p. 83.

113 « Ce qui nous intéresse ici est que Derrida nous donne ainsi la possibilité de penser que l'échec, le raté, le déplacement, loin d'être un accident du performatif – comme ce serait selon lui le cas dans la théorie austinienne où l'échec serait dû à un accident ou encore au non-respect des conventions – lui est au contraire consubstantiel: l'itérabilité ouvre sur l'altération, élément essentiel dès qu'on envisage tout énoncé au plus loin des conditions qui président à son énonciation. », *Ibid.*, pp. 81-82.

méthodologie non plus romantique, mais philosophique de l'aveugle qui sait les résistances du monde, son inconfort parfois, et accepte de s'y confronter.

L'œuvre de S. Calle, *La couleur aveugle,* problématise cette aporie de lecture dans laquelle le simple régime optique nous place. Elle défamiliarise notre rapport aux sens, à leur dialogue et leur hiérarchie. À l'absurdité apparente du protocole artistique – « L'œuvre Aveugle de Sophie Calle assume dans son montage l'impossibilité des questions qu'une sensibilité étrangère suscite en nous [...] »[114] – vient s'opposer une réflexion fondamentale autour de la lecture de l'œuvre d'art. Cette œuvre, paradigme méthodologique ici, pose questions : quelle conduite tenir face à une œuvre ? Quelle lecture peut-on faire d'une œuvre ? En quoi consiste l'attitude lectrice qui ferait « livrer le monde » ? Depuis les Salons du 18ème siècle, il est « de bon goût » de « dire un bon mot » face à une œuvre. L'art actuel n'échappe pas à cet exercice critique en vogue et institutionnalisé depuis trois siècles. M. Hagelstein, dans son article « Comment voient ceux qui ne voient pas. L'art comme production de modèles (synesthésiques) du sensible », pose plusieurs constats sur lesquels nous nous accordons : celui, préliminaire, de l'emprise de l'intelligible et de la significativité sur l'iconologie au détriment du sensible, et plus encore, celui d'une « [...] intelligibilité [...] conquise au prix du sacrifice de la sensibilité »[115]. Enfin, la philosophe souscrit au constat de l'oculocentrisme que nous nommons ici. Grâce au travail de S. Calle, M. Hagelstein se demande : « [...] par le secours de quels moyens théoriques (quels concepts, quels modèles descriptifs, quels nouveaux paradigmes, quelles inventions littéraires) pourrait-on construire une analyse iconologique plus solidement arrimée aux données sensibles ? »[116] La question est intéressante, mais plusieurs difficultés restent attachées à elle : l'idée d'une analyse iconologique d'abord (à laquelle nous préférons substituer la possibilité d'une lecture – ou *lecturologie* – plasticienne), et la solution consistant pour M. Hagelstein à mobiliser la *synesthésie* comme réponse à ses questionnements - position relativisée en fin d'article par l'autrice elle-même. En effet, questionner une *logique* de la sensation d'un point de vue synesthésique tient davantage d'une logique éculée et peu expressive que d'une méthode qui révolutionnerait notre méthodologie d'analyse ou lecture des œuvres. À ce titre, le

---

114 Maud Hagelstein, « Comment voient ceux qui ne voient pas. L'art comme production de modèles (synesthésiques) du sensible », dans Sylvaine Gourdain, *Transformations de l'image. Les images et l'éthos de l'existence*, Sesto San Giovanni – Italie, Mimesis, coll. « L'œil et l'esprit », 2020, p. 417. En ligne : https://www.academia.edu/44395033/Comment_voient_ceux_qui_ne_voient_pas_Lart_comme_production_de_mod%C3%A8les_synesth%C3%A9siques_du_sensible, consulté le 29 décembre 2020.

115 *Ibid.*, p. 400. Voir W.F.T. Mitchell sur l'iconologie et sa dimension logocentrée, W.J.T Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, préface de Marie José Mondzain, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2018.

116 Maud Hagelstein, *ibid.*, p. 397.

corps sans organes et l'haptique s'envisageront dans une dimension *clinique* plutôt que *logique*. M. Hagelstein, sans apporter (encore) de réponse satisfaisante à la question, à le mérite de chercher d' « autres modèles du sensible » – et de son appréhension, des « synesthésies particulières, en excès »[117] – et donc dépassant la logique synesthésique à proprement parler. De l'aveu de M. Hagelstein, « ce qui circule entre ces sens ne correspond donc à rien qui nous soit familier (et demeure pour cette raison à nos yeux de voyants un peu "magique") [...] »[118]. Quelle est donc cette magie que l'on appelle ici ? Sans se risquer immédiatement à une réponse, disons que la dimension « magique » et occulte de l'expérience lectrice des œuvres nous préoccupera pour sûr.

L'œuvre de S. Calle peut subir deux interprétations. Une pessimiste tout d'abord : nous serions tous aveugles aux œuvres et incapables de comprendre ce qu'elles ont à dire. Mais dans une perspective plus encourageante, peut-être l'œuvre rappelle-t-elle la possibilité inaliénable d'une lecture des œuvres. Reste, au seuil de ce parcours, à définir les conditions d'une telle lecture, son évolution épisodique (pour parler avec H. Blumenberg), ses redéfinitions.

« Le champ de la théorie de l'image actuelle, farouchement opposée au logocentrisme supposé de l'iconologie, réclame encore une version critique renouvelée de la méthode, qui tiendrait compte de la logique du sensible et des modes d'organisation du visuel »[119]. Avec S. Calle, interroger l'esthétique aveugle de l'art, depuis des livres et bibliothèques aveugles, implique donc peut-être de poser comme principe-méthode de se faire « aveugle » à l'art, de se « crever les yeux » – momentanément et métaphoriquement – pour permettre de mieux comprendre la dynamique de complexification d'une lecture ouverte au corps. De même que les aveugles se font l'emblème d'un renouvellement de l'expérience chez S. Calle, de même que selon les dires de J-L. Borges, le divin lui fit don « à la fois "des livres et de la nuit" »[120], la figure du spectateur aveugle présage le *lecteur à venir* de l'art. Livres et bibliothèques altérés incarnent quant à eux la tache aveugle de l'art actuel : ils répandent, par capillarité dans la création actuelle, la *corruption* d'une lecture. La conjuration du paradigme optique de lecture en passe par un appel à l'hapticité de l'expérience et la figurabilité du sens. À l'injonction du « lire l'œuvre », celle du

---

117 *Ibid.*, p. 403 et 417.

118 *Ibid.,* p. 418.

119 *Ibid.,* p. 398.

120 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, Coll. « Babel », 2009, p. 128. J-L. Borges quelques jours après avoir obtenu le poste de bibliothécaire de la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, écrit un poème : « Quelques jours plus tard, il l'avait [son poste]. Pour célébrer l'occasion, il écrivit un poème sur "la merveilleuse ironie" de Dieu, qui lui avait fait don à la fois "des livres et de la nuit". »

« figurez-vous », tantôt depuis un registre haptique, tantôt depuis une attention distraite (ou non), ouvrira de nouvelles perspectives pour la définition d'un autre paradigme lecteur émancipé.

1 –

Partie I – Lire le monde comme on ouvre un livre

> « Il ouvrit sa valise et posa l'objet sur la table. C'était un volume *in-octavo*, relié en toile. Sans doute était-il passé dans bien des mains. Je l'examinai ; son poids me surprit. »[121]
>
> Jorge Luis Borges

> « L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. La distribution des galeries est invariable. Vingt longues étagères, à raison de cinq par côté, couvrent tous les murs moins deux ; leur hauteur, qui est celle des étages eux-mêmes, ne dépasse guère la taille d'un bibliothécaire normalement constitué. Chacun des pans libres donne sur un étroit corridor, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes. » [122]
>
> Jorge Luis Borges

---

121 Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, « Le livre de sable », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. 128.

122 Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/La biblioteca de Babel », Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2012, p. 149.

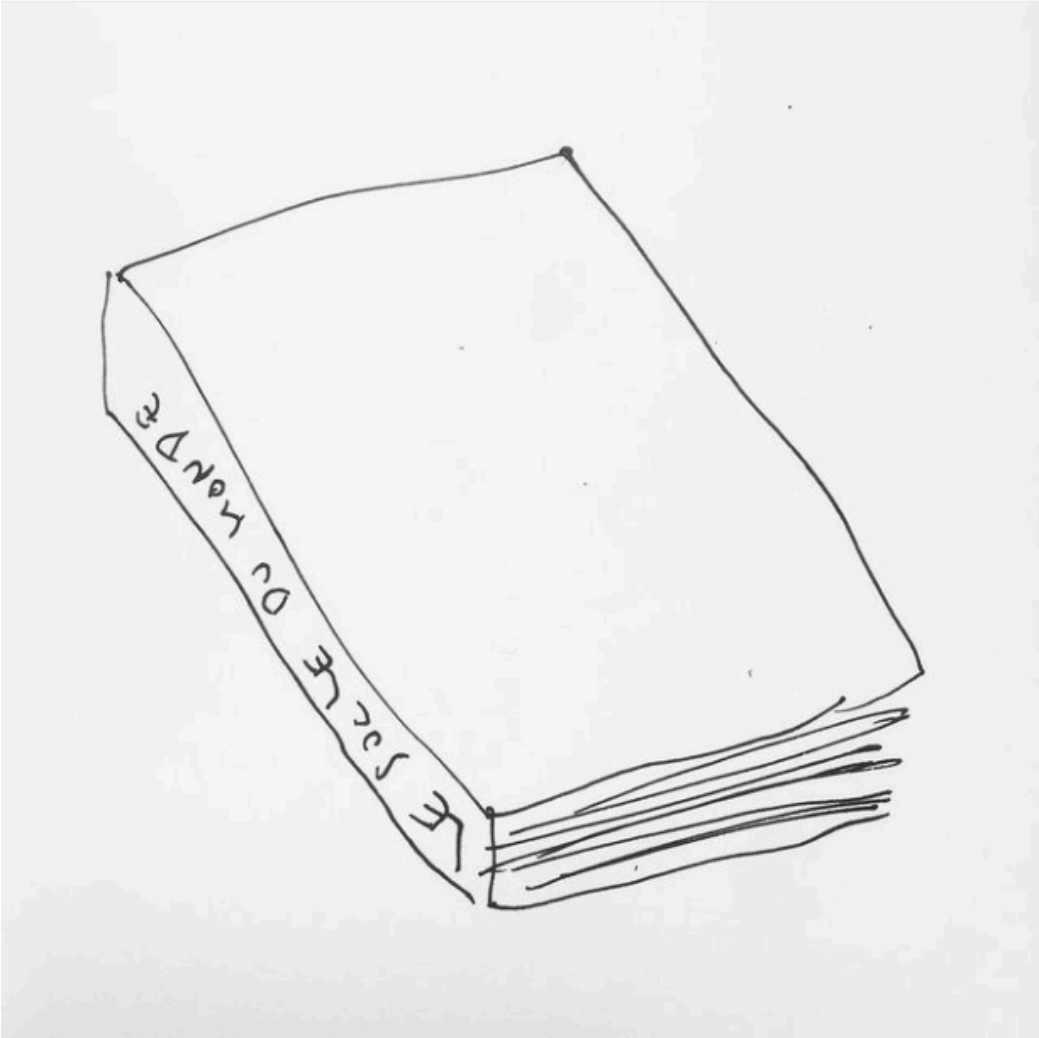


Fig. 12 : Éric Watier, *Le socle du monde*, 2021, dessin publié le 23 janvier 2021 sur la page Instagram de l'artiste.

[Livre de sable et bibliothèque totale]

L'usage des métaphores – du livre de la nature, ou de la bibliothèque-monde, complexifie notre rapport aux choses. Mais ces métaphores ont aussi leur complexité propre comme s'appliquent à le montrer successivement des théoriciens (tels Hans Blumenberg, Fernand Hallyn ou Yves Hersant) ou plus poétiquement certains écrivains. La bibliothèque décrite par J-L. Borges peut paraître monotone – interminable, invariable, normale et identique. Elle incarne cependant un monde à notre mesure, bien que prévisible puisque répétitif. Regard omniscient sur la bibliothèque, cette description mathématise et rationalise notre rapport aux choses. Elle semble régler et réguler, par la maîtrise discursive de l'espace, le lieu de la connaissance. La bibliothèque de Babel est une étape dans l'itinéraire fictionnel que l'auteur met en place – dans son ouvrage *Fictions* (1944) : faisons d'elle notre point d'ancrage pour débuter nos réflexions. La fiction – et son caractère « méta »[123] – se prête bien, méthodologiquement, à ce type d'investigation.

Quel est le thème de la bibliothèque de Babel ? : « le thème que le texte aborde : la *Littérature*, par l'obsession qui le sous-tend : le *Livre*, par le fantasme qui le hante : l'*Homme du Livre* »[124]. Au-delà de l'analyse littéraire qui émane le plus souvent des analyses menées sur la bibliothèque de Babel, Nicasio Perera San Martin veut analyser l'œuvre borgesienne sous un autre angle : « En effet, il est possible de lire *La Bibliothèque de Babel* – c'est ce que nous allons essayer de montrer – comme une réflexion sur les rapports du lecteur au livre, considérés de façon abstraite, en vue d'établir les bases phénoménologiques d'une théorie de la lecture »[125]. La perspective est particulièrement séduisante. La fable n'est plus simplement une fiction qui métaphoriserait l'univers, c'est une réflexion méthodologique sur notre lecture du monde.

---

123 Perera San Martín Nicasio, « La nième lecture de *La Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°21, 1973. pp. 31-41. En ligne : https://doi.org/10.3406/carav.1973.1910 https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1973_num_21_1_1910, consulté le 2 février 2021 : « Une certaine critique française s'est particulièrement distinguée pour avoir mis en lumière de façon très efficace les conceptions littéraires qui, à travers un certain nombre de textes, constituent ce que nous pourrions appeler le discours méta-littéraire borgesien. », p. 31.

124 *Ibid.,* p. 32.

125 *Ibid.*

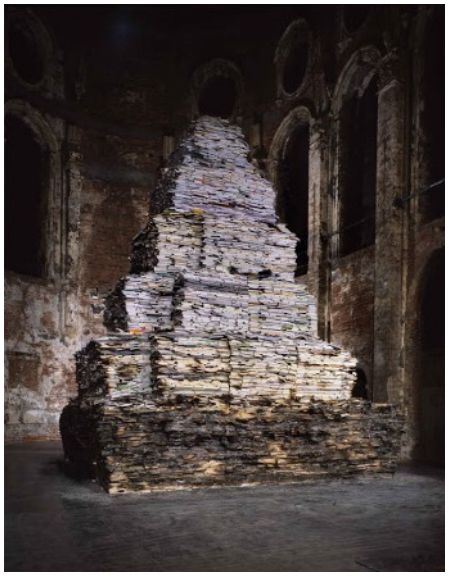






Fig. 13 : Jakob Gautel, *Tour de Babel*, 2006-2013, Installation de 15000 livres empilés, 4,5 mètres de hauteur et diamètre, présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille dans l'exposition « Babel », curateur Régis Cotentin. Exposition reprise en 2013 par le Botanique à Bruxelles. **Fig. 14 :** Claudio Parmiggiani, *L'isola del Silenzio*, 2006, Cloche, Livres, Installation dans la chapelle des Brigittines, Bruxelles, Belgique, Dimensions variables, Galerie Meessen de Clercq, Montpellier. **Fig. 15 :** Matej Kren, *Idioma*, 1995-1998, empilement de livres, dimensions variables, Biennale internationale de Sao Paulo (1995), Bibliothèque de Prague (1998). **Fig. 16 :** Marta Minujin, *Le Parthénon des livres*, 2017, Architecture de livres, 70 x 31x 10 mètres, Documenta, Cassel. **Fig. 17 :** Robert Kusmirowski, *Stronghold*, 2011, Installation, Dimensions variables, 11ème Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née », La Sucrière, Lyon.

La bibliothèque, depuis laquelle J-L. Borges établit un parallèle avec l'univers, dédouble le visible – « Dans le corridor, il y a une glace qui double fidèlement les apparences »[126] –, elle est le simulacre de nos expériences. Nos bibliothèques-œuvres ne sont-elles pas de même le reflet spéculaire d'expériences esthétiques variées ? Dans les œuvres de Jakob Gautel (*Tour de Babel*, 2006-2013), Claudio Parmiggiani (*L'isola del Silenzio*, 2006), Robert Kusmirowski (*Stronghold*, 2011), les installations de Matej Kren ou celle, monumentale, de Marta Minujín (*The Parthenon of Books* (1983-2017)), les problématiques de la bibliothèque se trouvent agrégées aux thèmes du mythe de Babel – communication, architecture, brouhaha des langues ; se rejouent plastiquement les considérations et angoisses borgesiennes.

Dans *Le livre de sable* (1975), J-L. Borges imagine un livre infini, inventé aux confins du monde. Celui-ci tient son nom de ce que « ni ce livre ni le sable n'ont de commencent ni de fin »[127]. Si le narrateur myope de la nouvelle tente d'identifier le livre à une Bible puis à un dictionnaire illustré, très vite celui-ci s'avère « monstrueux », « diabolique », « infini », « impossible » enfin[128]. Par une obscure magie, le livre tient ses premières et dernières pages inaccessibles ; pire encore, il devient le lieu d'un effacement intempestif et incontrôlable de ses pages. Livre instable et changeant, sa description déstabilise les caractéristiques premières de l'objet. Le livre de sable, s'il métaphorise l'infini de la nature, évoque aussi une certaine tératologie du savoir. Ce livre infini, total, tout à la fois fascinant et inquiétant (les deux fictions mettent en doute leur infinité), répond à la bibliothèque infinie et totale imaginée des années plus tôt par l'auteur.

Ces deux fictions portent l'utopie d'un objet et d'un lieu *totalitaires* (au sens qu'ils *totalisent* le monde) ; utopie qui trouve son prolongement dans l'image d'une lecture et d'un lecteur totalitaires eux aussi (au sens politique cette fois : lecture et lecteur qui refusent l'opposition). L'incongruité de ces métaphores (bibliothèque-monde et livre de la nature) tient à ce qu'elles renvoient à nos propres apories, désir mais peur d'un infini combinatoire en tête. Objets préoccupants, la bibliothèque de Babel et le livre de sable retournent leurs usagers à leurs intimes craintes : tout d'abord, celle de ne pas savoir lire le monde ni identifier ses caractères – J-L. Borges rappelle bien que « son possesseur ne savait pas lire »[129]. À cela s'ajoute la crainte de

---

126 Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/*La biblioteca de Babel* », *op. cit.*, p. 151.

127 Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, « Le livre de sable », *op. cit.*, p. 130.

128 *Ibid.*, dans l'ordre des occurrences : p. 133, p. 131, p. 131 et p. 132.

129 *Ibid.,* p. 129.

ne pas trouver le « catalogue des catalogues »[130], le Livre, monosémique (à l'image de ce que tout livre sacré voudrait être), à la lecture univoque et claire. La bibliothèque recèle une angoisse du désordre. Livres et bibliothèques empêchées réactivent ces incertitudes : la lecture se fait alors inquiète.

Face à l'angoisse de cet inconnu le narrateur du livre de sable envisage même sa destruction par le feu : « Je pensai au feu, mais je craignis que la combustion d'un livre infini ne soit pareillement infinie et n'asphyxie la planète par sa fumée »[131]. Nous verrons au chapitre 2 que les *épreuves du feu* ne font en effet que renforcer le livre, contestation matérielle des métaphores initiales (le feu créant désordre, brouillage, bruissement et écran de fumée).

[Actualités métaphoriques]

L'attention à ces métaphores fondatrices est sensible chez quatre auteurs, avec lesquels nous évoluerons au cours du premier chapitre de cette partie. Chronologiquement, Ernst Robert Curtius y consacre un sous-chapitre important dans son ouvrage *La littérature Européenne et le Moyen Âge latin*, publié en 1953, au chapitre XVI : « Le symbolisme du livre »[132]. L'ambition de son ouvrage réside dans « […] un souci de maintenir la tradition occidentale […], l'unité de cette tradition dans le temps et dans l'espace »[133]. Prenant comme fil conducteur la « latinité », E. R. Curtius fait de la littérature un objet paradigmatique de la perpétuation de la tradition occidentale[134]. Sa volonté de faire une « "phénoménologie" de la littérature »[135] le mène à une investigation philologique de la langue. Le symbolisme du livre est donc abordé à titre de métaphore dans la littérature du Moyen Âge latin. L'ouvrage est un inventaire chronologique des occurrences des métaphores de l'écriture et du livre dans la littérature. L'auteur livre une enquête exhaustive qui tient de la compilation descriptive. H. Blumenberg, dans *La lisibilité du monde* (publié initialement en 1981 sous le titre *Die Lesbarkeit der Welt,* finalement traduit et édité en français en 2007 aux éditions du Cerf) fait de la *métaphorologie* un principe de

---

130 Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/*La biblioteca de Babel* », *op. cit.*, p. 151 : « Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pérégrinations à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues […]. » La quête Borgesienne est ici celle d'un livre des livres, d'un catalogue pouvant contenir – de manière métonymique, mais aussi réelle – la bibliothèque entière.

131 Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, « Le livre de sable », *op. cit.*, p. 133.

132 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, chapitre XVI ("Le symbolisme du livre »), p. 369 à 428. La métaphore du « livre de la nature » est traitée de la page 390 à 399.

133 *Ibid.*, (préface de la première édition), p. X.

134 *Ibid*, p. IX : « Le présent livre est né du désir d'aider à comprendre la tradition occidentale, dans la mesure où elle se manifeste en littérature. »

135 *Ibid.,* p. XI.

lecture et de lisibilité du monde environnant. Si le monde est « lisible », c'est bien pour H. Blumenberg qu'il s'envisage au prisme d'une métaphore lectrice. De son côté, F. Hallyn consacre deux articles à la métaphore : « De la science antique à la science moderne : Galilée et le Livre du monde » en 2001, et une version revue et augmentée en 2005 « Pour une poétique des idées : le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore ». Dans ces deux articles, la pensée de l'auteur s'affirme autour de l'exploitation de l'exemple de la métaphore chez Galilée. Celle-ci y est génératrice d'une réflexion au long cours sur une poétique des idées. Enfin, en 2018, se sont tenues trois journées d'études intitulées « Les métaphores du livre à la Renaissance » (4 Avril 2018 au Collège de France, 1er juin 2018 à l'Université de Lille, 28 et 29 septembre 2018 à l'Université de Bâle). Organisées par Dominique Brancher, Yves Hersant, Irène Salas et Marie-Claire Thomine, ses journées entendaient « mettre en lumière un paradoxe : à la Renaissance, la révolution de l'imprimerie et les rêves humanistes font du livre un objet tout à la fois quotidien et extraordinaire, suscitant un imaginaire sans précédent »[136]. De même, l'art contemporain – à la lumière de pratiques émergentes comme le livre d'artiste dans les années 60 – a vu le livre comme un médium ordinaire et démultipliable, autour duquel les pratiques se sont néanmoins diversifiées, déployées et déplacées. Yves Hersant, dans son intervention « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée » pose avec clarté les jalons nécessaires à notre compréhension de l'évolution de la métaphore. L'intérêt critique qu'il note concernant la métaphore dépend très directement de la diversité et de la richesse de celle-ci. Il souligne « l'intense intérêt suscité par la métaphore chez les historiens des religions et de la science, philosophes, M. Foucault, H. Blumenberg, J. Derrida (dans la *Grammatologie*) »[137]. À un survol historique passablement neutre que l'on peut faire de l'usage de la métaphore – et que réalise E. R. Curtius –, Y. Hersant et H. Blumenberg privilégient une approche plus problématisante. Y. Hersant entend découper un segment d'histoire, du *De liber creaturarum* de Raymond Sebond (1436) à Galilée avec *Il saggiattore (L'essayeur)* en 1623. Le choix de ces jalons est explicité par le fait que R. Sebond a été traduit par Montaigne à la Renaissance. Galilée quant à lui clôt cette période « a[yant] fait du livre de la nature l'usage le plus extraordinaire »[138]. La Renaissance est un moment privilégié où la ductilité de la métaphore apparaît, non seulement d'un auteur à

---

136 Irène Salas, Argumentaire des journées d'études, *Academia*, https://www.academia.edu/31228444/_Les_m%C3%A9taphores_du_livre_%C3%A0_la_Renaissance_colloque_international_2018_Coll%C3%A8ge_de_France_Lille_B%C3%A2le_ , consulté le 2 février 2021.

137 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », Journée d'étude *Les métaphores du livre à la Renaissance*, Mercredi 4 avril 2018, Collège de France, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5eAyUVqWvbI, consulté le 25 décembre 2020.

138 *Ibid.*

l'autre (de R. Sebond à Galilée donc), mais aussi chez un même penseur (Galilée, chez qui la complexité de la métaphore laisse place à des interprétations contraires).

Cet intérêt actuel nous conforte dans l'idée que les métaphores du livre, si elles ont persisté dans les champs littéraires, proposent une appréhension spécifique des artefacts sensibles et de nos attitudes de lecture. En revanche peu usitée dans le champ des arts plastiques, la métaphore du livre de la nature est investie dans une perspective de renouvellement des possibilités de lecture qu'offrent les livres altérés et bibliothèques empêchées de l'art actuel.

Chapitre 1 - Métaphores du livre et de la bibliothèque de la nature : entre apories et réversibilités méthodologiques

> « [...] le rêveur l'ouvre [un sac] et n'y trouve rien de plus qu'un livre modestement relié. Bien qu'au premier regard il tienne certains passages pour lisibles, il s'avère que l'écriture et la langue sont inconnues. Le rêveur est consterné : quoi, il devrait analyser avec les méthodes du laboratoire de chimie, le contenu d'un livre ? "Mais le contenu d'un livre est une signification, et l'analyse chimique serait ici analyse de chiffon et d'encre d'imprimerie." C'est alors que sa consternation prend fin et il lui vient une idée [...]. Ce n'était pas l'inattention du rêveur qui avait détruit l'intégrité de son objet avant l'exécution de la théorie, mais l'inadaptation de son attitude envers l'objet. »[139]
>
> Hans Blumenberg

139 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, pp. 214-215.

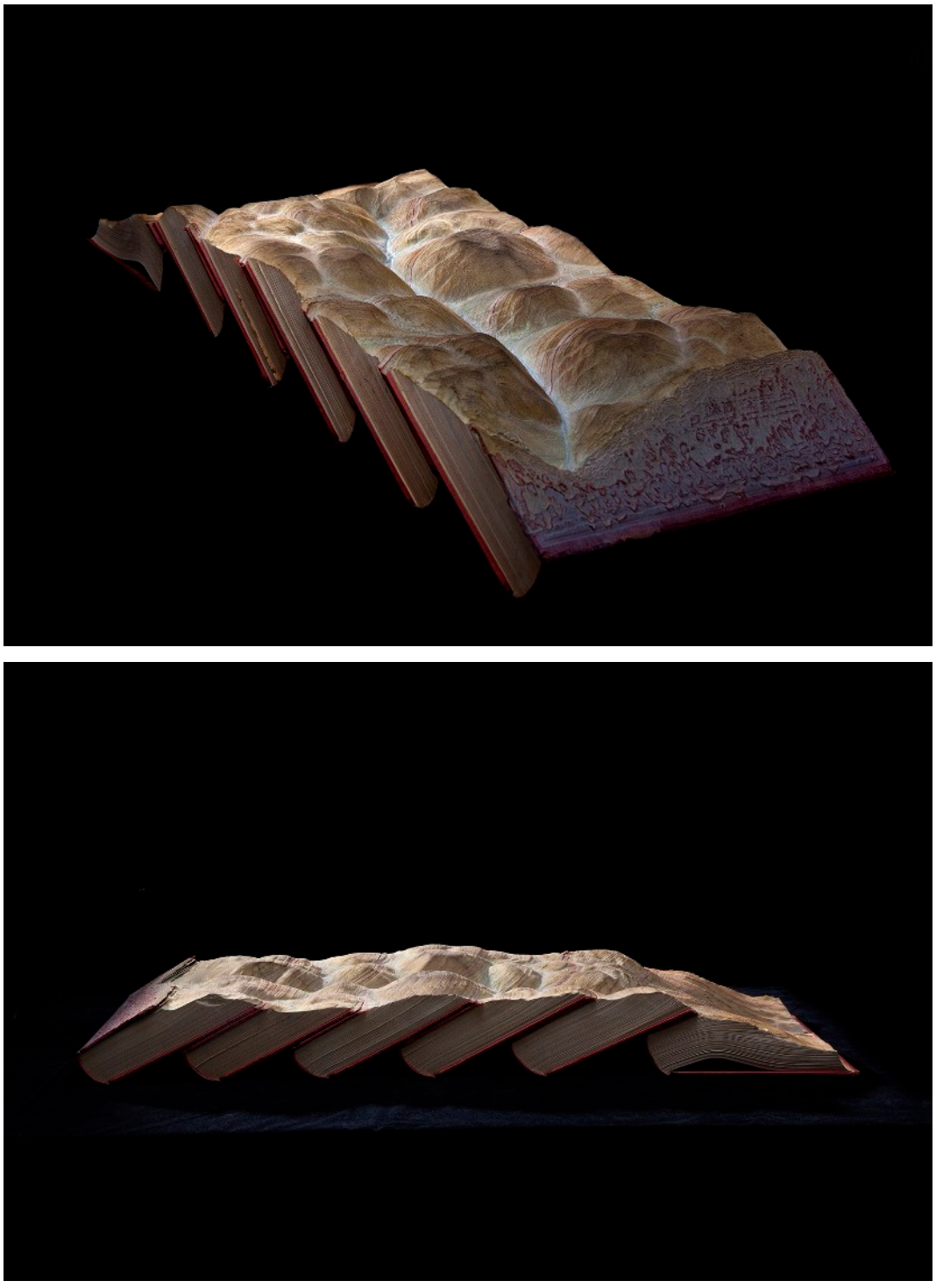


Fig. 18 : Guy Laramée, *Desert of unknowing*, 2016, Livres sculptés, encres, pigments, 39 x 11,5 x 5 pouces, Collection de l'artiste, Montréal.

1. Ductilité, malléabilité et altération de la métaphore

En 2016, l'artiste montréalais Guy Laramée réalise l'œuvre *Desert of Unknowing*[140]. Six livres à la couverture entoilée rouge s'appuient l'un sur l'autre, à l'horizontale, offrant leur tranche au regardeur. Ces six tranches de papier sont creusées par l'artiste, puis peintes à l'encre. L'excavation de la tranche renvoie le livre au monde, métaphoriquement, *via* une image géologique. Se dessine alors un plan commun, paysage montagneux, aux six livres-matériaux. Le livre-œuvre devient désert, plan inhabité du monde, surface ondulante au relief variable. Sur son site internet, l'artiste le présente ainsi :

> (THE GREAT AND AT TIMES FRIGHTENING)
> DESERT OF UNKNOWING
> (WHERE THE SPACE BETWEEN THOUGHTS
> IS ENJOYED MORE THAN THE THOUGHTS THEMSELVES)[141].

Le geste d'érosion mis en œuvre par G. Laramée vient lisser la surface des livres. Chacune des pages est cependant visible : elle s'esquisse comme strate géologique de l'ouvrage livresque et tellurique. Car c'est bien le désert, le sol, la terre, qui sont au cœur de cette réflexion plastique pour le moins métaphorique : le livre est *comme* un paysage, *comme* la nature. L'émergence du livre comme support et matériau des pratiques artistiques réactive une « métaphore vieille comme le monde » et particulièrement prolixe à la Renaissance : la métaphore du *livre de la nature*. Avec elle, c'est tout un « imaginaire alphabétique » qui s'enchante et marque durablement nos habitudes de lecture de l'art :

> Temple des mots, grenier à images, l'objet-livre n'est pas seulement l'élément indispensable de toute bibliothèque, mais, comme cette bibliothèque elle-même, un lieu idéal, sur le modèle des « cités idéales » également chères à la Renaissance italienne — une des figures privilégiées de l'imaginaire alphabétique.[142]

---

140 Ce titre est également repris par l'artiste pour désigner un série de huit œuvres qu'il réalise entre 2015 et 2016, parmi lesquelles : *Irazu*. 2015. Livre creusé, encres, pigments, cire. 11,5 x 9 x 5 (h) inches ; *V.* 2015. Livre creusé, encres, pigments, cire, 11,5 x 9 x 5 inches ; *The Voices of Silence (André Malraux)*, 2015, Livre creusé et peint, encres, pigments, cire, huile sur couverture apprêtée, 8 7/8 x 16 3/8 x 7 1/4 inches ; etc. Voir sur le site de l'artiste : https://guylaramee.com/project/desert-of-unknowing/, consulté le 8 juillet 2019.

141 *Ibid.* Nous traduisons :
> (LE GRAND ET PARFOIS EFFRAYANT)
> DÉSERT DE L'IGNORANCE
> (OÙ L'ESPACE ENTRE LES PENSÉES
> EST APPRÉCIÉ PLUS QUE LES PENSÉES ELLES-MÊMES).

142 Anne Marie Christin, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 96.

La métaphore « donne à voir », « image » ou « met sous les yeux » ; elle est une approche des choses par leur *visualité* intrinsèque. Réciproquement au « livre *comme* la nature » incarné par l'œuvre de G. Laramée, il convient d'interroger la « nature *comme* livre ». Comment en est-on arrivé à penser le monde de manière métaphorique, par le filtre du livre ?

Chez G. Laramée, la brève présentation de la série du même nom (« *Desert of Unknowing* ») semble complexifier l'analyse littérale et figurative de l'œuvre. Le désert n'est pas un désert naturel, mais un désert conceptuel : celui de l'ignorance. Soumis à quelques traducteurs automatiques, le « *desert of unknowing* » se transforme en « désert de l'*inconnaissance* ». La littéralité de la formule – *un-knowing*/in-connaissance – explicite une altération plastique du livre qui prend à rebours sa fonction première : celle de véhiculer un savoir, ou *a minima*, celle de communiquer. En ce sens, le choix des livres à altérer n'est pas anodin chez l'artiste : encyclopédies, dictionnaires et autres atlas sont le substrat d'une éviction du *su,* du *donné* de la connaissance. L'*inconnaissance* (ou ignorance) serait alors relative à la privation du contenu livresque, mais aussi à une forme d'étrangeté de l'objet – que l'on ne reconnait plus comme livre, mais bien plutôt comme territoire ou paysage. La concrétion entre le livre et la nature est également présente dans la catachrèse métonymique où l'espace comme vacuité est aussi bien applicable au désert qu'à la connaissance. L'espacement désertique, tout comme celui mental, qualifié initialement de « grand » et « effrayant », devient rapidement *appréciable* et nécessaire à toute connaissance. Les livres altérés de G. Laramée, s'ils semblent dans un premier temps une illustration naturaliste naïve de la métaphore du « livre de la nature » ou du « livre monde », s'avèrent plutôt *concrétiser* la métaphore.

Cette dynamique de concrétion paraît inhérente à toute métaphore, dans un au-delà de la sphère analogique qui lui était jusqu'alors assignée. Pour Jean-Claude Monod :

> L'activité qui consiste à déplacer des propriétés d'un objet à un autre, à parler d'une chose mieux connue pour parler d'une autre, moins connue […], de nommer ce qu'on ne connaît pas ou ce dont on craint de (ne pas pouvoir) parler à partir de noms déjà en circulation n'est pas une activité subalterne, décorative ; elle participe d'un travail de l'intelligence dont participent aussi bien le mythe que la science, la création poétique que l'appréhension philosophique du monde. En ce sens, la métaphorologie pourrait être elle-même le paradigme d'une nouvelle philosophie des formes symboliques.[143]

---

143 Jean-Claude Monod, « Postface », dans Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2006, p. 195.

La métaphore *concrétise* l'analogie dans le rapprochement physique des deux termes. Le « livre de la nature » est une figure rhétorique qui pense une trajectoire transversale de la nature au livre. Ainsi pour Y. Hersant, la « métaphore du livre de la nature ne transporte pas le livre vers du non livre. Elle transporte de la nature (non livre) vers le monde du livre (*liber*) »[144]. Si nous faisons usage de cette figure, ce n'est donc pas pour nous éloigner du domaine matériel qui nous importe, mais bel et bien pour revenir vers celui-ci. Les métaphores du livre de la nature, dans leur multiplicité, s'envisagent comme autant d'approches matérielles de l'objet-livre.

Il faut souligner, après F. Hallyn, l'hétérogénéité des approches en question quand il s'agit de parler de la métaphore. Cette hétérogénéité n'exclut cependant pas sa permanence, comme s'est appliqué à le démontrer E. R. Curtius (dans une exploration de la permanence du Moyen Âge aux temps modernes). Notre approche dans ce chapitre consistera donc à explorer la versatilité et les bigarrures de la métaphore, tantôt teintée de rationalisme, tantôt d'occulte colorée. C'est à travers l'exemple de l'utilisation qu'en fait Galilée qu'elle apparaît dans sa complexité. E. R. Curtius, H. Blumenberg, Y. Hersant et F. Hallyn ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit d'explorer les *complications* de la métaphore. Il s'agira, au travers d'exemples choisis de livres altérés et bibliothèques empêchées, de démontrer que les artefacts présentés ne se contentent pas d'illustrer une quelconque métaphore du monde et de la nature, mais qu'ils *figurent* le monde et portent une conception nouvelle du naturalisme.

1.1. Survivance de la métaphore

La « ductilité » déjà évoquée (Y. Hersant) ou l' « altération » (Antoine Grandjean)[145] de la métaphore au cours des siècles est symptomatique de sa survivance. Ses prémisses datent d'avant le Moyen Âge. Beaucoup – dont E. R. Curtius – ont voulu faire de cette époque le vivier de la métaphore. Pourtant, Y. Hersant a bien montré que l'idée d'un livre de la nature suppose celle d'un dieu imprimeur, et cette idée remonte à des temps plus anciens, chez Héraclite au moins qui mentionne déjà « les lettres de la nature (*Grammata tes fuseos*) ». Dans la Bible, Saint Paul, à l'épitre corinthien évoque aussi « les perfections invisibles de dieu (…) [qui] sont (…) rendues visibles à l'intelligence par le moyen de ses œuvres. » Si elle gagne en puissance durant le Moyen Âge, la métaphore fleurit aussi, au-delà du 16ème siècle, chez Descartes jusqu'à Rousseau. Dans la *Profession du vicaire savoyard*, le

144 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », *op. cit.*

145 Antoine Grandjean, « Lisibilité du monde et mondanéité de la lecture. (À partir de Blumenberg) », *Cahiers philosophiques*, vol. 128, no. 1, 2012, pp. 85-97. En ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-1-page-85.htm, consulté le 19 juin 2019.

philosophe a cette formule célèbre : « J'ai refermé tous les livres, il en est un seul ouvert à tous les yeux : c'est celui de la nature. C'est dans ce grand et sublime livre que j'apprends à servir et adorer son divin auteur »[146].

La survivance historique de la métaphore autorise sa sécularisation : « […] l'idée que le monde et la nature sont des livres vient de l'éloquence sacrée, puis elle a été reprise par la philosophie mystique du Moyen Âge et finalement elle est passée dans l'usage banal »[147]. Le passage de la sphère religieuse à la sphère profane interroge : la métaphore sécularisée serait-elle donc devenue « clichée » ? Métaphore pérenne, *épisodique*, son hétérogénéité même évacue l'idée qu'elle ait pu s'instituer en cliché. La sécularisation des images liées au livre ou à la bibliothèque n'est pas pour Y. Hersant synonyme de stéréotypie. La métaphore du livre de la nature, dans ses manifestations diverses, se réinvente *via* le champ des arts plastiques. Ainsi, cette « métaphore sans cesse reprise » n'est ni un « cliché », ni une métaphore « morte » ou « endormie »[148]. Le cliché pour E. R. Curtius ne réside pas tant dans l'utilisation de la métaphore que dans son attribution spécifique à la période de la Renaissance, le Moyen Âge latin étant pour l'auteur une période également propice à son développement.

Dans sa multiplicité, la métaphore du livre de la nature prend diverses dénominations possibles. « […] Alain de Lille parlait du "livre de l'expérience" ». Chez Raymond de Sebonde (mort en 1436), c'est le « livre de la créature" » qui est fréquemment évoqué[149]. Parfois, chez les auteurs latins, la métaphore se diversifie encore : « […] le livre du cœur, le livre de l'esprit, le livre de la mémoire, le livre de la raison, le livre de l'expérience » ou encore « livre-ciel », « livre-esprit/connaissance » ou « livre-corps »[150]. Également, le « livre de la nature ou livre du monde (*liber* ou *biblion*) » sont des expressions qui apparaissent chez Saint Augustin, Sinesus de Cirenne, Augustin de la Genèse, pour qui Dieu est l'auteur de deux livres : les saintes écritures et le livre de la nature. La configuration *Liber scripturae vs. Liber naturae* (ou *liber creaturarum*, ou *liber mundi*) est un topos ancré. Sinesus (4ème-5ème siècle), dans le *De insomnis*, souscrit de son côté à la métaphore du monde-alphabet et cite le fragment d'Héraclite sur l'harmonie cosmique. Pour Alain de Lille (12ème siècle), « toute créature est pour nous presque un livre » ; pour Bonnaventure, « *creatura lundi est quasi quidam liber* »[151]. « Autres exemples : le "Livre de l'Amour" (Shakespeare), le

146 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », *op. cit.*
147 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 392.
148 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », *op. cit.*
149 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 390.
150 *Ibid.*, p. 399.
151 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », *op. cit.*

"Livre de l'Esprit" (Comenius), le "Livre de l'Âme" (Patrizi), la parodie par Des Périers du "Livre des Destinées", ou encore le corps-livre des physiognomonistes »[152]. Expérience, créature, esprit, corps, connaissance, etc. : les qualificatifs associés au livre sont tous relatifs à l'idée d'une appréhension comme connaissance du monde.

1.2. D'une métaphore rhétorique à une métaphore outil

Un au-delà rhétorique

Revenir sur le statut d'une telle métaphore constitue une précision liminaire essentielle :

> Certes tributaire de la rhétorique, qui voit en elle la substitution d'un terme figuré à un terme propre en vertu d'une similitude, la métaphore ne se réduit pourtant pas à un simple procédé ornemental. Puissamment valorisée à la Renaissance, elle peut, dans les divers types de discours – allant du scientifique au poétique –, prendre une *valeur cognitive*. Unissant plaisir et pensée, mettant en relation des objets qui peuvent être séparés par une grande distance (nouant le lien, par exemple, entre un livre et une perle, un livre et un bouquet, un livre et un édifice…), elle suscite la *meraviglia* : c'est-à-dire un étonnement, que les Anciens mettaient à l'origine de la philosophie.[153]

La réinvestigation de la métaphore depuis le champ des arts plastiques, en regard des livres altérés, participe de « processus de redescription et d'innovation, de continuation et de polémique »[154]. En effet, le *liber naturae,* s'il n'a pas de sens constant, fixe ou propre, renvoie à des contextes de pensée spécifiques et aux controverses engendrées. La variation du contexte de la métaphore induit une variation de conception du monde – qui n'est pas étrangère aux variations de la métaphore elles-mêmes. À la portée strictement littéraire et rhétorique que lui imputait E R. Curtius se substitue une dimension philosophique fertile. C'est sur la « valeur cognitive » plutôt qu'ornementale de la métaphore qu'il faut baser nos investigations.

Si les syntagmes ne changent pas ou peu en surface (l'expression formelle « livre de la nature » se retrouve pareillement au Moyen Âge, à la Renaissance et après), leur sens est extrêmement variable d'un contexte à l'autre : « le "véhicule"

---

152 Irène Salas, *op. cit.*

153 *Ibid.* Nous soulignons.

154 Fernand Hallyn, « Pour une poétique des idées : le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 67, no. 2, 2005, p. 226. En ligne : www.jstor.org/stable/20729394, consulté le 25 décembre 2020.

métaphorique n'offre qu'une permanence de surface, tandis que la "teneur" peut être extrêmement hétérogène et dévoile des façons très différentes de concevoir ce que H. Blumenberg a nommé la "lisibilité" du monde »[155]. Ainsi, la métaphore pourra servir à des fins toutes opposées. Grâce à sa plasticité, elle modifie le contenu sémantique de l'objet initial, et devient un moyen de perception privilégié. Elle n'est pas un écart par rapport à un sens premier (nous prenons ici le contrepied de la définition aristotélicienne de la métaphore), mais se joue d'analogies à des fins cognitives. Elle ne substitue pas un terme à l'autre, mais génère le nœud d'une concrétion sémantique. Y. Hersant cite Ivor Armstrong Richards dans *Philosophy of rhetorics* (1936) : « Si le sens des mots ne relève pas de la langue mais du discours, si les termes *liber naturae* n'ont pas de sens constant ou fixe, alors nous devrions éviter de concevoir la métaphore comme un écart par rapport à un sens premier »[156]. S'il n'y a pas de substitution d'un sens à l'autre, il y a plutôt interférence et contamination mutuelle. Les deux termes de la métaphore entrent dans un dialogue où les syntagmes se re-sémantisent l'un l'autre.

Livre métaphorisant *et livre* métaphorisé *: réversibilité des effets de la métaphore*

L'expression « livre de la nature » est d'ailleurs réversible dans ses effets. Le livre est à la fois *métaphorisé* et *métaphorisant :* « Dans le premier cas, le livre est assimilé à une autre réalité (temple, monument, jardin, miroir…) ; dans le second, c'est la Nature, le Destin, l'Âme ou la Vie qui se trouvent assimilés à un livre »[157]. L'effet de contamination tantôt évoqué tient à cette réversibilité. Parler d'un « livre de la nature » est un procédé rhétorique *métaphorisant* par excellence. L'expression projette sur la nature des caractéristiques formelles et conceptuelles liées à l'objet matériel. Ainsi, « l'image du monde-livre sert de support concret à un imaginaire qui transforme métaphoriquement la vision en lecture, l'univers en texte »[158]. Cette transmutation de la vision à la lecture est intéressante en ce sens que l'une (la vision) semble exclure l'autre (la lecture). La métaphore, dans son acception première, semble induire une lecture où la *visualité* est exclue. La lecture du *texte* (nouvel avatar de l'univers) ne serait donc pas une lecture impliquant le *voir*. Cette manière de comprendre et définir la métaphore chez Claude-Gilbert Dubois est privative : elle confisque à la lecture toute dimension visuelle et, au sens large, sensorielle.

---

155 *Ibid.*, p. 225.

156 Yves Hersant, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », *op. cit.*

157 Irène Salas, *op. cit.*

158 Citation de Claude-Gilbert Dubois dans *ibid.*

Par ailleurs, si le « livre de la nature » est présenté comme paradigme du *livre métaphorisant*, il semble également *métaphorisé* à travers les productions plastiques qui jalonnent notre réflexion. Chacune d'elles fait du livre une *nature* particulière. Plus largement, les métaphores du livres sont quant à elles nombreuses. I. Salas dresse une liste non exhaustive des groupes de métaphores relevées au fil des siècles et des usages littéraires :

- Métaphores architecturales (temple, édifice, bâtiment, tombeau, mausolée, palais…)
- Métaphores végétales (arbre, fleur, bouquet, jardin, verger, guirlande, marguerite…)
- Métaphores picturales (tableau, portrait, peinture, grotesque…)
- Métaphores artisanales (marqueterie, mosaïque, tapisserie…)
- Métaphores optiques (*miroir*, lunette, théâtre…)
- Métaphores du contenant (boîte, étui, coffre, trésor, cornucopia, cabinet…)
- Métaphores du tas (acervus) ou du mélange (amas, fatras, coq-à-l'âne, bigarrure…)
- Métaphores précieuses (perle, collier…)
- Métaphores nutritives et corporelles
- Métaphores textiles et vestimentaires
- Métaphores insolites et parodiques (horloge, clef, balle, allumette, mer, ruisseau, bouclier, courge, ratatouille…)[159]

Cette liste pourrait servir à entrer de manière typologique dans notre sujet. Ainsi, le livre édifice est métaphorisé dans le livre d'artiste *Your House* (2006)[160] de Olafur Eliasson qui fait figure d'exception dans le catalogue de l'artiste – celui-ci privilégiant plutôt les installations immersives. Cette édition est à classer au rang de sculpture perceptive.

---

159 *Ibid.*

160 « *A commission by the Library Council of The Museum of Modern Art in New York, Your House consists of a laser-cut negative impression of Eliasson's house in Copenhagen on a scale of 85:1. Designed and realised by Michael Heimann and Claudia Baulesch, the book is based on a computer-generated model of the house, sliced vertically into 454 even parts. Each of the corresponding 454 hand-bound leaves (or 908 pages) is individually cut and corresponds to 2.2 cm of the actual house. As readers leaf through the pages, they have the illusion of slowly making their way through the rooms of the house from front to back, thus constructing a mental and physical narrative. The result is an intensified sense of space, dimensions, materiality, and time.* », https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA110540/your-house#slideshow, consulté le 8 juillet 2019.

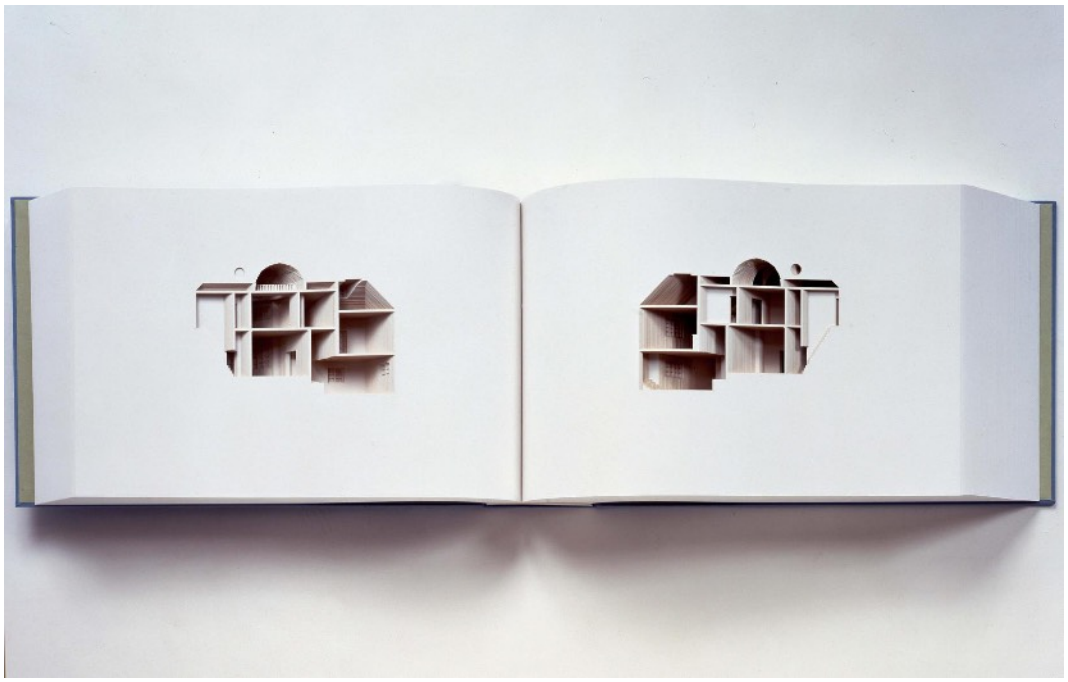






Fig. 19 : Olafur Eliasson, *Your House*, 2006, Livre d'artiste, découpe laser, 43 x 27.4 x 10.5 cm, 908 pages, édité par Olafur Eliasson, New York 2006. **Fig. 20 :** Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 1996-2000, Béton, 390 x 752 x 1058 cm, Judenplatz Square, Vienne.

Les multiples igloos, maisons, colonnades et autres arches de l'artiste colombien Miler Lagos[161] font du livre un matériau de construction – au sens le plus technique du terme. La *Tour de Babel* (2006-2013) de Jakob Gautel[162] ou encore l'œuvre *The Nameless Library* (2000), de Rachel Whiteread[163] entrent aussi dans cette catégorie. Initiée en 2013, la série *Still* de Gilles Barbier évoque avec l'œuvre *Still Library* (2014)[164] la bibliothèque comme jardin. Les métaphores optiques s'incarnent dans les *Pages Miroir* (1980-1994) de Rober Racine, où les trouées du dictionnaire deviennent miroir du spectateur-lecteur. Au rang des métaphores insolites et parodiques, les œuvres *Literature Sausage* (1961)[165] de Dieter Roth et les livres blocs *Brickbat* (2007)[166] du collectif Claire Fontaine trouvent leur place. Le livre-tas apparaît quant à lui dans plusieurs installations : chez A. Hamilton avec *Human Carriage* (2009)[167], dans *Stronghold* de R. Kusmirowski en 2011 à l'occasion de la Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née ». Les œuvres pressenties pour répondre à la métaphore du tas ont aussi des affinités avec la catégorie des métaphores nutritives et corporelles. *Stonghold* de l'artiste polonais R. Kusmirowski en particulier offre aux spectateurs de la Sucrière une bibliothèque aux allures de machine dévorante et destructrice. Pourtant, cette typologie trop illustrative, si elle fait bien état de la *métaphorisation* subie par le livre, réduit les œuvres à une métaphore appliquée. Si le livre est *métaphorisé*, c'est dans l'optique de repenser le monde naturel (la réalité) dans lequel il est créé.

---

161 L'exposition monographique de Miler Lagos, « Home » était visible à la Galerie Magnan Metz Gallery de New York du 8 Septembre au 15 Octobre 2011. http://www.magnanmetz.com/exhibitions/miler-lagos-home, consulté le 8 juillet 2019.

162 Jakob Gautel, *Tour de Babel*, 2006-2013, Installation de 15000 livres empilés, 4,5 mètres de hauteur et diamètre, présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille dans l'exposition « Babel », curateur Régis Cotentin. Exposition reprise en 2013 par le Botanique à Bruxelles. http://www.gautel.net/jakob/spip.php?page=rubrique_projet&lang=fr&id_rubrique=1, consulté le 8 juillet 2019.

163 Rachel Whiteread, *The Nameless Library,* 1996-2000, Béton, 390 x 752 x 1058 cm, Place de Judenplatz, Vienne.

164 Gilles Barbier, *Still Library*, 2014, Technique mixte, 210 x 288 x 287 cm, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.

165 Dieter Roth, *Literature Sausage* (Literaturwurst), 1969, published 1961–70, Artist's book of ground book, gelatin, lard, and spices in natural casing, 30.5 x 17 x 9 cm. Publisher and fabricator : the artist. Edition : artist's proof before the edition of 50. The Museum of Modern Art, New York. The Print Associates Fund in honor of Deborah Wye. Photograph : Thomas Griesel. © 2013 Estate of Dieter Roth. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/literature-sausage/index.html, consulté le 8 juillet 2019.

166 Par exemple : Claire Fontaine, *Enfance et Histoire brickbat,* 2007, Brique et fragments de briques, impression laser et cd-rom 20 x 13 x 5,8 cm Edition de 3 CF09 4-2/3, Galerie Chantal Crousel, Paris.

167 Ann Hamilton, *Human Carriage*, 2009, Installation et performance, livres, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Visible du 30 janvier au 19 avril 2009.



Fig. 21 : Gilles Barbier, *Still Library*, 2014, Technique mixte, 210 x 288 x 287 cm, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris. **Fig. 22 :** Ann Hamilton, *Human Carriage*, 2009, Performance, Piles de poids de livres, poulies, système mécanique de lancement et acheminement de poids, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York. **Fig. 23 :** Claire Fontaine, *La Société du Spectacle brickbat*, 2006, Brique réfractaire, impression sur papier d'archivage, 100 × 50 × 33 mm, collection de l'artiste.

Également, c'est le plus souvent à des fins systémiques et méthodologiques que la métaphore est employée. Ainsi, par exemple, « Hugues de Saint-Victor […] divise l'histoire du monde en trois époques, celle de la *lex naturalis*, celle de la *lex scripta* et celle du *tempus gratiae* (PL, 176, 32B; 343, 347, 371) »[168]. Le livre, tel qu'évoqué dans un premier temps chez E. R. Curtius, est un système matériel rationnel – système d'inscription le plus souvent. Ainsi, Hugues de Folieto évoque quant à lui un « "livre de la raison" »[169]. Le livre de la nature permet – étonnamment parfois, nous y reviendrons – de modéliser une approche concrète du monde et de la connaissance. Cette valeur de système contenue dans la métaphore apparaît sensible chez H. Blumenberg. En employant la *métaphorologie* comme méthode d'investigation, il fonde son approche de la lisibilité dans une *praxis* imageante et constituante du monde. La métaphore du livre de la nature serait de ces métaphores *absolues* qui induisent une perspective épistémologique singulière :

> Que ces métaphores soient appelées absolues signifie seulement qu'elles résistent à la prétention terminologique, qu'elles ne peuvent pas être résorbées dans la conceptualité, non pas qu'une métaphore ne puisse pas être remplacée ou plutôt représentée ou corrigée par une autre métaphore, plus précise. Par conséquent, les métaphores absolues ont elles aussi une *histoire*. Elles ont de l'histoire dans un sens encore plus radical que les concepts, parce que la mutation historique d'une métaphore fait apparaître la métacinétique des horizons de sens et des manières de voir historiquement déterminées à l'intérieur desquels les concepts connaissent des modifications. Par ce rapport d'implication, la relation de la métaphorologie à l'histoire des concepts se définit comme une relation d'auxiliarité : la métaphorologie cherche à atteindre le soubassement de la pensée, le bouillon de culture des cristallisations systématiques, mais elle entend également faire prendre conscience avec quelle "audace" l'esprit s'anticipe lui-même dans ses images et comment dans l'audace de la conjecture s'ébauche son histoire.[170]

Notre approche dans ce chapitre peut donc s'envisager elle aussi comme une *métaphorologie*. Provisoirement peut-être. Car la particularité de la métaphorique est de s'exprimer lorsqu'il existe un vide théorique : la métaphore prend la place d'une métaphysique non encore advenue ; « *il y a aussi des conditions métaphoriques au déploiement de la métaphysique* et de la science »[171]. La métaphore du « livre de la

168 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 390.
169 *Ibid.*, p. 391.
170 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, pp. 11-12.
171 Jean-Claude Monod dans *ibid.*, p. 189.

nature », dans sa ductilité plastique, est réinvestie pour faire, à terme, apparaître un paradigme neuf et émancipateur de la lecture, moyennant une réinterrogation de la cosmétique métaphysique qui les sous-tendent. Si la métaphore du livre de la nature est de ces métaphores absolues qui ne subsument pas la réalité en concepts, c'est qu'elle résiste non seulement à la « prétention terminologique », mais également, qu'elle ne permet pas une typologie des artefacts plastiques. Livres et bibliothèques altérés souscrivent à la métaphore du « livre de la nature » pour atteindre à un en-deçà d'une pensée lectrice. À la métaphore du « livre de la nature » ne se substituerait-il pas la métaphore du « livre altéré de la nature » ou de la « bibliothèque empêchée du monde » ?

Nous consentons également, après F. Hallyn, à approcher « poétiquement » la métaphore : « il s'agit d'étudier l'exploitation des ressources de la métaphore en tant que telle, sa malléabilité, ses possibilités de renouvellements, de développements et de combinaisons. Il sera question de lecture plus que de lisibilité »[172]. Si nous souscrivons à la méthodologie proposée, c'est qu'elle place la lecture au centre des questionnements suggérés par la métaphore. Jusqu'alors, les analyses – dont celle exemplaire de H. Blumenberg – se sont concentrées sur le concept de lisibilité comme principe de la métaphore. Or, si nous devions paraphraser H. Blumenberg dans la démarche, nous proposerions plutôt un ouvrage qui pense la métaphore du livre de la nature sous le titre paradoxal de « L'illisibilité du monde ». Comme évoqué précédemment, penser la lecture (ou plutôt l' « exercice de lisibilité ») permet de sortir d'une logique alphabétique qui a pu être prégnante dans la compréhension de la métaphore.

Lorsque nous envisageons donc d'interroger la manière dont certaines productions plastiques, depuis les années 70, « livrent le monde », nous n'en faisons pas une métaphore (au sens rhétorique premier), mais bien plutôt une *métaphorologie*, une méthode d'examen de réalités résistantes. Ce choix méthodologique – repartir d'une métaphore absolue – opère un retour vers une forme d'aconceptualité. Les livres altérés, s'ils incarnent les nouveaux « livres de la nature », ne le font pas de manière illustrative (ou ornementale) : ils *expriment* physiquement la métaphore. La métaphorologie est garante d'une irréductibilité de l'artefact sensible au concept et à la catégorisation. Déjà H. Blumenberg, en optant pour cette méthode, « […] s'inscrit

---

172 Fernand Hallyn, « De la science antique à la science moderne : Galilée et le Livre du monde », Tradition classique et modernité, Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 et 20 octobre 2001, *Cahiers de la Villa Kérylos*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, n°13, 2002, p. 133. En ligne : www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1054, consulté le 3 février 2021.

en défaut eu égard à l'idéal cartésien de clarté et de distinction, dont le corrélât serait le projet d'une langue philosophique strictement conceptuelle, en laquelle tout serait défini, réduit au logique et épuisé en une signification fonctionnelle […] »[173]. L'idéal d'objectivation intégrale et de parfait achèvement terminologique est étranger aux livres altérés. Ceux-ci s'extraient, brutalement parfois, de cette « signification fonctionnelle » : ils ne sont plus *expédient*[174] au texte et ne se laissent plus saisir par la lecture telle que nous la pratiquons quotidiennement. Leur réduction à une définition est impossible. Ils sont « ce fond d'"aconceptualité [*Unbegrifflichkeit*]" auquel se nourrit le concept lui-même »[175]. La métaphorologie resémantise le *livre* de l'art actuel, et par là même la conception de l'œuvre d'art. Elle détient, avant tout, une « fonction expressive », en accord avec le désir d'expression des objets métaphorisés et métaphorisants qu'elle confronte. Celle-ci recèle toujours un fond d'aconceptualité qui la rapproche de l'intuition. Procédé de « transfert de la réflexion » chez E. Kant, la métaphore est un « principe de détermination pratique »[176] ; la métaphorologie une *pragmatique* qui questionne le rapport de l'intuition à la connaissance conceptuelle du monde. La métaphore est le soubassement de la pensée, un en-deçà du concept, un a-conceptuel à l'œuvre. La métaphorologie de H. Blumenberg, si elle emprunte aux réflexions kantiennes, finira par mettre en lumière les limites structurelles de tout *idéal régulateur de pureté conceptuelle*[177].

La métaphorologie chez H. Blumenberg émerge dans les années 1960 pour trouver à se complexifier à l'aube des années 1980. À cette période, l'*Iconic Turn* est une question posée au Tournant conceptuel de l'art opéré peu avant. La métaphorologie est foncièrement une interrogation sur le *travail de l'image* – dont la complexité égale celui réalisé sur les concepts. Héritier des réflexions de Erich Rothacker, H. Blumenberg conçoit le travail du concept comme antérieur à celui de l'image. Cette antériorité peut surprendre : elle ne présume pourtant pas d'une supériorité du concept sur l'image. Bien au contraire, cette préexistence explicite la résistance de l'image : manière de dire que l'accès à celle-ci n'est pas évident, et que l'intuition seule ne suffit pas à approcher sa complexité. Réfléchir à l'image, depuis des images, n'est donc pas un moindre travail, loin s'en faut. « […] Bien plutôt

---

173 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 86.

174 « C'est passer à côté de la métaphore que d'oublier que le livre est un expédient : on lit un texte *sur* quelque chose, parce qu'on ne peut avoir et contempler la chose *elle-même*. Dans cette mesure, la métaphore du livre se prête à un usage chrétien, car elle implique l'idée d'une réalité provisoire. C'est seulement dans le contexte de la subjectivité moderne que la lecture cesse d'être cette activité provisoire, tenant lieu d'un rapport immédiat et définitif à ce qu'elle annonce ou prépare. », Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007, pp. 42-43.

175 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 87.

176 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, p. 10-11. Reprise de E. Kant, paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger* (1790).

177 *Ibid.*, p. 179 (à propos de l'idéal régulateur kantien).

l'image, le mythe, la métaphore sont-ils des objets dont l'accès philosophique se tient dans la continuité d'un travail qu'ils ont eux-mêmes initié »[178]. Aussi, la métaphore, l'image, le substrat symbolique, ont-ils une antériorité et une autorité dans la genèse de nos réflexions. Toujours l'image – au sens large que lui redonnent les récentes études iconologiques[179] – initie l'élan de compréhension des choses. L'intérêt pour la métaphore chez H. Blumenberg n'est d'ailleurs pas étranger à la notion de « travail » telle que Sigmund Freud l'applique tantôt au deuil (« le travail du deuil »), à la culture (« le travail de la culture ») ou bien évidement au rêve (« le travail du rêve »), ce dernier inaugurant les préoccupations autour du « travail de l'image » et de sa *figurabilité*.

L'œuvre-concept laisse place à une élaboration plus flottante de celle-ci. Pourtant, si les livres altérés renvoient leur lecteur à une vacuité textuelle, ils ne constituent pas une absence totale de sens. Le livre altéré est celui qui a matériellement absorbé sa signification. Il est « livre de la nature » car il incarne « l'irréductible puissance expressive de "métaphores absolues" »[180]. La métaphore, « retournement problématique »[181] est ainsi le symptôme d'une impuissance à dire (et à épuiser) la signification du monde. « Le métaphorique est un fonds [sic] de *catalysation* et d'enrichissement pour un monde conceptuel toujours impuissant à le réduire en retour »[182]. Les livres altérés – et par extension les œuvres d'art – deviennent les catalyseurs d'une lecture aconceptuelle du monde. Entendons par là qu'ils accélèrent une manière d'être à la réalité et favorisent une redéfinition de l'expérience phénoménologique comme expérience lectrice.

2. Récupération cartésienne de la métaphore du livre : un non-sens ?

> Maël Renouard fait état de
> la tension, [du] conflit qu'il pouvait y avoir entre le livre de la nature et les livres de la culture, les livres de papier – auxquelles [sic] nous devrions préférer le premier, précisément parce qu'il n'est pas un livre papier. Chez Galilée comme chez Rousseau,

178 Jean-Claude Monod, « Postface », dans Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie, op. cit.,* p. 175.

179 Marie José Mondzain, « Préface », dans W.J.T Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, préface de Marie José Mondzain, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2018, pp. 9-21. Puis dans l'introduction, p. 25.

180 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 86.

181 *Ibid.*, p. 87.

182 *Ibid.*, p. 86.

> le livre de la nature doit se substituer aux livres des bibliothèques qui font écran à la connaissance du monde, qu'elle soit scientifique, poétique ou religieuse […].[183]

Le livre de la culture, celui que l'on conserve dans nos bibliothèques et qui garde supposément toutes les mémoires du monde, a mauvaise presse. Il ne permettrait qu'un accès de seconde main à la connaissance du monde. À ce titre, comme évoqué précédemment, on trouve « naturellement » opposé au livre de la culture un autre livre : celui de la nature. Pourtant, si l'opposition « livre »/« nature » est explicite, la dialectique « livre de la nature »/« livre de la culture » n'a rien de limpide. En effet, le livre, qui corrompt la mémoire et l'expérience vive, est une *anti-nature*. Ainsi l'expression « livre de la nature », fondamentalement paradoxale, recèle son ambiguïté propre, attrayante étrangeté.

2.1. Opposition de l'expérience du livre et de l'expérience du monde

Inimitié livre/nature

Avant d'en arriver à la métaphore du livre de la nature, rappelons que l'expérience authentique du monde opposée à l'expérience mortifère des livres des bibliothèques est un poncif. E. R. Curtius, dans son inventaire, fait mention de plusieurs manifestations de ce lieu commun. Chez René Descartes par exemple, vers la fin de la première partie du *Discours de la méthode* : « "Sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres ; et, me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver […] dans le grand livre du monde […]" »[184]. Le livre, médium des lettrés est le pendant contraire du monde. Campanella quant à lui, évoque d'un côté « le *codex scriptus* de la Bible et la *codex vivus* de la Nature »[185]. Le *codex scriptus* qui pense le signe comme écriture, s'oppose au *codex vivus* du monde. Il faudrait de fait envisager un *codex vivus* de l'art, qui n'en passe justement plus par une inscription.

H. Blumenberg consacre également son deuxième chapitre (« Le monde des livres et le livre du monde ») à revenir sur cette confrontation. L'auteur y évoque l'omnipotence du livre et de l'écrit qui s'est semble-t-il substituée à la réalité. La lecture du livre (et de l'écrit) vient remplacer totalement l'expérience de la nature :

---

183 Maël Renouard, « Le livre de la nature », Dissertation de culture générale, concours d'admission sur classes préparatoires, p. 4-5, https://ge.edhec.edu/sites/ge/files/pdf/annales/2016-prepas-dissertation-culture-generale-sujet-rapport.pdf, 2016, consulté le 25 décembre 2020.

184 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 393.

185 *Ibid.*, p. 394.

> Entre les livres et la réalité règne une vieille inimitié. L'écrit s'est substitué à la réalité, il s'est chargé de rendre celle-ci superflue en la réduisant à ce qui est définitivement répertorié et acquis une fois pour toutes. La tradition écrite, puis imprimée, a régulièrement contribué à saper l'authenticité de l'expérience. Par leur seule quantité, les livres ont quelque chose d'arrogant, qui suscite après un certain temps de culture écrite l'impression irrésistible que tout doit être consigné ici, et qu'il est insensé, dans l'intervalle d'une existence de toute manière trop courte, de vouloir y retourner voir de plus près et de vérifier à nouveau ce dont la connaissance a déjà été acquise et transmise.[186]

C'est en ce sens (d'une substitution totalitaire) que le livre (et la métaphore du livre de la nature) est appréhendé dans un premier temps comme une *anti-nature*. Les livres deviennent symbole de catégorisation[187] : ce qui est écrit, puis lu, est acquis, admis, déjà prouvé par l'expérience, déjà reconnu par notre entendement. Le livre est donc l'objet qui incarne cette catégorisation ; il nourrit l'imaginaire d'un savoir fixé et consigné sur les rangées d'une bibliothèque. Un livre aveugle, altéré, illisible serait donc le reflet de notre aveuglement intime sur le monde. Paradigmes de la crise de la lisibilité qui se joue dans nos conceptions contemporaines de la connaissance, ceux-ci doivent permettre de faire ce retour « insensé » vers le monde et la perception, d'aller « voir de plus près » pour le resémantiser ce qui, déjà catégorisé, nous aveuglait jusqu'alors.

Cette méfiance vis-à-vis de ce que l'écriture fixe n'est pas neuve. Platon déjà fait peser sur l'écriture un discrédit certain[188]. Ce scepticisme accrédite le fait que le « livre de la nature » est une métaphore étrange pour penser des phénomènes changeants et une connaissance sans cesse reconfigurée dans l'expérience.

> Le mépris de l'écriture et du livre que Platon exprime à la fin du *Phèdre* (274 c à 276 a) est tout à fait grec. Socrate raconte que le Dieu égyptien, Teuth (c'est-à-dire Thôt), inventeur de l'écriture, aurait recommandé son invention au roi Thamus, car elle devait rendre les Égyptiens plus sages et plus capables de mémoire. Mais le Roi l'aurait renvoyé en disant :

---

186 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007, p. 21.

187 Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Editions Gallimard, « NRF essais », 2015, chap. II – « L'attention esthétique Traitements ascendants vs traitements descendants : d'un monde régi par les stimuli à un monde construit par l'attention », p. 76.

188 Voir à ce sujet les développements de Anne-Marie Christin dans Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, pp. 49-50. L'autrice réalise un développement sur la méfiance de Platon envers l'écriture ; méfiance qui découle de celle qu'il entretient à l'égard de la peinture. Le support, la surface d'inscription sont niés dans les réflexions platoniciennes – celles sur l'écriture comme celles sur la peinture.

> *… il ne produira que l'oubli dans l'esprit de ceux qui apprennent, en leur faisant négliger la mémoire… et tu n'offres à tes disciples que le nom de la science sans la réalité. (Trad. De V. Cousin).*[189]

Socrate privilégie le discours oral, la voix vive, qui fait naître la réalité par la maïeutique. L'écriture par imprégnation orale laisse une marque corporelle que le discours philosophique ancrera chez son disciple. L'écriture au sens scriptural et inscrit que lui octroie le support-livre se voit dépréciée au profit d'un enseignement plus vivant et moins figé. La réalité inscrite dans les livres est un savoir mort qui ne permet pas le déploiement de la connaissance. À l'« inconsistance et [la] caducité » de l'écriture[190] s'oppose chez l'auteur Grec la persistance et la vivacité de la mémoire. Si inscription il y a donc, ce n'est pas sur un livre, mais sur un corps.

> Rapprochons des métaphores de l'écriture la comparaison que Platon fait de l'âme avec la tablette de cire, sur laquelle les choses se gravent comme avec le cachet d'une bague (*Théétète*, 191, c). Aristote (*De l'âme*, III, 4, 430 a, 1) dit également : il en est de l'esprit, avant qu'il ne soit tourné vers un objet de connaissance, « comme d'une tablette sur laquelle rien n'est encore réellement écrit ». Le commentateur Alexandre d'Aphrodisias exprime cette idée par une périphrase : « La raison qui ressemble à une tablette non écrite ». Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin disent dans ce cas, *tabula rasa*.[191]

La mémoire devient chez Platon tablette sur laquelle les événements viennent s'inscrire par contact. Ainsi, l'image du livre (ou de la surface à inscrire du moins) n'est-elle valorisée que moyennant une analogie au corps de l'expérience de lecture. Nonobstant, il est toujours question de l'autorité d'une « économie scripturaire » – qu'il faudra interroger avec M. de Certeau. Le plus remarquable ici, dans cette dynamique platonicienne, reste que la lecture, l'expérience de l'événement, est antérieure à son écriture. Il s'agit donc de penser une lecture *anté-scripturale* du monde. Celle-ci, nous le verrons, n'est possible que ménageant la sortie d'un modèle alphabétique de réalité.

Inimitié livre/science de la nature

L'inimitié entre livre et nature est donc une première piste paradoxale qui révèle l'ambiguïté de la métaphore. Également, il semble exister une inimitié entre livre et sciences de la nature : « L'idée d'un savoir achevé et fermé sur lui-même,

---

189 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 371.

190 *Ibid.*

191 *Ibid.*, pp. 371-372.

auquel prétendent les livres, est fausse dans sa forme même. Aussi y a-t-il une ironie particulière au fait que le langage scientifique, à ses débuts, se soit référé métaphoriquement au livre »[192]. Les sciences de la nature se basent, de manière anachronique parfois, sur les composantes physiques du livre et sur sa structuration matérielle. Celui-ci a ainsi servi « à illustrer des processus structurels de la théorie scientifique elle-même ». L'auteur fait ici allusion à la notion d' « évolution » :

> […] un exemple incomparable nous en est fourni par une notion qui domine aujourd'hui toutes nos représentations de la nature, l'"évolution". Personne ne remarqua que ce terme, de par son origine latine, *evolutio*, renvoyait au déroulement des rouleaux de parchemin manuscrits […].[193]

Si le *volumen* (livre enroulé) peut servir de modèle morphologique à la pensée scientifique, le livre-*codex* – livre relié, unifié et holistique – génère un contresens lorsqu'il s'agit d'en faire un modèle de pensée scientifique. Les évolutions formelles du livre engendrent des pistes de modélisations diverses sur lesquelles fonder notre pensée de l'expérience esthétique. Mais bien plus qu'un simple problème morphologique, nous voyons dans les *figures plastiques* du livre autant de dynamiques *morphogènetiques* de la pensée (sur lesquelles nous nous attarderons au prochain chapitre).

L'objet-livre est également mortifère car lui sont associées des pratiques spécifiques d'apprentissage. L'érudit se morfond des heures durant en bibliothèque, dans l'air sulfureux et asphyxiant de ses salles de lecture. La bibliothèque devient ici tombeau, cénotaphe empli, mais pourtant vide de sens :

> On découvre soudain la poussière accumulée sur les livres. Ils sont vieux, piqués, sentent le moisi, ils sont copiés les uns sur les autres, parce qu'ils ont tué l'envie d'aller regarder ailleurs. L'air des bibliothèques est vicié, on ne peut sans dégoût y respirer et y passer sa vie. Les livres vous rendent myopes et impotents, ils remplacent ce qui n'est pas remplaçable. De cette atmosphère confinée, de cette pénombre, de cette poussière et cette myopie, de l'assujettissement à une fonction purement supplétive, le monde des livres naît comme antinature.[194]

La myopie, en tant que pathologie de l'œil, renvoie à la figure de l'aveugle. Le myope est bien celui qui ne voit pas de loin : de près, nez dans les livres, la vision est maintenue, mais l'horizon lui est interdit. Littéralement, lorsque le myope « lève le nez » de ses livres, il est confronté à un monde dont l'accès visuel – et donc cognitif –

---

192 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.,* p. 22.
193 *Ibid.*, p. 23.
194 *Ibid.*, p. 21.

lui est refusé. La poussière des livres, l'imaginaire suranné de leur aspect, contribuent à la dévalorisation de ce médium de connaissance. Lui est alors préférée la nature, l'extérieur, les horizons dégagés d'une expérience vive. Le vitalisme, opposé à l'étude besogneuse en cabinet de lecture, fait dire à F. Nietzsche que « nous ne sommes pas de ceux qui ne pensent qu'au sein des livres et dont l'idée attend pour naître les impulsions de l'imprimé ; notre habitude de penser au grand air, en marchant, sautant, montant, dansant, et de préférence sur les montagnes solitaires ou sur l'extrême bord de la mer, là où les chemins se font méditatifs eux-mêmes »[195]. L'appel de l'immédiateté de l'expérience est préférable à l'étude infertile des livres. Ce que F. Nietzsche préconise ici, c'est une appréhension par le corps des choses. Ainsi, « à travers la métaphore du livre et ses extrapolations paradoxales, une polémique se développe contre le livre lui-même, perçu comme le symbole d'une érudition stérile »[196]. La métaphore du livre de la nature porte donc paradoxalement l'idée d'un manque de vitalité dans l'apprentissage. La connaissance devient érudition, accumulation livresque de savoirs. À l'époque Hellénistique, selon E. R. Curtius, « le poète-savant (*doctus poeta* chez les Romains) est le type idéal. La culture devient livresque, elle vit dans et par la tradition. C'est pourquoi le livre acquiert au sein de l'hellénisme une valeur nouvelle et plus haute »[197]. La culture livresque oppose son prestige à la culture vivante.

Les livres altérés de notre corpus sont des productions artistiques – un livre, produit de la culture. Néanmoins, ils sont également des livres sensibles, sujets à expérimentation. On se demande ainsi si le livre altéré n'est pas un moyen de réconcilier livre de la nature et livre de la culture. Cet accord entre l'un et l'autre permettrait de revitaliser la métaphore et de l'extraire de toute suspicion d'érudition. E. R. Curtius, lorsqu'il évoque la période romaine de l'histoire de la littérature soulève un fait important : le peu d'usage de la métaphore à ce moment historique coïncide justement avec la manifestation d'une certaine admiration à l'égard de l'érudition. La valorisation de cette dernière semble entraîner un recul de l'usage métaphorique. Ne peut-on pas voir une corrélation entre l'absence de la métaphore du livre de la nature et la volonté d'une connaissance comme érudition ? Soutenir cette causalité ferait de la métaphore – *a contrario* de ce que dit jusqu'alors – un mode de pensée et de connaissance vivant. La métaphore du livre de la nature irait ainsi au-delà d'une simple pensée de l'apprentissage comme érudition.

---

195 Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir,* Paris, Gallimard, 1950, trad. Alexandre Vialatte, Fragment 366, *En face d'un livre savant*, pp. 334-336. Cité dans Nathalie Piegay-Gros, *L'érudition Imaginaire*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 26.

196 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.,* p. 71.

197 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 372.

La métaphore du livre de la nature est ré-explorée par nos soins pour tenter de comprendre la manière dont se saisit une œuvre d'art. Les réticences exprimées par certains à l'égard du livre viennent semble-t-il de son défaut d'immédiateté au monde. De nos jours, l'expérience de l'œuvre d'art est en effet médiate. Le spectateur est assailli par le paratexte des œuvres (discours et appareils langagiers en tout genre : cartel, dits d'artistes, discours des institutions, etc.). Investir les livres altérés de l'art actuel tend à abolir cette polémique contre le livre et à retrouver, sinon une immédiateté, un rapport performatif à celui-ci et à l'œuvre. La lecture renouvelée de ces livres sans texte lisible serait un acte performé de rapport imminent à l'œuvre.

Le livre et l'esprit

La métaphore existe avant tout pour montrer « une liaison sans cesse plus étroite entre l'esprit et le livre »[198]. La métaphore du livre n'est donc pas uniquement le lieu de l'évocation d'une relation au monde de type livresque – où le monde est compris comme bibliothèque : lieu physique de stockage des savoirs. Elle est également un moyen de mettre au jour la relation intrinsèque entre le livre et l'esprit, le livre et la connaissance. C'est dans ce rapport que s'inventent des lectures spécifiques du monde. L'opposition livre de la culture / livre de la nature induit en effet un modèle de lecture particulier. Ainsi, la conception d'une connaissance figée (lorsque rattachée au livre) entraîne nécessairement une définition passive et non créatrice de la lecture.

> Pour le Moyen Âge, découvrir la vérité, c'est d'abord "recevoir" l'enseignement des autorités traditionnelles, puis plus tard (au XIIIe siècle) établir un compromis rationnel entre les textes des *auctoritates*. Comprendre le monde dans son ensemble, ce n'est pas faire preuve d'activité créatrice, mais enregistrer et reproduire certains faits ; l'expression symbolique de cette attitude, *c'est la lecture*. Le but et le travail du penseur est de réunir tous les faits sous forme d'une "somme".[199]

Cette dynamique cumulative du savoir, dynamique livresque d'accumulation de l'érudition, E. R. Curtius la nomme également « acquisition livresque d'une vérité préexistante »[200], autrement dit *lecture*. Dans le chapitre que l'auteur consacre à la symbolique du livre, c'est ici la première véritable définition posée de l'activité de lecture. Jusqu'alors, celle-ci n'était évoquée qu'implicitement à travers la notion d'écriture. E. R. Curtius va affiner cette définition première en confrontant, mais de manière explicite cette fois, l'écriture et la lecture : « Si la lecture est un moyen

198 *Ibid.*, p. 376.
199 *Ibid.*, p. 399. Nous soulignons.
200 *Ibid.*, p. 400.

d'étudier et d'acquérir des connaissances, l'écriture est un moyen de produire et de composer. Les deux procédés s'impliquent mutuellement. Dans le monde intellectuel du Moyen Âge, ils constituent pour ainsi dire deux hémisphères complémentaires »[201]. Si les deux procédés s'impliquent l'un l'autre selon l'auteur, l'un est en reste puisque l'historien ne donne pas de portée créatrice à la lecture. Celle-ci est encore ici subordonnée à l'écriture dans la réflexion qu'elle suscite. Les procédés de lecture et d'écriture, temporellement dissociés, le sont aussi sur le plan de la valeur symbolique attribuée à chacun. La lecture, simple acte mécanique d'accumulation, est l'étape passive nécessaire à l'écriture créatrice.

2.2. La métaphore chez Galilée : réemploi stratégique et émancipateur de la métaphore

La manière dont Galilée envisageait déjà la métaphore au 17ème ouvre des pistes d'émancipations globales à reprendre au compte de nos réflexions : émancipation du document et émancipation d'un principe d'écriture transcendant tout particulièrement. Galilée utilise la métaphore pour se prémunir d'une quelconque autorité de pensée qui viendrait contrarier son entreprise scientifique.

Réemploi stratégique de la métaphore

La métaphore du « livre de la nature » semble émerger dans un contexte scientifique de pensée totalisante et cosmique du monde. La nature comme « grand livre écrit en langage mathématique » s'institue à la Renaissance comme moment fondateur de la métaphore et rattache de manière durable l'expression à la figure galiléenne :

> La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot.[202]

Il est important de recontextualiser l'émergence de la métaphore chez Galilée. Le scientifique a tenté en 1610 de lire le ciel à l'aide d'un télescope. C'est dans un contexte de résistance à l'appareil optique que l'idée d'un « livre de la nature » se

---

201 *Ibid.*, p. 402.

202 Galilée, *L'Essayeur*, trad. C. Chauviré, Paris, Belles Lettres, 1980, p. 141.

manifeste. Ainsi, « […] la métaphore du livre de la nature apparaissait uniquement chez Galilée comme une antithèse dirigée contre les instruments d'une érudition figée »[203]. Les adversaires de Galilée ne croient pas à l'interprétation directe de la nature : « Ce sont donc ses adversaires qui imposent au monde la métaphore du livre, en soumettant tout le connaissable – désigné par le terme générique "philosophie" – au procédé par lequel ils abordent les textes de référence »[204]. Il semble donc que deux métaphores se font opposition en ce début de 17ème siècle. Les détracteurs du scientifique imposent une lecture textuelle du « livre de la nature », tandis que Galilée prend la métaphore dans un sens bien plus méthodologique qu'appliqué. En effet, la métaphore doit lui permettre de faire accepter ses découvertes, dont les démonstrations sont basées sur des évidences visibles – découvertes intuitives faites au télescope qui accréditent l'idée d'une interprétation directe du monde. Cette interprétation directe du monde remet en question l'idée même d'exégèse[205] ou d'herméneutique. L'utilisation de la métaphore dans sa dimension scientiste (faire du monde un lieu de figures mathématiques lisibles) est un moyen de renouer avec l'analogie textuelle et médiate (propre à la théologie) de ses détracteurs. Galilée renoue quelque part avec les propos d'un hymne d'Assurbanipal (668-627) : « Tu scrutes à la lumière (de) ton (regard) la terre entière comme (autant de) signes cunéiformes »[206], décisif en matière divinatoire.

Une métaphore émancipatrice

> Galilée va donc finir par
> envisager aussi la nature comme un texte, et à reprendre à son compte la métaphore polémique. Présenter la nature comme un livre écrit dans une langue inaccessible à l'expérience commune lui permet, dans la confrontation des "deux livres", de sous-entendre que l'autre aussi devrait peut-être être lu autrement qu'il n'apparaît au lecteur non averti.[207]

---

203 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.,* p. 79.

204 *Ibid.*

205 Voir *ibid*., p. 158 : « L'homme ne fait pas fausse route à l'endroit où il s'est toujours le plus méfié, c'est-à-dire dans la perception sensible, mais dans ses tentatives pour aller au-delà […]. Il n'échoue pas comme lecteur, mais comme exégète du texte : comme juge, pas comme témoin. » Ici, H. Blumenberg acte l'antériorité de la lecture sur toute autre forme d'appréhension du monde. L'exégèse, l'interprétation herméneutique, est toujours secondaire à la lecture.

206 Jean Bottéro, « Symptômes, signes, écriture en Mésopotamie ancienne », p. 161, dans Jean-Pierre Vernant (éd.), *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974.

207 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.,* p. 80.

Mais, si l'usage que fait le savant de la métaphore réactive certaines interprétations alphabétisantes, celui-ci est également porteur d'émancipation. Dans son premier article sur le sujet, F. Hallyn explicite deux moments fondamentaux qui poussent Galilée à l'emploi de la métaphore. Premièrement, l'opposition entre le livre du monde et le livre des hommes sous-tend l'idée que les sciences doivent se fonder sur une observation initiale des choses. La « priorité du regard » est le premier mouvement de la découverte scientifique. « La priorité du regard de qui regarde comme s'il était *le premier*, et de la transcription fidèle, *propre*, dans la langue, de ce qui est vu, va de pair avec une attitude critique à l'égard du document qui reflète le regard des autres […] »[208]. Le visible est mis à l'honneur par le télescope, perfectionné par Galilée. Derrière cette idée d'une acuité aux choses se trouve celle que la connaissance ne réside pas dans le document ou le discours. C'est une connaissance « de première main » que Galilée veut valoriser grâce à la métaphore : « […] la science en marche peut donc se passer de l'autorité d'un *corpus* livresque et se pratiquer dans une confrontation directe avec la nature »[209]. La valorisation du visuel est aussi quelque chose d'important dans cet usage. La prévalence du regard dans la constitution du savoir scientifique réouvre une ère de la visualité – constat qui souligne ici toute la modernité de Galilée. En privilégiant le livre de la nature au(x) livre(s) scientifique(s) (le « corpus livresque » établi), il rompt avec une culture humaniste de la science, dominante à la Renaissance. Le renouvellement du regard porté sur la nature va de pair avec la valorisation d'une heuristique de l'expérience. Deuxièmement, l'utilisation de la métaphore est un moyen pour le scientifique d'affirmer l'indépendance de la science vis-à-vis de la religion. Galilée veut rompre avec l'Écriture (avec un grand « É »). L'attitude scientifique, si elle est guidée par une lecture, ne l'est pas par celle des Écritures Saintes.

2.3. Conception de la lecture chez Galilée

La lecture comme mathésis *: alphabétique* vs. *idéogrammatique*

La phrase de Galilée invite à comprendre que « la nature s'exprime, émet des signes, doit être déchiffrée. Quelle est la langue que parle la nature ? Ce livre est-il

---

208 Fernand Hallyn, « De la science antique à la science moderne : Galilée et le Livre du monde », Tradition classique et modernité, Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 et 20 octobre 2001, *Cahiers de la Villa Kérylos*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, n°13, 2002, p. 135. En ligne : www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1054, consulté le 6 février 2021.

209 *Ibid.*

"poème" ou "mathème" ? »[210] Et plus encore, face à ce livre, quel type de lecture Galilée privilégie-t-il ? En réponse aux oppositions auxquelles il fait face, c'est la nature comme *mathésis* qui semble dans un premier temps envisagée. Donner une voix à la nature revient à lui octroyer un langage à déchiffrer. Ce langage est ici une abstraction mathématique. La simple notion de « déchiffrement » entretient une condition particulière de lecture : c'est en unités signifiantes, arithmétiques (numériques) ou algébriques (alphabétiques), que le monde se laisse saisir. Ainsi, « le contexte et le sens de la métaphore chez Galilée nous renvoient à la "scientificisation" du regard porté sur la nature (et à la domination technique que l'on peut exercer sur elle)[.] Mais […] cette scientificisation se dit au travers de cette métaphore d'une manière étonnamment poétique »[211]. I. Salas note que la nature est ainsi explorée pour elle-même chez Galilée. Si la dimension scientiste de la métaphore est exacerbée, l'approche théologique ou anagogique est pour une fois nuancée.

Pour Galilée, deux types de lectures du monde s'opposent : celle de l'*idiota* et celle du savant. Il note cependant une corrélation entre l'une et l'autre. « Galilée distingue nettement la lecture superficielle du monde, celle des *idioti*, et la lecture en profondeur des *misteri tanto profondi e concetti tanto sublimi*, que poursuit le philosophe »[212]. Le savant effectue donc une lecture « en profondeur » des unités discrètes du monde tandis que l'ignorant en resterait à une lecture idéogrammatique du monde. Contrairement au discours sur le « regard » que tenait tout à l'heure Galilée, on note ici, dans la dévalorisation de l'*idéogrammatique*, le peu de considération accordé à la dimension visuelle de la lettre. Le monde mathématique des savants est donc régi par une conception alphabétique qui serait toute étrangère à l'image et à la visualité du réel. Le dépassement de la lecture idéogrammatique du monde (définie par F. Hallyn comme « la perception naïve par les sens »[213]) est motivé par un modèle sémiotique.

> Pour être compris, le monde perceptible demande un déchiffrement fondé sur la clé des unités discrètes de la mathématique. Cette clé est purement sémiotique, indépendante de toute herméneutique. […] Galilée […] ne recherche dans les "caractères du monde" que des propriétés distinctives et fonctionnelles, mais non pas significatives […].[214]

---

210 Maël Renouard, *op. cit.*, p. 4. Le « mathème » est « une transcription algébrique de concepts psychanalytiques » (*Encyclopédie Universalis*, article « Fantasme, psychanalyse »)

211 *Ibid.*

212 *Ibid.*, p. 137.

213 *Ibid.*, p. 139.

214 *Ibid.*

Le modèle alphabétique est héritier d'une conception atomiste du monde redevable à Démocrite ou Épicure. Les affinités entre la pensée galiléenne et le modèle antique atomiste sont explicites : Galilée réhabilite la thèse de l'atomisme antique tout en contribuant à effacer les problèmes que celui-ci posait (dont le problème du hasard et du chaos qui semblaient présider à l'agencement du monde chez les Grecs). F. Hallyn note cependant que la métaphore du livre de la nature était autrefois soutenue par les opposants à Galilée :

> Il convient donc de noter ce paradoxe : si l'analogie entre les *lettres* de l'alphabet et les éléments constitutifs du monde apparaît d'abord chez les atomistes, la métaphore du *livre* est utilisée par leurs adversaires, qui considèrent le monde comme un immense *spectaculum*, un grand livre idéogrammatique. Or, chez Galilée, la mathématisation de la lettre, qui implique la présupposition de la clarté, de la distinction, de la nécessité, permet d'unir la lettre et le livre de manière cohérente en un seul réseau métaphorique.[215]

Nous comprenons clairement que deux livres s'opposent : un livre idéogrammatique, *spectaculum* visuel, et un livre mathématique, lisible en unités discrètes. La version de la métaphore la plus proche de nos livres altérés est donc celle des adversaires des atomistes. Les livres altérés sont moins alphabétiques qu'idéogrammatiques. La métaphore est pour Galilée une « structure rhétorique de la science »[216], qui implique des conceptions particulières de la lettre et du code qui régissent la métaphore. Le livre de la métaphore, au même titre que le monde qui le métaphorise, subit donc un processus de scientificisation et de mathématisation.

Iconologie et scientificisation de la lecture des œuvres

Cette scientificisation n'a pas épargné le domaine de l'image et de l'art. L'iconologie, qui s'institue en science ou méthode de lecture de l'œuvre, a engendré une *lecture sémantique* et *sémiotique* des choses. La dimension poétique originellement présente dans la métaphore s'essouffle au profit d'une activité mécanique et mesurée de déchiffrement de l'image. Avec l'iconologie, le code des œuvres se régularise. Pour savoir comment lire (ou comment ne pas lire) une œuvre d'art, il faudra certainement, au-delà de la dimension méthodologique qu'elle offre, *réenchanter* la métaphore, redonner au poétique sa place dans le domaine de la lecture de l'art.

---

215 *Ibid.*, p. 142.

216 Du titre d'un ouvrage de Fernand Hallyn, *Les Structures rhétoriques de la science. De Kepler à Maxwell*, Paris, Seuil, 2004.

L'iconologie est une lecture extensive de l'œuvre d'art[217]. La métaphore du livre de la nature, telle qu'envisagée par Galilée, exprime une conception de la lecture proche de celle retenue par des iconologues comme E. Panofsky. Le paradigme langagier et la double articulation qui président à la métaphore moderne deviennent des postulats de lecture des œuvres d'art. L'inscription de notre démarche dans les réflexions de l'*Iconic turn (*ou Tournant iconique) nous engage à discuter ces réflexions iconologiques et les conceptions de la lettre, du code et de la signification qui les sous-tendent. Les travaux de M. Hagelstein ont en ce sens ouvert la voie à nos réflexions, retraçant le parcours de l'iconologie depuis ses débuts en 1912 avec A. Warburg (1866-1929), puis avec Ernst Cassirer (1874-1929) et sa philosophie des formes symboliques, puis enfin avec la systématisation produite par E. Panofsky lors des *Essais d'Iconologie* de 1939 particulièrement. Notre étude invite à une réflexion sur cet héritage iconologique, mais surtout sur ses conséquences en matière de production de sens des œuvres. Car en effet, « l'iconologie est exégétique ; elle offre les outils nécessaires à une interprétation précise du contenu des œuvres »[218]. Nous comprenons ici l'accointance avec la métaphore du livre de la nature. Cette position exégétique est directement héritée de la conception des livres sacrés, prophétiques, où le langage est déposé. L'œuvre d'art, comme le monde, se ferait dès lors dépôt d'un texte à lire.

> Pour les principaux protagonistes des débats repris sous le vocabulaire du "tournant iconique", Panofsky aurait commis l'erreur regrettable de soumettre les images à l'ordre tout puissant du langage […]. L'historien de l'art aurait réduit la réception des œuvres d'art à l'établissement raisonné d'un vocabulaire des formes et à la description des règles combinatoires, négligeant les apports de l'expérience perceptive. Et effectivement, à suivre ses analyses, on doit bien constater que Panofsky incite lui-même à comprendre le visuel sur le modèle du langage.[219]

---

217 Plus encore, il conviendrait de noter ici qu'en art, la plupart des théories de lecture sont des théories de lecture de l'image. L'ouvrage récent d'Emmanuel Alloa n'échappe pas à cette impasse. L'article de Max Imdahl, « L'iconique : une science des images et de leur évidence » (p. 145-169) évoque – tardivement – cette problématique de rabattement de la lecture de l'image sur une lecture d'œuvre au sens large : « Si bien qu'il n'est peut-être pas inutile, puisque nous nous dirigeons vers la conclusion de notre analyse (et en regard des créations souvent polysémiques de l'art moderne), de faire la distinction entre des images et des objets plastiques – entre des œuvres bidimensionnelles et des œuvres tridimensionnelles donc […] ». Notons ici le lapsus de l'auteur qui définit les œuvres plastiques. Si elles sont bien tridimensionnelles, elles deviennent « polysémiques » : à la diversité des médiums vient se substituer une pluralité de sens. Il aurait peut-être ici fallu privilégier un terme comme « polymédiumniques » ou « polymatérielles ». Voir aussi W.J.T Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, préface de Marie José Mondzain, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/ Croiser », 2018.

218 Maud Hagelstein, « *Iconic turn* et critique du paradigme langagier », *Bulletin d'analyse phénoménologique,* XII, 2, 2016 (Actes 8), p. 341.

219 *Ibid.*

L'idée d'une syntaxe de l'image et de son interprétation selon un agencement discursif entérine une lecture selon une double articulation entre unités distinctives et unités significatives. Cette double articulation (unités distinctives/unités significatives) constituait la base du système de lecture galiléen : la métaphore suppose une « mathématisation de la lettre, qui transforme le code alphabétique en un code *géométrique* et qui implique la présupposition de la clarté, de la distinction, de la nécessité […] »[220]. Cette conception évidente du monde (car constitué d'unités claires et distinctes – qu'elles soient alphabétiques ou géométriques) n'est concevable qu'en rabattant le fonctionnement de la réalité sur celui de la syntaxe. C'est la linguistique qui au 20ème siècle consacre la prévalence du langage sur l'image. A-M. Christin pousse plus loin l'analyse en affirmant que :

> La linguistique a pris le relais de la littérature au milieu du XXe siècle, et imposé à son tour aux arts visuels sa grille de domination. La même valorisation abusive du langage se rencontre dans la manière dont linguistes et sémioticiens ont envisagé l'écriture à cette époque en ont conçu la genèse. Selon eux, l'écriture se serait élaborée en deux étapes sans lien de continuité l'une avec l'autre. Sans doute est-il admis désormais que l'image intervient la première dans cette genèse, ou tout au moins la *figure* – car il n'est guère prêté attention dans ce contexte à l'élément *support* de l'image –, et une figure elle-même comprise au sens de "représentation" hérité de la *mimesis* platonicienne, que l'on retrouve dans le pictogramme.[221]

Ainsi, le fonctionnement de l'œuvre ou du monde serait réduit à « un *bon ordre* de lecture », « un décodage », un déchiffrement certes savant, mais non moins contraint aux régulations strictes de l'écriture. Les théorisations renaissantes, antérieures à la métaphore galiléenne, mais fondatrices de ce que sera l'iconologie, souscrivent déjà à cette systématisation :

> On voit sur quel malentendu reposait une telle méthode. Alberti rêvait de projeter le modèle de la lettre, comprise comme un *élément alphabétique*, sur la composition picturale dans son ensemble, au nom d'une cohérence qui relevait en fait beaucoup plus de l'utopie géométrique que de la création plastique. […] Bien avant Saussure, et pour en appliquer le concept à un domaine où l'hétérogénéité des matériaux était pourtant primordiale – celui de l'image –, Alberti s'était laissé séduire par la fonction distinctive de la lettre, en négligeant les valeurs visuelles qu'elle avait acquises au cours de son histoire.[222]

---

220 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, p. 234.

221 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 26.

222 *Ibid.*, p. 15.

L'écueil de la méthode panofskienne est qu'elle occulte en grande partie la matérialité des œuvres – de la même manière que la métaphore du livre de la nature fait quasiment toujours abstraction du support de l'écriture dans les réflexions qu'elle engendre. Les lectures iconologiques discernent la lettre inscrite : le régime alphabétique dans lequel elles prennent place envisage la lettre dans une relation projective à son support. Pour A-M. Christin, il est à ce moment là impossible d'imaginer une autre manière de lire : « Mais comment en effet pouvait-on imaginer autrement la relation d'une figure avec son support dans la civilisation de l'alphabet ? C'est à travers son sens de la séparation et grâce à lui, que le génie d'une culture qui avait substitué la lettre – signe distinctif – à l'idéogramme – signe participatif – s'est avéré le plus novateur »[223]. La *mathésis* engendrée par la métaphore galiléenne actualise l'idée que dans la lecture, il est toujours question de déterminer les unités signifiantes à déchiffrer. Isoler les unités discrètes du monde permet leur articulation en une combinatoire lectrice. Mais si l'iconologie cède à cette tentation commode, les œuvres toujours résistent à cette réduction appauvrissante. Toujours quelque chose subsiste dans l'œuvre qu'un quelconque alphabet est impuissant à saisir : son expression. « Car à quelle syntaxe répondrait l'expression d'un visage ? À quelle sémantique les nuages ? On peut diverger sur la signification à attribuer aux mots – c'est là le sens de l'herméneutique – mais on ne remettra pas pour autant en cause l'alphabet sur lequel ils reposent, sauf à défendre justement un autre mode de lisibilité »[224]. Envisager un mode de lisibilité *autre* permettrait la mise en place d'une *lecture visuelle* des œuvres ou chez Bonaventure, une « métaphysique correspondante [à la métaphore du livre] du monde comme "expression" »[225]. Ce qui n'est pas saisi par la méthodologie iconologique panofskienne, c'est ce qui résiste dans l'œuvre, ce que Liliane Louvel nommerait le « tiers pictural »[226] que le discours peine à formuler : spécificités plastiques, picturales, formelles, médiumniques, etc. M. Hagelstein déplore ainsi « […] sa tendance présumée à assécher l'œuvre de sa matérialité pour n'en faire ressortir que des significations extérieures à elle et qui lui préexistent – c'est-à-dire concrètement pour faire émerger le (pré-)texte gouvernant la réalisation des œuvres »[227]. Cette question du pré-texte (du déjà-dit et déjà-pensé ou déjà-donné de l'œuvre) rejoint les développements théoriques de Gérard Genette sur la question du para-texte[228] : s'en tenir à cette signification extérieure, exogène, c'est en rester au

---

223 *Ibid.*, p. 87.

224 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, « Lisibilité/Lesbarkeit », *Trivium*, 10, 2012, §2. En ligne : http://journals.openedition.org/trivium/4230, consulté le 20 juin 2019.

225 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.,* p. 69.

226 Voir Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.

227 Maud Hagelstein, *op. cit.,* p. 342.

228 Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2002.

seuil de l'œuvre, sans jamais approcher le cœur de celle-ci ; c'est en rester au seuil du monde.

Les études récentes dans la théorie de l'image incitent à prendre le contre-pied panofskien et à comprendre le langage depuis l'œuvre et son support. Comprendre le langage depuis le visuel permet de poser l'hypothèse que livres et bibliothèques altérés devraient nous aider à refonder un concept de lisibilité de l'œuvre depuis sa visualité. En envisageant le corpus historique des « œuvres d'art » du côté de l'alphabet, l'iconologie nie la matérialité même des artefacts. Or, A-M. Christin, dans son ouvrage *L'invention de la figure* (2011), définit au contraire l'approche des œuvres depuis la notion de *figure*. Ce passage de l'iconologie à une *figurologie* autorise à analyser l'interdépendance de l'œuvre à son support ou sa matérialité : « Priorité devait être donnée dans cette enquête à l'espace du support iconique, que la lettre avait réinvesti par hasard autant que par nécessité, et qui lui était par principe étranger […] »[229]. Si l'écriture doit être pensée, cela ne le sera donc que depuis son expédient : le livre. « Vu sous l'angle de la préhistoire, on pourrait presque dire, en parodiant la formule célèbre de Marshall Mac Luhan "le médium est le message" : *le support est la figure* »[230]. L'écriture – et avec elle la lecture – a depuis l'invention de l'alphabet été pensée hors-sol, extraite de son support matériel. L'iconologie, en reprenant la logique textuelle de l'écriture, prolonge cette dénégation de l'intrication écriture-support – dans une logique de dénégation visuelle et matérielle. Toute la tradition iconologique de lecture des images – et toutes les conceptions du trompe-l'œil ou de la perspective – « tout tient à l'obligation faite au lecteur par le système alphabétique de dissocier le texte écrit de son support visuel »[231]. Cet événement dissociatif est par ailleurs à l'origine d'un renoncement chez le lecteur comme le créateur à « une continuité entre communication divinatoire et vision humaine fondamentalement étrangère à la pensée alphabétique »[232], nous y reviendrons.

229 Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure, op. cit.,* p. 18.

230 *Ibid.*, p. 36.

231 *Ibid.*, p. 76 et sq. pour les démonstrations autour du trompe-l'œil et de la perspective.

232 *Ibid.*, p. 85.

3. Sur les conditions de possibilité de la métaphore : conditions de possibilité de lecture

3.1. Des conditions de possibilité à expliciter : quelles conditions pour quelle métaphore ?

La métaphore du livre de la nature, prise dans toute sa complexité, nécessite pour qu'on la comprenne de poser clairement les fondations qui la sous-tendent. A. Grandjean dans son article « Lisibilité du monde et mondanéité de la lecture (à partir de H. Blumenberg) » tente d'éclaircir les fondements méthodologiques d'une telle conception. Car en effet, si l'apport de H. Blumenberg est essentiel aux réflexions contemporaines, on peut lui reprocher de ne pas expliciter assez les assises de ces démonstrations. S'il envisage pertinemment son retour historique cyclique[233], le flou règne encore sur sa définition et ses modes de fonctionnement intrinsèques. A. Grandjean a le mérite de revenir sur la conception de la lecture et la conception du monde qui président aux développements du philosophe allemand.

La métaphore du livre de la nature – et donc de la lisibilité prétendue du monde – entraîne ainsi deux questions préliminaires :

> 1) Qu'est-ce que la représentation du monde comme un livre implique quant à celle de la lecture ? Ou encore, qu'est-ce qu'un livre si le monde en est la métaphore ?
> 2) Quelle mondanéité suppose la représentation de sa donation comme lecture ? Ou encore : *quid* du monde, s'il doit être un livre métaphorique ?[234]

Ce questionnement explicite de la pertinence de la métaphore met en lumière les notions de *lecture* et de *monde*, dont les définitions sont bien souvent absentes ou éludées dans les ouvrages consacrés à la métaphore (on pense à E. R. Curtius et H. Blumenberg ici). Il s'agit également de comprendre comment la métaphore du livre de la nature fait retour sur – et altère – des notions comme celles de *monde*, *lecture* ou encore sur la définition du *livre*. A. Grandjean propose aussi une définition novatrice de notre être au monde (notre « mondanéité » du titre de l'article) comme *lecture*.

La métaphore du livre de la nature s'est instituée sur une conception particulière du monde, du livre et de l'homme. Ainsi, A. Grandjean entend discuter la fondation du *monde intelligible*, du *livre lisible* et de l'*homme sujet*. Ce n'est qu'à ce

---

233 Chez H. Blumenberg par exemple, on assiste à une redécouverte de la métaphore du Moyen Âge par le Romantisme Allemand : Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, chapitre XVII : « L'idée du livre absolu », pp. 275-285.

234 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 85.

prix que la métaphore pourra être réhabilitée dans notre enquête plastique. Le monde doit en effet être envisagé comme un *donné non intelligible*, le livre comme un *visible illisible* ; l'homme devra être *désubjectivisé*. Le point de vue est critique sur les conditions de possibilité de la métaphore et renvoie à un contexte de déploiement particulier de celle-ci : « Les sept conditions de pertinence de la métaphore livresque appliquée au monde paraissent donc l'inscrire en milieu chrétien, et c'est en régime physico-théologique qu'elle semble fonctionner à plein »[235]. Comment dès lors est-il possible d'utiliser cette métaphore sans nous inscrire nous-mêmes dans un quelconque régime « physico-théologique » ? Grandjean procède méthodolgiquement par régressions successives, régressions que nous nous proposons de reprendre ici.

Les sept conditions successivement explorées par l'auteur sont les suivantes : 1/ Lisibilité et intelligibilité, 2/ La totalisation de l'intelligible, 3/ La significativité de l'intelligible, 4/ La contingence de l'intelligible, 5/ Le caractère non exclusif du texte, 6/ Une fonction auteur, 7/ Le caractère non intuitif de l'intelligibilité. La finalité de l'article consiste également pour l'auteur à faire émerger une huitième condition : celle de la *mondanéité* du lecteur. Travailler sur les conditions de possibilité de la métaphore nécessite la mise en place d'une « analytique de la lisibilité »[236], ici l'analytique d'une lisibilité sémantico-textuelle plus précisément. Les sept conditions de possibilité énumérées par l'auteur renvoient à des conceptions métaphysiques de la nature et du monde tantôt issues de la philosophie kantienne de la nature, tantôt du substantialisme cartésien ou de la mathématisation de l'âge classique (pour parler avec M. Foucault). Transcendance, dualisme et rationalité semblent être les piliers de possibilité de la métaphore.

Trois questions structurent l'analyse de A. Grandjean. Les deux premières sont explicites : « quel livre pour le monde ? » et « quel monde pour la lecture ? ». La dernière en revanche n'est pas clairement énoncée par l'auteur. Elle porte sur la figure du lecteur et pourrait se formuler ainsi : « quel lecteur pour le livre et le monde ? » Plutôt qu'une rétrospective descriptive et linéaire des conditions de possibilité listées par A. Grandjean, nous proposons ici un retour thématique et critique sur les grands axes d'analyse qu'elles dessinent à travers ces trois questions. Il s'agira de proposer, *via* certaines œuvres, une critique de ces « régressions ».

Quel livre pour le monde ?

Lorsque l'on évoque la métaphore du « livre de la nature », la première question à se poser est : « de quel livre parle-t-on ? » La première régression aux

---

235 *Ibid.*, p. 96.

236 *Ibid.*, p. 89.

conditions de pertinence de la métaphore s'attache donc à expliciter la conception du livre que suppose la lisibilité du monde. Le « schème livresque appliqué au monde » nécessite deux préalables : celui de « l'existence d'une écriture » et celui de la « consistance propre »[237] du livre. À la première remarque s'adjoint aussi la condition n°6 : la métaphore du livre de la nature appelle nécessairement une fonction d'auteur. « Pour qu'il y ait du lisible, il faut qu'il y ait de l'écrit, et pour qu'il y ait de l'écrit, il faut qu'il y ait (eu) un écrivain »[238].

[Principe scripteur et fonction d'auteur]

Concernant « l'existence d'une écriture », cette modalité contraint la métaphore à certaines périodes historiques. La première concession qu'il faudrait donc faire est d'exclure la métaphore de tout système de pensée antiquisant :

> Selon Blumenberg, cela exclut d'emblée […] que la métaphore soit grecque. Pour les Grecs, le texte n'est jamais qu'une trace affaiblie, et n'a aucune autre consistance que celle d'un monument, qui précisément n'est rien hors de sa fonction de renvoi. Ce qui ouvrit la carrière de la métaphore, c'est donc une conception positive du livre comme dépôt […].[239]

Ou encore :

> On l'a vu, cette métaphore n'est pas grecque, puisque le monde grec la condamnait deux fois : du côté du livre d'une part (qui ne saurait être *lieu* de vérité, mais seulement *trace* de ce qui s'est absenté en sa présence vivante), du côté de la lecture d'autre part (qui n'est jamais qu'une modalité déficiente de la connaissance, rapportée à l'intuition).[240]

Les principes *scripteur* et *lecteur* de la métaphore sont incompatibles avec l'idée de la connaissance que se font les Grecs : une connaissance basée sur un paradigme de visualité et de connaissance immédiate et intuitive des choses. Les cultures judéo-chrétiennes en revanche, cultures du « Livre sacré », en déclarant l'avènement d'un texte (et « l'avènement d'un "Dieu qui écrit" »[241]) permettent la mise en place de la métaphore. La transcendance écrite première permet « la reconnaissance d'une consistance propre du livre lui-même, comme lieu exclusif de la révélation du divin »[242]. La métaphore épisodique n'émerge qu'avec le dépassement de l'ère greco-antique et la réhabilitation du livre comme objet sacralisé. Si H. Blumenberg constate

---

237 *Ibid.*
238 *Ibid.,* p. 93.
239 *Ibid.,* p. 89.
240 *Ibid.*, p. 95.
241 *Ibid.*, p. 89.
242 *Ibid.*

cette absence de la métaphore dans la pensée grecque et antiquisante, c'est A-M. Christin qui en explique peut-être le mieux les causes. Elle insiste sur le syncrétisme inhérent à cette civilisation grecque où « l'alphabet, bien qu'il constitue l'étape ultime et la plus abstraite de l'évolution de l'écriture, n'a pas été conçu dans une culture préparée à le recevoir, ou qui en aurait éprouvé vraiment le besoin […] »[243]. C'est avant tout motivés par des raisons politiques que les Grecs souscrivent, tardivement, à l'écriture alphabétique – la culture orale persistant. Cette culture alphabétique émerge pour subvenir à des nécessités prosaïques et non pas d'ordre cognitif.

Par ailleurs, le livre dont parle E. R. Curtius dans son ouvrage est bien un livre à contenu, un livre sacré. « Un livre était donc pour le noble poète, une chose vénérable et chère. Or, maintenant, nous brochons tout et nous n'avons guère de respect ni pour la reliure, ni pour son contenu »[244]. La réflexion sur la matérialité dégradée du livre va de pair avec une dégradation d'intérêt pour son contenu.

> […] où et quand le livre a-t-il eu ce caractère sacré ? Il nous faudrait remonter par-dessus les livres saints du Christianisme, de l'Islam, du Judaïsme, jusqu'à l'Orient ancien, l'Asie Mineure et l'Egypte. Des millénaires avant notre ère, le livre, la chose écrite avaient dans ces pays un caractère sacré ; ils étaient aux mains d'une caste de prêtres et devinrent les dépositaires des idées religieuses. Nous rencontrons là des livres "célestes", "sacrés", "cultuels". L'écriture elle-même est considérée comme un mystère et l'écrivain revêt une dignité particulière. L'Égypte possédait en Thôt un Dieu de l'écriture, que les Grecs de la dernière période assimilèrent à Hermès. Pour les Babyloniens, les étoiles étaient "l'écriture du ciel".[245]

Le caractère sacré du livre se loge donc dans sa dimension écrite. Or, penser la lecture *via* l'écriture est restrictif car l'écriture se voit privée de toute visualité dans la pensée occidentale (telle que voulait la valoriser l'auteur). Traditionnellement, notre relation au livre est une relation herméneutique — une relation basée sur l'écriture (Thôt étant le dieu de l'écriture dont la figure d'Hermès dérive). Néanmoins, cette définition du livre comme espace sacré contenant de l'écriture se défait dans l'incarnation plastique contemporaine des livres altérés. H. Blumenberg pointe du doigt cette restriction que l'écriture impose à la pensée du livre :

> Curtius avait rigoureusement borné son champ d'investigation, en se limitant à l'aspect technique de l'écriture et du livre, ainsi que de leur production. C'était occulter une foule de connotations qui renvoient à tout ce que l'écriture et le livre

243 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 62.
244 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 370.
245 *Ibid.*

> impliquent de contenus et d'opérations spécifiques, de propositions et de refus, d'attentes et de déceptions.[246]

La déception évoquée en dernier lieu s'incarne dans les livres altérés dont on a aboli volontairement l'écriture. Telle qu'envisagée par la métaphore judéo-chrétienne du livre, l'écriture est claire et distincte, rationnelle. Qu'en serait-il d'un livre dont l'écriture déraisonne ? Pour que cette déraison advienne, il ne faudrait pas seulement que l'écriture s'abolisse, mais aussi que l'auteur du livre soit aboli. La fonction d'auteur est en effet l'une des conditions importantes de réalisation de la métaphore chez A. Grandjean. La métaphore entre ici dans une logique théologique de création et de constitution du sens où un agencement hasardeux de lettres n'a pas sa place. « […] la totalisation du sens de l'expérience vers laquelle la métaphore fait signe [est] d'abord fondée théologiquement : le livre ne saurait être pensé sans un auteur qui en demeure distinct »[247]. Derrière la figure de l'écrivain se lit en filigrane celle d'un dieu écrivant, accréditant le fondement transcendant de la métaphore.

Retourner la métaphore, et la faire renouer avec l'ère grecque de la visualité, implique donc d'abolir la figure de l'auteur du livre, figure qui, par projection, s'incarne en lecteur passif.

> Lorsque Francis Bacon cherche une métaphore pour exprimer la relation du sujet théorique avec la nature comme objet de sa réflexion, il recourt à l'image d'un secrétaire écrivant sous la dictée, qui lui paraît plus parlante encore que celle du livre et de son lecteur.[248]

Extension de la métaphore du livre de la nature, la métaphore du secrétaire divin trouve un écho tout particulier dans l'œuvre *La pluie, projet pour un texte* (1969) de l'artiste belge Marcel Broodthaers. Ce court-métrage (16 mm, noir et blanc, muet, de 2 minutes) est réalisé pour *Le musée d'art moderne, Département des Aigles, section XIXe siècle* de M. Broodthaers. La vidéo est d'ailleurs tournée dans ce musée factice (chez l'artiste), au 30 de la Pépinière à Bruxelles. Dans une arrière-cour, assis sur un tabouret, l'artiste écrit sur une table de fortune, caisse en bois où s'agencent cahier, flacon d'encre et plumier. Cette installation précaire présage le fiasco volontaire de la performance d'écriture. La volonté d'écrire l'effacement est prise dans sa dimension aporétique. M. Broodthaers lorsqu'il démarre sa dictée, est filmé de manière frontale. Puis très vite, c'est un point de vue plongeant sur la table et ses mains affairées qui s'impose : regard omniscient sur l'action du secrétaire.

---

246 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 19.
247 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 93.
248 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 93.



Fig. 24 : Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte)*, 1969, Film 16 mm noir et blanc, silencieux, 2 minutes, Bruxelles.

L'écriture à la plume nécessite application et minutie. Celles-ci sont troublées lorsque se déclenche soudain une averse. La pluie, élément météorologique, produit une usure naturelle de l'encre. Se faisant averse, aléas météorologique brutal et artificiel, elle initie un effacement immédiat de l'encre déposée sur la page – simultanéité de l'écriture et de son devenir-macule. L'altération naturelle des formes, leur usure, est ici artialisée et artificialisée dans cette séance d'effacement : l'écriture renoue avec l'expressivité ineffable de la tache et du nuage. En secrétaire consciencieux, M. Broodthaers poursuit son projet : inlassablement, il écrit un dé-lisible. La dilution se fait *délusion,* carène représentative et scripturaire. L'écriture est soumise à la solubilisation de l'encre, spectacle de l'évanouissement comme « liquéfaction de l'écriture »[249]. Le précipité d'encre sur la page transforme celle-ci en écran d'une dissolution éthérée. La blancheur du carnet contraste décidément avec les gris et noirs environnants : dans cette dés-écriture météorologique se réaffirme le support, les pages reliées en cahier. M. Fréchuret insiste sur le « rapport de l'écriture et de l'espace » maintes fois problématisé chez M. Broodthaers (nous y reviendrons) : « Il pousse au plus loin le défi d'une écriture spatiale qui abolit la frontière entre l'exercice de la lecture et celui du regard ou, pour le dire autrement, entre le lire et le voir »[250]. M. Broodthaers, secrétaire divin parodique, écrit jusqu'à l'absurde. Dans cette dictée vouée à l'échec, il est un secrétaire qui n'écrit rien, qui ne saisit pas ce que le monde lui dicte : manière de comprendre qu'il n'y a pas d'auteur transcendant. Toutefois, le grotesque de la situation n'en est pas moins poétique. Ce projet pour un texte, inexorablement voué à une écriture virtuelle (au sens étymologique de *vertu* et de *puissance*), est une ode à l'abolition du principe scripteur de la nature et de l'art. Le cartel du Musée national d'art moderne de Paris (Centre Georges Pompidou) mentionne que : « Ce geste exprime la fragilité voire l'impossibilité de l'écriture, autant qu'il symbolise de façon ironique la position de l'artiste contemporain libéré d'un "message à délivrer" »[251]. L'artiste, ainsi libéré de sa fonction d'auteur, permet au spectateur de s'émanciper d'une lecture transcendante de l'art. Cet exercice d'altération de l'art contemporain accrédite l'idée qu'un renoncement à la fonction d'auteur – et donc au principe scripteur transcendant – est nécessaire à une re-sémantisation de la métaphore du livre-monde.

[Consistance propre du livre unique]

La « consistance propre » du livre est la deuxième condition d'existence du

---

249 Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 62.

250 *Ibid.*, p. 63.

251 Notice de l'œuvre, site du Centre Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cajXeez/rk5p7z, consulté le 9 juillet 2019.

livre de la métaphore. Cette consistance renvoie à un aspect matériel important du livre : celui-ci doit être unique et singulier. « L'histoire de la pensée biblique et de la tradition juive post-biblique […] montre que le développement de la métaphore du livre repose essentiellement sur l'idée de la singularité spécifique du Livre, et n'a pu s'appliquer que par ce biais à la singularité de la nature »[252]. Ainsi, si la métaphore semblait dans un premier temps une anti-nature, c'est l'aspect structurel et physique du livre qui permet de la reconsidérer. Malgré son caractère déréalisant, le livre devient métaphore de la nature au titre d'un motif particulier :

> la fascination pour la puissance que le livre révèle par sa capacité à produire en lui-même une totalité. Un caractère essentiel du livre réside en effet dans son aptitude […] à embrasser des éléments disparates et sans rapport entre eux, à rassembler ce que tout sépare, l'étranger avec le familier, pour finalement les saisir ou du moins prétendre les avoir saisis dans leur unité.[253]

C'est cette unité qui fait la consistance même du livre. Penser la nature comme un livre vient donc de l'aspect formel de celui-ci (et nous pensons plus particulièrement au *codex*) : le livre est un tout architecturé et unifié de manière non seulement symbolique, mais également physique. Les réflexions sur le livre comme support sont d'ailleurs de plus en plus prégnantes dans les approches de la métaphore ou dans les théories plus généralistes de lecture de la figure. *Volumen* et *codex* sont les formes choisies dans un premier temps par F. Hallyn pour approcher la matérialité de la métaphore. Matérialité, qui semble accréditer la thèse d'un livre comme totalité. Ce présupposé ne va pas sans poser de questions : « Au-delà de leurs différences, volumes et *codex* ont en commun de suggérer l'idée d'une totalité finie. Mais *quid* d'un monde infini ? Que peut bien être un volume ou un *codex* infini ? Quel support, quelle forme peut bien lui correspondre au sens littéral »[254]. Le livre matériel, entendu dans son acception classique, ne peut pas présager d'un monde infini. L'image du livre comme métaphore appliquée trouve ses limites dans ces interrogations.

---

252 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 40.

253 *Ibid.*, p. 22.

254 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, p. 243. La citation se poursuit ainsi : « L'image est en avance sur la technologie du livre de l'époque. Pour l'analyser, il est opportun de faire appel à un terme récent, celui d'hypertexte […]. » La métaphore du livre de la nature, si elle veut penser un monde infini, contient donc la prémonition d'un livre comme hypertexte. Maria Fischer, avec l'ouvrage *Traumgedanken* (2010) matérialise cet hypertexte : les mots présents dans les pages du livre sont reliés entre eux par des fils colorés. Mais cette conception matérielle de l'hyperlien produit un livre enchevêtré, à l'usage partiellement empêché. Le livre matériel, entendu dans son acception classique, ne peut pas présager d'un monde infini. Voir Maria Fischer, *Traumgedanken*, Mémoire de fin d'études, 2010. « Un livre sur les rêves. Collection de fragments de textes scientifiques, philosophiques et littéraires. », http://www.maria-fischer.com/project-5.html, consulté le 9 juillet 2019.



Fig. 25 : Marcel Duchamp, *Readymade malheureux*, 1919, Précis de géométrie accroché à tout vent, Dimensions variables, Buenos Aires/Paris.

Pour que nous puissions penser le monde – infini – depuis le livre, il faut saisir sa matérialité comme dynamisme morphogénétique (et non pas simple illustration métaphorique d'un monde). En 1919, Marcel Duchamp réalise le *Livre de géométrie accroché à tout vent. Readymade malheureux* (Buenos Aires/Paris, 1919). La sœur de l'artiste lui annonce son mariage avec l'artiste dada Jean Crotti. Le cadeau de mariage de M. Duchamp consistera en un ouvrage, accompagné d'instructions envoyées par courrier depuis Buenos Aires :

> C'était un précis de géométrie qu'il lui fallait attacher avec des ficelles sur le balcon de son appartement de la rue de La Condamine. Le vent devait compulser le livre, choisir lui-même les problèmes, effeuiller les pages et les déchirer. Suzanne en a fait un petit tableau : *Readymade malheureux* de Marcel. C'est tout ce qu'il en reste puisque le vent l'a déchiré. Ça m'avait amusé d'introduire l'idée d'heureux et de malheureux dans les readymades, et puis la pluie, le vent, les pages qui volent, c'est amusant comme idée...[255]

Le précis de géométrie descriptive est soumis aux aléas météorologiques, au même titre que la page chez M. Broodthaers dans *La Pluie*. Le livre de mathématiques, effeuillé au vent, renvoie à une lecture cosmique de l'ouvrage soumis aux éléments naturels et à leur bon vouloir. Dans cet effeuillage venteux se lit une sensualité de la lecture qui contraste avec le caractère rébarbatif de l'ouvrage. L'altération du livre s'entend comme renoncement à une lecture du monde comme *mathésis*. Les problèmes présents dans l'ouvrage sont résolus ironiquement : par leur dispersion et leur élusion. Ce n'est plus le sujet lecteur qui, pérégrinant, disperse les feuillets du monde, mais un principe cosmique qui décide d'un livre hasardeux, disparate et épars. Le *ready-made*, s'il est ici malheureux, l'est peut-être en regard du sort qui est réservé à l'objet : détruit, maltraité. Mais il ne l'est que par défi : malheur ironique de la perte de l'objet unique et totalisant, malheur narquois de la perte d'un monde total, mathématisé et réglé. Le livre malheureux de M. Duchamp signe, *heureusement*, la fin des conditions de rationalité du livre.

La nécessité d'une lecture sémiotique est à réactualiser en dehors de toute vision ou pensée théocentrique. Dans la métaphore, le motif du livre invite à deviner les limites de ce modèle :

> On pressent pourquoi le motif de la lecture du visible, tout en s'appuyant sur le modèle du Livre, vient également questionner celui-ci. Si le monde est une profusion de signes artificiels, pourquoi se restreindre à ceux qui sont apparents ? Quelque part, en se généralisant au-delà de ses propres limites, le modèle du Livre risque même de compromettre son autorité. Car après tout, si le monde grouille de signifiance, sans

255 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp,* Paris, P. Belfond, 1967, p. 105.

> prendre explicitement la forme d'un texte, comment pourrait-on encore se limiter aux seuls livres écrits ? Si la réalité est construite selon d'innombrables systèmes signifiants, ne faut-il pas pluraliser les modes de lecture ?[256]

La réflexion de E. Alloa est ici particulièrement intéressante ; elle informe le lecteur d'un jeu de cause à effet inéluctable : s'il existe de multiples systèmes signifiants (et non plus uniquement liés au texte et aux mots), il y a différents modes de lecture qui existent. Et par là même, il n'existe pas que des livres écrits. En disant cela, E. Alloa envisage certainement d'autres médiums (autres que le livre). Mais dans notre perspective plastique, c'est bien un *autre livre* qu'il faut envisager : que serait dès lors un livre qu'on ne lit pas – selon une lecture textuelle ? Quel type de lecture induit un livre illisible ? La lecture engendrée par un livre altéré est-elle potentiellement généralisable à d'autres systèmes signifiants ?

Quel monde pour la lecture ?

La métaphore judéo-chrétienne du livre correspond également à une certaine conception du monde. Particulièrement, l'intelligibilité est un prémisse nécessaire à la métaphore dont découlent les postulats de totalité, de significativité, de contingence et de non-intuitivité énumérés par Grandjean. L'intelligibilité est garante de la lisibilité du monde (et réciproquement, le concept de lisibilité garantit celui d'intelligibilité). « Lire c'est d'abord comprendre, et l'illisible dénote l'incompréhensible. Attendre du monde qu'il se donne comme un livre, c'est donc, évidemment, exiger son intelligibilité »[257]. Cette exigence n'est pas interrogée dans la métaphore judéo-chrétienne. Si l'intelligibilité s'établit comme prémisse de la métaphore, c'est qu'elle semble nécessaire à l'émergence d'une signification. La capacité du monde a être signifiant est un postulat de départ idéaliste. Or, nous nous proposons au chapitre prochain de revenir sur cette prétendue évidence du *sens*.

[Postulat d'un monde comme totalité et significativité]

Dans l'unité du livre, dans sa consistance, c'est l'aspect totalitaire de l'intelligibilité qui est loué. « La métaphore ne dit pas la simple *intelligibilité* (lire, c'est comprendre), mais la *totalisation* de l'intelligible, dès lors qu'elle présente la nature comme *un livre,* ce qui est plus qu'un *texte* [...] »[258]. Cette unité matérielle

---

256 Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2017, p. 11.

257 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 89.

258 *Ibid.*

qu'est le livre est un gage de signification et de cohérence. Mais cette conception trahit aussi une division du tout cosmique en de multiples parties. Ainsi, l'appréhension du livre induit une lecture parcellaire. « La lecture n'est rien d'autre que le discernement de cette unité, discernement dont l'achèvement n'a rien de fantastique, puisque le livre cosmique est fini. […] la *configuration livresque du lisible* engage une figure de l'intelligibilité qui ne va pas sans sa totalisation »[259]. Cette conception du monde est étriquée, elle condamne le livre cosmique à une finitude close et atomique.

[Postulat de discursivité et de non-intuition]

Le postulat d'intelligibilité est aussi celui de la discursivité et de la non-intuition. « La lecture est en effet une *articulation discursive du sens*, et incarne une saisie de ce dernier qui est moins théorétique qu'herméneutique. La métaphore de la lisibilité suppose donc que le schème directeur de l'intelligibilité ne soit pas la visibilité »[260]. L'exclusion de la visibilité dans la métaphore est historiquement actée nous l'avons vu. La métaphore du livre se base donc sur un schème textuel qui a rapport aux livres concrets. A. Grandjean revient sur ce rapport de la métaphore aux livres usuels :

> […] le livre de la nature n'advient en sa vérité qu'à la lumière d'un livre pris au sens propre, que ce soit la Bible ou l'ouvrage scientifico-philosophique. De sorte que l'on peut encore leur opposer l'idée d'une lecture sans médiation érudite, qu'elle soit exégétique ou scolastique, et qui consiste dans une attention sensible à la présence immédiate du monde, dans lequel chacun pourrait lire à livre ouvert.[261]

Les principes du livre métaphorisant de la nature sont hérités de conceptions concrètes d'ouvrages. En ce sens, le livre de la nature se lit de la même façon que ses homologues de papier. La référence à l'ouvrage scientifico-philosophique résonne avec le précis de géométrie duchampien. Les deux types de lectures que Grandjean semble ici distinguer sont d'une part une lecture textuelle, à la lumière du livre pris au sens propre ; et une lecture à même le monde, sensible et intuitive. Cette dernière n'en passe pas par la métaphorisation du monde puisqu'elle suppose une caractéristique étrangère à la métaphore : l'intuition. Le modèle textuel implique en effet un « défaut d'intuitivité »[262] – A. Grandjean évoquait plus tôt une lecture comme « modalité déficiente de la connaissance, rapportée à l'intuition »[263]. Double distance avec le

---

259 *Ibid.*, p. 90.
260 *Ibid.*, p. 93.
261 *Ibid.*
262 *Ibid.*
263 *Ibid.*, p. 95.

monde donc : distance dans la médiatisation *via* le livre (expédient ou succédané) et distance dans l'absence première de sens. La métaphore qui postule la non-intuition comme condition nécessaire de lecture oppose un sens à lire (modèle textuel) et un sens à comprendre (modèle sensible et intuitif).

L'intelligibilité comme condition de pertinence de la métaphore montre ses limites. A. Grandjean souligne en effet les défauts que la lisibilité même peut générer (dont le défaut d'intuitivité). « Ainsi la lisibilité est-elle la figure d'une familiarité avec le sens qui ne saurait en être la souveraine disposition, parce que ce sens, dont l'existence est assurée, peut aussi bien constamment se retirer, voire se refuser. […] La lisibilité dit donc la présence d'un sens dont l'inadéquation est toutefois la condition »[264]. Les livres altérés mettent en lumière cette distance inhérente à tout livre. Le livre tel qu'on le connait donne l'illusion d'un sens immédiatement accessible. Or, insister sur le caractère non-intuitif de l'intelligibilité, induit que la compréhension du livre est un effort de patience : « […] la métaphore a pu servir à souligner la nécessaire patience d'un savoir empirique, qui doit parcourir le monde comme on tourne les pages d'un livre »[265].

Quel lecteur pour le monde et le livre ?

Parmi les conditions de possibilité de la métaphore, il en est une que nous ne saurions négliger : celle du caractère non exclusif du texte et du monde. Pour que la métaphore advienne, il faut que « le texte ouvre nécessairement sur un dehors [...] »[266]. Cette ouverture implique une hétérogénéité entre le livre et le monde, une distance qui marque une rupture de continuité entre le *métaphorisé* et le *métaphorisant,* alors pensés distinctement. S'il doit y avoir une *lecture* du monde, le texte et le monde doivent s'exclure et se distinguer.

Pourtant cette condition de distinction entre les entités qui devraient constituer les paramètres de la métaphore ne saurait se réaliser pour A. Grandjean. La raison à cela est le caractère mondain du lecteur, sa *mondanéité* : le lecteur du livre de la nature est *dans* le monde, il le parcourt et le constitue ; en ce sens, il ne saurait s'en distinguer.

> Si la déception est le destin *inéluctable* de la métaphore du livre du monde, c'est peut-être parce que l'une de ses conditions de pertinence ne saurait, par principe, être honorée. […] Cette condition a à voir avec la réception du texte et avec la

264 *Ibid.*, pp. 94-95.
265 *Ibid.*, p. 94.
266 *Ibid.*, p. 91.

> condition du lecteur. Car ce dernier, par principe, ne saurait être un élément du livre qu'il lit. Or toute lecture est une manière d'être au monde. *La mondanéité du lecteur interdit donc de donner un sens plein à la lisibilité du monde.* […] Le lecteur appartient trop au monde pour qu'ouvrant le monde il l'ouvre à la manière d'un livre, à côté duquel ou en arrière duquel il se tiendrait.[267]

Ici particulièrement, c'est le motif du *lecteur-lettre* (que l'on retrouve chez le Don Quichotte de M. Foucault) qui est une impossibilité théorique pour l'auteur. « Pour que la métaphore du monde-livre fonctionne à plein, il faudrait donc que le lecteur soit à la fois hors du monde et strictement homogène aux choses dont il est peuplé […] »[268]. Le régime d'intelligibilité – régime transcendant et de représentation à la fois – plonge dans une aporie la notion de lecteur.

La distinction entre « l'objet-texte » (le monde, métaphorisé par l'écriture) et le « monde du texte » (environnement dans lequel le lecteur évolue, métaphorisé par le livre) est une dissociation idéale. Si « l'objet-texte » est l'incarnation matérielle du signe, le « monde du texte » est celui auquel l'objet-texte est supposé référer et renvoyer, sans se confondre avec celui-ci :

> "Monde du texte" qui ne peut en tout état de cause se confondre avec l'*objet-texte* lui-même. Car s'il peut comporter des traits d'autoréférentialité, un livre ne peut être intégralement et strictement autoréférentiel sans s'abolir. Sa dimension autoréférentielle ne peut être que sa situation-inscription dans un monde qu'il n'est pas – ce monde fût-il un monde de livres (une bibliothèque). Dans ces conditions, le problème du livre du monde est qu'il implique une stricte identité entre monde du lecteur, monde du texte […] et *objet-texte*.[269]

Le problème de l'identité monde du lecteur / monde du texte / objet-texte est qu'elle abolit tout système de renvoi référentiel. La mondanéité du lecteur est problématique car elle induit une *inclusion.* Penser la métaphore dans un régime d'inclusion plutôt que d'exclusion permettrait de saisir le « lieu du texte » : « "lieu du texte" (le strict ordre du sens qui est en fait un non-lieu ou un "lieu acosmique") »[270]. Le lieu du texte – ou *sens* – est une entité plus diffuse, acosmique, un non-lieu hétérotopique. Le sens ne peut émerger *via* la métaphore du livre de la nature qu'à entendre les relations entre lecteur, monde et livre que dans un système d'immanence plutôt que de transcendance.

---

267 *Ibid.*, p. 97.
268 *Ibid.*
269 *Ibid.*, p. 92.
270 *Ibid.*

3.2. Infléchissement des conditions de possibilité et ouvertures possibles

La démarche critique de A. Grandjean est ambiguë : en pointant les conditions de possibilité de la métaphore, le lecteur ne sait plus bien s'il assiste à une critique ou à une valorisation de ces conditions (appelées aussi « régressions »). Certaines de ces conditions seraient donc potentiellement valables dans notre système de lecture. Ainsi, gardons à l'esprit que ces conditions de pertinence de la métaphore induisent les conceptions particulières du livre.

« Le livre de la nature » ne pourrait donc être une métaphore pertinente qu'en basant son développement sur de l'intelligibilité. Or, cette idée implique surtout une conception *a priori* du livre et de l'écriture qui le parcourt. Le régime sémiotique dans lequel la métaphore prend place réduit considérablement les définitions de la lecture, de l'écriture et de la signification. En pensant l'écriture comme lettre lisible, c'est toute la dimension plastique et matérielle de la lettre que l'on évacue. La prise en compte de la visualité de la lettre nous ferait instantanément passer dans un régime d'inintelligibilité directe. L'illisibilité des livres altérés rejoue l'illisibilité première, la résistance originelle du monde. Si la métaphore ne se fondait pas sur un modèle textuel, mais sur un modèle de visualité, ne pourrions-nous pas réhabiliter un soupçon d'intuition dans la lecture ? Plus simplement, demandons-nous quelles seraient les conditions de possibilité d'une telle métaphore chez les Grecs ; quand est-elle permise ou non ? A-M. Christin tend à favoriser des approches qui « devai[ent] inciter le spectateur à "lire le tableau" – non pas à la manière d'un texte que l'on devrait comprendre, ni même à celle d'un rébus, mais en donnant à sa réflexion cette forme d'intuition, à la fois abstraite et prospective, caractéristique de l'acte de lecture […] »[271]. L'intuition ouvre les portes d'un régime idéogrammatique de lecture, dès lors que l'on quitte les sphères contraignantes du système alphabétique.

Déplacer la métaphore et la déployer dans un tout autre système permettrait de renforcer certains de ses aspects. Les conditions de significativité et de contingence de l'intelligible pourraient en effet être intensifiées. En particulier, la notion

271 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 17.

d'expression – relative à la *significativité*[272] – plusieurs fois mentionnée par A. Grandjean. Au-delà de l'approche simplement mécanique du texte (« j'arrive à le déchiffrer »), la métaphore exige du lecteur qu'il se saisisse de son contenu, de son *expression*.

> Lire un texte, ce n'est pas simplement *comprendre comment il marche*. C'est prendre possession de ce qu'il vise. Comprendre un texte n'est pas connaître sa mécanique, même si l'intelligence de cette dernière sert l'appropriation du sens. C'est pourquoi la métaphore du livre ne requiert pas seulement que le monde soit compréhensible en sa trame, mais que cette compréhension soit celle d'une *expression*. Autrement dit, la métaphore ne suppose pas seulement l'intelligibilité du monde, mais sa *significativité* : quelque chose doit s'y dire […].[273]

L'usage de la métaphore s'est souvent cristallisé sur cette notion d'intelligibilité au détriment de la *significativité*, présumant que l'émergence de sens était nécessairement intelligible. Au-delà de la trame (d'une mécanique de déchiffrement du texte, *à la lettre*), la lecture doit saisir une *expression*. Réhabiliter l'intuition permettrait de sortir d'une logique positiviste de la significativité. S'il y a de l'expression dans un texte, gageons qu'il y en a également dans l'illisible, dans l'inintelligibilité plastique. Reconsidérer la significativité et l'expression de l'œuvre – plutôt que son sens immuable – appelle une « lecture physionomiste ("le caractère d'expression") »[274] des choses. À celui de *significativité*, A-M. Christin préfère le terme de « *réceptivité* »[275]. Inspiré de la culture chinoise, celui-ci fait état d'une expérience éminemment sensorielle du monde, antérieure à toute connaissance et essentielle à l'émergence de celle-ci. « Cette expérience fondatrice faite de silence et de dépendance sensorielle n'a

---

272 À propos de cette notion, voir les développements de Jean-Claude Monot dans Hans Blumenberg, *Paradigmes…, op. cit.,* p. 173 : « […] L'échange théorique que Rothacker a eu avec Heidegger autour de la notion de *Bedeutsamkeit* (significativité) (*Sein und Zeit*, Paragraphe 18), elle-même élaborée d'abord par Dilthey, a eu un rôle central dans la pensée de Blumenberg, et constitue un fond commun à leurs recherches respectives. C'est en effet Rothacker qui a énoncé explicitement le "principe de significativité" (*Satz der Bedeutsamkeit*) dont Blumenberg fera l'une des lignes directrices de ses analyses du mythe : "Seul le principe de significativité rend compréhensible le fait que les perceptions (*Anschauungen*) ne sont pas seulement intuitives-sensibles (*anschaulich*), mais sont également pleines de sens", écrivait Erich Rothacker dans son ouvrage *Zur Généalogie des menschlichen Bewusstseins*. Dans *Arbeit am Mythos*, Blumenberg redéfinira ainsi le principe : "il signifie que dans le monde culturel de l'homme les choses possèdent d'autres valorisations pour l'attention et la distance vitale que dans le monde objectif des sciences exactes, pour lesquelles l'investissement subjectif en valeur des phénomènes thématisés va normalement et tendanciellement vers zéro." » Citations de Erich Rothacker, *Zur Généalogie des menschlichen Bewusstseins*, Bonn, Bouvier, 1966, « Satz der Bedeutsamkeit », pp. 44-52, ici p. 45. Et Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1979, p. 77.

273 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 90.

274 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.*, §9.

275 Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure, op. cit.,* pp. 54-55.

pas de modèle dans la tradition occidentale – celui de la contemplation mystique ne lui est pas adapté »[276].

A. Grandjean entendait dans l'*incipit* de son article « interroger une manière de configurer le rapport au monde, pour finalement poser cette question : l'être-au-monde peut-il advenir sur le mode de la lecture ? »[277] La métaphore du livre réclame en effet cette posture de lecteur. De la même manière, les théories de l'images et de l'art ont instituée celle-ci comme posture spectatrice par excellence. Pourtant, dans l'acception classique de la métaphore, la mondanéité de son lecteur semble interdire ce mode d'être-au-monde. Cette interdiction est en grande partie conditionnée par la conception d'un *lecteur-lettre*, ou plus généralement d'un monde sémiotisé à l'extrême. Pour que la lecture se fasse *manière d'être* (pour reprendre l'expression de M. Macé), il faut penser un lecteur-corps extrait de tout régime sémantique et transcendant. Si la métaphore est biaisée, c'est qu'elle s'est pensée depuis un livre lisible et une physico-théologie qui entérine une cause première ou système transcendantal qui vient régir la nature (ce que l'on appellerait avec P. Montebello un « mauvais naturalisme »). La métaphore ne s'est jamais envisagée depuis les conceptions greco-antiques car elle se fonde sur le livre lisible et garant de compréhension que l'on pratique depuis les *volumen*. Mais qu'en est-il si la métaphore se fonde sur nos livres altérés ? Que font ces livres plastiques, illisibles, à la métaphore ? Assurément, ils l'invitent dans un régime de visualité où la lettre est comprise comme idéogramme. Le livre illisible acte en pratique une sortie du régime d'intelligibilité qui régissait la métaphore. Ces livres, nous l'avons vu en amont avec M. Broodthaers, déjouent aussi la fonction d'auteur. L'artiste, dans beaucoup de nos exemples, *dés-écrit* le monde pour nous le mieux livrer. Il remet aussi en cause l'intégrité du livre. Enfin, c'est une conception du monde et de la nature que ces livres altérés questionnent. Si la condition d'hétérogénéité du monde est recevable, c'est dans une conception de la nature comme plan d'immanence commun, de non-exclusivité des choses.

4. Retour de la métaphore à son principe d'illisibilité et de visualité

Force est de constater que l'usage de la métaphore ne se limite pas qu'à un passé lointain et qu'elle fait l'objet d'un regain d'intérêt critique et opératoire dans les années 80 – période où dans le champ critique, théories de l'*iconic turn* et études sur

276 *Ibid.*

277 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 86.

la visibilité prospèrent. La survivance de la métaphore[278] est symptomatique du renouvellement qu'elle nous permet d'envisager concernant la lecture et son rapport à la visualité. Visualité de la métaphore et visualité de la lecture sont les causes d'un intérêt vif et renouvelé de celles-ci.

La métaphore du livre de la nature, si elle semble opérante pour parler des phénomènes artistiques actuels, ne l'est que parce qu'elle contient l'idée même d'une *illisibilité fondamentale*. En objection avec les caractéristiques habituellement avancées pour définir la métaphore, nous soutenons l'idée que la métaphore du livre de la nature recèle, intrinsèquement, *son* illisibilité. Cette caractéristique, présente en filigrane dans plusieurs développements – mais jamais affirmée comme telle – est la condition de possibilité *sine qua non* d'une utilisation de la métaphore pour penser une lecture de l'art, un être-au-monde sur le mode de la lecture. La métaphore du livre de la nature n'a plus vocation à déchiffrer un code, mais à se confronter à son illisible. Nous reprochons donc à la métaphore de toujours vouloir lire, « en dessous » des apparences, un code quelconque. L'illisibilité des livres altérés réhabilite une métaphore du livre dont la lecture est superficielle. Penser une lecture *autre* – du livre et du monde – nécessite une critique de la métaphore et de la lisibilité. M. Pic et E. Alloa pensent ainsi une « lecture constellatoire qui s'inscrit à contre-courant de la métaphore du monde comme livre »[279] dans le sens où elle récuse toute lecture-décodage, toute lecture « en dessous » de l'être apparaissant des choses. Ainsi, si les livres altérés se présentent illisibles, effacés, entachés, etc., il conviendra de lire cet illisible avant d'y chercher plus avant une codification quelconque. Lieu religieux traditionnel de la révélation du sens et de la lecture à la lettre du verbe, le livre de la nature impliquait jusqu'alors un code inhérent « rationnellement élaboré », qui « exclut les données sensibles »[280] lors de la lecture. De la même manière, « l'idée du monde comme livre chez Kepler ou Galilée, c'est la conception d'un code se tenant, invisible, sous la surface apparaissante ou phénotypique qu'elle détermine »[281]. Cette vision transcendantale, logico-mathématique de la création (et donc de la lecture) est à délaisser au profit d'une « conception de la lecture foncièrement "superficielle" »[282]. Qu'entendre ici par superficielle ? Également, quel type de profondeur est rejetée dans cette hypothèse ? « Une nouvelle lecture s'impose qui est "superficielle" en un double sens : elle refuse à la fois la profondeur et la linéarité ; elle se déploie comme un

---

278 Ce terme de « survivance » apparaît également chez Pic et Alloa. En note de bas de page de leur introduction au dossier sur la lisibilité on trouve : « Au sujet de la survivance de cette métaphore, au-delà de Benjamin, cf. Philipp Stoellger (dir.), *Genesen und Grenzen der Lesbarkeit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007. »

279 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.*, §6.

280 *Ibid.*, §7.

281 *Ibid.*

282 *Ibid.*, §8.

champ d'étoile »[283]. Le refus de la profondeur et de la linéarité s'envisage au prisme du code scripturaire de la nature. Ce n'est qu'au prix d'un renoncement à celui-ci que « la métaphore du livre de la nature peut ainsi être lue, à son tour, de façon divergente »[284]. Les auteurs notent, comme nous l'avons fait en amont, la survivance du phénomène de lisibilité de la nature. Mais cette survivance est selon eux conditionnée par un affranchissement de la subordination aux principes pernicieux de la métaphore : « Le concept de lisibilité s'affranchit donc de sa subordination à la métaphore du monde comme livre tout en la conservant comme référence »[285]. Livres altérés re-sémantisent la métaphore multiséculaire. Fondamentalement, ils « décale[nt] le fondement herméneutique de la métaphore du monde comme livre »[286]. La critique de la lisibilité tantôt esquissée amorce une sortie de l'herméneutique qui suppose un « vrai sens », une interprétation guidée et déterminée par un présupposé transcendantal. Cette émancipation profite à une lecture dans laquelle il faut faire preuve d' « une sensibilité extrême, sinon empathique […] à ce que le monde capitaliste donne pour insignifiant »[287]. Ainsi, une question essentielle se laisse entendre : comment peut-on lire l'insignifiant, en dehors de toute herméneutique ?

4.1. Illisibilité et degré zéro de l'écriture

La métaphore du livre de la nature a institué une littérature où toute la nature écrit, inlassablement :

> Chez Lope de Vega, qui passe souvent pour un auteur "populaire", les métaphores relatives à l'écriture pullulent littéralement, et sont parmi les plus chargées en préciosité. Toute la création, en effet, écrit : la mer écrit des lettres avec son écume, l'aube avec la rosée sur les pétales des fleurs ; le laboureur trace avec sa charrue des lignes "qu'avril contemple et que mai lit" ; les gants sont pour l'amoureux qui les reçoit, une écriture ; la nuit est "la secrétaire des écrits secrets d'Amour" ; un galant homme offensé dans son honneur "répond avec une seule feuille à tout un livre d'offenses".
>
> [Chez Calderón] là encore, tout écrit : le soleil sur l'espace universel, le bateau sur les vagues, l'oiseau sur les tablettes du vent, le naufragé tantôt sur le papier bleu du ciel, tantôt sur le sable marin.[288]

---

283 *Ibid.*, §12.
284 *Ibid.*, §8.
285 *Ibid.*, §9.
286 *Ibid.*, §8.
287 *Ibid.*, §9.
288 Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 424.

L'idée consiste à dire que toute la création écrit et que tout se constitue en miroir à son principe scripteur transcendant (Dieu). Mais lorsque l'on dés-écrit les œuvres et lorsque le principe scripteur n'est plus celui qui régit la création, que se passe-t-il ? Comment faire de la création un « poème dégagé de tout appareil du scribe »[289]? Ce désengagement de l'écriture absolue nécessite un affaiblissement de la rigidité de ce que l'on nomme « écriture ». Le rapport au hiéroglyphique, à la visualité de l'écriture, à son caractère *inscrit* lui ouvre de nouvelles perspectives, et également pour sa lecture. Pour parler avec A-M. Christin, il faut réenvisager « l'identité figurale de l'écriture »[290]. Dans ces reconsidérations, le rapport au « déchiffrement » du monde se relativise. Premièrement parce que l'écriture chiffrée contient en creux un vide, étymologiquement attesté :

> Nous devons encore à la civilisation islamo-ibérique une autre métaphore, que nous ajouterons aux précédentes : le chiffre. Le mot arabe *sifr* signifie "vide" et désigne le zéro dans la numération. […] La métaphore de l'"écriture chiffrée" appliquée à la nature, au monde, à l'histoire, à l'homme, etc., est très en faveur (expression synonyme : "écriture hiéroglyphique")[291].

L'écriture entendue comme hiéroglyphique, et qu'il faudrait dé-chiffrer, appellerait ainsi une lecture à la recherche du vide, du *degré zéro* de l'inscription qu'elle contient. Une lecture anté-scripturale, évoquée plus tôt, nécessite un affaiblissement de la rigidité du concept d'écriture. Également, penser un *anté-scriptural* de la lecture implique moins un « avant l'écriture » qu'un retour à ses origines figurales. Envisager un anté-scriptural serait en revenir à « la figure "non encore inscrite" »[292], ou encore, comme nous le verrons, « dés-inscrite ».

4.2. Affaiblissement de la rigidité du concept d'écriture

Si Galilée a ouvert une nouvelle dimension de la métaphore, ce n'est que moyennant l'idée d'un livre de la nature qu'on ne lit pas ou qui se refuse à nous. Le livre illisible, s'il semble incarner cette idée, n'en reste pas moins ouvert à une lecture.

---

289 « À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, pp. 171-178.

290 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.,* p. 14.

291 Ernst Robert Curtius, *op. cit.,* pp. 426-427. Cf. Eduard Spranger, *W. Von Humboldt und die Humanitätsidee*, 1909, 153-182 ; Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, I, 1935, pp. 43-45 ; Oskar Walzel, *Poesie und Nichtpoesie*, 1937, p. 70.

292 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.,* p. 31.

Il n'est pas incompréhensible et véhicule une connaissance dont on s'imprègne, *via* une lecture *insue*.

> Galilée, fondateur de la physique exacte, lui donne [à la métaphore] une tournure plus riche de sens : parlant du grand livre de l'univers que nous avons constamment sous les yeux, mais que nous ne pouvons pas lire sans en avoir appris l'écriture, il dit : "Il est écrit en un langage mathématique, dont les caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques." *Le livre de la Nature n'était-il donc plus lisible ?* Une révolution s'était opérée, dont bien peu avaient pris conscience ; le monde des êtres vivants lui-même allait être soumis à de nouvelles méthodes d'investigation grâce aux procédés de la technique optique. [293]

La question posée par E. R. Curtius interpelle. La notion de lisibilité ou de lecture est revue à l'éclairage du contexte scientifique de l'époque (et de l'essor des appareils d'optique). Mais au-delà de l'aspect contextuel de la réflexion, la métaphore chez Galilée fait état d'un livre « mais un livre écrit en hiéroglyphes, en langage chiffré, en formules mathématiques – un livre paradoxal qui se refuse à avoir des lecteurs »[294]. La nature, si elle doit être un livre, sera un livre illisible, qui ne trouve pas de lecteur. Ce refus de lecteur trahit certainement une conception de la lecture à renouveler.

> Car le processus d'assimilation du livre de la nature ne se déroule pas tout à fait comme le suggère la métaphore. D'après celle-ci, il faudrait d'abord connaître les caractères et comprendre la langue dans laquelle le livre est écrit, pour découvrir les informations qu'il contient. Or, ce qui se passe en réalité, c'est que le lecteur, à mesure qu'il progresse dans l'intelligence des contenus, ne peut s'en tenir à son interprétation première de la langue, et doit constamment revenir sur des parties de la grammaire qui jusque-là lui semblaient acquises.[295]

La métaphore n'a de pertinence que si la lecture *performe* l'alphabet qu'elle lit. Le livre de la nature est illisible car on n'en connait pas sa grammaire *a priori*. La lecture de la nature nécessite une reconfiguration permanente de l'alphabet que l'on sait. On ne peut découvrir les unités de lecture et leur rapport au tout qu'en lisant, qu'en performant une lecture avant la lettre. À ce propos, H. Blumenberg prend l'exemple de l'enfant qui, dans la *Vernunftlehre* [de Reimarus], datant de 1766, apprend à lire. Cet exemple explicite le moment où, dans l'apprentissage de la lecture, se forment « des représentations confuses » :

> Les représentations confuses résultent de l'agglomération de perceptions telles que des paysages, des situations, des fragments du monde […] : c'est l'exemple de l'apprentissage de la lecture qui est mis en avant à cet endroit : l'enfant doit d'abord

---

293 Ernst Robert Curtius, *op. cit.,* p. 396. Nous soulignons.

294 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 22.

295 *Ibid.*, p. 82.

> concevoir l'idée des lettres, en les sélectionnant et en les isolant péniblement dans le flot des impressions qui l'assaillent en même temps […].[296]

Nous comprenons ici que ces représentations confuses auxquelles l'enfant est confronté, s'imprègnent en lui : elles constituent un alphabet impressif, avant la lettre. Cette confrontation à l'instable, au confus est indispensable à toute lecture. Ainsi, « […] le processus de lecture était plus instructif que le contenu du texte lu et ce qu'il restait encore à rendre lisible »[297]. À ce titre, « l'hiéroglyphe demeure une métaphore pour le standard perdu de l'expérience […] »[298] – déception romantique qui se produisit face au déchiffrement des hiéroglyphes de la Pierre de Rosette par Jean-François Champollion en 1822. Ce déchiffrement, qui fige les hiéroglyphes en alphabet, met un terme à l'exercice fabuleux de performance lectrice du monde qu'ils représentaient. Lire ne nécessite donc pas l'écriture comme principe originel :

> […] nous ne pouvons lire que parce que nous savons écrire, et dans la mesure où nous aurions pu écrire ce que nous lisons. D'un point de vue phylogénétique, ce sera l'hypothèse la plus erronée de Vico – mais aussi la plus appréciée de son siècle. En réalité, l'individu comme l'espèce apprend d'abord à lire, en substituant de l'expression et de la signification aux données de la perception : on "lit" ainsi sur les visages les gestes, les traces des faits et des méfaits, les signes et les indices d'un état d'âme, les présages du ciel et du destin.[299]

La lecture est donc bien un anté-scriptural, une expérience qui ne nécessite pas de subordination à l'écriture – bien qu'elle ne l'exclut pas. H. Blumenberg reprend ici l'idée de « lecture physionomiste » explicitée par M. Pic et E. Alloa tout à l'heure. Si le livre du monde – au même titre que les livres altérés – est une « sémantique sans sémiotique »[300], pour reprendre les mots de Émile Benveniste, ce n'est que parce qu'aucun alphabet ne lui est prédéfini. Le monde fait sens dans la relance de la sémiose qu'il impose à chacun de ses lecteurs potentiels.

Ainsi se dessine un anté-scriptural comme retour performatif à la saisie du monde – saisie plus idéogrammatique qu'alphabétique. Cette lecture performée du réel va à l'encontre d'une connaissance écrite que la lecture dévoilerait, comme sous-texte. La connaissance véhiculée par la nature l'est à notre *insu*. Ainsi Denis Diderot se lamente : « "Oh! Les ineptes, les plates créatures que nous serions, si nous ne

---

296 *Ibid.*, pp. 193-194.
297 *Ibid.*, pp. 196-197.
298 *Ibid.*, p. 283.
299 *Ibid.*, pp. 177-178.
300 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, « Partie II : la communication », Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 65.

savions que ce que nous avons lu" »[301]. D. Diderot évoque ici la disponibilité et le caractère naturel de l'acquisition de connaissances. Le rapport à la connaissance fixe et écrite est également prégnant. Pourtant la connaissance a une valeur empirique et intuitive chez l'auteur. La lecture n'est pas ici uniquement celle de la trace inscrite. Plus profondément, c'est le rapport à ce qui est compréhensible que l'intuition permet. Ainsi Johann Wolfgang von Gœthe dans *Sendschreiben* (1774) s'adresse en ces termes à son lecteur : « Ainsi tu vois que la nature est un livre vivant, incompris, mais non incompréhensible ; car ton cœur a des désirs nombreux et grands […] »[302]. La formule « incompris mais non incompréhensible » est fertile puisqu'elle permet d'entendre une lecture qui n'est pas simple saisie du lisible, mais une lecture plus empathique, préhensible du monde, d'une autre manière que celle du déchiffrement.

4.3. Lecture idéogrammatique de l'idiota

Le retour à la lecture idéogrammatique se justifie par la nécessité de reconsidérer l'origine figurale de l'écriture et donc de toute lecture. A-M. Christin note ce retour très récent, renversement de la métaphore :

> Il semble en effet que notre civilisation de l'alphabet soit enfin prête, à l'aube de la seconde décennie du XXIe siècle, à reconnaître à l'image les potentialités novatrices qui lui sont propres, et à accepter de voir en elle le facteur principal dans l'élaboration de ce médium composite que nous appelons « écriture".[303]

A-M. Christin, dans *L'invention de la figure* (2011), pose la distinction entre cultures de l'idéogramme et cultures de l'alphabet. Notre conception du livre et de la bibliothèque est héritée de cette même culture. Nous nous demandons alors comment continuer à penser la lecture depuis une quelconque forme d'*écriture* ? Comment penser ces deux entités (livre et bibliothèque) depuis une culture de l'idéogramme ?

> Car nous ne devons pas renoncer à passer par l'écriture pour aborder les images : l'enjeu de ce livre sera précisément de montrer qu'il est indispensable d'intégrer l'existence du phénomène écrit dans l'analyse picturale, à quelque civilisation qu'elle appartienne, écrite ou non. Mais il convient pour cela de prendre en compte auparavant la spécificité de chacune, et d'adopter en conséquence une définition générale de l'écriture différente de celle sur laquelle reposent ensemble actuellement impératif académique et utopie anthropologique. La notion d'"écriture" telle qu'elle y a été comprise – ou telle qu'elle y a été admise de

301 Ernst Robert Curtius, *op. cit.,* p. 397.
302 Ernst Robert Curtius, *op. cit.,* p. 398.
303 Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.,* p. 28.

> manière implicite – a en effet la même origine que celles du "beau" ou de l'"art" : elle renvoie à la culture grecque comme à son modèle idéal – c'est-à-dire en l'occurrence à l'*alphabet*. Or ce système n'est pas le plus représentatif de l'écriture dans son mécanisme originel, tant s'en faut. Il est au contraire le premier et le seul de tous qui l'ait trahie, en éliminant d'une structure dont le principe est de combiner ensemble communications visuelle et verbale son pôle visuel, au bénéfice de son seul versant langagier. Au regard de l'idéogramme, qui joue simultanément de ses formes, de leur tracé, et des liens qu'ils entretiennent avec l'espace où il s'inscrit pour suggérer une parole, une lettre de l'alphabet n'est que la stricte traduction graphique d'un phonème : voyelle ou consonne. La nature de son tracé n'a pas d'incidence sur sa valeur phonologique ; ils sont sans rapport l'un avec l'autre : l'unique impératif auquel la lettre doit se soumettre est d'être suffisamment distinctive. Quant à l'agencement des lettres en un texte, leur succession linéaire – nécessaire pour faire émerger le sens verbal de son substrat phonétique et suggérer par analogie la continuité d'un énoncé – tire un parti tout à fait limité, voire réducteur, de l'espace offert à son support. L'espace iconique est avant tout un lieu de parcours aléatoires et multipolaires, déterminés autant par la matière – pierre, papier, écran… – de son support que par les besoins d'expression propres à la pensée visuelle. Il peut certes accueillir la raideur, artificielle et dictatoriale, de l'alignement des lettres reflétant le fil d'un énoncé, mais cette raideur ne correspond en rien à sa vocation et lui est même profondément étrangère.[304]

Cette citation longue semblait nécessaire car elle pose les justes jalons d'un renouvellement du paradigme lecteur de l'art. Renoncer à l'écriture équivaut à un renoncement de principe : accepter la perte de la visualité, renoncer à l'origine visuelle de l'écriture. Les lettres de nos livres altérés ou minimaux, si elles trahissent une dés-écriture, n'opèrent pas un renoncement complet à celle-ci. Livres altérés font la part belle au visuel, à un retour salvateur à la figure. L'écriture est toujours au moins virtuellement présente, en filigrane, dans les logiques plastiques palimpsestes.

L'idéogramme fait signe avant d'être caractère. Il se distingue du simple « pictogramme [qui] est la projection sommaire de l'"élément" dans l'univers de l'image »[305]. Il *est* et *naît* image. À la différence du pictogramme, il n'est pas

304 *Ibid.*, pp. 12-13.
305 *Ibid.*, p. 24.

simplement figuratif, mais *figural*[306]. Pour F. Hallyn, « […] il est possible […] de concevoir un code à une seule articulation, directement significative »[307] : l'idéogramme, comme modèle visuel de l'écriture, incarne cette articulation unique. Si la lecture idéogrammatique ne nécessite pas la connaissance préalable d'un code à double articulation, elle reste une lecture sémiotique. Le modèle métaphorique du livre idéogrammatique est souvent opposé à la Bible. En ce sens, il s'adresse à l'*idiota*. Au 12ème siècle, l'*idiota* est celui qui n'est pas connaisseur ou ignorant d'un certain domaine de compétence. Par extension, à l'ère de la culture du livre, il devient « illettré » et passe pour incapable d'une lecture digne de connaissance. Pourtant, revaloriser l'idéogramme et l'idée d'une lecture à articulation unique donne une nouvelle valeur à cette figure délaissée et marginalisée de l'*illettré*. Il redonne aussi un sens à la métaphore : « […] le livre du monde doit son universalité justement au fait qu'il se passe d'une écriture syllabique ou alphabétique. Il est écrit en "lettres mystiques" ou en "hiéroglyphes ordinaires", qui sont "les fleurs de la nature" – une rhétorique vivante, donc, qui, en tant que telle, enseigne, plaît et émeut »[308]. La figure de l'*idiota* est marquée du sceau de l'idéologie religieuse. Là aussi, c'est une figure antérieure au sujet dogmatique qu'il nous faut penser, un « laïc illettré [:] le lecteur non prévenu du livre de la nature »[309]. Ce que le laïc illettré réconcilie, ce sont plusieurs oppositions : celle entre écriture et parole premièrement, mais aussi celle entre écriture et lecture. « En tant qu'il s'adresse à l'*idiota*, le livre du monde se soustrait à l'opposition de l'écriture et de la parole »[310]. Le reproche fait à cette conception de la lecture comme articulation unique est qu'elle en reste aux apparences, à la surface des choses, à leur visualité. Les livres altérés sont évidents dans leur matérialité. Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils ne peuvent pas se prêter à une lecture plus « profonde » – le propre du livre étant, nous le verrons, d'être une *surface-*

306 Pour Anne-Marie Christin : « Il ne faut donc pas s'étonner si la culture occidentale a longtemps refusé aux écritures dites "figuratives" le statut d'écritures à part entière. C'est seulement au XIXe siècle qu'elle a accepté de reconnaître que des figures pouvaient se lire comme on lisait un texte alphabétique – en l'occurrence que les hiéroglyphes égyptiens étaient aussi des "signes de voix", comme les nomme Champollion –, alors qu'elle croyait jusque là cette fonction réservée aux seules lettres gréco-latines. Cette supériorité de principe du verbe par rapport à l'image traverse presque de bout en bout l'histoire de notre culture. En témoigne la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, apparue à la Renaissance, et qui a maintenu son crédit jusqu'au milieu du XIXe siècle. Fondée sur un extrait d'Horace qui semblait adapté à sa cause, elle était initialement destinée à rendre justice à la peinture, considérée depuis des siècles comme une activité d'artisan, et même à la donner pour exemple à la littérature. Or cette interprétation s'est inversée dès le milieu du XVe siècle, pour servir au contraire à promouvoir la narration et les structures du discours comme les modèles obligés de l'art pictural, quand ce n'était pas l'alphabet lui-même – on vient de le constater chez Alberti. », *ibid.*, pp. 24-25.

307 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, p. 230.

308 *Ibid.*, p. 231.

309 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 66.

310 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, pp. 236-237.

profonde. « Si le statut sémiotique de la lettre a des implications sur les modes de lecture, il faut pourtant préciser que l'articulation unique n'exclut pas la possibilité d'une double lecture »[311]. Cette double lecture s'effectue ainsi en deux temps : celui de la saisie évidente de l'apparence matérielle des choses, puis celui de l'élaboration métonymique qu'induisent les unités visuelles du monde. La lecture idéogrammatique n'exclut donc pas le signe à condition que celui-ci soit compris à travers cette logique métonymique de liaison et de continuation d'un signe à l'autre. Car « le *continuum* pictural est régi par le principe […] de la *contamination*, de l'influence réciproque qu'exercent deux éléments d'une même image l'un sur l'autre lorsqu'on les rend contigus »[312]. Les unités du monde, si elles existent dans ce modèle à articulation unique, ne sont pas des unités distinctes. Elles ont des limites floues, elles débordent de visualité. Ce sont des unités signifiantes contagieuses et contigües, bien qu'hétérogènes. Plus profondément donc, la métaphore du livre de la nature ne s'envisage plus uniquement depuis le texte lu, mais bien depuis l'acte de lecture. Ainsi, « […] l'attention se déplace du texte lu vers l'acte de lecture […] »[313] ; ou encore : « l'apparition de l'image du *codex* s'accompagne aussi d'un déplacement de l'attention de l'acte d'écrire à celui de lire, phénomène que l'on a déjà pu [sic] constater chez Galilée »[314]. La figure du lecteur prend ici toute son ampleur théorique et son autonomie. Quant à la lecture, elle n'est plus subordonnée à une causalité scripturaire. La lecture illettrée du monde est la « tangente de toute expérience réelle, [elle] se reconstruit comme une fiction jamais achevée de son lecteur »[315].

311 *Ibid.*, pp. 235-236.
312 Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure, op. cit.*, p. 35.
313 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, p. 241.
314 *Ibid.*, p. 243.
315 *Ibid.*, p. 245.

Chapitre 2 - Lisibilité entravée et opacification de l'art : perte du livre, du monde et du sens

> « Comme les manuscrits de la mer Morte, comme tous les livres qui parviennent jusqu'à nous des mains de distants lecteurs, chacun de mes livres contient l'histoire de sa propre survie. Le feu, l'eau, le passage du temps, les lecteurs négligents et les mains du censeur, chacun de mes livres y a échappé pour me le raconter. »[316]
>
> Alberto Manguel

> « Les bibliothèques sont très utiles, elles servent à être brûlées. »[317]
>
> Robert Damien

316 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 243.

317 Robert Damien, « La bibliothèque comme matrice carcérale », p. 35, dans Denis Bruckmann (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004.





Fig. 26 : Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra (Delocazione) (Sculpture d'ombre (Delocazione))*, 2002, Feu, Suie, Fumée, Installation au Musée Fabre de Montpellier (23 mars – 31 août 2002), Galerie Meessen de Clercq, Montpellier. **Fig. 27 :** Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)*, 2011, Plomb, Verre, Dimensions variables, Collection Thaddaeus Ropac, Paris/Salzbourg.

1. Perte du sens : retrait dans le monde

Livres altérés et bibliothèques empêchées sont le symptôme d'une perte de sens qu'ils incarnent, matériellement. De la même manière que la métaphorisation du monde *via* le livre était une façon d'expliciter le vide théorique autour d'une lecture propre aux œuvres et émanant d'un terreau visuel, l'opacification et l'altération des objets de savoir mettent en symptôme la représentation et les ressorts traditionnels de sa lecture.

Dire d'un livre ou d'une œuvre qu'il ou elle *fait sens*, appelle une polysémie de définitions. Le terme (« sens ») est en effet ambigu. Il est dans un premier temps ce qui touche à la sphère de l'intelligible, du compréhensible, de la signification intellectualisée et sémantisée. Mais il s'agit également d'un terme qui interroge un pan plus sensible et intuitif de notre expérience intime du monde. Le *sens*, c'est littéralement « la manière dont on touche les choses » (P. Montebello). Redéfinir la lecture de l'œuvre d'art est aussi l'occasion de s'interroger sur le *sens* que l'expérience du monde poursuit. Si nous évoquons dans le titre un retrait *dans* le monde, c'est pour mieux saisir ce retrait non pas comme manque, mais comme retour à l'origine d'une lecture.

Anselm Kiefer et Claudio Parmiggiani font fleurir dans leurs œuvres, à titre matériel et iconographique, livres et bibliothèques. Espaces intellectualisés de la connaissance, ils résonnent comme les emblèmes d'un savoir à transmettre, d'un message à signifier. Pourtant, les artistes font le choix d'explorer livres et bibliothèques altérés – entendons ici qu'ils ne remplissent plus leurs fonctions d'usage (fonction de consultation, de conservation et de lecture textuelle). Ils mettent en œuvre une poétique du silence qui questionne la représentation, mais aussi les enjeux d'une réception nouvelle. *La cautérisation du district de Buchen IV* (1975) et *Senza titolo* (1985/1993), ainsi que *Shevirat ha-Kelim (Le bris des vases,* 2011) et la *Delocazione* « Sculpture d'ombre » (Musée Fabre, Montpellier, 23 Mars 2002), œuvres respectives de A. Kiefer et C. Parmiggiani, proposent d'expliciter une paradoxale esthétique du manque et de l'absence.



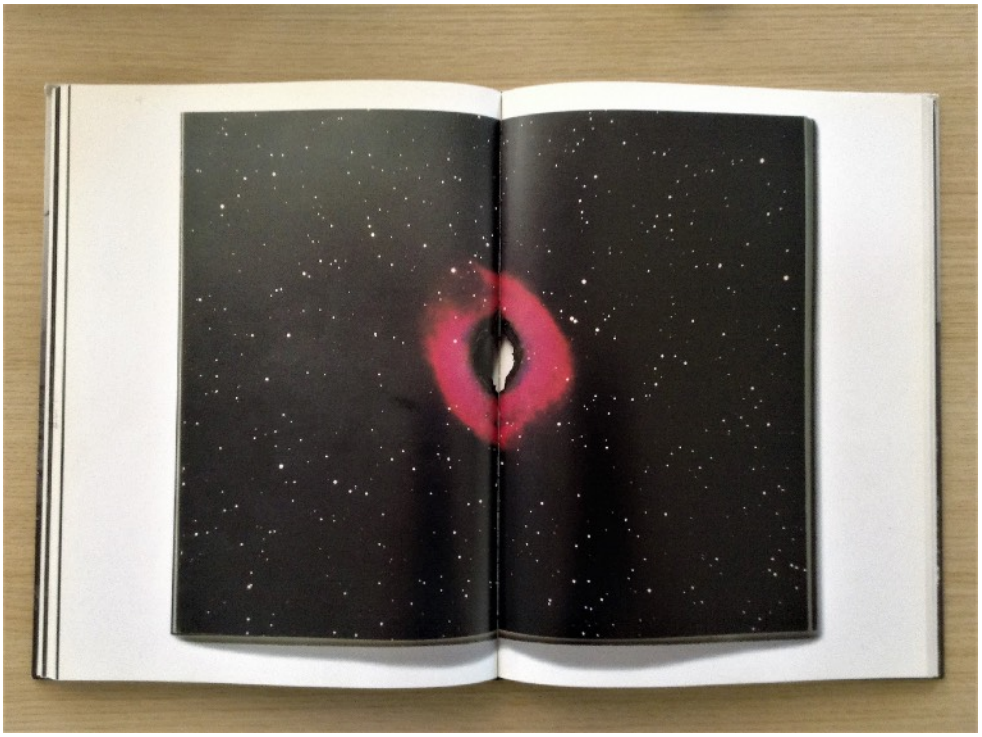


Fig. 28 : Anselm Kiefer, *Ausbrennen des Landkreises Buchen IV (Cautérisation du district de Buchen IV)*, 1975, Livre relié de 56 pages (27 double pages + 1ère et 4ème de couverture), Oxyde de fer et huile de lin sur toile peinte découpée, bande de lin, 63 x 45 x 8 cm, Collection particulière. **Fig. 29 :** Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1985/1993, Livre brûlé, 35 x 50 cm, Collection de l'artiste.

Le vide, dans une première acception théorique et historique, s'affirme comme expérience limite, à la brutalité absurde[318]. Les épisodes sacrés et eschatologiques de la Chute et de l'Apocalypse fondent l'événement vide par excellence : celui de la perte de sens. S'ils n'illustrent pas lesdits épisodes, les travaux de A. Kiefer et C. Parmiggiani ne cessent d'en rejouer les dynamiques morphogénétiques. Ainsi, les artistes pensent les *factures du vide*, redonnant corps et matérialité à l'évanescent concept. Livres et bibliothèques paradoxaux, soumis à l'épreuve du feu et soustraits à l'évidence du sens, substantialisent l'événement vide et l'événement fondateur où le sens se retire.

1.1. Injonction langagière du sens

Exigence de significativité et de familiarité

L'injonction faite aux œuvres de produire du sens est avant tout une injonction discursive, héritée comme nous l'avons évoqué précédemment des fondements langagiers puis iconologiques de la discipline. Ainsi pour M. Hagelstein, « […] la méthode iconologique concevait l'art comme l'un des domaines essentiels de la production de sens [...] »[319]. Cette affirmation peut s'entendre de deux manières : tout d'abord discursive, puis plus largement sémantique. D'un point de vue iconologique – discursif donc – l'art qui doit produire du sens est celui qui par extension doit produire un discours. L'œuvre, dira-t-on, doit être « parlante », articuler un propos, défaire le silence qui règne dans la matière. Car « dans le flux sans fin qui nous abreuve, le silence est avant tout la manifestation d'un dysfonctionnement. Il est l'indice d'une incompétence, technique ou intellectuelle. Il est un vide inacceptable »[320]. Mieux encore : l'œuvre qui fait sens est celle sur laquelle peut s'*appliquer* le discours – sur laquelle, ou *tout contre* laquelle, le langage textuel et discursif peut se poser, faire pression, moyennant un rapport de force et de recouvrement. Les artefacts illisibles thématisent l'« exigence de significativité » réclamée aux choses. Ainsi pour A. Grandjean :

> […] le monde de la vie comporte une exigence de significativité qui commande une productivité sémantique, dont les métaphores sont la sédimentation. L'exigence en

---

318 Cette absurde vacuité renvoie aux épisodes historiques de la seconde Guerre Mondiale qui travaillent les imaginaires respectifs des deux artistes. Les épreuves du feu de cette période sombre de l'Histoire – destruction des corps de papier, lors d'autodafés, comme des corps de chair, dans les fours crématoires des camps ou à Hiroshima – laissent survivantes des images calcinées.

319 Maud Hagelstein, *op. cit.,* p. 340.

320 Claudio Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani : Exposition 2002*, Musée Fabre, Arles, Actes Sud, 2003, p. 2.

> question a à voir avec la manière dont nous attendons que le réel se donne à nous, attente qui est toujours une attente de sens, s'il est vrai que le monde de la vie est à la fois le lieu et le résultat d'une défense contre toute sidération face à l'absoluité d'un réel aussi brut qu'importun, dépourvu de tout lien à nos attentes et surpuissant contre elles […].[321]

Il incombe à la métaphore de révéler cette exigence de significativité et, dans un même élan, de combler la vacance du désir de sens. Ainsi, à la question « que voulons-nous lorsque nous voulons du monde qu'il soit lisible ? » (question que A. Grandjean pose pour étudier H. Blumenberg et son concept de lisibilité du monde), se substitue plutôt la question « *Quel était le monde que l'on croyait pouvoir avoir ?* »[322] Les dynamiques questionnantes sont bien différentes. Chez A. Grandjean, la question est relative à la condition d'intelligibilité totale que la métaphore du livre semblait poser (et que nous avons tenté de discuter précédemment). « Attendre du monde qu'il se montre comme un livre, c'est vouloir qu'il se révèle "comme un tout de la nature, de la vie et de l'histoire, qui soit dispensateur de sens", totalité familière s'ouvrant à l'intelligence et susceptible d'honorer sa promesse de se soumettre à la volonté de savoir »[323]. À l'exigence de significativité s'adjoint une exigence subalterne de familiarité des choses. La découverte de l'étrangeté du monde et de son *altérité* met à mal notre espérance de sens. Ainsi, la disposition naturelle de l'homme est l'angoisse. Cette « disposition » ou « tonalité affective »[324] fondamentale – dans la philosophie heiddegerienne particulièrement – est le propre d'une pensée idéaliste qui pose la familiarité et l'identité du sujet à l'objet.

Les exigences de totalité et de familiarité sont déjouées par l'illisibilité de l'altération matérielle du livre. Si le monde doit dispenser un sens, ce n'est donc pas dans l'immédiateté d'une saisie, mais dans la confrontation sensible à celui-ci. Chez l'homme, l'insatisfaction profonde du désir de connaissance et de savoir vient d'une impatience symptomatique d'une consommation capitaliste (voire d'une *consumation capitaliste* – l'interférence entre les deux termes n'étant pas anodine au regard de notre objet). Ainsi la reprise initiale de la question kantienne dans la *Critique de la raison pure* : « que pouvons-nous savoir ? » – question qui engage une réponse métaphysique

---

321 Antoine Grandjean, *op. cit.,* p. 87.

322 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 14.

323 Antoine Grandjean, *op. cit.,* p. 88. Les deux ressorts de l'application du schème livresque à la nature sont 1) la concurrence avec le Livre unique et son autorité, 2) la fascination pour la puissance de totalisation que renferme le motif.

324 Franck Delannoy (éd. scientifique), *Sens et cosmos : ruptures et continuités dans le questionnement du monde et de ses horizons*, Arass, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisations étrangères », 2011, p. 212.

– se substitue la question : « Qu'est-ce que nous *voulions* savoir ? »[325]. Le travail de H. Blumenberg interroge donc principalement les attentes de l'homme qui ont été déçues. Il ne se préoccupe pas des agents de la déception, ni même de la déception en elle-même, mais bel et bien des attentes originelles qui n'ont pas trouvé satisfaction. Paradoxalement donc, le travail sur la lisibilité du monde pose le constat principiel d'un « malaise dans la civilisation [qui] est dominé par une déception »[326] : celle d'un monde qui ne se livre pas, qui rejoue une illisibilité fondamentale à toute crise épistémique de la lecture. Le livre, lorsqu'il s'altère, refuse tout voilement discursif pour s'ouvrir aux autres acceptions du sens : perception corporelle et intuitive autant qu'acte d'orientation.

Re-turn matérialiste

Ainsi, si les œuvres *font sens* et sont productrices de sens, c'est avant tout dans un retour à l'expérience décisif quant à l'émergence renouvelée d'une signification des œuvres. De ce fait, pour M. Hagelstein :

> L'idée s'impose avec évidence : étudier le(s) sens des œuvres (les discours qu'elles portent, les effets qu'elles provoquent) mais jamais indépendamment des conditions matérielles d'énonciation, jamais sans étudier comment, c'est-à-dire par quels moyens concrets, le sens s'incarne dans des formes/lignes/couleurs. Parallèlement, étudier les formes et la manière dont elles touchent nos sens mais jamais indépendamment de l'univers de signification qui s'ouvre avec l'œuvre.[327]

Si le livre altéré doit de nouveau faire sens, ce n'est que depuis l'interrogation de sa matérialité, de son *comment* – facture plastique et agir matériel confondus. Travailler sur des livres altérés permet ce retour nécessaire à ce que la philosophe nomme les « conditions matérielles d'énonciation » des œuvres, qui, si elles doivent délivrer un message, ne le font pas de manière discursive. Le contexte de l'*Iconic Turn* favorise ses questionnements renouvelés autour de la matérialité des œuvres et de leurs paramètres plastiques. Aux yeux des défenseurs de l'*Iconic Turn*, et plus généralement du *Re-turn* visuel évoqué plus tôt, « […] il importe […] de se concentrer sur ce qui fait la spécificité intrinsèque de l'image et de montrer comment sa matérialité affecte directement la production du sens »[328]. L'iconique – et peut-être bien plus encore, les « éléments aniconiques » : traces, taches, macules, pan et autre événement visuel résistant à la dénomination – éprouve le *regarder*, s'exprime sans le secours du

---

325 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 13. Nous soulignons.

326 *Ibid.*

327 Maud Hagelstein, *op. cit.,* p. 354.

328 *Ibid.*, p. 343.

discours. Pour Chohreh Feyzdjou par exemple, «… les qualités tactiles sont la seule chose qui détermine les matériaux que j'utilise, et le noir me permet de me concentrer là-dessus alors que c'est impossible avec la couleur. […] C'est comme une danse, un dialogue avec les matériaux »[329]. Le matériau guide l'acte créatif. Le noir que l'artiste utilise est un moyen de focalisation : il catalyse l'énergie créatrice vers les propriétés physiques du matériau. M. Hagelstein évoque la volonté de mettre en place une « une pragmatique de la réception »[330] qui ferait écho à la *praxis* génératrice des œuvres. Ce moment anthropologique de la réception se justifie, ponctuellement, pour redonner son importance à la matérialité des choses.

La fin d'une métaphysique

Les « conditions matérielles d'énonciation » des œuvres sont aussi relatives aux conceptions du monde qui président à toute lecture. Les tentatives sont nombreuses – chacune avec leurs limites – qui cherchent à saisir cette relation complexe qui adjoint l'homme au monde : tentatives rationalistes, philosophiques, phénoménologiques, anthropologiques, herméneutiques ou métaphysiques, toutes se plient au difficile exercice d'explicitation des conditions de perception de la réalité.

Ainsi, plus fondamentalement, la perte de sens est à comprendre comme une perte cosmique et métaphysique. Les livres altérés interrogent des cosmologies, dans lesquelles nous nous inscrivons, et leur métaphysique afférente. Leur mise en symptôme demande de redéfinir l'idée même de « monde » et notre place quant à celui-ci. L'un des épisodes paradigmatiques qui vient rythmer l'histoire de la conscience du monde est reporté par H. Blumenberg dans *Paradigmes pour une métaphorologie*. L'auteur y fait retour sur l'épisode de la révolution copernicienne. Historiquement, elle acte un moment avéré de la perte du sens cosmique. Repartant des réflexions nietzschéennes dans la *Généalogie de la morale*, H. Blumenberg définit la cosmologie copernicienne comme une métaphore : moment où l'homme se trouve confronté à son insignifiance, démuni face au monde et son immensité.

> Selon lui [Nietzsche], Copernic inaugure la tendance de l'homme "à se rapetisser", quand c'en est fait de "sa croyance en sa propre dignité, en sa valeur unique et irremplaçable dans l'échelle des êtres" ; par la "défaite de l'astronomie théologique",

---

329 Pennina Barnett, « Lire le Noir / *Reading the Black: the Products of Chohreh Feyzdjou* », dans *Chohreh Feyzdjou, Tout art est en exil*, Paris, Centre National des Arts Plastiques / Isthmé editions, 2007, pp. 57-63 (en français), pp. 191-193 (en anglais), p. 193 ici. En ligne (version anglaise) : https://www.academia.edu/1930734/Reading_the_Black_the_Products_of_Chohreh_Feyzdjou, consulté le 25 décembre 2020. « … *the tactile qualifies are the only thing that determines the materials I use, and black allows me to concentrate on this in a way that I can't with colour. […] It's like a dance, a dialogue with the materials* ». Nous traduisons.

330 Maud Hagelstein, *op. cit.,* p. 356.

> l'existence humaine est devenue "encore plus quelconque, plus séparée, plus démunie dans l'ordre visible des choses".[331]

La métaphore copernicienne, si elle ne livre pas une connaissance sur le monde, est un « modèle d'orientation »[332] pour l'homme qui cherche sa place et un sens à l'ordre des choses. Cette révolution moderne met un terme au géocentrisme et, de fait, à l'anthropocentrisme renaissant. Elle est plus fondamentalement un « a-centrisme »[333], déjouant la logique centripète du cosmos stoïcien. Le centre, lieu traditionnel de la densité ontologique, est dévalué au profit d'un espacement du cosmos – et par là même de nos logiques d'investigation, comme nous le verrons avec la lecture.

F. Nietzsche va plus loin dans la logique du non-sens provoqué par la fin de certains schémas métaphysiques. La « mort de dieu », la fin des régimes de pensées théologiques et transcendantaux – ou du moins leur ébranlement – est un cataclysme qui laisse l'homme dans un désœuvrement certain :

> "Où est allé Dieu, s'écria-t-il, je veux vous le dire ! Nous l'avons tué, vous et moi ! Nous tous, nous sommes des assassins ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon ? Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où la conduisent maintenant ses mouvements ? Où la conduisent nos mouvements ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un en-haut et un en-bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Le vide ne nous poursuit-il pas de son haleine ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne voyez-vous pas venir la nuit, plus de nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes avant midi ?"[334]

La fin de la métaphore du livre de la nature est un effondrement des valeurs transcendantales de l'art, d'une intention-artiste créatrice (cause première définissant l'œuvre). Un principe d'immanence préside alors le monde. L'aphorisme ci-dessus est à la recherche d'une responsabilité face au retrait du sens. Encore une fois, cette attitude trahit une attente de transcendance et de principe causal premier. Le constat d'une altération de la transcendance est corrélatif à une critique philosophique de toute métaphysique ; métaphysique qui selon F. Nietzsche est une forme de nihilisme

---

331 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie, op. cit.*, p. 128. Citation de F. Nietzsche, *La généalogie de la morale* dans *Œuvres philosophiques complètes*, VII, Paris, Gallimard, 1971, p. 341.

332 *Ibid.*, p. 129.

333 *Ibid.*, p. 130.

334 Gilbert Merlio, « L'homme et le cosmos chez Nietzsche » dans Franck Delannoy (éd. scientifique), *op. cit.*, p. 182-183. Citation de F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, aphorisme 125, livre troisième intitulé « L'insensé ».

en cela qu'elle dévalorise toute vie au profit d'un absolu inatteignable (idées platoniciennes, au-delà chrétien, etc.)

Ainsi, faut-il engager une métaphysique de la lecture face aux livres altérés ? Ceux-ci ne sont-ils pas plutôt une critique de ladite métaphysique ? Nous dirons avec F. Nietzsche que livres et bibliothèques altérés sont « […] un oui franc et joyeux à la fluidité et au non-sens du monde, oui à la destruction source de toute création, oui à l'apparence dépourvue de tout fondement »[335]. Livres altérés absorbent le non-sens et l'accueillent pour mieux questionner la relation que l'homme entretient au monde – et plus spécifiquement au monde de l'art. Le nihilisme incarné « livre » crée des œuvres qui assument leur non-sens ou non-savoir : sur le plan téléologique, le livre n'est plus prophétique, sur le plan de l'orientation, la bibliothèque ne guide plus, sur le plan de la lecture, on ne reçoit plus directement un sens.

Le retrait du sens est donc le moment où notre relation à l'œuvre est repensée. Si le retrait du sens est un retrait dans le monde, la lecture n'est plus à entendre d'un point de vue phénoménologique. Cette perspective, « "culmination de la conception subjectiviste du monde" »[336], induisait en effet une relation objet/sujet dans laquelle le monde n'acquiert pas d'existence propre. L'angoisse du néant et de l'altération naît alors de cette dissociation fondamentale entre sujet et objet. Pour transformer cette angoisse en inquiétude positive, il faut penser une philosophie et une métaphysique qui soient un naturalisme avant tout. La lecture devra s'entendre comme lecture cosmétique – esthétique – qui est aussi une lecture que l'on nommera cosmologique ; une lecture non pas comme expérience (au sens phénoménologique), mais comme appréhension naturelle du monde.

1.2. Perte du sens et brutalité de l'expérience limite : dynamismes morphogénétiques du livre et crise de la représentation

Désir déçu d'immédiateté et de transitivité

À travers livres et bibliothèques altérés, c'est la *lisibilité du monde* que les artistes interrogent, nous l'avons vu. L'ouvrage éponyme de H. Blumenberg[337] débute en explicitant chez l'homme un double désir déçu : désir d'accessibilité et de

---

335 *Ibid.*, p. 193.

336 François Dastur, « La question du monde chez Husserl et Heidegger » dans *Ibid.*, p. 210. Citation de Eugen Fink, *Welt und Endlichkeit* [Monde et Finitude], Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990, p. 171.

337 Convoquer Hans Blumenberg n'est pas ici anodin puisque l'auteur fait partie des références de A. Kiefer (l'artiste reprend le titre *Weltzeit-Lebenszeit* [Temps du monde-Temps de vie] pour l'une de ses vitrines en 2005.)

compréhension du monde. « Désirer que le monde se montre accessible autrement que dans la simple perception [:] Ce désir résume pourtant l'exigence de sens adressée à la réalité, il vise à disposer de celle-ci dans un rapport parfait, débarrassé de toute violence. Il est désir d'immédiate intimité […] »[338]. L'intimité au monde suppose un contact étroit avec celui-ci. Les œuvres de C. Parmiggiani et A. Kiefer sont, au contraire, une étreinte refusée. L'immédiateté du sens est différée, temporellement et spatialement : les livres et bibliothèques altérés rejouent une violence équivalente à la difficulté qu'à l'homme à atteindre la réalité sensée, idéalement signifiante et accessible. Le monde plastique de A. Kiefer et C. Parmiggiani est aux antipodes de l'idéalité de celui « débarrassé de toute violence ». Aussi dans ses sculptures, C. Parmiggiani « troqu[e], contre le long travail de la poussière, le bref, le violent travail d'un feu de pneus (technique de destruction, technique habituelle aux manifestations politiques, mais utilisée ici dans un espace hermétiquement reclos) »[339]. La violence de l'incendie se retrouve dans les procédés quasi-alchimiques de A. Kiefer, où la matière se transforme, brutalement parfois, au gré des fusions et électrolyses des toiles et du plomb. La violence alchimique résonne comme pendant d'un tumulte cosmique que l'artiste apprivoise et esthétise.

Brouillage de la vue et opacification participent donc d'une perte de transparence[340] des choses. Dans *Shevirat ha-Kelim (Le bris des vases,* 2011), A. Kiefer intercale, entre les pages des livres de plomb, des plaques de verre brisé. Génératrice de perturbations de la surface lisse et transparente du verre, la « brisure » incarne cette opacification. Pour D. Arasse :

> Avec leurs moyens propres, forts de leur *brutalité première*, ces œuvres sont le produit d'un interminable travail de deuil : celui de *ce sens qui s'est retiré du monde* au moment où il le créait […], d'un sens dont Anselm Kiefer cherche à relever la présence en fabriquant les grands fétiches d'une *transparence perdue*, attendue.[341]

Les plaques de verre chez A. Kiefer matérialisent le vide, l'intervalle inhérent et indispensable à toute bibliothèque : cette vacance du sens est nécessaire à tout travail de combinatoire et de relance de la lecture. Redonner consistance à cet intervalle, à cet espacement, conjure la conception leibnizienne de l'*horror vacui*, pour ouvrir à

---

338 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, *op. cit.*, p. 14.

339 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éd. De Minuit, 2001, p. 18.

340 La transparence pouvant être entendue comme vide optique et moléculaire.

341 Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006, pp. 81-82, nous soulignons.

une conception du monde comme *continuum* hétérogène[342]. Par ailleurs, la « transparence perdue », vestige d'un sens disparu, mène les artistes à entamer une quête de signifiance, incarnée chez C. Parmiggiani dans la figure du labyrinthe de verre brisé (*Labirinto du verti rotti*, 1970)[343]. Celui-ci se présente face à une autre bibliothèque soufflée, celle du Collège des Bernardins à Paris, en 2008. Le labyrinthe, cette première « structure de sens »[344] entre en écho avec la bibliothèque, aveugle de signes, qui se présente à nous. Le verre brisé de *Shevirat ha-Kelim*, éparpillé aux pieds de la bibliothèque de plomb, est une cartographie dont le sens et l'orientation restent à définir. Le titre de l'œuvre fait littéralement référence au deuxième moment de la genèse juive, moment d'intériorisation et de fragmentation de l'unité sémantique du monde. « […] La seconde phase de la Création ("Shevirat Ha'kelim") est celle de la responsabilité qu'a désormais chaque individu de tenter de restaurer spirituellement cette unité perdue. C'est cette perte de la splendeur du sens […] »[345]. La bibliothèque, singulier pluriel, singularité qui subsume des pluriels (les livres), est le symbole paradoxal d'une unité perdue, l'incarnation toute matérielle de la perte du sens généralisée.

---

342 Voir chez Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 145 : « Ce qui l'intéresse [Leibniz] dans la métaphore de l'auteur savant comme origine de toute chose, c'est qu'elle lui permet d'éviter le principal dogme associé à tout atomisme : le dogme de l'espace vide comme condition d'une combinaison aléatoire des atomes d'où sortiraient des mondes. Le principe de raison suffisante bannit du monde toute redondance, et donc inversement : porte nécessairement la réalité à un degré extrême de compacité. Quel est le concept limite d'une telle *horror vacui* ? C'est l'infini actuel, exclu en vertu du même principe dans l'ordre du temps et de l'espace, mais qui se retrouve dans la direction opposée : comme divisibilité du *continuum.* »

343 « […] *Delocazione* s'apparente directement au magnifique *Labirinto di verti rotti* conçu, lui aussi, en 1970. Il s'agissait de construire un espace parfaitement réglé – architectural, mais fait de verre et fait pour perdre son habitant –, puis de le briser à la masse, de le réduire en miettes. Le résultat était un champ de ruines transparentes, un lieu de dévastation d'où surgissaient encore les restes ébréchés, les traces au sol du labyrinthe. L'œuvre ressemblait exactement à un espace soufflé par une explosion », à un espace « détruit par le souffle », Georges Didi-Huberman, o*p. cit.*, 2001, p. 38.

344 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 253.

345 Daniel Arasse, o*p. cit.*, pp. 69-72.

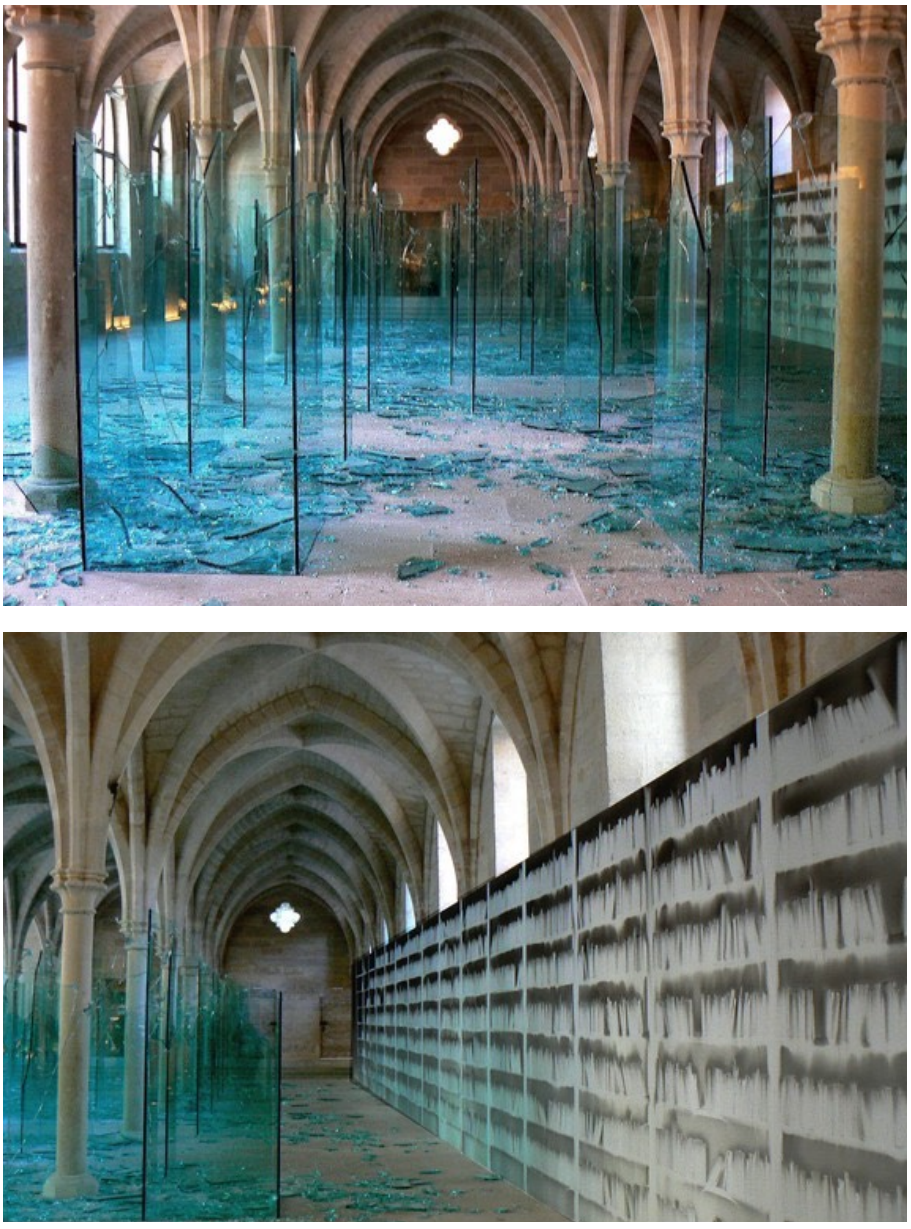


Fig. 30 : Claudio Parmiggiani, Collège des Bernardins, du 21 Novembre 2008 au 31 Janvier 2009.

Livres et bibliothèques altérés sont la résultante d'une expérience limite, à la fois individuelle et collective. Du point de vue de l'expérience individuelle, A. Kiefer et C. Parmiggiani sont tous deux confrontés à des situations extrêmes, où la destruction est telle, que seul subsiste le vide (ou du moins ses restes). A. Kiefer naît en 1945 en Allemagne. Deux ans plus tôt, en 1943, c'est C. Parmiggiani qui vient au monde dans l'Italie fasciste de Mussolini. Si A. Kiefer va explicitement faire de sa date de naissance l'instant fatidique de sa recherche plastique, C. Parmiggiani reste plus discret sur la dimension possiblement biographique de son œuvre. Pourtant, certains épisodes personnels vont semble-t-il conditionner la pratique des deux artistes. Ainsi, l'incendie de la maison d'enfance de C. Parmiggiani, disparition du premier atelier de l'artiste, apparaît comme un moment fondateur dans la genèse de son travail.

> Dans cette maison, que j'ai quittée vers quinze ans, je revenais de temps en temps. Et c'est dans cette maison à la campagne qu'entre dix-sept et dix-huit ans j'ai eu mon premier atelier. Aujourd'hui, cette maison n'existe plus. Un jour, en revenant, je l'ai vue complètement incendiée (*completamente incendiata*), et puis elle a été abattue et, dans la campagne, il n'est plus resté que le brouillard et quelques peupliers.[346]

Cette première *épreuve du feu*, sous forme de vision, va sensiblement impressionner et marquer l'esprit du jeune artiste. C'est sur ce *phantasme* de cendres que s'érige l'imaginaire du plasticien : le vide est affaire de restes, d'espace brutalement consumé. L'expérience personnelle de A. Kiefer touche un lieu qui renvoie au collectif. En 1945, la cathédrale de Cologne (ville de travail de l'artiste) est l'un des rares monument à être resté debout. La destruction de la ville consiste en une *trouée* massive : c'est en hommage à la vacuité des ruines que A. Kiefer, lors de sa réfection en 1985, rachète le plomb de la flèche de la cathédrale. Symboliquement, la refonte de celui-ci servira à la création de l'une de ses plus colossales bibliothèque de plomb : *Zweistromland – The High Priestess [Mésopotamie – La Papesse].* Cendres, plomb, incendie ravageur et trouée vertigineuse, tout semble déjà là dans ces deux souvenirs évocateurs.

À eux deux, ils associent la survivance vivace d'une mémoire collective aux images brutales d'une histoire personnelle. Si chez A. Kiefer l'expérience de la Seconde Guerre mondiale comme expérience de l'absurde est explicite, elle est aussi prégnante dans la survivance de l'image d'Hiroshima très souvent évoquée par C.

---

346 Claudio Parmiggiani, « Dialogo – Entretien [avec arturo Schwarz] » (1985), dans C. Bernard et R. Recht (dir.), *Le Sang de la couleur – Il sangue del colore*, Strasbourg-Milan, Musées de la ville de Strasbourg-Vanni Scheiwiller, 1988, pp. 134-135. Cité dans Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, op. cit.*, pp. 14-15.

Parmiggiani. L'absurdité de la guerre est proportionnelle au « sentiment d'un sens perdu » qu'elle génère. Corrélativement, des questions existentielles taraudent A. Kiefer, qui se demande toujours comment être artiste après ces crises dans la signifiance du monde que sont le régime nazi et ses procédures massives de destruction. L'expérience des corps soufflés d'Hiroshima opère au niveau visuel chez C. Parmiggiani. C'est le motif de l'échelle, « motif séculaire », qui hante les bibliothèques, telle celle présentée au Musée Fabre.

> Les matériaux pour réaliser ces espaces (*ambienti*), poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte (*un clima di città morta*). Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs (*dissolti sui muri*) d'Hiroshima.[347]

Après la violence de ces actes, la nation allemande est réduite au silence : le vide devient oubli mémoriel volontaire, silence mortifère, mais peut-être nécessaire à la reconstruction. Avant d'être matériel, le vide est une entité verbale. Ancrée dans une conception judéo-chrétienne de la création – celle de la production du monde sur un mode impératif de la parole et du mot –, leur démarche créative est une critique de l'impérative lisibilité du monde. Ainsi, l'altération plastique de la lisibilité de leurs ouvrages et bibliothèques rejoue une vacuité sémantique, silence à la fois écrit et verbal. Le vide intervient donc selon deux acceptions chez A. Kiefer et C. Parmiggiani. Pour ce dernier, il est très explicitement associé au silence :

> Faire le silence. Non que les images n'aient rien à nous signifier, non qu'elles soient muettes, ineffables, ou niaises, ou dispensées de la pensée. Mais faire le silence, Parmiggiani l'énonce, c'est faire de l'image l'équivalent visuel d'une "question qui veut demeurer telle". Une parole seulement *soufflée* – entre explosion et soupir –, une pulvérisation de sens. L'iconologie cherche ce que disent les œuvres, il faut aussi chercher comment les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent[348].

De la même façon qu'au niveau plastique les œuvres de C. Parmiggiani jouent d'un rendu « en négatif », le discours de l'artiste sur son travail est une prétérition ; l'absence de commentaires et d'appareil discursif médiatique est un « sas » à la compréhension de l'œuvre, à la question qu'elle pose et laisse ouverte. Le vide est

---

347 Claudio Parmiggiani, *Stella sangue Spirito*, éd. S. Crespi, trad. Française en regard M.L. Lentengre, E. Bozzini et A. Serra, Parme, Nuova Pratiche, 1995, p. 194-195. Cité dans Georges Didi-Huberman, *ibid.*, pp. 23-24.

348 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2001, p. 46.

« densification du *pneuma* »[349], entité verbale en suspens, comme on retient son souffle. Chez A. Kiefer enfin, D. Arasse atteste de « cette présence active d'une pensée verbale, à l'œuvre dans l'œuvre [...] »[350]. L'« hyper-référentialité de l'œuvre kieférienne »[351] est paradoxale et symptomatique d'un monde où les signes sont saturés, brouillés, illisibles tant leur densité de palimpseste est grande. Chez les deux artistes donc, le vide est à entendre sur un mode verbal et sémantique : la vacuité va de l'absence de parole, jusqu'à l'absence de compréhension et d'émergence du sens. De ce silence, C. Parmiggiani et A. Kiefer vont sortir, mais de manière paradoxale. En effet, il s'agira d'un éveil non linguistique, non sémantique : l'insupportable silence des mémoires laisse place à un silence plastique, une altération du signe, un avènement de l'in-signifiant.

Brouillage de la vue et crise de la représentation

[La Chute comme obscurcissement fondateur du régime représentatif des civilisations du livre]

L'injonction de quête de sens que A. Kiefer et C. Parmiggiani portent en tant qu'artistes est directement héritée d' « une conception religieuse du texte et du monde comme lieu d'une révélation du sens »[352]. Conception transcendantale d'une évidente signification, le savoir se modélise sur un axe vertical. Pourtant, *La cautérisation du district de Buchen IV, Senza titolo, Shevirat ha-Kelim* et la *Delocazione* « Sculpture d'ombre » font état d'une crise de la lisibilité qui en passe par la sortie de tout système de transcendance. La matérialité de ces pièces, leur pesanteur et monumentalité – leur horizontalité aussi, les place sous un régime d'immanence des formes. Le sens des choses n'est plus à trouver dans une quelconque ascendance : le modèle vertical du savoir est soumis à la Chute (entendue au sens biblique du terme), moment du péché originel où le monde entre dans l'ère de la reproduction et de la représentation, épisode premier de tout brouillage sémantique. En soumettant livres et bibliothèques à l'épreuve du feu, C. Parmiggiani et A. Kiefer opposent à toute révélation l'obscurcissement manifeste du monde, fondateur du régime représentatif des civilisations du livre. La progressive opacification de l'espace sémantique est palpable dans la série d'ouvrages de *La cautérisation du district de Buchen IV* (1975) :

---

349 Jean-Luc Nancy, « Sens enseveli », dans Bruno Racine (dir.), *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre*, Paris, BnF/Éditions du Regard, 2015, p. 198. L'analyse est ici menée à propos des livres de A. Kiefer mais entre largement en résonance avec l'œuvre de C. Parmiggiani.

350 Danie lArasse, o*p. cit.*, 2006, p. 68.

351 Andréa Lauterwein, « Kiefer et les mots du poète », dans « Anselm Kiefer : expositions à la BNF et au Centre Pompidou », *Dossier de l'art*, n°235, Dijon, Éd. Faton, 2015, p. 35.

352 Muriel Pic, Emmanuel Alloa, « Lisibilité/*Lesbarkeit* », *op. cit.*

> Le premier livre de cette série comprend des photographies de paysage recouvertes peu à peu par une grosse fumée noire, en référence aux fours crématoires. Les huit livres suivants sont faits d'anciennes toiles peintes, découpées et brûlées jusqu'à la carbonisation.[353]

Pour Lise Wajeman, le moment de la faute est « […] précisément celui où tout signe devient ambigu »[354]. La faute originelle entraîne la fin de la transitivité absolue, la fin du temps où le Verbe n'était pas médiation : elle fait naître l'obscur, le caché, les nuances et variations d'un univers désormais duel. Et si l'acte de chair opacifie les corps après le péché originel, il opacifie du même coup la représentation. Brouillage du rapport entre le référent et son signe, « l'acte de chair implique donc un brouillage de la vue »[355] : l'ère de la représentation est *mise en symptôme* du monde. « C'est seulement avec la Chute que l'homme a perdu de vue cette source de connaissance primordiale [son Créateur] et, du même coup, tout point de repère pour retrouver Dieu. […] L'optique primitivement adaptée au monde s'est pour ainsi dire corrompue »[356]. La Chute entraîne la perte du Paradis, mais également la perte de la langue première qui ménage un accès au livre de la nature. La Chute, comme opérateur plastique, nécessite une réadaptation du *voir* et du *lire.* En niant l'immédiateté d'une connaissance naturelle, elle oblige à une attitude lectrice et non plus contemplatrice.

Le parallèle entre l'éblouissement optique et lumineux de la révélation et l'obscurcissement effectif du monde tel qu'il est accessible est un poncif de la mythologie chrétienne. Le livre des Saintes Écritures émerge d'ailleurs avec l'obscur – qui succède au déploiement lumineux et divin du monde[357]. Hans Blumenberg

---

353 Marie Minssieux-Chamonard, « Le livre selon Anselm Kiefer », dans Bruno Racine (dir.), *op. cit.*, p. 62.

354 Lise Wajeman, « Passer (outre) le péché originel ? Quand Hans Balding Grien et Henri Cornelius Agrippa de Nettesheim retravaillent la Genèse », in Foucrier Chantal et Mortier, Daniel, *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires, actes du XXVIIIe congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Rouen, 15-16-17 octobre 1998, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 1999, p. 421.

355 *Ibid.*, p. 424.

356 Hans Blumenberg, *Lisibilité du monde, op. cit.*, p. 60.

357 *Ibid.*, p. 59-60 : « C'est seulement avec la Chute que l'homme a perdu de vue cette source de connaissance primordiale [son Créateur] et, du même coup, tout point de repère pour retrouver Dieu. "Ce livre, c'est-à-dire le monde, était alors comme mort et effacé, c'est pourquoi un autre livre fut nécessaire, par lequel l'homme fut éclairé pour interpréter les métaphores des choses [*ut acciperet et metaphoras rerum*]. Ce livre est celui de l'Écriture, qui expose les ressemblances, les propriétés et les métaphores des choses écrites dans le livre du monde [*similitidudines, proprietates et metaphoras rerum in libro mundi scriptarum*] et réordonne le monde entier de la connaissance, à la louange et à l'amour de Dieu." » [citation : Bonaventure, *Collationes in Hexaemeron* (éd. W. Nyssen), t. XIII, p. 12 [*Les Six Jours de la Création*, trad. M. Ozilou, Paris, Desclée de Brouwer-Ed. Du Cerf, 1991, p. 308. On notera que H. Blumenberg traduit par *Sinn*, c'est-à-dire "sens" le latin *metaphora* : nous suivons la traduction française de M. Ozilou (N.d.T)]

rejoint les considérations de L. Wajeman : « Si l'histoire humaine s'ouvre sur une révélation originelle, son déroulement ultérieur doit se caractériser par la régression, l'obscurcissement et l'oubli »[358]. Si le ton est résolument pessimiste ici, c'est que l'obscurcissement et l'opacification sont vécus comme perte, manque et trouble de l'ordre du perceptible. L'espace chrétien est de ce fait un espace symbolique où le signe médiatise la chose, où le sens ne se révèle que dans une sémiose. L'opacité du principe de connaissance régule de fait notre perception des choses : le monde n'est plus que possiblement appréhendé par la chair, manière de déjouer l'opacité par de l'opaque. Au monde altéré répond un mode d'appréhension corrompu.

Épisodes eschatologiques et dynamismes morphogénétiques du livre

Le 20ème siècle plus qu'un autre inaugure ainsi des pratiques autour du livre et des bibliothèques qui tendent à réaffirmer leur matérialité et minimiser leur lisibilité ou leur usage. Le retrait du sens s'accompagne d'un *mouvement physique de retrait.* Plus qu'une simple animation formelle, le mouvement de ces œuvres relève de *dynamismes morphogénétiques*. Entendons par-là, surtout concernant les livres, que l'objet contient intrinsèquement un élan, un devenir inhérent à sa forme, qui le transforme de l'intérieur. Le dynamisme morphogénétique du *volumen*, par exemple, exprime son devenir rouleau, sa soustraction signifiante au réel sur le mode de l'enroulement[359]. Les épisodes eschatologiques, auxquels sont souvent reliés ces dynamismes, ne sont pas pris dans leur acception religieuse ici. Si le monde entendu comme concept eschatologique devrait ouvrir à « l'horizon du salut », c'est qu'il est pensé depuis un système de transcendance et a valeur prophétique. Or, les artistes qui utilisent le livre et les épisodes eschatologiques le font depuis un système d'immanence où seul le mouvement de la matière est interrogé.

---

358 *Ibid.*, p. 175

359 « Rappelons que le livre n'est pas encore un *codex* que l'on feuillette, mais un volumen que l'on déroule de la main droite et que l'on enroule simultanément de la main gauche. La matérialité du livre et les contraintes de son maniement affectent les modalités d'appropriation du texte, le processus de construction du sens, et ceci est d'ailleurs vrai pour le livre manuscrit, imprimé ou affiché sur l'écran d'un ordinateur. Dérouler, enrouler. La lecture, comme du reste l'écriture de ces rouleaux de papyrus, est une mécanique et un voyage : entre 2,50 m et 12 m d'un ruban végétal fragile à manipuler, sur une hauteur moyenne de 16 à 30 cm. » Christian Jacob, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », p. 56 dans Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Paris, A. Michel, 1996. Pour C. Jacob, cette manipulation particulière du volumen entraîne des « opérations intellectuelles et mnémotechniques » (p. 57) particulières à cette forme.

[et complicabuntur socut liber caeli]

Entendu comme « perte ou retrait du sens »[360], le vide peut être rapproché du moment de l'Apocalypse décrit par le prophète Isaïe : « […] Et le ciel lui-même s'enroule comme un livre : "*et complicabuntur socut liber caeli*" »[361]. Dans cet épisode, la colère de Dieu fait se soustraire à la vue des païens le rouleau céleste lors de l'avènement du Messie. Le motif du livre enroulé ou « en-rouleau » est prégnant dans l'histoire et ses apparitions, nombreuses et variées dans leur signification :

> Le livre du monde apparaît comme un rouleau dans la Bible et dans la Kabbale. Dans la tradition de celle-ci, de nombreux adeptes de la Kabbale chrétienne à la Renaissance décrivent la voûte du ciel comme un rouleau où les étoiles et leurs constellations décrivent des lettres de l'alphabet hébreux. C'est le cas chez Postel, Gaffarel, Blaise de Vigenère, Duret, etc. Souvent ce rouleau est présenté comme étant couvert d'une autre écriture sur le côté que nous ne voyons pas, à l'imitation des tablettes de Moïse. Chez Giotto, le rouleau apparaît d'une manière saisissante dans une fresque qui ornait la chapelle du Palais d'Enrico Scrovegni à Padoue et qu'on ne connaît plus que par une reproduction. Dans cette représentation du Jugement Dernier, l'on voit deux anges aux extrémités qui commencent à enrouler le volume du monde, conformément à la prophétie d'Isaïe (XXXIV, 4) : "Les cieux seront enroulés comme un livre" et à l'Apocalypse (VI, 14) : "…le ciel s'est retiré comme un livre qu'on roule…" . [362]

Épisode de la Kabbale, de la Bible avec la prophétie d'Isaïe ou dans l'Apocalypse, l'image est également reprise chez E. Kant : « *caelum recessit sicut liber involutus* » ; « Ap 6, 14. C'est à ce passage que se réfère aussi Kant dans *La fin de toutes choses* (1794), quand il distingue deux modes de représentation de la catastrophe finale : l'"effondrement" du ciel et son "retrait, comparable à celui d'un livre enroulé sur lui-même" »[363]. Mode de retrait visuel et « ablatif » du sens (pour parler avec M. Fréchuret), le livre enroulé renvoie chez H. Blumenberg à des réflexions ancrées dans

---

360 Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Éd. du Regard, 2000, p. 242 : « L'emploi mélancolique du plomb intègre alors le thème germanique à une méditation plus générale sur la perte ou le retrait du sens de l'histoire ».

361 Hans Blumenberg, *La Lisibilité du monde, op. cit.*, p. 30.

362 Fernand Hallyn, *op. cit.*, 2005, p. 242.

363 Hans Blumenberg, *La Lisibilité du monde, op. cit.*, p. 30. Référence à Kant afférente en note de bas de page. Voir I. Kant, *Werke*, éd. W. Weischedel, Darmstadt, 1983, t. IX, p. 176 [*Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. III, p. 311.])

un modèle chrétien du ciel[364]. L'épisode eschatologique du livre qui s'enroule, qui soustrait ses signes à la vue, est donc une manière d'aller à l'encontre de la « tendance déterministe »[365] d'ordinaire associée au livre prophétique. Déjouant la dynamique du *codex*, dont l'ouverture se fait « pli sur pli » (et dont nous reparlerons dans la partie suivante), la métaphore du livre comme *volumen* dérobe ses signes aux yeux du lecteur : il n'y a plus d'événement possible dans cette métaphore là. Le livre prophétique est un livre qui, pour échapper à l'injonction causale (quelque chose advient, mais on ne sait pas comment), doit s'enrouler sur lui-même.

> La métaphore ne porte donc pas sur des signes, sur ce qui peut être lu dans le ciel, mais uniquement sur le processus de l'enroulement, du mouvement de retrait devant le monde. Parce que le ciel est conçu comme une surface plane qui sépare le royaume de Dieu du monde terrestre en empêchant tout contact de l'un à l'autre, l'événement apocalyptique peut consister en ce que cet écran, avec le tapis d'étoiles qu'il tourne vers la terre, s'enroule sur lui-même.[366]

Le *volumen* porte une dynamique morphogénétique d'involution. *Involutus* est un mouvement complexe, qui vient créer de la *complication.* Mouvement de « reploiement vers l'intérieur, état de ce qui est roulé du dehors au dedans (en botanique à propos des fleurs, des pétales, etc.) » (cnrtl), l'involution appelle un sens qui se retire du livre, dans le mouvement même de sa forme. Si pour un temps le spectacle de la voûte céleste s'étiole, c'est pour mieux faire éprouver le désœuvrement de la lecture. Comment lire ce ciel, ce livre, cet enroulement volontaire, ce retrait nécessaire ? Le dynamisme morphogénétique du livre-*volumen* opacifie le livre et met en question notre lecture de l'événement mondain. En 1992, l'artiste iranienne Chohreh Feyzdjou démarre le cycle des « *Products of* ». Toiles enroulées et noyées sous un mélange de brou de noix et de pigment noir, paquetages de tissus teintés, boules de cires façonnées et emballées dans des filets noirs, manuscrits et livres d'hermétisme islamique roulés et noircis : les « *Products of Chohreh Feyzdjou* » sont un inventaire d'objets personnels ou artefacts noircis, systématiquement, comme par obsession. Chaque pièce est répertoriée avec une étiquette mentionnant le type d'objet, le

---

364 Au chapitre 3 de Hans Blumenberg, *La lisibilité, op. cit.,* intitulé « Le ciel comme livre, le livre dans le ciel ». Ce chapitre de Blumberberg aurait pu être prometteur compte tenu du rapport qui semble se dessiner entre ciel/constellation/cosmos/livres et bibliothèques. Pourtant, l'auteur semble en rester à une approche transcendantale de la question (approche très liée au modèle chrétien du ciel sous-jacent). La question sera de savoir comment faire renouer le livre avec le cosmos, l'occasion d'expliciter une lisibilité astrale - sidérale dont nous reparlerons.

365 *Ibid.,* p. 30. Notons que pour H. Blumenberg, il faut attendre la reprise de l'image par l'Apocalypse de Jean pour que le principe déterministe du livre soit réappliqué à cette forme du ciel (et du livre) : « Il faut attendre le renversement de la métaphore, tel qu'il s'opère dans l'Apocalypse de Jean, pour voir se dessiner une tendance déterministe : lorsque le Livre est ouvert, alors se produisent les événements qui y sont annoncés. »

366 *Ibid.*

matériau, le prix, parfois des dimensions. Également, l'artiste date et numérote. Paradoxalement, cette grande organisation, ce classement dont la finalité est le catalogue inventorié de son travail, sont porteurs d'une illisibilité qui préside à toute tentative de classement et de conservation, à toute *x*-thèque. L'entreprise a aussi cela de paradoxal qu'elle classe, sans réellement parvenir à identifier clairement les objets ramenés par le noir à leur matérialité et organicité premières. Les livres présents dans ces installations sont donc enroulés ; et même s'ils s'agit de *codex* en l'occurence, cette dynamique d'enroulement – que l'on retrouve pour les toiles démontées de leurs châssis – est tellement prégnante qu'elle participe d'un dynamisme interne de soustraction du sens, par son exil et son déplacement[367]. Lors d'un entretien avec Pennina Barnett, le 6 mai 2005, C. Feyzdjou explicite le fait que la dénomination « *Product of C.F.* » est une manière pour elle de déjouer les processus de catégorisation des objets qu'elle produit. Le texte apposé sur les caisses et autres contenants de ses installations, s'il appelle une lecture, amène très vite un effet déceptif au spectateur qui n'est pas davantage renseigné sur la nature des objets.

Si les livres altérés engagent un retour à la matérialité et au formel, un retour au noir, à la chute et à la soustraction du signe, ils ne refusent néanmoins pas la signification. Au non-sens premier qu'ils semblent véhiculer, nous opposerons plutôt, avec G. Didi-Huberman, qu'ils ouvrent la voie à du « non-savoir » en acte. Les livres enroulés de C. Feyzdjou incarnent cette quête de sens qui nécessite une lecture renouvelée. Ainsi, P. Barnett se demande comment « lire le noir » ? :

> Comment lire les grandes caisses battues par les intempéries et les grands échafaudages rouillés, les rouleaux de toile et les boîtes de minuscules formes de cire recouvertes de filets foncés ; les piles de cadres vides, les rangées de manuscrits "brûlés" ; la répétition des formes ; l'étiquetage et la numérotation obsessionnels, la coloration, l'emballage et le déchirement – et la noirceur, marquée sur chaque surface.[368]

---

367 Biographie de l'artiste qui peut se lire dans son travail : exil, naissance dans une famille juive à Téhéran, exilée à Paris – exil et déplacement.

368 Pennina Barnett, *op. cit.*, p. 191. « *How to read the large weather-beaten crates and great rusty scaffolds, the rolls of canvas, and boxes of tiny wax forms covered with dark netting; the stacks of empty picture frames, the rows of "scorched" manuscripts; the repetition of forms, the obsessive labeling and numbering ; the staining, wrapping and tearing – and the blackness, scored into every surface.* » Nous traduisons.



Fig. 31 : Chohreh Feyzdjou, *Products of Chohreh Feyzdjou*, à partir de 1992.

L'œuvre au noir de l'artiste relance un questionnement sur la lecture de ces objets : sur leur classification, leur identification, et plus profondément sur le type de lecture attendue face à une œuvre d'art contemporaine. Si le travail de l'artiste exile volontairement le sens, ce n'est que pour mieux faire ressentir à celui ou celle qui l'expérimente le déplacement nécessaire de sa posture lectrice initiale. Le processus d'enroulement devient un dynamisme morphogénétique étendu au dispositif global de l'installation qui comprend le livre. Cet enroulement et ce recouvrement par le noir participent d'un phénomène d'*estrangement*[369] du monde. La présente altération des objets nous plonge dans une familiarité trouble avec ceux-ci. Le livre en particulier – ou la toile pour le peintre – en s'enroulant, retourne à une forme dont nous sommes peu coutumiers. L'étrangeté des objets renvoyés à une organicité protéiforme, nous font dire d'eux – et de l'œuvre d'art – qu'ils sont étranges. Ainsi, pour G. Didi-Huberman : « Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entendent dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible »[370]. L'étrangeté du monde – ou plutôt son *estrangement* manifeste – s'adresse à la polysémie du sens, comme le mentionne l'auteur. Ces choses qui « s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens » semblent aisément renvoyer aux livres et à leur dynamique usuelle d'ouverture/fermeture. Par extension donc, « l'image se conçoit ici comme un organisme qui s'ouvre et se referme (parfois dans un seul mouvement) et dont *les* sens – plutôt que *la* signification – se conquièrent avec patience […] »[371]. L'ouverture/fermeture est pensée, chez M. Hagelstein, comme un mouvement unique et dialectique. Le livre incarne ce mouvement polarisé interne à toute œuvre. Bien plus que le *codex*, le *volumen* est une forme livre qui permet de comprendre cette dynamique morphogénétique d'ouverture-fermeture de la lecture et du sens (quand le *codex* sera une ouverture/fermeture « pli selon pli », comme nous le verrons dans la partie suivante). Chez C. Feyzdjou, l'enroulement systématique des surfaces renvoie à l'histoire juive dans laquelle elle s'inscrit : « […] Au siècle dernier, [les Juifs d'Iran/Perse] ont fait profil bas, vivant toujours "dans le provisoire", avec leurs biens roulés

---

369 Voir à ce sujet le numéro de la revue *Essais* sur « L'estrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg ».

370 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels,* Paris, Gallimard, 2007, p. 25. Cité chez Maud Hagelstein, « Farocki / Didi-Huberman. Lisibilité des images et pédagogie critique », dans *IMAGES, IMAGINI, IMAGES JOURNAL OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES*, 5, Romania Center of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest, 2015, p. 231.

371 Maud Hagelstein, *ibid.*, p. 232.

et prêts à partir »[372]. Effets personnels roulés traduisent le provisoire d'une situation comme état de fait historiquement intégré. Le rouleau, figure de la précarité, s'apparente ici à un sens provisoire, qui ne peut être fixé. Le dynamisme morphogénétique du *volumen*, de la même manière que tout mouvement d'opacification ou de retrait, ne vise pas à une condamnation pessimiste du sens (comme semblait l'éprouver H. Blumenberg). Au contraire, cette altération a pour but affirmé de réouvrir au sens les images rebuts, œuvres négligées ou, à rebours, d'artefacts surexposés à la critique ou au commentaire. Les livres altérés engagent un retour au sens du matériau, un sens anté-prédicatif, incarné *matière* :

> "De la matière naît du sens […] Il s'agit d'un sens non prédicatif, qui n'est précédé par nul logos langagier, et sur lequel viennent bien sûr se greffer tous les discours langagiers requis : iconologie ou interprétations. Les images ne représentent pas un royaume clos. Mais leur culture vit du fait qu'elles affirment, face au marmonnement incessant des discours et au bruit des débats, l'étrangeté qui les habite, leur dense mutisme et leur évidente plénitude." [373]

Si les livres et bibliothèques altérés pouvaient en référer au *silence* tout à l'heure, nous dirons avec M. Hagelstein et G. Didi-Huberman qu'ils incarnent plutôt une « espèce de solitude pensive »[374]. La « pensivité »[375] de l'œuvre énoncée par M. Hagelstein est palpable dans le travail de C. Feyzdjou. Les livres et autres objets y sont digérés par la matière noire, leur sens initial phagocyté par le geste artistique d'enroulement. L'œuvre, dans sa pensivité, oublie volontairement ce qu'elle signifie, fait table rase des significations qu'on lui octroyait jusqu'alors.

2. Factures et manières du lire

2.1. « Manières » de détruire : nuancier d'un geste de lecture

« Lire — Cette pratique »

Au même titre que la doctrine nietzschéenne « suppose la transmutation – d'une négativité en positivité […] »[376], les livres altérés, et le processus de néantisation

---

372 Pennina Barnett, *op. cit.*, p. 193. « […] *in the last century, [Jews in Iran/Persia] kept a low profile, living always 'in the provisional', with their belongings rolled up and ready to go.* » Nous traduisons.

373 Maud Hagelstein, *op. cit.*, p. 353.

374 Maud Hagelstein, *ibid.*, p. 232. Celle-ci initialement incarnée par la Vénus de Botticelli pour G. Didi-Huberman. (*Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 12.

375 *Ibid.*

376 Gilbert Merlio, *op. cit.*, p. 195.

qu'ils revendiquent, entraînent une conception vitaliste de la lecture où les manières de détruire sont autant de manières de lire. L'effacement, la néantisation des supports-livres actualisent plastiquement la perte ou la quête de sens éprouvée face au monde et à sa difficile expérience. Le retrait du sens s'incarne livre altéré. Face à l'absurdité d'un monde où le sens immédiat se retire, l'homme se voit désemparé et désœuvré. Ses certitudes ébranlées, son ontologie défaite, ce n'est que dans un *agir* qu'il peut faire face à la situation.

> […] l'homme moderne, privé d'une définition substantielle de soi et de l'assurance de sa propre place, doit répondre à l'injonction d'une créativité diffuse et *risquer en tout geste* une idée particulière de soi, en nuançant ce qu'il expose et partage avec tous, jusque dans le "pas" qu'il lance […].[377]

En quête de sens et de définition, nous engageons donc des *actes de lectures* du monde comme autant d'*agir* singuliers. Ainsi, les livres altérés par les artistes constituent des *lectures* particulières du monde ; par effet miroir, le spectateur qui se risque à l'illisibilité totale ou partielle de ces artefacts, engage un *geste de lecture* équivalent. La perte initiale de sens et de substance initie une volonté de subjectivation personnelle proportionnelle à la volonté de donner sens au monde. La perte du monde implique une volonté généralisée d'individuation des hommes et des choses. Les livres altérés matérialisent donc la nuance d'un geste ordinaire : dans leur grande diversité, ils rendent compte des multiples *manières* de lire l'art, dans un rapport physique et quasi-sculptural à celui-ci. Pour cause, la *manière* est une attitude étymologiquement fondée sur la « main » (du latin *manus*). La manière est la forme substantivée de l'ancien adjectif *manier* « qu'on fait fonctionner à la main ». La lecture procède donc d'abord d'une *manus* – certains évoquent aussi le lien entre le livre et le *ductus* (le tracé par la main). La *lecture* est intrinsèquement geste ; en cela, faisons de la « lecture de l'art » un syntagme actif, en devenir, se définissant dans ses reconfigurations multiples face aux œuvres – tandis que la lecture iconologique était un décryptage passif et normalisé. Ainsi, s'il fallait faire une typologie des œuvres qui nourrissent nos réflexions, nous privilégierions une typologie des manières de détruire ou d'empêcher livres et bibliothèques. Cette typologie maniériste des gestes de destructions des œuvres-livres ou œuvres-bibliothèques questionne l'idée de nuance. La destruction ou l'effacement des livres et bibliothèques relève d'une pragmatique nuancée du geste de lecture (geste de lecture paradoxal, certes). Le nuancier que proposent les œuvres – dans leurs manières de détruire, d'effacer, de soustraire au regard, d'anéantir ou d'altérer – doit s'appréhender comme un nuancier de l'attitude de lecture. La lecture s'entend ainsi comme *pratique.* Citons à propos ces quelques vers de S. Mallarmé :

---

377 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons

> Lire –
> Cette pratique –
> Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence – [378]

« Lire – Cette pratique ». Chez S. Mallarmé, la lecture comme pratique se lie intimement à la blancheur de la page, à son silence fait papier. La lettre y est « disséminée ». Le geste de lecture devient agencement plastique où les pratiques de lecture sont autant de pratiques de l'effacement et de génération du vide. Ce parti pris peut sembler surprenant. Louant la « grande portée formelle et symbolique »[379] de l'effacement, M. Fréchuret souligne l'atypique et l'apparente contradiction qui se loge dans ce geste. L'effacement s'érige comme rempart à la surproduction et au remplissement de nos sociétés occidentales. À l'aberration du trop-plein se substitue l'apparente absurdité d'un vide. Car longtemps, l'effacement est entendu comme « l'erreur, l'échec ou le sacrilège »[380], un geste imparfait, où la production ne trouve pas de résolution. Dans une dynamique vitaliste, il s'agit de redonner une positivité à l'effacement : « ce geste, foncièrement négatif et par définition contre-productif, peut *a contrario* être appréhendé comme processus créatif exemplaire et faire l'objet d'une réévaluation complète »[381]. C'est par la réévaluation complète d'une négativité – les livres altérés et les bibliothèques empêchées – que nous pourrons envisager la lecture de l'art comme acte créatif. M. Fréchuret insiste : « effacer est un acte qui participe dès le début à l'apprentissage de l'écriture. Effacer, gommer, raturer forment une condition nécessaire à tout exercice graphique »[382]. À travers l'effacement comme processus d'échec s'expérimente une sorte d'enfance de l'apprentissage et de la pensée. Les artistes contemporains se saisissent de ces réflexes quasi-archaïques pour les ériger au rang de gestes pleins et complets. Ces instincts parasites, secondaires à la bonne réalisation de l'acte d'écriture, se voient ici réifiés au rang de gestes essentiels. Si au premier abord, le geste d'effacement peut paraître simple, M. Fréchuret a à cœur

---

378 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Variations sur un sujet*, *Œuvres complètes, Paris, Gallimard,* « Bibliothèque de la Pléiade »,1945), établie par H. Mondor et G. Jean Aubry, pp. 386-387. Cité chez Marielle Macé, *ibid.*, p. 28.

379 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, pp. 335-336.

380 *Ibid.*, p. 29. Il est intéressant, en se rappelant de ce que disait M. Macé, de prendre en compte les expériences esthétiques qui échouent (et la manière dont elles structurent tout de même notre compréhension des choses.)

381 *Ibid.*

382 *Ibid.*, p. 34.

d'explorer ce « geste de soustraction »[383] dans la diversité des procédures plastiques qu'il appelle. Chez chaque artiste, le geste d'effacement requiert un mode opératoire personnel, un protocole singulier. De ce protocole intime résultent « un sens particulier ou une morphologie singulière »[384] : si l'effacement préside aux pratiques de A. Hamilton, J. Bennequin, M. Broodthaers et d'autres, les résultats divergent, tant dans la forme que sur le plan symbolique ou conceptuel.

Praxis et performativité de la lecture

En 2000, Éric Watier édite aux Éditions Incertain Sens (Rennes) un livre d'artiste intitulé *L'Inventaire des destructions (premier volume)*. L'artiste y consigne les récits d'artistes qui ont volontairement détruit leurs œuvres :

> Les uns après les autres, défilent sur les pages de ce livre les artistes qui ont volontairement détruit leurs propres œuvres. Convoqués par des formules brèves et sobres, mais non sans commentaire discret de l'auteur, les quatre-vingt-dix-neuf cas de destructions interrogent la création dans ce qu'elle a d'essentiel : objet ? processus ? attitude à l'égard du monde ?
>
> Le livre qui se veut lui-même vulnérable, sans couverture ni page de titre, consacre sa centième formule à sa propre présentation.[385]

Précisément hérité de la mouvance conceptuelle des années 60-70, l'effacement chez les artistes – avatar du détruire – se fait *gestuel* et *performatif*. Les artistes mettent en œuvre des *factures du vide.* Ainsi en est-il des pratiques de A. Kiefer et C. Parmiggiani déjà évoquées. A. Kiefer par exemple, « *homo faber* [qui] fera de Vulcain son dieu »[386], s'empare de cette figure du feu, émancipatrice et porteuse d'une brutalité sophistiquée, pour façonner la matière de ses œuvres. La dimension performative de la violence faite ici aux livres et bibliothèques est déjà sensible dans l'œuvre présentée par l'artiste à la Biennale de Venise en 1980 : « Il expose alors quatre de ses procédures créatrices (*Brûler, Lignifier, Couler, Ensabler*) […] »[387]. Nous qualifions la lecture de *geste* – qui engendre *factures du vide* en création et *manières de lire* en réception – et affirmons ainsi sa dimension performative. Pour M. Macé,

---

383 *Ibid.*, p. 29.

384 *Ibid.*, p. 30.

385 Éric Watier, *L'Inventaire des destructions (premier volume)*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000 (2e édition en décembre 2011), [100 pages], dos carré collé, offset noir & blanc, 19 x 13,5 cm. Dépôt légal mai 2000, 600 exemplaires pour la 2e édition. ISBN 2-914291-00-0 (1e édition)/ 978-2-914291-54-5 (2e édition).

386 Daniel Arasse, *op. cit.*, 2006, p. 73.

387 *Ibid.*, p. 68. Ce quatuor d'actions aux accents performatifs évoque la liste de verbes de Richard Serra qui inaugure la pratique sculpturale de l'artiste.

« acquiescer en lisant à une conduite fait […] passer du registre de l'expérience à celui de la *performance*, d'une culture (phénoménologique) de la sensation à une culture (pragmatique ou constructiviste) de la simulation […] »[388]. La lecture est un geste, une pratique en cela que ses ressorts sont pragmatiques et qu'ils participent de la génération d'un devenir-soi, d'un devenir-lecteur, d'un devenir-œuvre, etc. La lecture n'est alors plus simple phénomène de contemplation, d'attention ou de perception. En faisant de la lecture un performatif,

> la question n'est plus tellement celle des états attentionnels, mais de la relance pratique : quelles activations, quelles traductions le lecteur invente-t-il, ou échoue-t-il à inventer ? Ce registre de l'*usage* implique un changement de plan, une activité délibérée sur le réel et sur soi, qui s'appuie sur le livre pour inventer de toutes pièces des modes d'êtres.[389]

Non content d'inventer des modes d'être-lecteur (ou devenir-lecteur), la lecture comme performance invente le devenir-œuvre et, par dessus-tout, un *devenir-lecture* de l'art. Celui-ci déjoue les stéréotypies des lectures iconographiques ou sémiotiques qui monopolisaient le terrain jusqu'alors. Si le lecteur d'une fiction se glisse dans les « gestes verbaux »[390] de l'auteur, le spectateur d'une œuvre embrasse au plus près les « gestes plastiques » de l'artiste. Leur performativité est telle qu'ils nous affectent, physiquement, et façonnent notre lecture de l'art. Notre attitude lectrice se fait « "éthopoiétique" » : ce qui est *ethopoios* est ce qui a la qualité "performative" de transformer "le mode d'être d'un individu", et ouvre à l'exercice ascétique et souverain d'une stylisation de l'existence »[391]. Le terme se construit à l'aide de l'*éthos* – *soit la manière d'être* – et de la poïétique – soit le processus créatif – grecs. La visée de M. Macé – reprenant un vocable foucaldien – est bien toujours de défendre une transformation de l'individu et une auto-stylisation de l'existence et de son devenir-sujet[392]. De notre perspective, il faudrait dire que la lecture *performe* en plusieurs façons : elle désigne dans un premier temps la création de l'artiste qui utilise les factures du vide comme moyen de mise en livre. Par ailleurs, la lecture est performée par le spectateur de l'œuvre. Son agir se développe ici de plusieurs manières : il performe une individuation commune de l'œuvre et du spectateur. La lecture n'est donc pas uniquement « éthopoïétique », elle est aussi poïétique, en création comme en réception – si tant est qu'il faille ici faire la distinction entre ces deux régimes d'être.

---

388 Marielle Macé, *op. cit.*, pp. 183-184.

389 *Ibid.*

390 *Ibid.*

391 *Ibid.*

392 Nous utilisons ce syntagme pour pallier toute confusion ontologique qu'il pourrait y avoir avec le seul « sujet ».

2.2. Typologie des manières de détruire (depuis Maurice Fréchuret)

L'utilisation du médium « livre » et/ou « bibliothèque » dans les arts plastiques nous permet de penser, dans une perspective diachronique, le *détruire* du livre et de la bibliothèque à l'ère post-contemporaine. Ce *faire* paradoxal génère chez M. Fréchuret la mise en place d'une typologie de l'effacement pratique et plastique. Repartant de cette enquête, il s'agit d'interroger le *détruire* des livres – effacement, soustraction, anéantissement, altération, etc., comme un nuancier du geste de lecture de l'œuvre d'art. Épreuves du feu, trouées, effacement de surface ou caviardage sont autant de factures du vide, de factures de la néantisation du monde. Cette technique de construction par le négatif interroge un régime optique et langagier de lecture de l'œuvre d'art. La poétisation du *détruire*, dans toute la violence de l'anéantissement, est une confrontation fondamentale à la matérialité de l'œuvre.

Sans entrer dans un bilan historiographie exhaustif, cette typologie esquisse un parcours autour de quelques figures de la contemporanéité, depuis les années 60 et l'émergence du livre dit « d'artiste » jusqu'aux manifestations les plus actuelles des livres « sculptures » altérés. Des artistes comme Dieter Roth, Thu Van Tran, Claudio Parmiggiani, Emily Jacir, Jérémie Bennequin, Pascal Convert, Anselm Kiefer ou Ann Hamilton souscrivent toutes et tous au rituel du *détruire* selon des enjeux divergents : investigations mémorielles, politiques souvent, autour des normes de paroles et de la lisibilité afférente à l'art. Détruire, acte de création paradoxal, ouvre l'ère de l'*Iconic Turn.* Ces livres altérés interrogent sur les significations du non verbal : ces pures visualités rejettent la lettre, l'annihilent. Ils invitent à ouvrir une interrogation large sur la question de la signification de l'œuvre d'art, sur la manière dont la lecture de celle-ci amène à créer du sens, en se dégageant de tout paradigme langagier. La crise scriptoclaste, véritable *damnatio memoriae*, répond ici aux crises iconoclastes politiques et religieuses. L'opération de destruction se fait ici opération de *conversion* : *détruire* devient une renaissance, une « destruction créatrice » au sens plein.

La tentative de classement typologique en passe pour M. Fréchuret par trois manières génériques d'effacer :

> Ce sont principalement 3 catégories – le mode ablatif, le recouvrement (avec une gradation dans le geste qui se décline en trois sous-parties : le recouvrement neutralisant, la saturation, le caviardage) et l'enfouissement – qui vont nous permettre d'ordonner un acte qui, selon les définitions habituelles, est placé sous le

> signe de la négation, du déni, de la réfutation, de l'abrogation, en un mot de l'iconoclastie.[393]

L'évocation de l'iconoclastie est à préciser puisque l'acte d'effacement ou d'abrogation consiste en une attaque dirigée la plupart du temps vers les mots et l'écriture (et non pas l'image). Les livres sont les témoins de ce que T. Roger nomme à juste titre un « iconoclasme renversé »[394]. *Renversé* car à l'origine, l'iconoclasme est une atteinte, matérielle et/ou idéologique, portée à l'image. Ici, c'est le texte qui est « attaqué », la lecture qui est frappée d'un interdit : J. Bennequin parle d'acte « scriptoclaste ». Dans ce renversement de paradigme, l'interdiction des images laisse place à l'abolition du poème et de la lettre – comme chez J. Bennequin (qui souscrit au mode ablatif d'effacement) ou M. Broodthaers (qui procède par recouvrement-caviardage) où l'être-lettre du poème mallarméen est nié, laissant visible quelques résiduels être-signes. Seuls subsistent le livre et son dérivé métonymique, la page, qui continuent à faire-œuvre. Le mode ablatif, le recouvrement (avec ses deux acceptions) et l'enfouissement sont donc autant de manières de faire le vide, de constater la perte de sens et d'interroger les lectures de l'œuvre. Il s'agit donc ici de repartir de cette typologie pour tenter un classement de nos livres altérés et bibliothèques empêchées. Cette tentative typologique, contrairement à celle esquissée au chapitre précédent, semble plus pertinente puisqu'elle ne s'appuie pas sur un prétexte iconographique ou métaphorique : fonder une typologie des pratiques sur un *faire* performatif renoue avec l'énergie figurale des œuvres. La perspective diachronique et historique évoquée plus tôt nous a fait classer les œuvres répertoriées de manière chronologique. Ce classement dessine alors un panorama non exhaustif de l'évolution (ou de la répétition) de pratiques gestuelles afférentes aux livres et bibliothèques. M. Fréchuret, lorsqu'il évoque l'effacement comme recouvrement neutralisant, subdivise une catégorie d'effacement en deux autres subalternes (le caviardage et la saturation). Face à la diversités des œuvres, nous avons également entrepris de subdiviser les trois ordres de classification initiaux. Si la démarche typologique et classificatoire participe ici d'une mise en visibilité de la cohérence d'un phénomène plastique, elle est aussi révélatrice d'une grande porosité des catégories de classement. De fait, certaines œuvres apparaissent plusieurs fois dans nos tables et les artistes participent de multiples entrées. L'exercice typologique, aussi « scientifique » et « méthodique » qu'il veuille se donner, manifeste ses propres limites – au même titre qu'une bibliothèque, ou tout autre entreprise de classement catégorique, expérimente les siennes. Ainsi, il

---

393 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 39.

394 Thierry Roger, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d' « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Ed. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010, p. 735.

serait judicieux de comprendre cette tentative typologique au regard des limites méthodologiques énoncées en introduction. Pour l'heure, l'exploration typologique des *manières* ou *factures* de détruire semble nécessaire.

Le mode ablatif

L'un des premiers modes d'effacement évoqués par M. Fréchuret est donc le mode ablatif. Ici, l'effacement est radical, irrémédiable puisqu'il procède par soustraction de matière. L'ablation dénote bien l'arrachement et l'absence consécutive à celui-ci.

> Le terme ablatif concerne essentiellement deux domaines, celui de la grammaire et celui de la chirurgie. Dans le premier, la forme ablative correspond à l'élision ou à la suppression d'une racine, d'un mot ou d'un ensemble de mots dans le but de produire un sens nouveau à la proposition de départ. Du latin *ablavitus*, le mot désigne donc l'acte d'enlever et de soustraire. Dans le deuxième cas, et transformé en substantif (ablation), le mot désigne l'action de retrancher ou de supprimer. La première acception désigne le lieu depuis lequel se produit le déplacement, l'endroit à partir duquel s'opère l'action d'"emporter hors de". Elle se traduit par diverses prépositions dont le *a*, le *ab,* le *abs* ou encore le *absque* sont les plus fréquemment utilisées. La deuxième désigne un geste spécifique qui vise à enlever une partie d'un tout et qui de manière courante concerne plus spécifiquement la pratique chirurgicale.[395]

L'acte plastique – au sens chirurgical du terme presque – relève de ce que M. Fréchuret désigne comme un « traitement curatif de la forme »[396]. Livres et bibliothèques qui souscrivent à ce mode de néantisation sont l'objet de trouées, de troncatures, d'évidements patents. Ainsi en est-il des œuvres de C. Parmiggiani, A. Hamilton, G. Laramée, R. Whiteread ou encore J. Bennequin, etc.

---

395 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 43.

396 *Ibid.*, p. 44.

Œuvres souscrivant au mode **ablatif** *de la typologie de M. Fréchuret :*

La trouée

- Rober Racine, *Dictionnaire introduction*, 1980-1982, Deux photographies noir et blanc, 228,6 x 132,1cm chacune, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- Rober Racine, *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, 1980-81, Installation, Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier, 16 x 853,4 x 731,5cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- Rober Racine, *Pages-Miroirs*, 1980-1994, Installation, dessins, pages de dictionnaires évidées et miroir, Dimensions variables, CIAC, Montréal.
- Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1985/1993, Livre brûlé, 35 x 50 cm, Collection de l'artiste.
- Ann Hamilton, *Tropos*, 1993-1994, Installation et performance, Fenêtres de verre industriel translucide, gravier surmonté de béton, crin de cheval, table, chaise, graveur électrique, livres, voix enregistrée, bande audio, lecteur de bande audio, haut-parleurs, Dimensions variables, Dia Center for the Arts, New York.
- Ann Hamilton, *Tropos (Books)*, 1993, 48 livres altérés, étagère, Dimensions variables, Collection privée, New York.
- Ann Hamilton, *Lineament*, 1994, Installation et performance, Murs en contreplaqué, siège et table suspendus, lumière de projecteur, figure assise prélevant et enroulant un texte découpé en ligne continue depuis un livre préparé, Dimensions variables, Ruth Bloon Gallery, Santa Monica (Californie).
- Ann Hamilton, *Lineament (Book/Ball)*, 1994, 15 livres-balles dont 4 épreuves d'artiste, Balles enroulées à partir de bandes de texte, livre, vitrine en verre et bois, 31,8 x 72,4 x14 cm (vitrine), dimensions variables (balles), Publiés en 1994 par Sean Kelly Gallery, New York.
- Doug Beube, *Reunification: The Grand Design*, 1996, Livre altéré, 9 x 11 x 4 pouces, Collection de l'artiste.
- Doug Beube, *Spanish to English Speakers*, 2003, Sculpture, Altered book/carved dictionary, 24.1 x 17.8 x 5.1 cm, lieu de conservation inconnu.
- Melik Ohanian, *Sign Word Book*, mai 2003, Action, Effacement *via* photoshop d'un dictionnaire par des personnes immigrées, Dimensions variables, La BF 15 Espace d'Art contemporain, Lyon.
- Emily Jacir, *Material for a film*, 2004-en cours, Installation à l'occasion du Hugo Boss Prize 2008, 1000 Livres blancs fusillés, photographies de l'ouvrage des *Mille et une nuits* de W. Zuaiter, Dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- Doug Beube, *Vector*, 2007, 4 Livres altérés et assemblés, 5 1/2 x 9 1/4 x 8 1/4 pouces, Collection de l'artiste.
- Diogo Pimentão, *Livro Horizontal*, 2009, Livre, bois, 32 x 22 x 3 cm, Galerie Untilthen, Saint-Ouen, France.
- Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Sculpture)*, 2008/09, livre, découpes au laser, Version papier: 32 pages, 32,5 x 25 cm, Édition « greatest hits », Berlin.
- Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Musique)*, 2009, Partition lue par un piano mécanique, Instrument: Pianola Metrostyle Themodist, Musikinstrumenten-Museum, Berlin.
- Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition*, 2009-2013, 20 Livres d'artiste réunis en coffret, Dé-compositions 1.0 à 1.18., Chaque livret (28p.) 21 x 15 cm, Collection de l'artiste.
- Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm / 32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

- Guy Laramée, *The Web*, 2009-2012, Livre d'astronomie sculpté, encres, pigments, Dimensions variables, Collection de l'artiste, Montréal.
- Guy Laramée, *Série « A caverna »*, 2011-2012, Livres sculptés, encres, pigments, Dimensions variables, Collection de l'artiste, Montréal.
- Guy Laramée, *Desert of unknowing*, 2016, Livres sculptés, encres, pigments, 39 x 11,5 x 5 pouces, Collection de l'artiste, Montréal.

Effacement progressif
- Marcel Duchamp, *Readymade malheureux*, 1919, Précis de géométrie accroché à tout vent, Dimensions variables, Buenos Aires/Paris.
- Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte)*, 1969, Film 16 mm noir et blanc, silencieux, 2 minutes, Bruxelles.
- Doug Beube, *Books of Knowledge Standing Up Against the Elements*, 1983-1988, Mixed media, dimensions variables.
- Ann Hamilton, *Indigo blue*, 1991/2007, Installation et performance commandées pour "Lieux avec un passé : Festival de Spoleto de Charleston » (Mary Jane Jacob, curatrice | Charleston, Caroline du Sud | 24 mai au 24 août 1991), Vêtements de travail bleus, base en acier et en bois, table en bois, chaise, ampoule, livres (manuels de réglementation militaire, reliures bleues), salive, gomme à effacer rose, effacement, filet, soja, Dimensions variables, Collection du Musée d'Art Moderne de San Francisco.
- Ann Hamilton, *Indigo blue (Books)*, 1991, Quatre livres altérés, vitrine en verre et bois, 101 × 172.7 × 50.8 cm (vitrine), dimensions variables (livres), Collection de Lois Plehn.
- Jérémie Bennequin, *Ommage / À la recherche du temps perdu, Opus I, Une perte de temps recherché*, Paris, Édition de l'auteur, 2008. Double volume, 50 exemplaires signés.
- Jérémie Bennequin, *Ommage / À la recherche du temps perdu, Opus II, Le roi du silence et les enfants de la nuit*, Paris, Édition de l'auteur, 2009. Double volume, 50 exemplaires signés.
- Jérémie Bennequin, *Ommage / À la recherche du temps perdu, Opus III*, Paris, Édition de l'auteur, avec l'aide d'Yvon Lambert, 2010. Double volume, 100 exemplaires signés.
- Diogo Pimentão, *Materias/Matières*, 2011, Livres découpés, graphite, bois, Dimensions variables, Galerie Untilthen, Saint-Ouen, France.
- Jérémie Bennequin, *Ommage / À la recherche du temps perdu, Opus IV*, Variation à la gomme/Du côté de chez Swann, Noms de pays le nom/Noms de pays le son, Paris, Édition de l'auteur, avec l'aide d'Yvon Lambert, 2012.

L'empreinte, la matrice
- Ignasi Aballí, *Enciclopedia*, 1994, Installation, Bois, poussière, papier, encre, Bibliothèque : 190 x 159 x 20 cm / Trace de poussière : 190 x 159 cm / Liste des volumes : 25 x 34 cm, MACBA, Barcelone, Espagne.
- Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 1996-2000, Béton, 390x 752 x 1058cm, Judenplatz Square, Vienne.
- Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks)*, 1997, . Plâtre et acier, 450 x 480 x 632 cm, MoMA, New York.
- Rachel Whiteread, *Untitled (Library*), 1999, Plâtre dentaire, polystyrène, panneaux de fibres et acier, 285.8 x 535 x 243.8 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.
- Ignasi Aballí, *Libros*, 2000, Bibliothèque avec étagères de bois vides, 200 x 210 x 25 cm, Collection Lego Contemporary Art Collection.
- Rachel Whiteread, *Sequel IV*, 2002, Plâtre, polystyrène et acier, 32 x 30 x 10 pouces.
- Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra (Delocazione) (Sculpture d'ombre (Delocazione))*, 2002, Feu, Suie, Fumée, Installation au Musée Fabre de Montpellier (23 mars – 31 août 2002), Galerie Meessen de Clercq, Montpellier.
- Claudio Parmiggiani, *Senza titolo (série)*, 2017, Fumée et suie sur bois, 150 x 200 cm et 240 x 114 cm, Galerie Meessen de Clercq, Montpellier.

Le mode ablatif est ici subdivisé en trois sous-catégories : la trouée, l'empreinte ou matrice, l'effacement progressif. Celles-ci tentent de rendre compte des multiples temporalités et variations conceptuelles que l'ablatif recèle. La trouée, dès les années 1980 avec R. Racine, est l'un des modes d'action privilégié par les artistes : radical, brutal, incisif, il fait de l'effacement un *événement*, une performance (comme c'est le cas dans *Tropos* (1993-1994) de A. Hamilton). L'action inaugurale de détérioration du livre est souvent liée à un livre particulier : précis géométrique pour M. Duchamp (1919), *best-seller* de la culture artistique pour John Latham (*Art and Culture* de Clément Greenberg en 1966-69), dictionnaire et encyclopédie encore chez Ignaci Aballí (1994) ou Melik Ohanian (2003), manuel de réglementation militaire chez A. Hamilton (1991-2007). L'attaque ablative est donc souvent celle du livre autoritaire et identitaire. Certaines pratiques sont cependant plus formalistes : nous pensons aux travaux de Doug Beube ou Diogo Pimentão. La violence et la radicalité du processus ablatif engendrent par ailleurs des pratiques que l'on peut qualifier de *curatives*. Les démarches de A. Hamilton, E. Jacir ou encore M. Ohanian contiennent une dimension politique et thérapeutique affirmée. Pour la réalisation de *Sign Word Book*, en mai 2003, Melik Ohanian demande à des personnes immigrées d'effacer un dictionnaire. L'outil gomme de photoshop est l'instrument de trouées nettes dans les pages de l'objet linguistique. La trouée plastique effectuée par les personnes immigrées réactive la blessure d'une langue que l'on peine à saisir, mais permet en retour une émancipation en acte de l'autorité de celle-ci. À la marginalisation, l'œuvre de M. Ohanian substitue une visibilité paradoxale des minorités. *A contrario*, l'« effacement progressif » joue sur un temps long de l'ablatif. Celui-ci devient processus au long cours, des années 90 à nos jours. Les productions relatives à ce type d'effacement (à la gomme, à la salive, à l'eau, etc.) activent une dimension palimpseste peu présente dans la trouée. L'effacement comme hommage littéraire chez J. Bennequin rejoue une usure naturelle : usure de la page révélatrice de la fragilité du support papier. Enfin, la sous-catégorie « L'empreinte, la matrice » liste des pratiques, de bibliothèques le plus souvent, qui interrogent la création en négatif du sens. Ces œuvres sont « matricielles » en référence aux processus plastiques de moulage et d'empreinte dont elles sont issues (chez R. Whiteread et C. Parmiggiani tout particulièrement). De telle sorte que les bibliothèques effacées ou altérées deviennent de paradoxales matrices du sens, où la « solidification du vide »[397] qu'elles proposent est l'empreinte négative de notre non-savoir face au monde.

---

397 Pamela Bianchi, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges*, 18, 2014, pp. 38-50. En ligne : http://journals.openedition.org/marges/861, consulté le 14 Janvier 2019.

[Mode ablatif de lecture : le retranchement]

Le mode ablatif de traitement des livres ou bibliothèques définit un mode de lecture particulier, une lecture comme *retranchement*. L'altération du livre, cet « acte de retranchement inaugural »[398] fait écho à une lecture que M. Macé envisage aussi comme exercice de « retranchement inaugural ». Entendons par là que la lecture nécessite une disposition particulière ; celle de se séparer momentanément d'une réalité pour s'immerger dans une autre : l'œuvre. Chez M. Macé, cette immersion rend compte de la manière que l'on a de nous laisser prendre par la fiction narrative en jeu (il faudrait faire ici la distinction entre *fiction narrative* – telle que convoquée chez M. Macé, et la *fiction cognitive* ou *feintise ludique partagée* telle que définie par J-M. Schaeffer). Dans le vide laissé par l'ablation advient un espace de lecture propice à l'immersion. M. Macé insiste cependant sur le fait que « cette façon d'habiter une configuration [littéraire ou plastique] n'est pas une désertion de la vie ordinaire [...] »[399]. La lecture provoquée et encouragée par les œuvres procède au contraire d'un « retranchement [dans] l'"ouvert" »[400]. Nous retrouvons ici cette notion d'ouverture qui chez M. Hagelstein affirmait la *pensivité* de l'œuvre. Le livre altéré permet de créer de l'espacement, du latent, une attention en suspens. Cet espacement n'est pas rupture, mais accommodation nécessaire des distances. Mieux encore, l'espacement propice à la lecture ouvre une « possibilité de *contact* avec les choses »[401]. Paradoxalement, l'effacement et les factures du vide par ablation ne restent pas un hiatus inhabité, un retranchement du monde mortifère, mais « une modalité simple de présence au monde »[402]. L'immersion créée par l'espacement et le vide propose une disposition affective très différente de celle envisagée par Martin Heidegger tout à l'heure. Ici, la lecture est vécue comme une disposition affective propice à une immersion intensive dans le monde.

Le recouvrement neutralisant, la saturation, le caviardage

Les connotations relatives au recouvrement neutralisant, qu'il soit saturation ou caviardage, sont quant à elles différentes. « Effacer, au plan historique, a effectivement toujours été lié à la falsification, au mensonge, à la dissimulation »[403]. Le recouvrement, et l'effet de neutralisation qu'il propose, fait aussi écho à des pratiques politiques de censure et de *damnatio memoriae*. Repris par les artistes, ce

398 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 31.
399 *Ibid.*, p. 37.
400 *Ibid.*, p. 41.
401 *Ibid.*, p. 43.
402 *Ibid.*, p. 51.
403 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 139.

geste est transmué, bien souvent, en une critique de telles pratiques de corruption. Contrairement au mode ablatif encore, le recouvrement neutralisant se déroule souvent dans une temporalité plus lente. Il faut le temps au geste de se déployer dans la surface du livre, de gagner par contagion tous les espaces (du livre ou de la bibliothèque).

> Il consiste, pour M. Fréchuret, moins à enlever en un seul geste l'élément que l'on veut soustraire à la vue qu'à le dissimuler progressivement par l'addition de couches successives de matière ou par la diffusion ou l'émission progressive de cette dernière dans l'espace d'intervention. L'étude des œuvres qui résultent de cette pratique montre l'évidence d'une temporalité différente, d'une intervention moins fulgurante mais plus insinuante.[404]

404 *Ibid.*, p. 140.

Œuvres souscrivant au mode ***recouvrement neutralisant*** *de la typologie de M. Fréchuret :*

Saturation

- Anselm Kiefer, *Ausbrennen des Landkreises Buchen IV (Cautérisation du district de Buchen IV)*, 1975, Livre relié de 56 pages (27 double pages + 1ère et 4ème de couverture), Oxyde de fer et huile de lin sur toile peinte découpée, bande de lin, 63 x 45 x 8 cm, Collection particulière.
- Anselm Kiefer, *Mesopotamie (La papesse)*, 1985-1989, Livres de plomb, dimensions variables**,** Hans Rasmus Astrup, Oslo.
- Chohreh Feyzdjou, Products of Chohreh Feyzdjou, à partir de 1992.
- Rachel Whiteread, *Black Books*, 1996-1997, Série de 10, Plastique noir pigmenté et acier, 30.2 x 101.9 x 23.4 cm, Collections privées.
- Lorenzo Perrone, Série des « Libri Bianchi », 2002-2016, Techniques mixtes (plâtre, peinture acrylique blanche, bronze, etc.), Dimensions variables, Collections privées et de l'artiste.
- Ignasi Aballí, *Libretas negras*, 2008, Impression numérique sur papier photographique, 89 x 105 cm, Collection particulière.
- Eric Watier, *Poussières*, Éditions Provisoires [En ligne], Livre double, 14,8 x 10,5 cm, 2 x 16 pages, Mars 2009.
- Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)*, 2011, Plomb, Verre, Dimensions variables, Collection Thaddaeus Ropac, Paris/Salzbourg.
- Thu Van Tran, *Sans Tâche*, 2012, Bois d'hévéa, plâtre, livre et encre, 85 x 37,2 x 37,2 cm, Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.
- Thu Van Tran, *Au plus profond du noir*, 2013, 59 feuilles de papier A4, 120 feuilles de verre, 4 planches de bois d'hévéa, 29,7 x 21,4 cm (x 59), Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.

Caviardage

- Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Gravure mécanique et peinture sur 12 plaques d'aluminium anodisé, 32.4 x 49.7 x 0.3 cm (chaque plaque), Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.
- Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 300 exemplaires, Lithographie offset, 32.4 x 24.9 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.
- Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, Lithographie offset sur papier mécanographique transparent, 32.5 x 25 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.
- Sepand Danesh, *Ombre de mémoire*, 2006-en cours, Réécriture manuelle à même le livre de « À la recherche du temps perdu » (Marcel Proust, 1913), Encre sur papier, Dimensions variables, Présenté au présentée au MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne durant l'exposition collective « chercher le garçon » du 7 mars au 30 août 2015.
- Aurélie Noury, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Poster)*, 2008, tirage numérique noir & blanc, 70 x 100cm, tirage illimité.
- Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm / 32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

Enveloppements

- Jeanne Claude et Christo, *Wrapped Book (Livre emballé)*, 1973, Livre enveloppé de toile et de ficelle, 100 exemplaires numérotés, 31 x 28 cm, Publié par Abrams Original Editions, New York, New York.
- Rodney Graham, *Cours de linguistique générale*, 1988, étui en chêne laqué orange cadmium autour du livre de Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Yves Gevaert éditeur, Bruxelles 1988, 25 x 19 x 5 cm, Lieu de conservation inconnu.
- Ignasi Aballí, *Biblioteca I, II, III, IV, V*, 2002-2004, C-Print, Impression chromogénique sur papier monté sur plaque d'aluminium, 65,5 x 100 cm/114,4 x 172 cm/87 x 130 cm/68 x 100 cm/54 x 80 cm, Museo National Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne.

Neutralisation minimaliste et conceptuelle

- Joseph Kosuth, *Information Room (Special Investigation)*, 1970, Journaux, livres, tables et chaises, Dimensions variables, Sean Kelly Gallery, New York, New York. (dématériatlisation dans l'acte conceptuel de lecture)
- Eric Watier, *Un livre, (Un pli)*, Rennes, Ed. Incertain Sens, 2003. [4 pages] pliées, impression noir & blanc, 19 x 13,4 cm, 2003, gratuit, épuisé, Livre d'artiste.
- Bernard Villers, *Un pli, un livre,* 2008, Une feuille pliée, Texte de Gilles Deleuze scanné, Couverture cartonnée jaune, Tirage illimité, Format fermé : 21x15cm, Livre d'artiste.
- Farah Khelil, *Un livre aveugle*, 2009, Impression noir et blanc sur papier vrin, Dimensions variables, collection de l'artiste.
- Fernanda Fragateiro, *(Not) reading constructed color field*, 2010, Acier, livres recouverts de soie et de lin, 210 x 110 x 10 cm, Galerie Elba Benitez, Madrid, Espagne.
- Bernard Villers, *Or – Le Pliage,* 2011, Impression numérique d'une feuille A3 pliée et scannée ; couverture de papier fort, blanc, impression numérique ; 21 x 29,7cm. 60 exemplaires. Livre d'artiste.

Cette insinuation dont fait état M. Fréchuret se retrouve dans différentes manières de neutraliser les objets : la saturation, le caviardage, mais aussi l'enveloppement et la neutralisation minimaliste et conceptuelle. La saturation s'entend souvent comme sédimentation progressive de la matière faite mémoire (chez A. Kiefer par exemple). Les neutralisations colorées dichotomiques sont nombreuses dans cette catégories d'effacement : des livres blancs de Lorenzo Perrone aux livres noirs de Rachel Whiteread ou Ignasi Aballí. Le caviardage, cette pratique « écolière » liée à l'écriture et des situations spécifiques d'apprentissage, s'avère tantôt parodique chez Marcel Broodthaers, typographique chez Aurélie Noury ou encore exploratoire chez Sepand Danesh. Le rapport à la littérature est prégnant dans cette sous-catégorie : les figures de S. Mallarmé et M. Proust flottent en arrière-plan de ces effacements plastiques. À ceux-ci s'ajoute dans notre typologie une neutralisation moins évidente : une neutralisation minimaliste et conceptuelle. Les œuvres de Joseph Kosuth, Éric Watier, Bernard Villers, Fernanda Fragateiro, ou Farah Khelil neutralisent le texte, son usage et sa lecture en réduisant le livre à un seuil minimal de lecture (voire à une forme minimale sans lecture – F. Fragateiro). D'autre part, l'enveloppement est une catégorie dont la proximité est grande avec l'enfouissement. La série photographique *Biblioteca* (2002-2004) d'I. Aballí illustre parfaitement cet enveloppement neutralisant dont les livres font l'objet. Ces photographies rendent compte de bibliothèques cellophanées : les livres, les inscriptions sur leur dos, sont opacifiés par une surface semblable à un voile de plastique – brouillard de la mémoire ou membrane protectrice. La diffusion et l'insinuation participent également d'un enfouissement neutralisant. Ainsi en est-il par exemple de certaines œuvres de T. V. Tran (dont *Au plus profond du noir (manuscrit)* (2013) et *Sans Tache* (2012) dont nous développerons les analyses dans le dernier chapitre).





Fig. 32 : Rachel Whiteread, *Black Books*, 1996-1997, Série de 10, Plastique noir pigmenté et acier, 30.2 x 101.9 x 23.4 cm, Collections privées. **Fig. 33 :** Ignasi Aballí, *Biblioteca I, II, III, IV, V*, 2002-2004, C-Print, Impression chromogénique sur papier monté sur plaque d'aluminium, 65,5 x 100 cm/114,4 x 172 cm/87 x 130 cm/68 x 100 cm/54 x 80 cm, Museo National Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne.

L'enfouissement

Dans les grottes de Qumran, des jarres conservent les livres face au désert. « Ces grottes, dans leur nudité ascétique, incarnent une figure héroïque de la bibliothèque, figure de résistance »[405]. Le dernier mode d'effacement abordé par M. Fréchuret est celui de l'enfouissement. « Placer une chose dans une cavité profonde et la recouvrir, mettre en terre ou sous terre pour, au sens littéral, l'enterrer, telle est la définition habituelle du terme enfouir dont l'objectif déclaré est de cacher, de soustraire à la vue ou à toute autre appréhension physique »[406].

405 Gérard Haddad « La grange aux livres », dans Denis Bruckmann (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004, p. 59.

406 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 257.

Œuvres souscrivant au mode ***enfouissement*** *de la typologie de M. Fréchuret :*

Enfouissement littéral

- Marcel Broodthaers, *Pense-Bête,* 1964, Livre, papier, plâtre, balles plastiques sur bois, 30 × 84.5 × 43 cm, Museum of Modern Art, New York, New York.
- Anselm Kiefer, *Liliths Töchter (Les filles de Lilith),* 1998, sable et tissu sur photographie monté sur carton, collection de l'artiste.
- Gilles Barbier, *Still Library,* 2014, Technique mixte, 210 x 288 x 287 cm, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.
- Susanna Hesselberg, *When My Father Died It Was Like a Whole Library Had Burned Down,* 2015, Installation, Bibliothèque enfouie d'environ 3000 livres, plaque de verre, Dimensions inconnues, Festival « Sculpture by the Sea », Aarhus, Danemark.

Enfouissement enveloppement

- Jeanne Claude et Christo, *Wrapped Book (Livre emballé),* 1973, Livre enveloppé de toile et de ficelle, 100 exemplaires numérotés, 31 x 28 cm, Publié par Abrams Original Editions, New York, New York.
- Pascal Convert, *Bibliothèque,* 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Enfouissement subversif et irrévérencieux

- John Latham, *Art and Culture.* 1966–69. Valise de cuir contenant livre, lettre, photostats et flacons étiquetés remplis de poudres et de liquides, 7.9 x 28.2 x 25.3 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.
- Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst),* 1969, Livre d'artiste, Édition de 50 exemplaires et une épreuve d'artiste, Livre moulu, gélatine, saindoux et épices dans boyau naturel, 30.5 x 17 x 9 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.

Replier / Froisser / Mettre en boule / Entasser

- Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1979*, Bruxelles, Éditions Walrus, 1979, 16 pages, 10,5 x 7,4 cm. Livre d'artiste.
- Doug Beube, *City,* 1990-1996, Livres altérés, étagère de bois, 16 x 36 x 16 pouces, Collection de l'artiste.
- Ann Hamilton, *Lineament,* 1994, Installation et performance, Murs en contreplaqué, siège et table suspendus, lumière de projecteur, figure assise prélevant et enroulant un texte découpé en ligne continue depuis un livre préparé, Dimensions variables, Ruth Bloon Gallery, Santa Monica, Californie.
- Ann Hamilton, *Lineament (Book/Ball),* 1994, 15 livres-balles dont 4 épreuves d'artiste, Balles enroulées à partir de bandes de texte, livre, vitrine en verre et bois, 31,8 x 72,4 x14 cm (vitrine), dimensions variables (balles), Publiés en 1994 par Sean Kelly Gallery, New York.
- Alicia Martin, *Biografías,* 2003, site specific installation, Casa de America, Madrid.
- Cara Bares, *Body of desires,* 2005, Archive photographique d'un livre froissé, 36 x 46.50 pouces, Nicole Longnecker Galery, Houston, Texas.
- Matej Kren, *Passage,* 2005, City gallery of Bratislava, Pálffy Palace Panská 19, Bratislava.
- Claudio Parmiggiani, *L'isola del Silenzio,* 2006, Cloche, Livres, Installation dans la chapelle des Brigittines, Bruxelles, Belgique, Dimensions variables, Galerie Meessen de Clercq, Montpellier.
- Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque,* 2006, Livres et photographies sérigraphiées sur verres rétro-éclairés, Dimensions variables, Galerie Almine Rech, Paris.
- Matej Kren, *Book Cell,* 2006, Installation, Livres, Dimensions variables, Centro de Arte Moderna, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal.
- Jakob Gautel, *Tour de Babel,* 2006-2013, Installation de 15000 livres empilés, 4,5 mètres de hauteur et diamètre, présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille dans l'exposition « Babel », curateur Régis Cotentin. Exposition reprise en 2013 par le Botanique à Bruxelles.
- Ann Hamilton, *Human Carriage,* 2009, Performance, Piles de poids de livres, poulies, système mécanique de lancement et acheminement de poids, dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York.

- Ann Hamilton, *Carriage*, 2009, Édition de 15 livres dont 3 épreuves d'artiste, Tranches de livres de poche, tissu râpé, ficelle, colle de reliure, carton de reliure, plaquette de musée, tissu de reliure, panneaux acryliques, Circonférence externe 13 3/4 pouces, circonférence interne 5 1/2 pouces, 16 3/4 pouce déplié, dimensions de la boîte: 18 7/8 pouces, 4 1/2 pouces, Boîtes d'archive produites par Culpeck & Clark Limited, Rhinebeck, New York, New York.
- Ann Hamilton, *Book weights (human carriage)*, 2010, Série photographique, Édition de 10 impression (et 2 épreuves d'artiste), Impression jet d'encre pour archive, Dimensions variables, Publié avec la Carl Soway Gallery, Cincinnati, Ohio.
- Trong G. Nguyen, *Library*, « Candide by Voltaire »/« The Prince and the Pauper by Mark Twain »/« The Red Shoes by Hans Christian Andersen »/« Society of the Spectacle by Guy Debord »/« The Wonderful Wizard of Oz by Frank L. Baum, premier chapitre (1150 mots) »/« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard by Stéphane Mallarmé », 2010, Grains de riz, encre, peinture dorée, feuille d'or, mylar clair, 13 x 9x 0.5 cm chaque sachet, Lieu de conservation inconnu.
- Pascale Marthine Tayou, *After Shave (Fétiches Revue Noire)*, 2011, Livres empalés sur tiges d'acier, Acier, papier, lames de rasoir, livres Revue Noire, 10 colonnes, 210 cm environ, Maison de la Revue Noire, Paris.
- Miler Lagos, *Home*, 2011, Igloo de livres, Dimensions variables, Galerie Magnan Metz Gallery de New York, New York.
- Robert Kusmirowski, *Stronghold*, 2011, Installation, Dimensions variables, 11ème Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née », La Sucrière, Lyon.
- Hubert Duprat, *La bibliothèque du trichoptère ou La dernière bibliothèque*, 2012-en cours, Installation à LiveInYourHead, institut curatorial de la Head-Genève (7 juin-15 juillet 2012), Dimensions variables, Genève. Exposition au Musée d'art moderne de Paris (2020-2021).
- Marta Minujín, *The Parthenon of Books* (1983-2017), Steel, books, and plastic sheeting, 19.5 × 29.5 × 65.5 m, Commissioned by documenta 14, with support from the Ministry of Media and Culture of Argentina, Friedrichsplatz, Kassel.

Livre & bibliothèque bloc

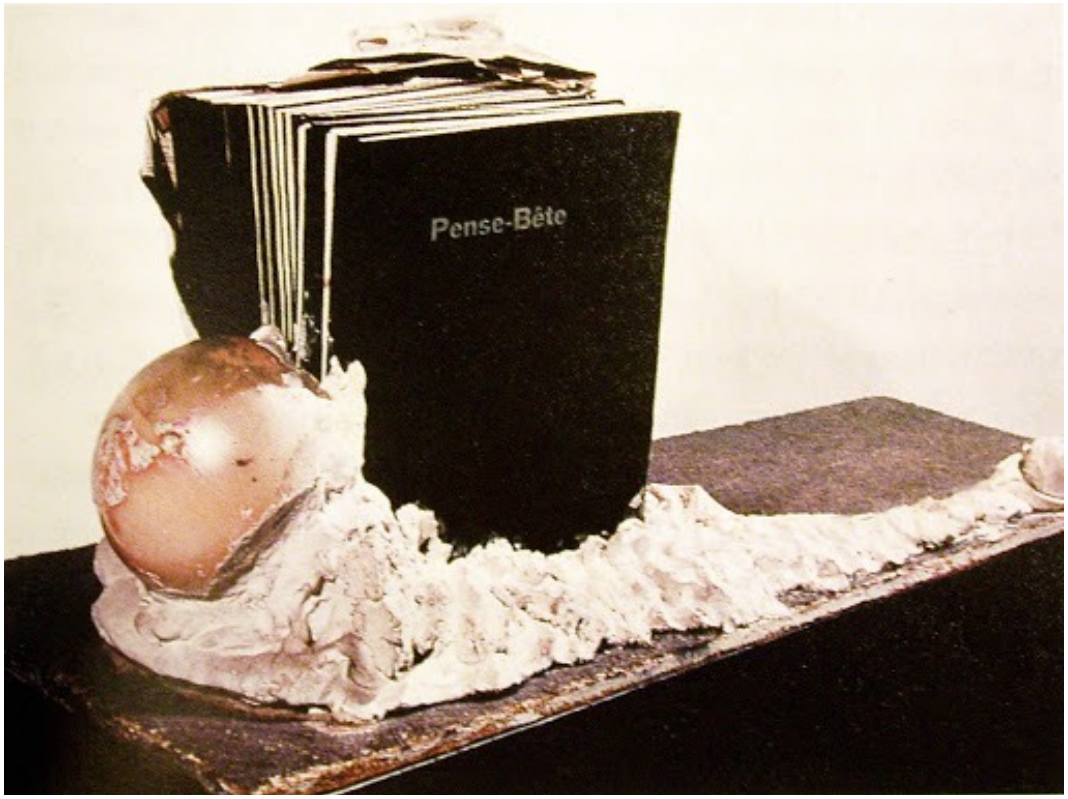
- Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 1996-2000, Béton, 390x 752 x 1058cm, Judenplatz Square, Vienne.
- Claire Fontaine, *Enfance et Histoire brickbat*, 2007, Édition de 3 livres, Brique et fragments de briques, impression laser et cd-rom, 20 x 13 x 5,8 cm, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Claire Fontaine, *Les barricades de mai brickbat*, 2007, Édition de 3 livres, Brique et fragments de briques, impression laser et cd-rom, 20 x 13 x 5,8 cm, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Claire Fontaine, *Trouble dans le genre brickbat*, 2007, Édition de 3 livres, Brique et fragments de briques, impression laser et cd-rom, 22 x 13,7 x 5,8 cm, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Claire Fontaine, *Kafka brickbat*, 2007, Édition de 3 livres, Brique et fragments de briques, impression laser et cd-rom, 22 x 13,5 x 5,8 cm, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Claire Fontaine, *Equivalents I - VIII*, 2007, Installation, 120 briques réfractaires, impressions photographiques sur papier, Dimensions variables, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Thu Van Tran, *Exister Caché*, 2009, Pince à reliure, livres récupérés du stock d'un libraire destinés à la réduction en pâte à papier, 160 x 160 x 170 cm, Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.
- Ann Hamilton, *Book blocks*, 2013-présent, Sculpture, Tranches de livres de poche, bois, colle de relieur, dimensions variables, collection de l'artiste.
- Michael Rackowitz, *What Dust Will Rise ?*, 2012, Installation, Travertin de Bamiyan, verre, vitrines, balles, shrapnel, météorites, verre du désert libyen, trinitite, fragments des bouddhas détruits de Bamiyan, livres brûlés pendant la Seconde Guerre mondiale, Dimensions variables, Commissionné par la dOCUMENTA (13), Kassel, Germany and Kabul, Afghanistan, Collection permanente : Neue Galerie, Kassel, Germany and National Museum of Afghanistan, Kabul.
- Pascal Convert, *Bibliothèque*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Naufrage / Immersion / Propagation

- Jacqueline Rush Lee, *Ex Libris*, 2000, Endoskeleton, livre brûlé, dimensions variables, collection de l'artiste.
- Thu Van Tran, *Sans Tâche*, 2012, Bois d'hévéa, plâtre, livre et encre, 85 x 37,2 x 37,2 cm, Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.
- Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.
- Gustav Cramer, *Untitled (Moby Dick)*, 2013, Livre, reliure cuir, 22 x 17 x 5 cm, Galerie Sies + Höke, Düsseldorf, Allemagne.

Originairement, l'enfouissement a en effet valeur négative et mortuaire. Cependant, peu d'œuvres pratiquent littéralement l'enfouissement – l'action de mettre en terre, dans un trou. Seule l'œuvre de Susanna Hesselberg, *When My Father Died It Was Like a Whole Library Had Burned Down* (2015) réalise ici cet enfouissement littéral. Plutôt que strictement relatif à la mort, l'enfouissement signe une clôture, un achèvement, une dissimulation volontaire : ainsi en est-il de la dimension symbolique du *Pense-Bête* (1964) enfoui de M. Broodthaers qui met un terme à sa carrière de poète. L'enfouissement advient parfois comme acte de résistance et de conservation. Le retour à la terre amorcé par la dynamique d'enfouissement peut aussi s'entendre comme métaphore germinative, en témoigne l'œuvre *Still Library* (2014) de Gilles Barbier. « Les créateurs savent qu'enfouir, c'est aussi générer du nouveau, créer les conditions d'une fructueuse germination, engendrer peut-être de l'inconnu et de l'inédit »[407]. Si ce mode peut paraître moins exploité par les artistes ayant croisé nos réflexions, l'enfouissement est thématisé sous d'autres formes moins littérales : processus d'ingestion-digestion, emballage, immersion ou encore entassement. « L'enfouissement enveloppement » tel que thématisé par Christo et Jeanne-Claude trouve une autre dimension dans le travail de P. Convert (*Bibliothèque*, 2016). L'enveloppement du livre par le verre lors du processus de cristallisation à livre perdu est un enfouissement nécessaire à un processus de *conversion* (sur lequel nous reviendrons). Selon l'artiste, cette conversion est un enfouissement proche du naufrage et de l'immersion que nous aborderons tout à l'heure. Le livre cristallisé chez P. Convert semble avoir été victime d'une pulvérisation intime, implosion silencieuse du papier.

407 *Ibid.*



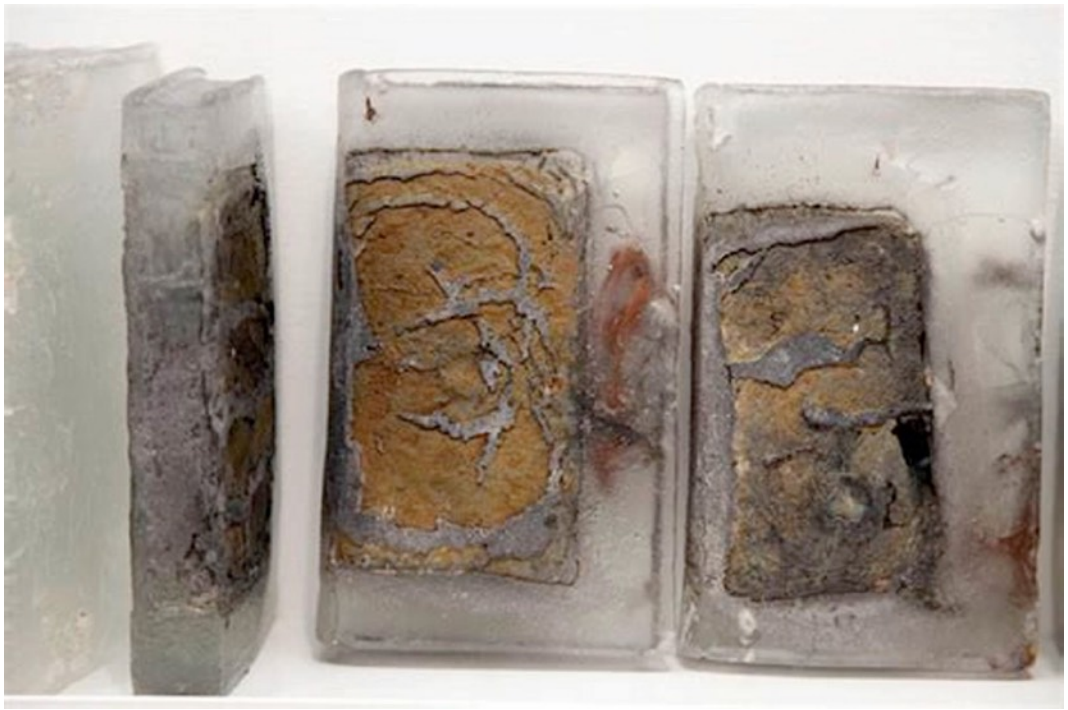


Fig. 34 : Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, Livre, papier, plâtre, balles plastiques sur bois, 30 × 84.5 × 43 cm, Museum of Modern Art, New York, New York. **Fig. 35 :** Pascal Convert, *Bibliothèque (détail)*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

> J'aime bien [l'] idée d'implosion, ce qu'elle sous-entend de son étouffé, lointain. Implosion fixe. C'est une opération proche de cela, comme quand une vague vous enveloppe et que votre conscience disparaît. Il y a de manière évidente quelque chose de marin dans ces livres. C'est étrange. Vous savez, la question dans un processus artistique, c'est ce qui nous dépasse. Ce que l'on connaît déjà n'a guère d'intérêt. Le choix de la perte est peut-être là. À livre perdu comme on dit à corps perdu.[408]

L'enfouissement relaté par P. Convert est aussi de l'ordre de la perte et du lâcher-prise inhérent au destin de chaque œuvre. Les enfouissements subversifs et irrévérencieux de J. Latham (qui *digère* littéralement l'ouvrage *Art et culture* de C. Greenberg) et D. Roth ont tous deux rapport à une action organique : celle de manger le livre. Le *Literature Sausage (Literaturwurst)* de D. Roth est un livre-saucisson (ou littéralement une « saucisse de littérature ») dont l'artiste livre volontiers la recette : à la manière d'une saucisse classique, les feuilles de papier d'un livre (dont Karl Marx ou Friedrich Hegel) ou d'un magazine (D. Roth débute son investigation avec des pages du *Daily Mirror*) sont mixées à de la graisse, de la gélatine, de l'eau et des épices avant d'être farcies – et donc enfouies – dans des boyaux de saucisse. De 1961 à 1970, ce ne sont pas moins d'une cinquantaine de livres-saucisses qui voient le jour. Ces saucisses littéraires sont considérées comme des livres d'artistes titrés, signés et numérotés par l'artiste. Nous retrouvons cette organicité dans la sous-catégorie « Replier/Froisser/Mettre en boule/Entasser ». Ces gestes organiques et primaires d'enfouissement se retrouvent dans de nombreuses œuvres. Le froissement fait du livre un « corps de désirs » (du titre d'une œuvre de Cara Bares, *Body of desires* (2005)). Beaucoup de bibliothèques entassées et agrégées – chez C. Parmiggiani, J. Kosuth, M. Kren, J. Gauteb, A. Hamilton, M. Lagos, etc. – font de l'enfouissement un « phénomène de bibliothèque »[409], pour reprendre une expression foucaldienne ; jusqu'à Hubert Duprat avec *La bibliothèque du trichoptère* ou *La dernière bibliothèque* (2012-en cours) qui incarne l'aporie de tout *faire-bibliothèque* exhaustif. Ainsi en est-il dans la bibliothèque-œuvre de R. Kusmirowski, *Stronghold*, installée en 2011 dans La Sucrière à Lyon, à l'occasion de la 11ème Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née ». L'enfouissement y est vécu selon deux modes : celui, mortifère, d'une sépulture livresque, mais également celui d'une puissance cosmogonique. La cellule érigée par l'artiste polonais s'offre d'abord comme une forteresse circulaire inaccessible.

---

408 Entretien avec Pascal Convert, août 2017, voir annexes.

409 Voir Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique*. « À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert », Bruxelles, La lettre volée, 1995.



Fig. 36 : Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst)*, 1969, Livre d'artiste, Édition de 50 exemplaires et une épreuve d'artiste, Livre moulu, gélatine, saindoux et épices dans boyau naturel, 30.5 x 17 x 9 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.

Ce n'est qu'en prenant de la hauteur et en surplombant, dans une posture omnisciente, le centre de cette bibliothèque, que le spectateur découvre le désordre de livres entassés au sol. Conçue comme une maquette à échelle humaine, cette bibliothèque et son double enfouissement semble rejouer une scène historique ou littéraire[410]. Des buchettes de bois et autre foyer cylindrique présagent un enfouissement plus radical : celui de l'autodafé. La circularité de la pièce nous plonge au cœur d'une bibliothèque comme cirque cosmique, où l'événement artistique advient dans le suspens d'un autre, historique celui-là. La section des livres et bibliothèques blocs, au-delà de la métaphorisation du « pavé » littéraire qu'elle offre (Claire Fontaine), thématise l'enfouissement comme dynamique d'un retour à la pierre, processus de sédimentation en rapport à la fondation historique d'une culture ou d'une civilisation (en témoignent les œuvres de R. Whiteread et M. Rackowitz). Enfin, sous l'enfouissement se lit parfois le naufrage, et l'immersion : enfouissement littéral en milieu liquide chez T. V. Tran et M. Godinho, ou enfouissement métaphorique dans l'œuvre de Gustav Cramer *Untitled (Moby Dick)* (2013). Nous ne pouvions en effet manquer de signaler l'œuvre de M. Godinho, *Written by water* (2013-2017), représentant le pavillon du Luxembourg lors de la 58ème édition de la Biennale de Venise. Dans cette proposition, 3000 cahiers de notes sont plongés dans la mer puis exposés sur un plan incliné. Cette partie de l'installation, intitulée « *Between two waves* »[411], rejoue visuellement une vague qui fond vers le sud du pavillon. Cette « bibliothèque de cahiers écrits par l'eau »[412] est le résultat d'un enfouissement aqueux, ponctuel, mais répétitif. « *Written by water* » est une action effectuée depuis 2013 par l'artiste dont le « geste rituel » lui permet de « collecter les mémoires invisibles de la mer ». La mer Méditerranée, terrain de jeu qui « englouti » selon le plasticien, vient « écrire » ces carnets de notes d'une écriture saline, invisible, sorte d'écriture sympathique. Une fois écrits, ces cahiers sont collectés et classés par l'artiste. Inclus à l'installation de l'Arsenal, la performance de lecture « *Left to their own fate* » met en scène l'acteur et frère de l'artiste, Fabio Godinho, lisant l'*Odyssée* d'Homère et, arrachant chaque page lue du livre, la retournant à la mer. La dissémination du « poème fondateur de la civilisation occidentale » permet selon l'artiste de le « retourner à son imaginaire fondamental ».

---

410 Voir le roman d'anticipation de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953).

411 *Written by the sea* est une installation qui se compose de cinq propositions réalisées par Marco Godinho : « *Between two waves* », installation de 3000 cahiers sur plan incliné, « *Written by water* », action de submersion des cahiers dans l'eau, « *A permanent sea inside us* », vidéos des cahiers lus par des aveugles ou des migrants, « *Left to their own fate* », performance de lecture de l'Odyssée d'Homère par l'acteur Fabio Godinho, et « *Oblivion (Water)* », sculpture.

412 https://www.luxembourgpavilion.lu/fr, propos d'artistes extraits de la vidéo de présentation, consulté le 5 août 2019.



Fig. 37 : Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.

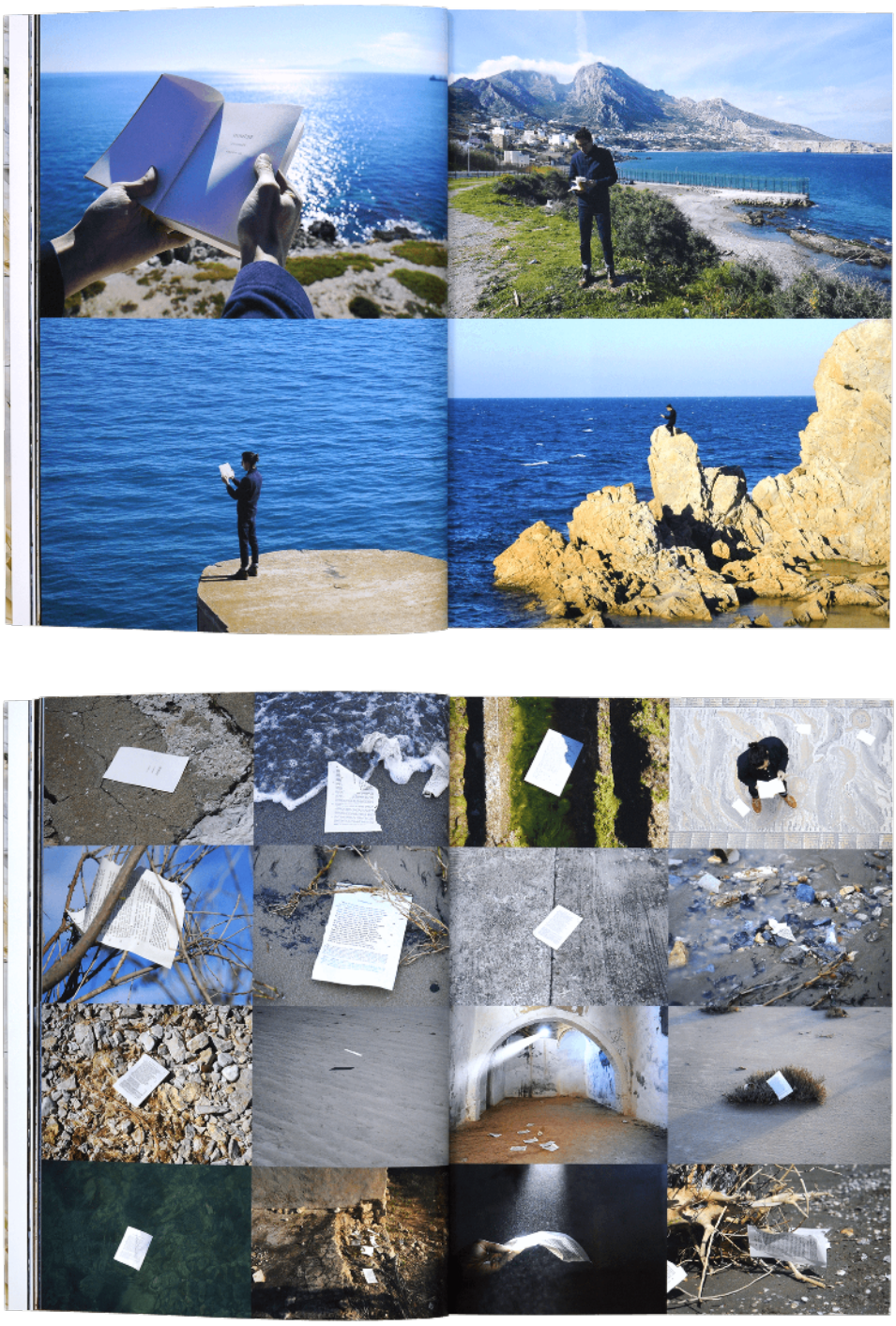


Fig. 38 : « Left to their own fate », lecture de Fabio Godinho pour Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.

Proposition plastique en lien direct avec les migrations et les migrants pris par la mer, l'enfouissement du livre symbolise un « geste d'offrande » régénérant. La mer devient le lieu de l'oubli nécessaire, la lecture une « capacité d'oubli ».

[Manger le livre : la lecture comme ruminatio et enfouissement organique]

L'enfouissement peut également trouver une application métaphorique dans certains exercices de *rumination* proposés par les artistes. L'ingestion de livres, leur mastication ou dissolution par la salive est en effet un motif récurrent dans le paysage livresque contemporain. Cet enfouissement primitif – l'ingestion/digestion – fait retour sur une pratique de lecture antérieure à la lecture à voix basse que nous expérimentons aujourd'hui. La lecture solitaire (ou « recluse »[413]) est de fait une attitude tardive et moderne sur le plan historique, les moines copistes lisant jadis à haute voix. En effet, la lecture silencieuse est une conduite nouvelle : « Cette "conduite" en a remplacé d'autres – la *ruminatio* des moines, par laquelle on murmurait un livre sacré pour le méditer et le mémoriser […] »[414].

L'art contemporain s'empare donc de cet exercice de « *ruminatio* » au profit d'une lecture comme événement public et collectif, où l'enfouissement glouton ou sophistiqué du livre devient manière de lire. Ainsi en est-il dans l'œuvre de John Latham, *Art and Culture* (1966-69), conservée au Museum of Modern Art de New York. En août 1966, l'artiste, alors enseignant à la Saint Martin's School of Art de Londres, réunit certains de ces étudiants autour de l'œuvre théorique de Clément Greenberg : *Art et Culture,* ouvrage publié en 1961 et appelé à marquer plusieurs générations de critiques, d'artistes et d'apprenants. L'ouvrage rassemble trente-sept articles écrits entre 1939 et 1960, apportant des éclairages variés sur la discipline selon cinq sections :

> *La Culture en général* (dans lequel figure l'essai fondamental « Avant-garde et kitsch ») ; *L'Art à Paris* (textes sur Renoir, Léger, Picasso, Kandinsky, Chagall...) ; *L'Art en général* (section dans laquelle se trouvent abordées les questions de l'abstraction et de « la crise du tableau de chevalet ») ; *L'Art aux États-Unis* (études sur John Marin, Milton Avery, David Smith, l'« expressionnisme abstrait »...) ; et enfin une section plus réduite intitulée *Littérature* (T. S. Eliot, Anthony Trollope, B. Brecht, F. Kafka).[415]

413 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 39.

414 *Ibid.*

415 Patrick de Haas,« Art et culture, Clément Greenberg », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 février 2021. En ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-et-culture-clement-greenberg/



Fig. 39 : John Latham, *Art and Culture*. 1966–69. Valise de cuir contenant livre, lettre, photostats et flacons étiquetés remplis de poudres et de liquides, 7.9 x 28.2 x 25.3 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.

Quelques soixante ans plus tard, les textes de C. Greenberg font toujours autorité. Contemporain de l'édition de l'ouvrage, John Latham fait acte de subversion en demandant à ses étudiants, dans une scène proche d'une contre-eucharistie, de détruire le livre et d'en mastiquer les pages. L'ouvrage, emprunté à une bibliothèque publique, est ainsi ingéré, partiellement digéré par la salive et réduit à l'état de « pulpe » ou de « pâte à papier ». Les mots du critique, peu à peu, se dissolvent pour disparaître au cours de l'exercice. Littéralement soumis à un « test du "bon goût" »[416], l'ouvrage – aux réflexions formalistes contestées et désapprouvées par J. Latham – subit un enfouissement critique. Manger le livre apparaît à l'artiste comme un moyen de réinventer un faire-œuvre sclérosé par la pensée formaliste de l'auteur. La facture subversive de cette proposition plastique réhabilite également une dimension sémantique parfois évacuée chez C. Greenberg. L'autorité et l'hégémonie de la parole du critique s'exténue dans un enfouissement corporel et matiériste. Les résidus du livre de C. Greenberg sont retournés à la bibliothèque qui refuse l'ouvrage pour cause d'illisibilité. C'est finalement le Moma de New York qui fait entrer le livre d'artiste nouvellement créé dans ses collections.

2.3. Un vide dense

Selon la typologie du geste d'effacement élaborée par M. Fréchuret[417], le vide est ainsi le lieu de multiples *faire*. Si le mode ablatif entre en jeu dans les empreintes de suie de C. Parmiggiani (lorsqu'il retire les livres-matriciels en particulier) ou dans la trouée opérée dans *Senza titolo* (1985/1993), les œuvres de A. Kiefer participent des deuxième et troisième catégories mises en place. Ces dernières sont paradoxales puisqu'elles consistent en un effacement plein : le vide, la négation, en passe par un geste non pas de soustraction, mais bien d'ajout ; action-palimpseste d'enfouissement et de surimpression de matières. A. Kiefer aide à penser chez C. Parmiggiani un *vide dense*, saturé en affect et en appel. « Effacer n'est pas un geste qui résulte d'une erreur ou d'un manque de précision, mais au contraire un geste affirmatif, *plein du vide* qu'il crée et duquel il tire sa force »[418]. La positivité du vide et du manque est une densité intensive, une force en action dans l'œuvre. Le « *néant rendu sensible* »[419] – et donc

---

416 Voir https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/and-word-was-made-art consulté le 31 juillet 2019.

417 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 39 : « Ce sont principalement 3 catégories – le mode ablatif, le recouvrement (avec une gradation dans le geste qui se décline en trois sous-parties : le recouvrement neutralisant, la saturation, le caviardage) et l'enfouissement – qui vont nous permettre d'ordonner un acte qui, selon les définitions habituelles, est placé sous le signe de la négation, du déni, de la réfutation, de l'abrogation, en un mot de l'iconoclastie. »

418 *Ibid.*, p. 30. Nous soulignons.

419 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde, op. cit.*, p. 319.

rendu à sa densité matérielle – est pour H. Blumenberg l'une des conditions de la « lisibilité visible ». Au chapitre XIX, « Le livre vide du monde », le philosophe insiste sur l'importance du *fond* sur lequel se déploie la lisibilité : page blanche du poème mallarméen, page de plomb des livres chez A. Kiefer, espace sidéral des constellations, fond noir de l'atlas Warburgien. Ainsi chez S. Mallarmé, « "le poème s'achève, le blanc revient". […] Le livre du monde est vide ». À rebours de H. Blumenberg cependant, faire du livre du monde un livre vide n'a rien de pessimiste en soi. Il ne s'agit pas non plus de faire ici l'apologie d'une quelconque « pureté » du vide[420]. Bien au contraire, le vide est une matière hétérogène, propice à la circulation énergétique et aux tumultueux désordres de la matière.

Par ailleurs, le rapport du vide à la densité est un rapport au comblement et à la place que le lecteur de l'œuvre peut trouver dans le livre devenu vacance.

> […] les lecteurs ne se logent pas seulement là où le texte leur a laissé une place : la force de la relance ne tient décidément pas à un comblement de lacunes, mais justement à ce que Barthes nous a aidé à reconnaître comme "un plein", un trop-plein, une puissance qui affecte et *saisit* le lecteur, une force contraignante, coûteuse et déphasante, une altérité dont il faut parvenir à faire son "propre".[421]

Ce que les factures du vide disent d'essentiel sur le livre et la bibliothèque, c'est qu'ils se constituent essentiellement d'espace. L'espacement n'est pas un manque, ni un vide inerte, c'est un vide plein de devenir. M. Macé le comprend en qualifiant ce vide de « force sensible ». Les factures du vide font du livre et de la bibliothèque des altérités qui, nous l'avons vu, *étrangent* notre lecture.

Ainsi, A. Kiefer et C. Parmiggiani pensent le vide communément : à la fois spatialement – le vide est un *espacement*, et temporellement – le vide est *instabilité*, matière mouvante. Nos bibliothèques et livres sont changeants, en mouvement : ils incarnent l'instabilité inhérente aux choses et à leur connaissance. Dans *Shevirat ha-Kelim*, les intercalaires de verre peuvent tomber à chaque instant : au sol se dessine la cartographie mouvante d'un continent (la bibliothèque) pris dans une dérive sémantique. La sculpture d'ombre de C. Parmiggiani subit elle aussi des changements

---

420 C'est ce qui semble être fait à propos du poème mallarméen : « Ce qui est resté, ce qui s'est imposé [du poème] est l'idée de la pureté, y compris, et justement, dans cette "blancheur rigide" qui est, certes, interrompue par la "constellation" du poème – comme la noirceur du ciel par les points lumineux de la Grande Ourse –, mais non pas supprimée, et qui à la fin, est de nouveau là, comme restauration du Rien pur : "Le poème s'achève, le blanc revient". […] Le livre du monde est vide. » *Ibid.*, pp. 323-323. Citation de K. Wais, *Mallarmé. Ein Dichter des Jahrhundert-Endes*, Munich, 1938, p. 413 ; cité d'après R. Fry, *Poems*, 1936, p. 178.

421 Marielle Macé, *op. cit.*, pp. 242-243.

inexorables : la poussière, aura émanant en halo autour des livres, se déplace en particules, vouant l'ouvrage à une disparition inéluctable.

La *Sculpture d'ombre* du musée Fabre de Montpellier (2001) intervient pendant la phase de restructuration et d'agrandissement du musée : C. Parmiggiani investit la bibliothèque municipale laissée vacante suite à son déménagement. La bibliothèque-poussière prend la place de la bibliothèque-fantôme. L'empreinte de celle-ci invite à penser une lecture de l'œuvre d'art comme création d'un vide, nécessaire à sa bonne lisibilité. Travailler sur le concept de lisibilité implique en effet un travail sur « l'"espacement" fondamental qui s'opère dans toute lecture »[422]. Le vide devient cet espace dense qui tend à sa propre expansion. L'espacement aide à envisager une lecture comme réactivation du sensible et de la préhension des choses (devenue possible grâce au vide). Cet espacement matériel renvoie à l'espacement architectural du lieu chez C. Parmiggiani : la bibliothèque abandonnée est un lieu architecturé par le vide. La scansion des modules architecturaux rejoue la linéarité rythmique des livres absents. Le plafond et la coursive intérieure génèrent un espace noir, profond, vide de toute circulation, qui reflète en miroir la néantisation de la partie basse de la pièce. L'espacement est également palpable dans l'œuvre-bibliothèque de A. Kiefer : d'une feuille à l'autre se créent des interstices, entre le verre et le plomb s'intercale du vide. *Espacer* permet au sens de s'insinuer dans les brèches. Et cet espacement va même jusqu'à la trouée dans *Senza titolo* (1985/1993), mode ablatif d'espacement. Cette brûlure volontaire, ouverture rejouant la plaie, le stigmate ou l'incision chirurgicale, laisse entrevoir l'épaisseur du volume d'astronomie. Situé dans le pli central du livre – espace génétique de développement de celui-ci, ce trou est un espace de création, trou noir contenant l'univers. Pour A. Kiefer, c'est une trouée métaphorique qui s'opère dans ses œuvres : « Dans mes tableaux, je raconte des histoires pour montrer ce qui est derrière l'histoire. Je fais un trou et je traverse »[423]. Manière pour l'artiste de rester dans l'épaisseur, la tranche, le pli de l'histoire.

422 Muriel Pic, Emmanuel Alloa, *op. cit.*

423 Anselm Kiefer, *L'art survivra à ses ruines*, Paris, Fayard, coll. « Collège de France », 2010, p. 120.

3. Processus de néantisation des œuvres comme processus visuel de figurabilité : un retour à la matérialité de la lecture

3. 1. « L'image brûle » : figurabilité et incandescence

Retrait, effacement, absence, manque ou attente, le vide se décline au gré des *épreuves du feu* que les artistes font subir au livre et à la bibliothèque. Celles-ci peuvent être littérales (les œuvres sont réellement brûlées), mais aussi symbolique (faisant état d'une censure plastique qui rejoue l'autodafé par exemple). Penser les *factures du vide* comme des épreuves du feu renoue avec un imaginaire et un historique du livre. L'expression permet également d'envisager l'œuvre comme phénomène d'incandescence. Ce phénomène lumineux, émanent d'un objet chauffé à blanc ou au rouge, image le processus de figurabilité inhérent à l'œuvre et à sa lecture. En effet, pour M. Macé, « la lecture apparaît comme une zone incandescente [...] »[424]. La visibilité de la lecture naît d'une incandescence figurale. Les épreuves du feu, si elles créent des factures denses, génèrent une véritable *texture* à lire (qui vient se substituer au traditionnel *texte*) ; texture de cendre, particules incandescentes formant des constellations de sens à appréhender. Les épreuves du feu invitent à penser l'œuvre et son reste, sa visibilité : « L'image brûle : elle s'enflamme, elle nous consume en retour »[425]. La dynamique d'apparition de l'image est dynamique d'embrasement. Les épreuves du feu sont en effet génératrices de cette *texture* du vide, du *reste* de l'incendie : cendre encore rougie, ou poussière en suspens. Bibliothèques et livres altérés, s'ils incarnent l'absence, n'en sont pas moins des objets-matières (plutôt que des objets-formes, qui entendent définir le vide par un contour, une forme vacante). Ainsi, chez C. Parmiggiani, « [l'empreinte] nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant »[426]. Le vide génère donc de la texture : s'il remet en cause le paradigme optique de l'art, c'est en renvoyant au corps du spectateur, à une compréhension haptique de notre environnement. Incendies et brûlures volontaires sont autant de « morsures » faites à la chair du spectateur. Le travail du feu prend chez A. Kiefer l'aspect d'une cautérisation, acte quasi-chirurgical qui vise à soigner les toiles devenues tissu organique. Leur destruction est nécessaire : elle opère une cicatrisation des plaies malignes laissées béantes par l'Histoire. Le feu revêt une fois de plus ce double visage : simultanément destructeur et salvateur. Chez C. Parmiggiani, la cautérisation du livre est une morsure vive. Dans *Senza Titolo,* la brûlure d'une nébuleuse entoure le trou physique d'un halo rouge : est rejouée, sur le

---

424 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 31.

425 Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Art Press*, n°25, 2004, p. 73.

426 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2001, p. 55.

plan colorimétrique, l'incandescence qui précède la cendre. Les étoiles représentées, particules de la constellation, sont comme générées par le trou. L'étoilement, dynamique d'espacement, devient processus de figurabilité du vide. La figurabilité est un processus énergétique endogène à l'œuvre. La réserve, le fond, a un sens matriciel : l'œuvre travaille à son propre anéantissement. À travers les motifs de la bibliothèque et du livre altéré, C. Parmiggiani et A. Kiefer proposent des figurabilités contraires – polarisées dirait A. Warburg – du vide. Si chez A. Kiefer l'action du feu semble être lissée et contrôlée, l'événement incendiaire laisse chez C. Parmiggiani une marque au résultat peu contrôlable.

3. 2. Figurabilité et censure plastique

Dire des livres et bibliothèques altérés qu'ils procèdent d'une figurabilité invite, à la suite de Robert Calasso, à penser les ressorts d'une lecture de l'art qui « [fait] irruption traîtreusement, comme un voleur pendant la nuit »[427]. C'est à S. Freud que nous devons la notion de « figurabilité ». Intégré à un modèle analytique, ou psychanalytique des années 70, l'*Interprétation des rêves* de 1900, installe la *Darstellbarkeit* freudienne dans le paysage théorique de l'interprétation des œuvres. Traduite par « figurabilité » ou « présentabilité », la *Darstellbarkeit,* à travers le travail du rêve, autorise l'étude de la capacité de figurer et d'accéder à la figure. H. Blumenberg aborde le rôle de la notion psychanalytique dans la réévaluation de la lisibilité. Aux chapitres XX et XXI – « Préparation à l'interprétation des rêves » et « Rendre les rêves lisibles » – le philosophe, lorsqu'il évoque le rêve, reprend l'image de Arthur Schopenhauer qui envisage la lecture comme feuilletage et dislocation (*hiatus du lieu*) des feuillets du livre. Lecture de jour et lecture de nuit (lecture du rêve) s'entrechoquent pour marquer la disjonction au sein du lieu du *lire*. Le processus de lecture est un processus de figurabilité, un processus de rêve comparable aux manifestations étranges qui se passent dans les bibliothèques, la nuit (du titre de l'ouvrage de A. Manguel). Chez H. Blumenberg, la figurabilité est à interroger au prisme d'une autre notion psychanalytique : la censure. Cependant, cette censure revêt aussi des accents littéraires et historiques au vu des artefacts plastiques qui nous occupent. La censure est un phénomène premier d'opacification et de rétention du sens. Sur le plan psychanalytique, elle est le moment premier de la plasticité de la figure. Pour H. Blumenberg, l'idée d'une lisibilité originelle est ainsi erronée : « Dans toutes les relations analytiques, il ne s'agit pas de lisibilité originelle, mais de *co-*

427 Roberto Calasso, « Le sommeil du calligraphe », Les Quarante-neuf degrés (trad. J.P Manganaro), Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1992, p. 28.

lisibilité secondaire »[428]. Les livres altérés de A. Kiefer ou A. Hamilton sédimentent la lisibilité à l'issu d'un processus figural qui en passe, nous l'avons vu, par une censure première, une altération fondamentale, *manière de détruire* ou *facture du vide*. Ainsi, « […] la lisibilité naît par un artifice secondaire, qui ne devient valide pour sa part qu'à travers l'empêchement du processus primaire. La lisibilité en tant que forme de présentation de l'objet de l'expérience est un artefact, le dérivé né d'un compromis »[429]. Dans le rêve tel que théorisé par S. Freud, la lisibilité est une « ruse », un artefact entraîné par la nécessité de contourner un processus primaire de censure. La « mise en lisibilité du rêve »[430], au même titre que la « mise en lisibilité du monde », implique donc un moment d'illisibilité premier.

3. 3. Figurabilité, altération et régime d'évidence

Nous dirons donc que livres et bibliothèques *figurent* la lecture, entendue elle-même comme processus *figural*. Pour M. Macé, il y a dans la lecture « […] une exigence d'altération, de déplacement et de relance performative »[431]. Cette formule est particulièrement appropriée à nos réflexions sur les factures du vide. Et l'auteure de poursuivre : « [la] plasticité [de l'œuvre] est une puissance de justesse *et* d'accueil. C'est la circulation d'un *talent figural* commun aux livres et aux individus, une capacité à imaginer autrement et à s'imaginer autre, une double aptitude à habiter et à produire des situations esthétiques »[432]. La figurabilité métamorphose l'œuvre aussi bien que celui qui en fait l'expérience. Le processus s'étend donc à l'ensemble des acteurs d'une lecture : livre, bibliothèque et lecteur. « C'est dans cette entre-figuration du soi et du livre, dans cette altération réciproque »[433] que l'altérité du livre vide ou de la bibliothèque aporétique nous fait nous redéfinir *autre* lecteur de l'œuvre. La figurabilité, processus global de la lecture, procède par « altération réciproque » : trouver l'autre de la lecture, trouver l'autre lecteur en soi et l'autre métaphysique (P. Montebello) qui soutient l'une et l'autre. Pour G. Didi-Huberman, cette altération est constitutive de toute entreprise de savoir :

> On pourrait dire, de façon très abrégée, que l'exigence de penser la perte en face du gain, ou plutôt lovée en lui, le non-savoir lové dans le savoir ou la déchirure incluse dans la trame, revient à interroger le travail même de la figurabilité à l'œuvre dans les images de l'art – étant admis que les mots "images" et " figurabilité" dépassent ici

---

428 Hans Blumenberg, *La Lisibilité du monde, op. cit.*, p. 347.
429 *Ibid.*, p. 348.
430 *Ibid.,* p. 362.
431 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 224.
432 *Ibid.* Nous soulignons.
433 *Ibid.,* p. 222.

> de beaucoup le cadre restreint de ce qu'on nomme habituellement un art "figuratif", c'est-à-dire représentatif d'un objet ou d'une action du monde naturel.[434]

Mieux encore, « figurer » induit nécessairement un déplacement, un « éstrangement », une « défiguration » : « […] la définition du verbe *figurer* développait presque mot pour mot l'énoncé freudien : à savoir que "figurer" – au sens exégétique justement – équivalait, en fait, au verbe "défigurer", pour la raison précise qu'il consistait à "modifier dans une autre figure" (*in aliam figuram mutare*) la donnée même du sens à "figurer" »[435]. S'opposant à la *Vorstellung*, à la représentation, au figuratif, à ce qui « vaut pour », la figurabilité conditionne une force, un potentiel génétique à l'œuvre dans le rêve, l'image, la lecture, l'art en général. Le figural permet de penser la façon dont se charge la figure, affectée d'une puissance.

La figurabilité s'approche en ce sens de ce que l'artiste P. Convert nomme la « conversion ». Ce processus – dérivé homonymique de son nom – s'entend comme une transformation, une transition énergétique interne à l'objet. L'œuvre *Bibliothèque*, réalisée en 2016, est une bibliothèque de livres de verre, obtenue grâce à un processus de cristallisation à livre perdu. Ce processus, l'artiste l'inaugure en 2008 en réalisant des cristallisations de souches d'arbres : « le processus est à la fois simple et complexe : la souche en bois est recouverte de plâtre réfractaire armé et par des évents, du verre liquide est injecté qui brûle le bois et prend sa place. Le résultat final est une pièce en verre dans lequel, par endroits, apparaissent des taches noires qui signalent la présence de charbon de bois »[436]. De la même manière, chaque livre de la bibliothèque est recouvert de plâtre réfractaire et du verre liquide est injecté par des évents : le verre brûle le livre et prend sa place.

> Parfois le livre se consume en totalité pour devenir un bloc massif de verre qui peut évoquer un paysage, un nuage, un univers marin, parfois il se rétracte, résiste, et devient un livre lilliputien. Il flotte alors dans une gangue de verre qui est l'empreinte du livre initial. Étrange co-présence de l'objet et de son fantôme. Les visiteurs qui ont pu voir ces étranges livres en verre ont bien compris qu'il ne s'agissait pas d'une opération de destruction mais de conversion.[437]

Dans l'entretien mené avec l'artiste en août 2017, le terme de conversion apparaît ici pour la première fois, dans un lien étroit au processus plastique de mise en œuvre. Le *faire-bibliothèque* actualise une conversion matérielle du livre. Mais plus encore, le livre ainsi obtenu contient lui-même une énergie propre de conversion, énergie de

---

434 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1990, pp. 15-16.

435 *Ibid.*, p. 247.

436 Entretien avec l'artiste, août 2017, voir annexes.

437 *Ibid.*

figurabilité. En 2017, P. Convert consacre un ouvrage à cette question : *Conversion* (Filigranes, 2017), dans lequel il revient sur le choix du verre comme matériau de prédilection :

> La conversion du sable en verre est une rupture si radicale entre deux matières, l'une faite de particules discontinues, opaques et dynamiques, l'autre continue, transparente et amorphe, que l'on pourrait douter de sa possible mise en œuvre. Quel rapport entre des granules de cristaux qui fuient entre les doigts et une surface lisse sur laquelle nos doigts glissent ? Rupture épistémologique centrale et non pas simple métamorphose, le verre ne sait rien de son origine. Et ceux qui pensent que je m'intéresse au passé se trompent : souvenir, mémoire ne me préoccupent que comme matériaux qui inventent un avenir qui les oublie. Et qui me permettent d'oublier. Tout. Aujourd'hui, demain, hier. Un lent processus de désapparitions, d'opacifications dans la clarté d'un cristal de roche.[438]

Ce « lent processus de désapparitions, d'opacifications » répond semble-t-il à la définition de la figurabilité. Les livres et bibliothèques altérés exigent de penser la perte, la lecture au sein d'une représentation en crise. La figurabilité des livres et bibliothèques altérés questionne donc un en deçà de la visibilité des œuvres, un en deçà de la lecture générée : ce sont les conditions de lecture et de connaissance du monde qu'elle interroge. La figurabilité remet en cause tout régime d'évidence que certaines versions de la métaphore du livre ont voulu garantir. Au contraire, elle « s'oppose ou plutôt fait obstacle, incision et symptôme, dans le régime "normal" du monde visible, régime où l'on croit savoir ce que l'on voit, c'est-à-dire où l'on sait dénommer chaque aspect que l'œil aime à capturer »[439]. Livres et bibliothèques altérés déjouent le rabattement du concept de puissance sur celui d'évidence : dire d'une œuvre qu'elle est évidente empêche toute pensée de sa puissance visuelle, interdit toute puissance à l'œuvre dans l'œuvre. Sous le régime de la sensibilité, s'en tenir à un discours évident à propos d'images singulières évidentes, signe chez les historiens de l'art leur démission devant toute puissance esthétique. Or, c'est bien une puissance de génération que la figurabilité des livres et bibliothèques altérés incarne. La lecture elle-même revêt ce caractère. Dans *Devant l'image*, G. Didi-Huberman dit encore que « la notion freudienne de figurabilité […] "ouvre" […] le concept classique de représentation […] »[440]. La dynamique d'ouverture répond aux besoins d'espacement et de déploiement de l'objet livre ou bibliothèque. Ces artefacts thématisent donc une exploration des limites des régimes représentatifs (régimes optique et oculocentré, discursif, extensif, etc.) à travers la lecture.

---

438 Voir Pascal Convert, *Conversion*, Paris, Éd. Filigranes, 2017.

439 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 38.

440 *Ibid.*, p. 188.



Fig. 40 : Pascal Convert, *Bibliothèque*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

[Ductilité de la métaphore et conditions de possibilité]

Envisager de « livrer le monde » impliquait de faire retour sur les métaphores du livre et de la bibliothèque de la nature (ou livre et bibliothèque monde). Notre premier chapitre dessine la complexité d'une image qui a durablement nourri les imaginaires et les réflexions autour de la lisibilité et de la lecture du monde. Le bref état de l'art réalisé en début de chapitre 1 a vocation à exemplifier cette multiplicité inhérente à la métaphore – ductilité qui en fait une métaphore *plastique* par excellence. Extraite de la sphère rhétorique – et soustraite à ses simples effets – la métaphore du livre de la nature tend à devenir un outil méthodologique à part entière. Sa souplesse de réemploi et d'adaptation involue ses interprétations. Sa construction épisodique, quant à elle, travaille à mettre en lumière « les altérations d'une métaphore de fond »[441]. Dans la métaphore, la mutabilité de la fonction des syntagmes – réversibilité du *métaphorisé* et du *métaphorisant* – révèle sa valeur systématique. Qu'on l'emploie dans une perspective métaphorologique (comme chez H. Blumenberg) ou poïétique (chez F. Hallyn), c'est toujours sa valeur cognitive qui est privilégiée, au détriment de sa dimension ornementale – le réemploi galiléen stratégique de la métaphore en est le témoin. Le retour exhaustif sur l'article de A. Grandjean semblait nécessaire à la discussion de certains principes (médiévaux tant que modernes) sur lesquels la métaphore s'est instituée. La remise en question de la récupération cartésienne de la métaphore, ainsi que la critique de ses conditions de possibilité, invitent à l'instauration de principes neufs et réactualisés pour celle-ci. Ainsi, successivement, ce sont les définitions du livre, du monde, du lecteur et de la lecture que A. Grandjean explicite autant qu'il les conteste. Re-sémantiser la métaphore implique donc de la réimplanter dans un régime immanent, de visualité, et d'inintelligibilité (ou du moins, d'intelligibilité médiate). L'abolition de la figure du livre unique, cohérent et totalitaire, va de pair avec la multiplicité des artefacts plastiques explorés plus spécifiquement au chapitre 2. Le démantèlement du principe auctorial, principe scripteur transcendant, est quant à lui concomitant à la déraison scripturaire (M. Broodthaers) et « architecturale » (M. Duchamp) du livre. Le prémisse d'intelligibilité du monde postulait tout à la fois la totalité, la significativité, la discursivité et la non-intuitivité de celui-ci. La métaphore du livre de la nature portait ainsi une exigence de sens à lire dans un monde compris comme *mathésis*, « science universelle de la mesure et de l'ordre »[442]. D'ailleurs, la lecture galiléenne, si elle prétend s'émanciper du document et du principe théologico-transcendant d'écriture, reste une lecture aux accointances logico-mathématiques, longtemps propres aux habitudes iconologiques.

---

441 Antoine Grandjean, *op. cit.*, p. 86.

442 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

[Deux conceptions du livre]

Le renouvellement de la métaphore implique, avec le livre altéré, un renouvellement de l'idée même de *livre*. G. Deleuze et F. Guattari, dans l'introduction à *Mille Plateaux*, déplorent la métaphore : « Le livre comme image du monde, de toute façon quelle idée fade »[443]. Le livre-racine perpétue l'image de la nature comme *mathésis*. Dans ce premier mode de pensée, « l'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre) »[444]. Ce livre, du côté de la signification, de la subjectivité, est un livre qui divise : il pense la connaissance et la création comme un acte de division (l'un qui devient deux), étranger à toute pensée de la multiplicité. Cette pensée du monde sur le modèle de l'arbre-racine est pour les auteurs « la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée ». Plus encore, cette image témoigne d'un retard de l'esprit sur la nature : la métaphore, si elle conserve cette définition du livre pour se déployer, s'obstine à nier les intentions vitalistes et multiples de la nature. Le livre-radicelle quant à lui – « le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre dont notre modernité se réclame volontiers »[445] – s'il fragmente l'unité et exemplifie un chaosmos, déplore toujours cette unité perdue. « Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine. Étrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté ». La pensée du livre-racine ou livre-radicelle est liée à une pensée de type linguistique. G. Deleuze et F. Guattari s'éloignent de ces modèles pour élargir leurs investigations au champ du sémiotique.

> Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicellles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome.[446]

---

443 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », pp. 9-37.

444 *Ibid.*

445 *Ibid.*

446 *Ibid.*

Fin du livre pareillement à la fin de l'arbre. Seul un livre-rhizome[447] serait à même de faire fleurir la métaphore, de l'enter dans une contemporanéité plastique. La vivacité du livre altéré, qui étrange le monde, triomphe d'une lecture comme modèle transcendant. Elle y substitue un processus de lecture fait d'immanence et d'horizontalité.

[Altérations métaphoriques & plastiques]

Aux altérations de la métaphore viennent répondre les altérations plastiques du livre, terreau pratique d'où la métaphore est à ré-envisager. Réhabiliter la métaphore depuis nos artefacts plastiques altérés implique de mettre en lumière l'illisible inhérent à toute chose – et à la métaphore. Cette réhabilitation permet de penser une lecture des œuvres depuis la sphère du visuel (et non plus du dicible ou du lisible-visible). Dire des livres et bibliothèques altérés qu'ils sont des métaphores de la nature implique que les œuvres plastiques résistent à tout concept catégoriel et que leur lecture appelle une *aconceptualité* première. L'expression de l'œuvre d'art n'est garantie qu'à ce prix. Moyens de réconciliation entre le livre de la nature et le livre de la culture, les livres altérés parent les facilités ou les insuffisances attachées à l'un et l'autre (immédiateté de la connaissance pour le livre de la nature et défiance érudite du livre de la culture).

Car derrière la métaphore du livre et de la bibliothèque monde se dissimule une exigence d'intelligibilité et de lisibilité *immédiate* du monde. À l'ère de l'immédiateté de la communication (publicitaire, marchande, sociale, etc.), tout doit être dit, tout doit être compris, dans l'instantanéité d'une saisie. L'immédiateté de certaines altérations (nous pensons au mode ablatif d'effacement particulièrement) s'oppose paradoxalement à cette saisie immédiate du sens et de la connaissance. L'information de l'altération nous parvient (communication visuelle immédiate), mais pas son sens immanent (objet de la transmission).

Refuser de penser la métaphore à l'aune de l'intelligibilité assure au livre de la nature une latence, la disponibilité d'un *sens à comprendre* par l'intuition bien plus qu'à lire obstinément.

> Le sens est bien plutôt ce qui se retient, ce qui se retire dans l'acte même de se présenter et de se communiquer. Il y a donc dans le livre un profond paradoxe : un

---

447 Les caractéristiques approximatives du rhizome sont les suivantes : principes de connexion et d'hétérogénéité, principe de multiplicité, principe de rupture asignifiante, principe de cartographie et de décalcomanie. Les parties 2 et 3 de notre démonstration s'attacheront particulièrement à explorer les caractéristiques d'asignifiance et de cartographie - compris comme processus de déterritorialisation/reterritorialisation.

> livre est avant tout écrit, c'est du langage, du discours […] le sens d'un "livre" reste celui d'une *lecture* possible.[448]

Différer l'immédiateté du sens : voilà la tâche des livres et bibliothèques altérés. Ils répondent aux injonctions discursives par des opacifications et obscurcissements successifs qui disent l'étrangeté fondamentale du monde. Le chapitre 2 nous a permis d'explorer plastiquement cette perte du sens et le retrait ou retour dans le monde qu'elle implique. Ce différé s'incarne dans des artefacts « vides », illisibles, résultats de *factures* du vide : la Chute comme obscurcissement fondamental du régime représentatif, les dynamismes morphogénétiques comme soustraction volontaire du sens. Le monde se retire à l'évidence du visible/lisible et, par là même, à toute évidence du sens. Le *return* matérialiste, qui découle des positionnements décisifs de l'*Iconic Turn*, acte la fin d'une métaphysique transcendante et la perte cosmique du sens. L'exigence de significativité et de familiarité avec le monde est ainsi relativisée. Face au désirs déçus d'immédiateté et de transitivité du réel, l'homme doit endosser la responsabilité d'une lecture qui restaurera la lisibilité du monde.

Les livres altérés sont une invitation à se ressaisir du sens du monde et des œuvres qui le peuplent. Ils sont aussi les symptômes de multiples crises : crise du sens à rapprocher d'une crise de la représentation comme ré-interrogation du symbole et du symbolique[449]. L'illusion de la communication inscrite dans l'objet livre est à rapprocher de la « délusion » évoquée plus tôt. Mais plus fondamentalement, le désenchantement du monde répond à une crise de la transmission. Cette détérioration profonde de notre capacité à transmettre – prendre le temps de la lecture et de son apprentissage – trahit un désinvestissement du monde et de notre filiation à celui-ci[450].

[Transmettre]

Ce qui est premier au monde, ce n'est ni le texte, ni le sens, mais bel et bien la possibilité d'une *lecture*. Si le sens n'est jamais immédiat, la lecture du monde avive un rapport *performatif* et *imminent* aux choses. Elle devient la performance d'une écriture figurale, la saisie idéogrammatique d'un monde à sans cesse reconfigurer. Le

---

448 Jean-Luc Nancy, « Sens enseveli », dans Bruno Racine (dir.), *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre, op. cit.*, p. 194.

449 Ré-interrogation qui nécessite pour Régis Debray un collectif et des institutions pour le fédérer. Voir Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000, p. 29.

450 *Ibid.*, p. 30 : « Une coupe en long dans l'actuelle « crise de la transmission » devrait mettre en corrélation le « désenchantement du monde », notre désinvestissement de la mort, et nos désaffiliations personnelles (familiale, partisane, cléricale, nationale, etc.) Il résulte de ces recoupements une refonte sans précédent de nos usages funéraires. Crise du sens, crise du lien de filiation, crise de la mort (rebaptisée « fin de vie »). »

lecteur, entendu comme laïc illettré, se configure également dans sa performance de lecture – au même titre que tout système signifiant (alphabet, grammaire, etc.) À l'instantanéité du sens est préférée l'immédiateté d'une saisie matérielle et visuelle du livre, de ses espaces. Pour exemple, de chacun des modes d'effacement exploré depuis la tentative typologique de M. Fréchuret – modes ablatif, recouvrement neutralisant et enfouissement – résulte une manière de lire, *performative*. Ainsi, le mode ablatif fait-il écho à une lecture comme retranchement – phase nécessaire à un *habiter* de l'œuvre par le lire. Le mode de recouvrement neutralisant induit quant à lui une lecture de l'œuvre comme saturation proximale – transmission d'affects et d'intensités plastiques. L'enfouissement, enfin, réactive des questionnements autour de la lecture comme ingestion, enfouissement organique et *ruminatio* quand il s'agit de « manger le livre » (au sens psychanalytique chez Gérard Haddad ou matériel chez nos artistes).

À ce titre, livres et bibliothèques altérés participent d'une médiologie[451], au sens que R. Debray donne à cette discipline. Dire une œuvre d'art qu'elle signifie, ce n'est pas dire qu'elle communique. Si le sens se retient dans les artefacts altérés, c'est pour mieux contrer l'excès de communication (l'idée d'un « message » de l'œuvre) que l'on a voulu assigner à l'image et à l'art. La médiologie s'intéresse à « *l'homme qui transmet* »[452], ou plus largement, au *transmettre*. Aussi, ce n'est que dans le dépassement du « communiquer » que le « transmettre » peut véritablement s'établir. Les deux moments ne sont pas étrangers l'un à l'autre, mais participent de temporalités et de visées divergentes. « Livrer le monde » est une dynamique de transmission plus que de communication. La transmission a un horizon historique et pour socle de départ une performance technique (l'utilisation d'un support). « De la plume d'oie au télégraphe, puis à l'Internet, les technologies de la communication organisent les rapports de l'espace et du temps, déterminent le *tempo* de la circulation des savoirs dans le quotidien des interactions […] »[453]. Le livre, ancienne technologie communicante, induit un certain rapport au temps et à la spatialisation de l'expérience. Il semblerait que le livre altéré – et son accès empêché dans les bibliothèques inaccessibles – exacerbe et amplifie le *tempo* lent inhérent à la forme *codex*. L'illisibilité du livre force l'attention et monnaie temporellement la compréhension. Ce réinvestissement du support était une étape essentielle dans le

---

451 En effet, notre analyse souscrit à une médiologie dans le sens où elle n'est pas strictement formelle et médiatique. L'analyse des livres et bibliothèques altérés est envisagée sous l'horizon de la lecture et de la transmission. Ce n'est que dans leurs rapports à la lecture et la transmission que nous les envisageons. Par ailleurs, l'intérêt n'est pas restreint au livre et à la bibliothèque comme supports matériels. Nos analyses s'ouvrent à d'autres supports de sens : les postures lectrices que ces objets génèrent (au sens physiologique du terme), les actes d'orientation qu'ils induisent (déplacements, promenades, errances, etc.), des échanges et paroles qu'ils provoquent, etc.

452 Régis Debray, *op. cit.,* Chapitre I « Le temps de la transmission », pp. 1-32, ici p. 2.

453 Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés,* Paris, Albin Michel, 2007, p. 35.

refondement du concept de lisibilité depuis sa visualité. Antérieur à toute écriture, le support encourage un retour à un anté-scriptural de la lecture : moment idéogrammatique où la visualisé de l'écriture est entendue comme moment signifiant et essentiel. *A contrario* de la communication seule, la transmission est garante d'une culture. Le rythme lent du *transmettre* conjure tout désir d'immédiateté (désir omniprésent dans la société de communication instaurée par les médias).

[Métaphore, lecture et être-au-monde]

L'une des dernières conditions réfutée par A. Grandjean est celle du caractère non-exclusif du texte et du monde. L'inclusion homme/livre/monde, propre à la *mondanéité*, trahit l'impossibilité d'une lisibilité que l'on voulait propre à la métaphore.

« […] Jamais le livre n'a compris le dehors ». Le fatalisme de cet aphorisme deleuzien et guattarien s'explique par la conception classique du livre précédemment révoquée. Le livre jusqu'alors, se contentait de reproduire le monde, et la métaphore jouait par effets de calques (dynamique impropre à la pensée d'un monde et d'un livre exclusifs). Ainsi, à la question : « comment le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire ? », nous répondrons qu'il faut envisager la métaphore dans un régime d'immanence, où l'hétérogénéité du monde est comprise dans un même plan rhizomatique[454]. De fait, le livre n'est plus celui de la métaphore classique. Avec G. Deleuze et F. Guattari, nous dirons que le livre altéré de la métaphore renouvelée est un livre vital, intense : « un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations »[455]. Dès lors, exclusivité du livre (entendue comme hétérogénéité), mondanéité et lisibilité du monde ne sont plus incompatibles. « Livrer le monde » revient à replacer dans le flux des intensités la lecture des œuvres. Le livre « en tant qu'agencement, […] est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes »[456]. Cette condition – celle-là même selon laquelle il était impossible de faire perdurer la métaphore du livre chez A. Grandjean – assure la lisibilité du monde en régime d'immanence.

> […] le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation

454 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.* : « L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage […] ».

455 *Ibid.*

456 *Ibid.*

> du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et le peut).[457]

Cette évolution aparallèle entre le monde et le livre incite à penser réciproquement le devenir-monde du livre et le devenir-livre du monde. La réactualisation de la métaphore dans la dynamique du « livrer le monde » ouvre la voie à l'énonciation d'une théorie de lecture naturaliste.

Implanter le livre et la bibliothèque en régime d'immanence rhizomatique permet de penser les processus de néantisation du livre et de la bibliothèque comme mouvements de figurabilité. La figurabilité en tant que mise en lisibilité du monde implique un illisible premier. Processus d'incandescence, la censure plastique répond à une censure initialement psychique. Moment d'altération réciproque du livre, du lecteur et de la métaphysique qui fonde notre être-au-monde (ou *mondanéité*), ce processus de « conversion » questionne les conditions de lecture de l'art. « Pour bien transmettre, il faut transformer, sinon convertir »[458] ; exigence de conversion, propre à toute figurabilité et exercice de transmission.

---

457 *Ibid*. Également, « On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ces ordres, si bien qu'un livre n'a pas sa suite dans le livre suivant, ni son objet dans le monde, ni son sujet dans un ou plusieurs auteurs. Bref, il nous semble que l'écriture ne se fera jamais assez au nom d'un dehors. Le dehors n'a pas d'image, ni de signification, ni de subjectivité. Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde. Un livre-rhizome, et non plus dichotome, pivotant ou fasciculé. »

458 Régis Debray, *op. cit.*, p. 12.

2 –

Partie II – Dé-lier le livre, dé-ranger sa bibliothèque

« Comme la plupart des amours, l'amour des bibliothèques s'apprend. Nul ne peut savoir d'instinct, lorsqu'il fait ses premiers pas dans une salle peuplée de livres, comment se comporter, ce qu'on attend de lui, ce qui est promis, ce qui est autorisé. On peut se sentir horrifié – face à ce fouillis, cette ampleur, ce silence, ce rappel moqueur de tout ce qu'on ne sait pas, cette surveillance – et un peu de cette sensation écrasante peut demeurer encore après qu'on a appris les rites et les conventions, qu'on s'est fait une idée de la géographie et que les indigènes se sont révélés amicaux. »[459]

Alberto Manguel

« Les impies affirment que le non-sens est la règle dans la Bibliothèque et que les passages raisonnables, ou seulement de la plus humble cohérence, constituent une exception quasi miraculeuse. »[460]

Jorge Luis Borges

459 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 17.

460 Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/La biblioteca de Babel », Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2012, p. 167.

La volonté de rompre avec la métaphore traditionnelle du livre de la nature et de la bibliothèque monde en passe souvent, nous l'avons vu, par le refus de l'écriture. A-M. Christin nous engageait cependant à ne pas totalement renoncer à celle-ci. L'approche de l'œuvre par une lecture, si elle n'exclut pas définitivement un système scripturaire, n'en appelle pas moins à une dé-construction de ceux, hégémoniques, qui ont régit notre rapport au monde. Explorer un nouveau système de lecture nécessite en filigrane la critique d'un système scripturaire institué en économie normative de production et de restitution du sens.

Le mythe moderne de l'écriture a fait de la page blanche à remplir – ou inscrire – son avatar. « Le modèle d'une raison productrice s'écrit sur le non-lieu du papier. Sous des formes multiples, ce texte bâti sur un espace propre est l'utopie fondamentale et généralisée de l'Occident moderne »[461]. La connaissance s'est ainsi construite sur une « économie scripturaire »[462] que l'art contemporain tend à réformer. L'écriture a longtemps été comprise comme liée à une raison productrice ; la page inscrite, garante d'un type de lecture afférent. Par voie de conséquence, l'autorité scripturaire édicte des lois qui s'inscrivent à même le corps des lecteurs. L'illisible, comme résistance des livres altérés, est un moyen de renouer avec une certaine *oralité* de l'expérience, entendue comme *corporéité* – « les formations sauvages sont orales, vocales […] »[463]. Car le corps travaille à un agir qui nous extrait de l'injonction scripturaire, perspective que nous adoptons à la suite des analyses de G. Deleuze, F. Guattari et M. de Certeau.

> Le livre altéré est un instrument déréglé, une
> machine célibataire […] blasphématoire. Elle s'attaque à l'ambition occidentale d'articuler sur du texte la réalité des choses et de la reformer. Elle dérobe le semblant d'être (de contenu, de sens) qui était le secret sacré de la Bible muée par quatre siècles d'écriture bourgeoise en pouvoir de la lettre et du chiffre.[464]

Livres altérés et bibliothèques empêchées constituent l' « anti-mythe » de l'écriture et confirment l'« érosion des assurances scientifiques »[465] incarnée par l'art actuel. Le motif de la bibliothèque aveugle reste donc à l'origine de nos réflexions. Cette partie sera également l'occasion de nous rapprocher de bibliothèques plus usuelles et

---

461 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 200.

462 *Ibid.*, Quatrième partie : Usages de la langue, Chap. X : « L'économie scripturaire », p. 195.

463 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. Anti-œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 222. Chap. III : « Sauvages, Barbares, civilisés ». Nous reviendrons sur cette idée au chapitre 8.

464 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 223.

465 *Ibid.*, p. 224.

quotidiennes : bibliothèques d'artistes (Hubert Duprat, Jean-Paul Thibeau, etc.), mais aussi bibliothèques de chercheurs – chercheuses (Aby Warburg, Gertrud Bing, Walter Benjamin, etc.) qui interrogent des pratiques triviales, mais pourtant porteuses de sens (perdre un livre, ranger sa bibliothèque, la déballer, etc.).

[Économie scripturaire : économie capitaliste de la connaissance]

Si « l'économie scripturaire » naît d'une *pratique* – l'*écriture* – elle est définie comme un agir aliénant. En sa qualité de mythe, l'écriture façonne notre manière d'envisager la production et la consommation du savoir. Son but étant de « produire la société comme texte »[466], le parallèle est vite entendu entre modèle de consommation politique et modèle de consommation du savoir. L'écriture induit donc une lecture spécifique. Si l'économie scripturaire est prise dans une économie capitaliste de la connaissance (garantissant, par la production de lisibilité, de thésauriser le savoir), le texte s'articule au monde et à la connaissance selon un rapport de production/consommation.

> Combinant le pouvoir d'accumuler le passé et celui *de conformer à ses modèles l'altérité de l'univers*, elle [la pratique scripturaire] est capitaliste et conquérante. Le laboratoire scientifique et l'industrie (qui est justement définie par Marx comme le "livre" de la "science") obéissent au même schéma.[467]

Et de M. de Certeau de renchérir : « […] apprendre à écrire définit l'initiation par excellence à une société capitaliste et conquérante. C'est sa pratique initiatrice fondamentale »[468]. L'écriture, forme de conservation et d'instauration suprême, fait de la bibliothèque l'emblème d'un savoir comme chasse gardée. Si la production savante est réservée à une élite, l'accès à celle-ci est contraint à une consommation passive induite par un modèle thésauriseur de la connaissance.

Le livre moderne, qu'on lit depuis le scripturaire, est associé au capitalisme entendu comme *espace de formalisation*. La bibliothèque a longtemps été envisagée comme capitaliste au sens où elle stocke un savoir supposé *informer* – au sens littéral : *donner forme* dans la contrainte – à des corps apprenants. C'est en partie pour cela également que R. Damien évoque la bibliothèque comme univers carcéral où *l'entrée en bibliothèque* est comparable à une *entrée en religion* (comme foi aveugle en la sainte écriture). La bibliothèque devient le lieu d'une utopie étatique de contrôle et de régulation du réel, de sa lecture et de ses lecteurs :

---

466 *Ibid.*, p. 199.
467 *Ibid.,* p. 201. Nous soulignons.
468 *Ibid.*

> La bibliothèque est la matrice d'une science de l'État comme de l'état de la science. Fabricatrice de lisibilité, cette matrice est pour l'Etat le principe expansif de ses procédures systématiques, investissant sans vergogne tous les champ du réel. Elle le rend visible et le donne à voir pour le contrôler.[469]

Matrice d'un sens imposé – la loi inscrite à même le corps chez M. de Certeau – la bibliothèque retrouve dans cette définition normative son rôle de machine productrice de lisibilité.

L'avènement des bibliothèques altérées à l'ère moderne et contemporaine est une remise en cause explicite de cette fonction matricielle de l'écriture. Sortir d'un système capitaliste (qui érige l'écriture comme loi rationnelle et événement intiatique fondateur d'une « entrée en société ») nécessite de (re)définir une *autre* pratique initiatrice : la lecture. Ou plutôt *des lectures,* adoptant l'attitude de défiance d'un Y. Citton qui encourage à « […] cultiver une profonde suspicion envers tout discours qui prétend asséner une vérité générale sur « la lecture » (au singulier) »[470]. Car la normativité de cet exercice (singulier dans le système scripturaire capitaliste) recèle un enjeu politique primordial. En rester à *la* lecture des œuvres encourage dangereusement une « économie de la connaissance », une « société de la communication », ou encore un « capitalisme cognitif » des domaines artistiques ou littéraires. Comme le remarque Y. Citton, « ces dénominations emportent implicitement avec elles le principe que plus l'information circule vite, plus nos sociétés sont productives […] »[471]. À cette injonction de vitesse et d'efficacité, livres et bibliothèques empêchés opposent un rythme *autre*, une autre temporalité de lecture : leurs silences plastiques, leurs refus volontaires, incarnent une stratégie anti-capitaliste du savoir désignée comme « revendication de vacuoles » :

> C'est donc une revendication politique majeure de notre temps que de lutter pour la préservation et l'élargissement de *vacuoles de silence, de recueillement et de recréation*, à partir desquelles nous puissions *ré-interpréter* de façon critique et inventrice les données qui nous traversent et nous mobilisent. L'économie de la connaissance doit avoir pour pendant une *culture de l'interprétation* – sans quoi elle ne produira que la machinisation désorientée de nos esprits.[472]

---

469 Robert Damien, *op. cit.*, p. 34.

470 Yves Citton, « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *Bulletin de Bibliothèques de France,* n° 5, 2011, dossier « Métamorphoses de la lecture », p. 6-10. En ligne: file:///Users/barbarabourchenin/Downloads/Citton-MetamorphoseCerveauLecteurInterpretation-2011%20(1).pdf, consulté le 1 Octobre 2019.

471 *Ibid.*, p. 2.

472 *Ibid.*, p. 3.

À la lecture hâtive et catégorisante des œuvres, nous opposons donc une culture des lectures marginales, empathiques et ralenties, construites dans un *dé-lire* salvateur de la communauté humaniste de l'art. Étape fondatrice de toute activité interprétative de lecture, la *mise en vacance* du sens est un rite initiatique novateur, un appel silencieux de l'œuvre.

La relativisation de l'économie capitaliste de la connaissance est corrélative à une révision de la notion « d'intelligence » chez P. Montebello. À une théorie absolue et transcendante de celle-ci s'oppose une "conception génétique de l'intelligence" qui nuance son « pouvoir explicatif »[473]. La connaissance capitaliste est générée depuis l'intelligence comme principe absolu de représentation du monde. Pour le philosophe, il faut au contraire sortir de l'illusion représentative mise en place par l'intelligence : « la représentation vitale (ou intelligence) fait office d'écran à la saisie de l'essence intime de ce qui est »[474]. La connaissance des choses n'en passe donc pas par une lecture de leur représentation, et ce n'est que moyennant un effondrement représentatif que le principe d'intelligence peut être réhabilité et ouvrir à une connaissance du monde. Le naturalisme latent derrière l'image métaphorique de la bibliothèque-monde est l'une des premières représentations à s'effondrer ici : cet effondrement est garant d'une « expérience cosmique »[475] initiale. Également, cette rupture essentielle avec l'intelligence engage à un désapprentissage du raisonnable. « Il y a une réelle défiance envers la raison [;] le soupçon en tout cas qu'on ne touch[e] pas les choses ainsi »[476]. Parvenir à « *toucher les choses* », à acquérir une connaissance proximale[477] de celles-ci, nécessite un contact spécifique avec le monde. Cela motive aussi une extériorité, une œuvre comme « pensée venue du dehors »[478]. C'est la soustraction du corps de l'expérience qui a jusqu'à présent court-circuité toute tentative concluante de lecture. La théorie génétique de l'intelligence, libérée du

---

473 Pierre Montebello, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature : Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003, p. 53 et p. 41.

474 *Ibid.*, p. 56.

475 *Ibid.*, p. 64 : « l'expérience cosmique est en tout cas indissociable d'une remise en cause radicale de la représentation et de l'intelligence. »

476 *Ibid.*, pp. 11-12.

477 Le terme de « proximal » est sciemment utilisé ici, renvoyant à un principe anatomique d'attache et de proximité organique. *ANAT.* [En parlant d'une structure anatomique] Qui est situé le plus près du centre du corps ou d'un organe. [En parlant d'un membre] Qui est situé le plus près du point d'attache. (cnrtl)

478 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 19. Cette pensée va à l'encontre de l'herméneutique comme « technique philosophique de lecture interne ». Bruno Pequignot, « La question de l'interprétation », *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 280. Bruno Péquignot distingue « l'herméneutique, technique philosophique de lecture interne, d'avec la méthode scientifique de confrontation-comparaison des analyses internes et externes, qu'est l'interprétation ».

principe de raison, est une approche qui permet de revaloriser l'intuition et l'intelligence comme mouvements de *com-préhension* des choses. Cette re-connexion fondamentale de l'intelligence au jaillissement de la vie s'articule à notre volonté : il n'y a d'intelligence que mue par un désir lecteur (thèse défendue par Y. Citton), une volonté de connaître (de manière non absolue et non exhaustive) où l'interaction au monde-milieu s'entend comme finalité. Bibliothèques empêchées, altérées ou incomplètes trahissent l'utopie idéaliste d'une connaissance totale. Elles œuvrent pour la réhabilitation d'une volonté corporelle de connaissance : intelligence imparfaite, mais *lectrice* pourtant.

Le rapport de l'intelligence au corps est d'ailleurs l'un des points essentiels de l'argumentation de P. Montebello. Pour le philosophe :

> Le fait qu'on ait voulu détacher notre action volontaire et intelligente de notre corps, et donc de ce niveau métaphysique pour en faire une liberté transcendante, une affaire d'entendement, de choix, de jugement intellectuel prouve seulement la persistance de notre cécité envers la seule puissance productive de la nature: la volonté.[479]

La soumission des corps à un exercice de lecture « intelligent » car normalisé est l'un des principaux écueils de la logique capitaliste de la connaissance. Déplorer que l'on ait « détach[é] notre action volontaire et intelligente de notre corps » montre bien quelle perte nous avons subi dans la déconnexion du corps et de l'activité de lecture. Il s'agit donc, avec la lecture de l'œuvre d'art, d'en revenir à « l'intuition interne que recèle le corps »[480], à une intelligence sensible, déraisonnable de celui-ci. Pour Henri Bergson au chapitre 3 de l'*Évolution créatrice*, « "le moment serait donc venu de tenter une genèse de l'intelligence en même temps qu'une genèse des corps" »[481], ces deux mouvements étant pris dans une genèse de lecture des œuvres.

[Économie scripturaire : injonction faite au corps]

Lorsque l'on parle d'injonction faite au corps, ce dernier peut s'entendre en deux sens : le corps de chair, sensible, individuel, mais aussi le corps social, constitutif d'une société. En ce dernier sens, « […] le jeu scripturaire, production d'un système, espace de formalisation a pour "sens" de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer*. Il vise une efficacité sociale »[482]. L'efficacité sociale du scripturaire semble renouer avec les interrogations sartriennes à propos de l'efficacité de la prose et

---

479 *Ibid.*, p. 58.
480 *Ibid.*, p. 63.
481 *Ibid.*, p. 71.
482 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 200.

de sa capacité à produire un engagement. Pourtant ici, l'*efficacité* produite n'est pas synonyme d'une émancipation, mais d'une contrainte des corps, synonyme de l'effet productiviste et machiniste redouté par Y. Citton. En effet, soumis à l'écriture, le corps devient son réceptacle, son subjectile. « La loi s'écrit sur les corps », « tout pouvoir, y compris celui du droit, se trace d'abord sur le dos de ses sujets. Le savoir en fait autant »[483] : les corps intègrent et absorbent la loi. Le *socius inscripteur* chez G. Deleuze et F. Guattari est défini de même : « Système de la cruauté, terrible alphabet, cette organisation qui trace des signes à même le corps »[484]. Le *socius inscripteur* cherche à inscrire une mémoire, à organiser les corps selon une mnémotechnique inscrite. La définition capitaliste de la bibliothèque semble répondre à cette définition et à ces processus d'aliénation des corps. Pour les libérer, il faut les des-écrire et les dés-inscrire du système aliénant. L'abolition du système scripturaire dans l'art contemporain – ou peut-être sa déterritorialisation – est un gage de libération des corps et de leurs expériences afférentes. La « genèse des corps », évoquée à l'instant par H. Bergson, nécessite cette desécriture, scriptoclasme libérateur.

Ce tour d'adresse n'est possible que moyennant une métaphore à laquelle M. de Certeau consent : « les livres ne sont que les métaphores du corps »[485]. Inscrire la loi, du corps de papier au corps de chair, procède d'un même mouvement et d'une même résultante : « cette intextuation du corps répond à l'incarnation de la loi ; elle la soutient, elle semble même la fonder, elle la sert en tout cas »[486]. La pratique scripturaire instituée en économie « consiste à faire dire le code au corps », à « "machiner" les corps », à les informer selon la loi scripturaire.

L'anthropomorphisme comme méthode nécessite quelques précisions. Ici, nous ne nous contentons pas de penser une analogie livre-corps, mais de comprendre la dynamique cosmique transversale qui nécessite que l'on ancre la lecture dans le corps. Les métaphores du livre-corps ou de la bibliothèque-corps sont des poncifs qui pourraient faire émerger des interrogations : « pourquoi passer par soi pour aller à la nature ? »[487] Le « *délit tant décrié d'anthropomorphisme* »[488] (selon l'expression de Hans Jonas) révèle un écueil de projection subjectiviste sur les choses. « Anthropomorphiser de manière empirique, c'est se projeter sur les choses, se voir soi, identique dans la

---

483 *Ibid.*, pp. 206-207.

484 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-œdipe*, *op. cit.*, p. 169, Chap III : « Sauvages, barbares, civilisés », 1. *Socius inscripteur*.

485 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 207.

486 *Ibid.*, p. 219.

487 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 12.

488 Hans Jonas cité chez Pierre Montebello, *ibid.* p. 13. Voir Hans Jonas, *Évolution et liberté*, Paris, Rivages, 2000, p. 32. Pierre Montebello souligne.

variété du monde »[489]. Or, il ne s'agit pas ici de projection. Les métaphores du livre et de la bibliothèque pour penser le corps (et réciproquement) sont nécessaires à l'établissement d'un plan transversal pour comprendre comment « *ça lit* » dans l'œuvre d'art : « la seule méthode cohérente est de trouver un processus commun, transversal, universel, sans quoi on ne comprend pas l'emboîtement de ces expressions de la nature »[490]. Œuvres et corps constituent des strates communicantes du monde, des plans qui s'entretissent dans leurs lectures et générations. À l'anthropomorphisme empirique nous opposons, à la suite de P. Montebello, un « anthropomorphisme supérieur » : « la méthode de l'anthropomorphisme supérieur pose qu'on peut retrouver l'homme en toutes choses parce qu'il est de même nature que toutes les choses […] »[491]. Notre approche heuristique de la bibliothèque et du livre implique un anthropomorphisme, mais de l'ordre de cette « autre métaphysique », pour démontrer que les principes constituants de l'homme et des livres et bibliothèques (affects en particulier) sont amenés à communiquer lors de toute expérience. « L'anthropomorphisme supérieur saisit l'homme à sa racine : et sa racine, c'est le cosmos »[492]. La réévaluation de l'anthropomorphisme comme méthode, *via* les principes métaphoriques rattachés au corps, favorise l'idée d'une *cosmologie générale de la lecture*. L'homme qui contemple les œuvres est soumis à un « instinct de ciel »[493] présent en toute chose. L'œuvre d'art et sa lecture donnent un accès privilégié à cette idée.

La dés-écriture du livre en fait un instrument nouveau qui dans sa vacuité textuelle (au sens graphique) prend en compte un autre corps, non plus subjectile passif, mais sensibilité ouverte et dissonante. L'instrument de sujétion au scripturaire était l'imprimerie (dans sa dimension typographique de marquage) :

> L'imprimerie figure cette articulation du texte sur le corps par l'écriture. L'ordre pensé – le texte conçu – se produit en corps – les livres – qui le répètent, formant pavés et chemins, réseaux de rationalité à travers l'incohérence de l'univers. Le processus va se multiplier.[494]

---

489 Pierre Montebello, *ibid.*, p. 14.

490 *Ibid.*, p. 12.

491 *Ibid.*, p. 14.

492 *Ibid.*

493 Voir l'argumentaire de la récente journée d'étude menée à l'ENS Lyon : « "L'instinct de ciel" Vestiges, reconfigurations et dynamiques du sacré dans la littérature moderne et contemporaine (XXe-XXIe siècles) », le 13 Octobre 2017, http://cercc.ens-lyon.fr/spip.php?article660, consulté le 2 janvier 2020.

494 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 212.

L'imprimerie, et la multiplication des textes faisant loi, contribue à la création d'une fiction de savoir (dont nous reparlerons). Les livres altérés, qui se passent de système typographique, renouent, pour un temps au moins, avec l'« incohérence de l'univers ». Le « réseau de rationalité » formé par les livres imprimés dessine des chemins tout tracés, sans accident aucun dans le parcours vers la connaissance.

L'ordonnancement du monde selon un système scripturaire établit et institué *via* la bibliothèque produit un lecteur aliéné :

> La bibliothèque véhicule et permet l'intériorisation des normes de la civilité culturelle, un comportement lectoral, un usage social du savoir, une rhétorique formalisée de la communication : la lecture silencieuse, l'immobilité d'un corps désaffecté, la solitude du travail, la dépendance vis-à-vis de ceux qui transmettent les livres, l'absoluité d'une expertise, etc. Elle est donc l'instrument majeur de l'hégémonie politique d'une élite civilisée.[495]

« L'immobilité du corps désaffecté » révèle la paralysie latente des systèmes de lecture actuels. En pointant du doigt les usages institués comme « normaux » par les bibliothèques d'état, R. Damien trouve un contrepoint dans des attitudes de lectures privées : à la lecture silencieuse s'opposera une lecture performative et bruyante des sources ; à la solitude du travail, le développement des communautés interprétatives ; à l'absoluité d'une expertise, l'indiscipline joyeuse. Les usages sociaux du savoir se réinventent par un retour à la *corporeité de la lecture*, par l'investigation non plus d'un statut de lecteur (visée essentialiste) mais d'une *attitude ou posture lectrice* (vitaliste).

Car le corps lisant, celui qui sort des sentiers de la raison, est celui qui trébuche, qui tombe et qui crie, attitude de révolte des corps.

> Ici encore, à cette passion d'être un signe, seul s'oppose le cri, écart ou extase, révolte ou fugue de *ce qui du corps échappe à la loi du normé.* […] Ainsi faudrait-il chercher du côté des cris ce qui n'est pas "refait" par l'ordre de l'utilité scripturaire.[496]

Livres et bibliothèques altérés échappent à la norme du scripturaire. Et les corps qui répondent à ces œuvres, par là même, personnifient l'« impensé de la différence corporelle », une « frontière extrême de ces écritures inlassables »[497]. Mué dans un cri, le corps échappe au scripturaire et à la représentation inscrite de la connaissance. Cette révolte dont M. de Certeau fait mention entre directement en écho avec ce que G. Deleuze dit de la peinture de Francis Bacon : « Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le "sensationnel", c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une

---

495 Robert Damien, *op. cit.*, p. 35.

496 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 219.

497 *Ibid.*, p. 213 et p. 217.

sensation violente. Tel est le sens de la formule : "j'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur" »[498]. Moment non représentatif de l'horreur chez F. Bacon, le cri advient comme moment pathique de l'expérience. Le corps devenu cri est un corps qui refuse de se conformer à une représentation figée du sentir et du connaître. Relativiser l'inscription de la loi sur les corps nécessite de poser les bases d'un nouveau corps sentant, ouvert à l'expérience pathique du monde, d'une nouvelle « expérience irréfléchie du corps »[499]. C'est donc depuis le renouvellement de sa définition (et de la définition de l'expérience qui en découle) que le corps devient la clé de lecture cosmologique des œuvres :

> Que notre corps (comme totalité psycho-organique) soit le lieu d'une expérience immédiate où se décèle la vérité de l'être comme volonté et puisse ainsi devenir la clé qui ouvre à l'identité d'essence de tous les phénomènes de la nature est une idée décisive sur le chemin d'une autre métaphysique.[500]

Ce n'est que moyennant une prise de contact renouvelée avec le corps comme instance de lecture que se réalisera une déconnexion avec le monde. « Ici, l'expérience interne de notre corps se couplant à l'expérience externe des autres corps étend à toute la nature l'expérience métaphysique de notre volonté »[501].

[Économie scripturaire : rupture avec le monde]

Incarné dans les textes, le savoir rompt avec son ancrage cosmique. La bibliothèque capitaliste encourage cette rupture totale. Ainsi, chez M. de Certeau, l'exemple pris de « l'Écriture par excellence, la Bible » nous renseigne sur la mise à distance du monde que le système scripturaire opère :

> Le texte sacré est une voix, il enseigne (premier sens de *documentum*), il est l'advenue d'un "vouloir-dire" du Dieu qui attend du lecteur (en fait, l'auditeur) un "vouloir-entendre" dont dépend l'accès à la vérité. Or pour des raisons analysées ailleurs, la "modernité" se forme en découvrant peu à peu que cette Parole ne s'entend plus, qu'elle s'est altérée dans des corruptions du texte et dans les avatars de l'histoire. On ne peut plus l'entendre. […] La voix aujourd'hui altérée ou éteinte, c'est d'abord cette grande Parole cosmologique, dont on s'aperçoit qu'elle ne vient plus : elle ne traverse pas la distance des âges. […] la conquête capitaliste scripturaire s'articule sur cette perte et sur l'effort gigantesque des sociétés "modernes" pour se redéfinir sans cette voix.[502]

---

498 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 42.

499 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 65.

500 *Ibid.*

501 *Ibid.,* p. 66.

502 *Ibid.*, p. 203.

La perte de sens tantôt évoquée trouve ici son écho. Si à l'origine l'Écriture n'est pas inscription, mais voix, la Bible, écrite et informée en un livre, est déjà l'avatar altéré de la sainte parole. Aussi, la parole cosmologique n'est pas inscrite, elle n'est pas à lire (au sens optique du terme), mais à sentir dans une lecture par le corps. Il y a dans cette posture une volonté indéniable de « ressaisir l'unité du cosmos », par un mouvement réversible de la pensée qui « se tourn[e] vers cette puissance agissante »[503]. Si la rupture cosmique liée à l'injonction scripturaire établissait un rapport mécanique entre les choses (rapport d'extériorité exclusif), la re-saisie du sens en passe nécessairement par la réalisation d'une *extériorité inclusive*. Celle-ci n'est possible que dans un régime cosmologique. Tout à l'heure, les problèmes posés par la mondanéité à A. Grandjean étaient bien liés à une conception phénoménologique – qui ne pensait pas l'extériorité – du monde. La prise en compte du corps dans l'acte de lecture permet de déjouer les problèmes d'*homogéneité* que posait pour la mondanéité A. Grandjean. La lecture de l'œuvre est ainsi une lecture esthético-cosmétique du monde, métaphysico-cosmologique. La perte du cosmos - et la distance avec le monde que le système scripturaire met en place – ne trouve de résolution que dans la compréhension empathique de l'hétérogène. La lecture qui s'institue va donc à l'encontre de l'herméneutique comme « technique philosophique de lecture interne »[504] : elle nécessite une confrontation à une extériorité, une relation dans le *continuum* hétérogène du monde.

La pratique scripturaire, engagée dans une économie capitaliste de production de connaissance, travaillait à un progrès (c'est en ce sens que l'imprimerie s'est développée). L'écriture se sépare donc de l'oralité – et de sa corporalité inhérente – par les résultats que ces deux types de langages produisent. « Est "oral" ce qui ne travaille pas au progrès ; réciproquement, est "scripturaire" ce qui se sépare du monde magique des voix et de la tradition »[505]. Le scripturaire tend à une efficacité productrice. Le refus du « magique » est symptomatique d'une modernité qui cherche à rationaliser, informer et conserver trace de toute expérience (en témoignent l'entreprise encyclopédique des Lumières ou celle, muséale, du 19ème siècle).

L'activité d'écriture est celle d'une mise à distance et de la création d'une extériorité. « Écrire, qu'est-ce donc ? Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur

503 *Ibid.*, p. 9.
504 Bruno Pequignot, *op. cit.*, p. 280.
505 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 199.

l'extériorité dont il a d'abord été isolé »[506]. Cette définition moderne de l'écrire comporte deux paramètres fondamentalement incompatibles avec les conditions de possibilité d'une lecture au sens plastique du terme. Premièrement, la construction du texte sur la page, sa projection, a été largement relativisée dans la partie précédente (de la *damnatio memoriae* sous forme de rature du texte à sa disparition plus radicale en surface). Enfin, le plus dérangeant dans la conception moderne de l'écrire reste cette action d'« isoler » le texte et la page du monde – compris comme extériorité – dans lequel ils prennent place. La page blanche de la modernité est « une séparation [qui] découpe dans le cosmos traditionnel, où le sujet restait possédé par les voix du monde »[507]. Il s'agira de repenser la page blanche, la feuille du livre, comme, au contraire, intimement liée au monde. Rupture avec le cosmos et sa magie, le système scripturaire objective le texte et par là même la lecture. Le livre et la bibliothèque furent longtemps les instruments d'une lecture qui se donnait pour ambition d'objectiver le monde. Or, lire une œuvre (si tant est que cette tâche soit possible) nécessite de s'impliquer et d'abolir la distance entre elle et nous.

> Mais les appareils ont valeur instrumentale si, et seulement si une "nature" est supposée extérieure au modèle, si une "matière" se distingue des opérations informatrices et réformatrices. Un dehors est nécessaire à cette écriture-là. Faute d'une séparation entre le texte qui est à graver et le corps qui l'historicise, le système ne fonctionne plus. Or ce sont les outils qui posent cette différence [dont l'imprimerie]. Ils marquent la coupure sans laquelle tout devient écriture disséminée, combinatoire indéfinie de fictions et de simulacres, ou bien, au contraire, un *continuum* de forces naturelles, de pulsions libidinales et de flux instinctuels.[508]

Le maintient à distance du corps permet au texte de *fonctionner*, et d'atteindre à une *efficacité* de contrôle desdits corps. La lecture proposée par les livres altérés renoue avec le monde et abolit la distance texte-corps (si l'on souhaite maintenir cette terminologie). Les livres altérés se réconcilient avec l'écriture disséminée et cosmique que la modernité classique a souhaité écarter. Seule une lecture par le corps augure la révocation des pouvoirs du texte comme écriture. M. De Certeau, lorsqu'il évoque un « *continuum* de forces naturelles » dans l'extrait précédent, sous-entend « le pouvoir d'ontogenèse propre à la nature »[509]. La prise en compte de ce *continuum* dans les activités de connaissance, de compréhension et de *lecture* des choses est une nécessité méthodologique à la *lecture de l'art*. La redéfinition d'une lecture de l'art en passe par

---

506 *Ibid.*

507 *Ibid.*

508 *Ibid.,* p. 214.

509 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 37.

la considération d'une relation – au sens simondien du terme – entre l'œuvre et son lecteur. Cette lecture réhabilite « [...] le caractère relationnel de l'être, l'ontogenèse comme "histoire *interne*" des choses, la structure hétérogène et dissymétrique de tout devenir, le rapport du virtuel à l'actuel dans une ligne d'individuation, la nécessité de penser une continuité entre les strates de la nature »[510] : elle se définit comme *métaphysique*, dans l'esprit résolument actuel que lui donne P. Montebello. Ainsi, l'œuvre d'art est nécessairement *branchée* sur un extérieur. Sa lecture implique une négociation perpétuelle entre son hétérogénéité propre et l'extériorité ou l'hétérogénéité d'un spectateur fait lecteur.

Renouer avec un livre et une bibliothèque producteurs, libérer le corps de ses automatismes aliénants (de perception, de connaissance, etc.), préserver, dans l'acte de connaître, notre ancrage au monde : voilà les buts avoués d'une critique de l'économie scripturaire. Celle-ci qui contraint les corps et s'applique à faire de la lecture un exercice visuel normé et stéréotypé. Les systèmes de lecture de l'œuvre, institués depuis des lectures textuelles, normalisent notre rapport aux choses quand il faudrait l'*étranger*. Plus particulièrement, c'est en relativisant la notion de « texte » que nous serons à même de sortir de son injonction capitaliste. Ce moment argumentatif est l'occasion de déjouer les ancrages territoriaux de la connaissance. Le chapitre 3, s'il relativise d'un point de vue esthétique cette notion d'ancrage et de carte de la connaissance, est également une interrogation méthodologique sur le champ d'ancrage de notre recherche. Il constitue un méta-discours – à l'image de cette thèse – sur la recherche en art. Par ailleurs, l'abolition d'un système scripturaire de lecture en passe nécessairement par une refonte globale du système sentant : le corps, outil échappatoire de cette injonction scripturaire. Une pratique corporelle quotidienne de lecture actualise un agir comme déconstruction des systèmes normatifs de lecture. Les bibliothèques-œuvres, symptôme de cet accès empêché à la connaissance, réactualisent des lectures corporelles, des agir bibliophiles. Par le biais de l'arpentage et de l'appréhension physique de l'espace qu'elles offrent, les artistes entendent redonner aux bibliothèques leur rôle de production du savoir. À la désorganisation organique et physiologique des processus de lecture s'adjoint une re-connexion de la lecture au monde. Penser un système de lecture exige d'en passer par un moment irrationnel de l'expérience, une latence de sens et de représentation fixe, *par* et *avec* le corps.

510 *Ibid.,* p. 38.

Chapitre 3 - Expérimenter la lecture : lecture attentive, arpentage et premisses d'un faire-bibliothèque

> « *In fine*, Anne et Patrick Poirier apportent le point de vue d'artistes et d'archéologues-architectes des lieux de mémoire: les bibliothèques elles aussi sont mortelles et destructibles. La perte de la lisibilité, la confusion des traces, le fragment, les ruines sont indissociables de l'anamnèse – les conditions du sens ? Toute bibliothèque garde le souvenir de celles qui l'ont précédée, et qui l'ont peut-être rêvée. La bibliothèque idéale se situe ainsi au carrefour de l'archéologie et de l'utopie architecturale, de la nostalgie des mémoires perdues et des refondations qui font parler les cendres et la terre. »[511]
>
> Marc Baratin, Christian Jacob

511 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, p. 19.

1. Texturologie : l'espace comme texte ?

Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien, 1. arts de faire,* questionne les pratiques de la ville comme pratiques singulières de l'espace, dans la lignée des réflexions ouvertes dans les années 70 par G. Perec et ses *Espèces d'espaces* (1972). Ces interrogations – et la distinction terminologique qu'il pose comme principe entre voyeur et marcheur – paraissent une approche fertile pour penser la manière dont la perception s'expérimente dans la découverte d'une bibliothèque. L'arpentage de la bibliothèque, au même titre que l'arpentage de la ville, dessine un savoir particulier, au contact même des choses. La réflexion de l'auteur a une portée résolument épistémologique. La métaphore de la bibliothèque-monde au même titre que celle du livre de la nature s'est développée sur un principe d'espace lisible. M. de Certeau s'interroge sur le type de savoir que peut fonder une telle conception – et quel type de plaisir on peut prendre à pareille connaissance : « À quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos ? D'en jouir violemment, je me demande où s'origine le plaisir de "voir l'ensemble", de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains »[512]. L'exemple pris de New York et de son développement vertical fait de la ville un cosmos comme « immense texturologie ». La ville comme lisible entretient un paradigme de connaissance optique et transcendant de l'espace. Son habitant – ou visiteur – se transforme en œil transcendant et omniscient. En art déjà, la perspective (médiévale ou renaissante) – « simulacre « théorique" (c'est-à-dire visuel) »[513] – systématise ce paradigme comme fiction de savoir et de connaissance du monde. La pulsion scopique distingue donc entre le voyeur de l'espace et son marcheur. Voyeur ou marcheur : l'usager de la ville ne peut résolument être les deux à la fois. Le voyeur est celui qui s'extrait de la ville, qui prend de la hauteur, qui a un point de vue vertical sur la construction urbanistique du lieu qu'il contemple. Le marcheur quant à lui est dans l'espace, dans la ville, en immersion dans ses tréfonds.

La critique de la connaissance comme résultant d'une pulsion scopique et d'un rabattement du texte sur le monde induit une critique de l'optique. Celle-ci s'incarne dans une argumentation dialectique entre phénomènes lumineux et obscurs. Le voyeur – en la figure malheureuse d'Icare – voit

> son élévation le transfigure[r] en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était "possédé". Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une

512 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 140.
513 *Ibid.*, p. 141.

> pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir.[514]

S'extraire des réalités de la ville et du sol dépossède. Le monde est transformé en texte, soumis à un paradigme optique, dès lors qu'on le « prend de haut », qu'on le surplombe à la verticale. Cette extraction du monde est une « fiction du savoir ». Serait-ce dire qu'on ne peut connaître les choses qu'en étant possédées par elles ? Nous y reviendrons. Toujours est-il qu'évoquer une « fiction du savoir » désigne bien l'illusion et la tromperie dans laquelle un paradigme optique de l'espace nous place. L'élévation supposée construire un savoir objectif et omniscient – tiré d'un texte donc – « continue à construire la fiction qui crée des lecteurs, qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité »[515]. Si nous persistons à désigner comme lecteur le spectateur des objets de l'art contemporain qui nous préoccupent, il ne s'agit pas d'un lecteur au sens textuel. À moins que nous ne redéfinissions le texte.

« Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent les foules qui, visibles d'en haut, en bas ne voient pas ? Chute d'Icare »[516]. La question est rhétorique. Au paradigme optique et lumineux se substitue ainsi un paradigme pratique de l'espace. Rompant avec l'appel solaire auquel l'Icare voyeur avait succombé, l'espace se définit dans son obscurité, par la régression des seuils du lisible.

> C'est "en bas" au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un "texte" urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire.[517]

Cette descente dans la ville, au plus proche de l'espace ne permet pas seulement d'abolir la fiction de connaissance à son propos : elle porte également une dimension créatrice de l'espace. Redescendre dans l'horizontalité abolit toute lecture optique, mais n'en abolit pas pour autant le texte. Les déplacements de l'arpenteur créent encore un texte, mais un texte illisible au marcheur. Habiter le monde – bibliothèque ou ville – ne se fait que dans l'opacité de cette texture. « Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas ; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux »[518]. L'exploration de l'espace de la bibliothèque est une

514 *Ibid.*, p. 140.
515 *Ibid.*, p. 141.
516 *Ibid.*, p. 140.
517 *Ibid.*, p. 141.
518 *Ibid.*

pratique quotidienne aveuglante : elle incarne l'érotique du savoir qui faisait tout à l'heure défaut à M. de Certeau. Lorsque les artistes font de la bibliothèque le support de leurs œuvres, ce n'est que pour mieux déjouer l'ancrage de la connaissance à un sol dont on connait les moindres cartographies et interstices. Les bibliothèques-œuvres sont nombreuses : elles peuplent les pratiques d'artistes comme Anselm Kiefer, Mark Dion, Emily Jacir ou Rachel Whiteread. Elles sont souvent déroutantes, inaccessibles parfois, mais toujours elles offrent la possibilité d'un arpentage effectif ou projectif. L'« inquiétante familiarité »[519] de la bibliothèque en fait un espace privilégié de la déstabilisation d'un savoir ancré. Le marcheur, figure du spectateur de l'art actuel, déjoue l'ancrage au territoire et par là même les mécanismes d'une perception apprise. Marcher et entrer en bibliothèque constituent les moyens pratiques d'ouverture d'une connaissance corporellement vécue et construite. Ce n'est que moyennant des déterritorialisations et reterritorialisations successives que se forme une nouvelle manière de sentir et comprendre le monde. Si lecture du monde il doit y avoir, elle sera fondée en pratique, à même le substrat des œuvres et le territoire qu'elles offrent.

2. La lecture : expérience d'arpenteur

L'itinéraire au sein d'une bibliothèque n'est pas connu d'avance. Aucune cartographie ne parviendrait à le figer. Parcourir les bibliothèques-œuvres ne se fait donc qu'à « pas perdus » selon le mot de M. de Certeau. La marche est une activité intensive qui pour l'auteur ne se quantifie pas : le pas est une unité de mesure abstraite. De la même manière que le savoir ne se quantifie pas (c'est ce qui le distingue de l'érudition), le pas est une jauge intensive.

> L'histoire en commence au ras du sol, avec des pas. Ils sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif : un style d'appréhension tactile et d'appréhension kinésique. Leur grouillement et un innumérable de singularités. Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux.[520]

Les errances des passants dans la ville ou des spectateurs dans un musée ne peuvent être fixées en une cartographie. Leur activité (le fait de passer) ne constitue la ville et l'espace que dans l'agir. Une fois leur trajectoire fixée, « la trace est substituée à la pratique. Elle manifeste la propriété (vorace) qu'a le système géographique de pouvoir métamorphoser l'agir en lisibilité, mais elle y fait oublier une manière d'être au monde »[521]. La marche ne doit pas se réduire à sa trace graphique. L'arpentage, en

519 *Ibid.*, p. 146.
520 *Ibid.*, p. 147.
521 *Ibid.*, pp. 147-148.

tant qu'agir, doit conserver sa qualité plastique de création de l'espace : la fixation définitive d'un itinéraire empêcherait ce dessein. L'arpentage de la bibliothèque fait du marcheur un *lecteur avant la lettre* (expression sur laquelle nous ne manquerons pas de revenir). L'opposition posée entre tracé lisible et fixe d'un parcours et performance active et créatrice d'un lieu renvoie à la distinction majeure que G. Deleuze et F. Guattari font entre *calque* et *carte* (manière de toujours concevoir la bibliothèque à la lumière de la notion de *rhizome*) :

> Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque.* Faire la carte, et pas le calque. […] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples […]. Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours au "même". Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue.[522]

L'analyse s'ancre ici dans des considérations psychanalytiques. Le livre fait carte avec le monde, le monde fait carte avec le livre, manière de penser un livre qui construit sa propre performance de lecture qui traverse ou *transverse* le livre, son lieu (la bibliothèque) et son lecteur. L'attitude de l'arpenteur en bibliothèque – corrélative à celle du spectateur-lecteur de l'œuvre d'art – est une lecture performative de la *carte,* heuristique, déjouant tout *calque,* axiomatique et qui présuppose déjà une compétence donnée.

---

[522] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », p. 9-37.

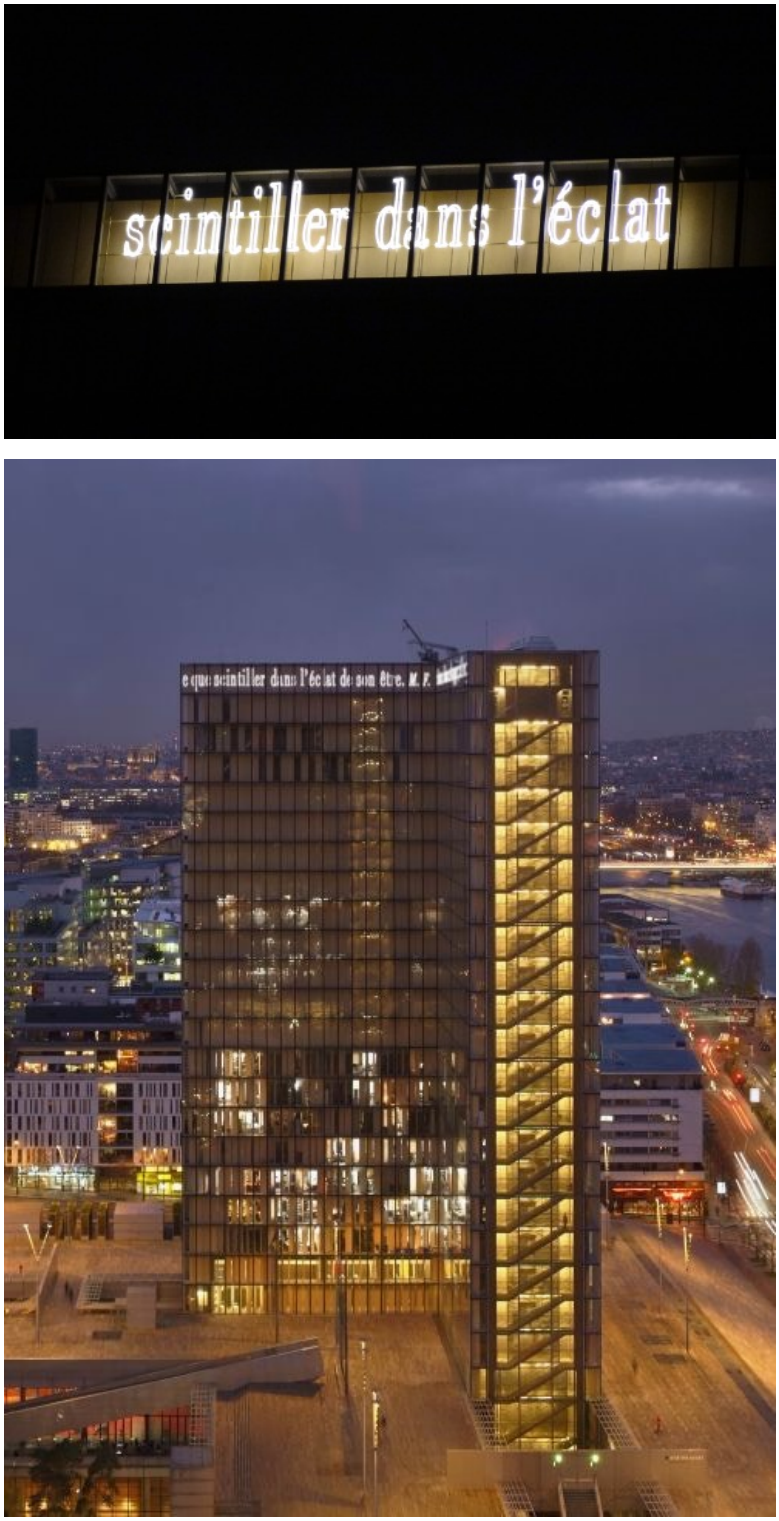


Fig. 41 : Joseph Kosuth, Nuit Blanche 2012, Paris, Site Mitterand –Bibliothèque Nationale de France, Tour des nombres.

2.1. Initier l'arpentage : entrer en bibliothèque, déjouer l'inaccessibilité

L'exemple de Joseph Kosuth : projet pour la BnF

Entrer dans une bibliothèque est un acte spécifique, fondateur d'une expérience codifiée, intime et toujours nouvelle. En 2012, Joseph Kosuth interroge notre rapport à l'entrée « en » bibliothèque avec une proposition d'installation pour la Nuit Blanche à Paris. Quoi de plus symbolique pour l'artiste que de travailler, *in-situ,* sur le site François Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France ? Ce projet, qui n'a jamais abouti, interroge notre « entrée » dans la bibliothèque, à travers l'expérience empirique, personnelle et collective de l'accès empêché[523] au site conçu par Dominique Perrault. Umberto Eco ironise : « […] dans l'idéal, l'utilisateur ne devrait pas pouvoir entrer dans la bibliothèque […] »[524]. En effet, le site Mitterrand se conquiert. L'ascension de l'escalier monumental ouvre notre parcours. Nous arrivons sur l'esplanade. De là commence une déambulation pour trouver la porte d'entrée du lieu : l'arpentage du visiteur rejoue les affres et petits bonheurs de la recherche, entre impasses et trouvailles fertiles. Les quatre tours symboliques – livres ouverts – désorientent plus qu'elles ne servent de points de repère. Le lecteur est au seuil du lieu. « [La] recherche conduit aux abords de lieux où on ne pénètre qu'avec prudence […] »[525], dit Jean Roudaut. Le projet que J. Kosuth initie en partie lors de la Nuit Blanche de 2012 consistait en l'écriture au néon, sur les quatre tours de la BnF, d'une citation que l'artiste emprunte à M. Foucault dans *Les mots et les choses* (1966) :

> Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée, silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être.[526]

Selon M. Foucault donc, le langage se décline en deux modalités : la première fait référence à un langage silencieux – celui des mots contenus dans les livres, voués à

---

523 Voir l'article de Raymond Delambre, « Entre Crystal Palace et living-room : la bibliothèque », dans Marc Perelman, Alain Milon (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2007. La BNF déjoue le désir d'une bibliothèque panoptique et transparente.

524 Umberto Eco, *De Bibliotheca*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Frontispice de M. H. Vieira da Silva, Paris, Umberto Eco et l'Échoppe, 1986 (pour cette traduction), pp. 15-16.

525 Jean Roudaut, « Le lecteur pèlerin », dans Denis Bruckmann (dir.), *op. cit.*, p. 24.

526 Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2012, p. 313, Chapitre VIII : Travail, vie langage, section V : Le langage devenu objet.

n'être plus qu'une trace muette, sans sonorité ni interlocuteur –, la deuxième évoque un langage comme parole vivante, qui n'aura pas encore été fixé par la sclérosante machine-bibliothèque. Savoir livresque, le langage écrit est langage ontologique d'une connaissance déjà fixée. La préfiguration de l'œuvre en 2012 est inscrite sur la partie droite de la tour des nombres. C'est une citation tronquée qui accueille le visiteur : [e que scintiller dans l'éclat de son être. M.F.] Les mots de Foucault, retranscrits en néon sur les façades intérieures du bâtiment, scintillent et signalent le lieu « "initiatique" »[527] à l'apprenti arpenteur. De la déambulation passive, le simple visiteur, piqué au vif par le charme énigmatique du lieu, entre en arpentage, séduit sans doute par l'éclat du savoir qui s'offre à portée de main. Ou presque. Car l'exploration physique du site demande patience et détermination. Arpenter revient à *ouvrir* un lieu, au prix de multiples efforts.

« Entrer en » bibliothèque : démarche mortifère ?

Pour Denis Bruckmann, conservateur général de la BnF, cette difficulté est en partie due au programme architectural et aux dimensions démesurées de l'édifice : « [D. Perrault] élabore un bâtiment qui veut évoquer une transcendance. Aussi travaille-t-il beaucoup sur l'échelle : vastitude de l'esplanade, emmarchements démesurés, tours "étagères immenses aux rayonnages innombrables", portes colossales, auprès desquels l'homme paraîtra (et se sentira) minuscule »[528]. Une telle bibliothèque est-elle vraiment adaptée à l'usage ? Mouvement fondateur de l'ouverture, l'expérience de l'entrée dans la BnF, à travers l'œuvre de J. Kosuth, permet de réfléchir à une *praxis* de l'« instrument-bibliothèque»[529]. Les obstacles se multiplient semble-t-il : difficulté d'accès à l'esplanade, difficulté à trouver l'entrée, difficulté à accéder aux étagères, difficulté d'accès au savoir (de manière générale et selon la citation de Foucault), et, pour finir, difficulté factuelle et métaphorique d'accès au jardin :

> Cinq ans après l'ouverture, l'inaccessibilité de la forêt continue d'ailleurs de provoquer des protestations des lecteurs et des visiteurs. Derrière le plaisir dont ils se sentent privés, se cache probablement un autre ressentiment. L'insatisfaction des lecteurs rejoint ici la rancune des bibliothécaires contre Dominique Perrault. Si les seconds ne lui pardonnent pas de ne pas avoir mis le livre (ou les magasins) au centre de sa bibliothèque, comme dans la plupart des bibliothèques "traditionnelles", les lecteurs lui reprochent d'en avoir écarté aussi la lecture et la spéculation

---

527 Denis Bruckmann, « Une lecture critique de la bibliothèque : retour sur la Bibliothèque nationale de France de Dominique Perrault », dans Denis BRUCKMANN (dir.), *op. cit.*, p. 30.

528 *Ibid.*

529 Umberto Eco, *op.cit.,* p. 28.

> intellectuelle : à leurs yeux, la forêt centrale de la BNF, sauvage, indifférente, inaccessible paraît jeter sur le travail de l'esprit comme une sorte de discrédit, pointe peut-être sans cesse la vanité de l'étude et de la culture.[530]

Parler de discrédit et de vanité de l'étude et de la culture est une position forte et virulente. De la même manière, pour R. Damien, entrer en bibliothèque équivaut à une « entrée en religion » : le rituel démocratique devient pratique sclérosante du savoir, renoncement à toute libre circulation des hommes et de la pensée.

> La bibliothèque symbolise l'enfermement de la connaissance, elle la réserve à une élite qui en accapare l'accès, elle monopolise subrepticement sa diffusion. Son ouverture apparente est soumise à un secret protocole où s'exalte la liturgie silencieuse d'un recueillement. On ne pénètre pas sans cérémonie dans ce couvent laïc.[531]

L'entrée en bibliothèque serait-elle donc vouée à n'être qu'une démarche mortifère ? L'expression « entrer *en* bibliothèque » a résolument ici une connotation péjorative : elle suppose un certain aveuglement, une soumission à l'ordre et aux savoirs établis. Instrument à valeur politique, la bibliothèque publique est l'objet de réflexions fertiles chez U. Eco ou J-L. Borges. Mais c'est à R. Damien que nous devons d'avoir souligné l'importance de « l'institution bibliothèque » et la « « bibliothécation » de la société »[532], ou plus largement l'importance de notre rapport politique au monde. S'il s'agissait d'évoquer le « pouvoir » des bibliothèques – avec C. Jacob et B. Latour en particulier, D. Robert explicite son autorité dans les sociétés démocratiques. Agissant comme véritable « matrice », la bibliothèque institutionnelle est une autorité construite, trahissant parfois « […] l'ordre souterrain d'une oppression. Elle [la bibliothèque] n'intègre que ce qu'elle a préalablement dévitalisé »[533]. La dévitalisation des choses *sues* répond au mutisme du texte qu'évoquait J. Kosuth. Les bibliothèques-œuvres, au même titre que la phrase néon tronquée installée pour la Nuit Blanche, s'emploie à re-vitaliser l'expérience lectrice du lieu, à recréer l'étrangeté d'une rencontre impromptue et, de prime abord, incompréhensible. La bibliothèque institutionnelle (et la lecture qui s'y pratique) se rapporte à une connaissance normée et rationalisée du monde. Poussée à l'extrême, cette logique classificatrice est pour R. Damien mortifère et résignée :

---

530 Denis Bruckmann, *op. cit.*, p. 32.

531 Robert Damien, « La bibliothèque comme matrice carcérale », dans *Ibid,* p. 34.

532 Thomas Boccon-Gibod, Cristina Ion et Éric Mougenot (dir.), *Robert Damien, Du lecteur à l'électeur : bibliothèque, démocratie et autorité*, Avant-propos de Denis Bruckmann, Paris, Presses de l'ENSSIB, BNF éditions, 2017, p. 9.

533 Robert Damien, « La bibliothèque comme matrice carcérale », *op. cit.*, p. 34.

> La bibliothèque est l'expression du grand rêve carcéral de la raison. Elle condamne à la réclusion une culture amortie, désamorcée d'être cataloguée, emprisonnée dans les cases prévues qui la conforment. Plus même, la bibliothèque n'accueille que les normalisés dont elle éteint les braises, abrase les aspérités, exténue l'étrangeté. Elle impose des formes d'expression aux discours, des modes de représentations aux perceptions et des normes de jugement aux valeurs. Ils ne sont admissibles, reproductibles et communicables que saisissables par ses modèles bibliothécaires d'intelligibilité et intégrés à ses contraintes de lisibilité. […] Gare aux inclassables difformes. Nul ordre ne les peut accepter car nulle lecture ne peut les appréhender.[534]

Notre esprit, face au *stimuli* du monde, procède par tentative de catégorisation de l'information. La raison en marche fait de l'entrée « en bibliothèque » une épreuve carcérale. L'exténuation de l'étrangeté du monde, de ses difformités ou imperfections trahit l'impasse dans laquelle la bibliothèque (et les hommes de raison) se trouvent parfois face à la bigarrure des choses. Les livres-altérés et les bibliothèques empêchées sont une manière d'interroger les limites et apories de ce système totalisant que l'institution s'emploie à être. Ils se soustraient à une lecture catégorisante et à l'emprise d'une raison lectrice.

Ouvrir l'inaccessible : le cas de la BnF de Dominique Perrault

Toutes les difficultés d'accès au site de la BnF, tous les obstacles dans la pratique du lieu vont dans le sens des usagers de la BnF et de R. Damien. Pourtant, l'expression a le mérite de souligner la dimension immersive d'une telle entreprise. *Entrer en bibliothèque,* par le moyen de l'arpentage, consiste à investir un milieu, à se l'approprier par le corps, à en prendre conscience et à le créer à mesure qu'on le parcourt. Il s'agit dans la pratique et les usages démocratiques de la bibliothèque, de devenir son propre bibliothécaire face à la multiplication des accès au savoir et à l'information. Entendre par là que chacun doit prendre la responsabilité de son approche bibliothéconomique du monde. Tenter d' « entrer en bibliothèque », c'est esquisser un geste lecteur permettant « […] d'éprouver l'agencement d'une intériorité et d'une extériorité, la force d'un seuil et l'effort cognitif auquel il faut consentir pour le passer »[535]. Rester au seuil du livre ou de la bibliothèque, consentir à entrer, se trouver, perdu parfois, au milieu : voilà autant de positions et de coordonnées corporelles qui re-configurent notre pensée lectrice.

> Comme si lire consistait d'abord à essayer une certaine relation du corps à ce qui l'entoure : être dedans, être dehors, s'unir ou se séparer, s'intégrer à quelque chose

534 *Ibid.*

535 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 34.

> ou se l'assimiler, participer à un milieu, y prendre place, moduler le geste ou le regard consistant à prendre contact avec une chose et à la capter, traverser une frontière, essayer des sorties… Dans cette liaison fondamentale entre la perception et le corps, la métaphore de la lecture comme cheminement, qui est si commune, se recharge et s'intensifie.[536]

Métaphore de la lecture comme *cheminement* ou *orientation*, l'arpentage définit le désintéressement propre à l'activité esthétique. Il n'est pas prospectif : il s'intéresse davantage aux moyens plutôt qu'à la fin, à la dimension heuristique de l'apprentissage plutôt qu'à sa concrétisation en un savoir absolu.

Ainsi, ne pourrions-nous pas voir l'inaccessibilité métaphorique du jardin de la BnF comme l'ultime signal (redoublant le signal lumineux de J. Kosuth) d'une nécessité de renouvellement de l'approche du savoir ? L'inaccessibilité du site *via* la figure du jardin nous engage à penser « en arpentage » l'accès à la bibliothèque et à la connaissance. Il s'agit ici d'arpenter en pensée ce jardin – avatar d'une bibliothèque horizontale, opposée à la transcendance de la « "tour-bibliothèque" »[537], expression de D. Perrault, héritée de l'imaginaire babélien et borgesien. *Arpenter* revient donc à expérimenter physiquement un lieu, dans son horizontalité : le territoire s'étend, rhizome et s'offre à l'exploration. Le jardin de la BnF ente le savoir bibliothéconomie à la métaphore végétale. L'inaccessibilité du lieu est donc paradoxalement l'ouverture d'une attention esthétique particulière à celui-ci. Par de multiples tours et détours, elle engage le visiteur dans une promenade, un arpentage conscient du lieu. La bibliothèque, initialement pensée comme territoire inconscient, « machinerie cognitive »[538] automatique, en « travail » permanent, s'expose chez J. Kosuth. *Du phénomène de la bibliothèque* (2006) met au jour le « faire-le-savoir » inconscient du *faire-bibliothèque* de l'œuvre.

---

536 *Ibid.*, p. 51.

537 Dominique Perrault, dans Denis Bruckmann, *Imaginaires de la bibliothèque, op. cit.*, p. 31.

538 Gérard Haddad, « La grange aux livres », dans Denis Bruckmann (dir.), *ibid.*, p. 59.

3. La bibliothèque exposée : arpentage-promenade et déroute du visiteur au cœur du territoire œuvre ; désorientation volontaire

3.1. La bibliothèque comme topographie

La métaphore de l'*orientation* apparaît dans de nombreuses philosophies. Chez E. Kant[539] par exemple, être « orienté » assure une trajectoire déterminée et consciente de la connaissance. Cette orientation, pragmatique ici, conçoit le sujet comme « connaissant ». Cette conscience de notre positionnement face au monde induit une connaissance « orientée » : la connaissance a une trajectoire définie, orientée par un agir pragmatique qui guide les intérêts du sujet. Cosmologie mécaniste et subjectiviste, l'orientation kantienne est un modèle où entendement et intelligence prévalent. Le monde comme exigence de raison ne peut se construire que parce que l'on suppose un principe d'ordonnancement mécaniste des choses. H. Blumenberg remarque, au chapitre VII de son ouvrage sur la lisibilité, que les Temps Modernes sont particulièrement friands de cette image. La science doit permettre à l'homme « d'élargir l'horizon objectif de ses connaissances » : la métaphore se loge ici dans cet horizon du savoir, ligne territoriale de bornage hypothétique. H. Blumenberg relève aussi que les métaphores liées à la connaissance du monde (qu'il s'agisse d'envisager l'apprentissage comme un voyage, et le savoir comme terre promise) explicitent les difficultés éprouvées par l'homme pour s'orienter dans le monde : « Elles signalent la difficulté de s'orienter dans une réalité pour laquelle n'existait presque aucune unité de mesure standardisée, aucune norme d'extension et de direction »[540]. L'homme moderne est aussi celui qui conçoit les outils de mesure du territoire : peu importe le livre face auquel il se trouve, l'interrogation porte alors sur le *comment* de la lecture : dans ce livre qu'est le monde, dans cette bibliothèque où s'offre une promesse de savoir, *comment* puis-je possiblement lire ? De quels outils (pratiques, cognitifs, méthodologiques) puis-je disposer ? L'arpentage est un jeu de *peregrinatio* (nous pensons à la *peregrinatio* médiévale) qui fait écho à des pratiques millénaires de « déambulation empirique » à l'image de celle proposée par Parcelse, en 1537-1538, dans ses « Sept définitions » : « Autant de pays, autant de pages. Ainsi se

---

539 Voir article de Christine Berner, « Le sens du monde de la destruction de la cosmologie rationnelle à l'orientation dans le monde chez Kant », pp. 128-146 dans Franck Delannoy (éd. scientifique), *Sens et cosmos : ruptures et continuités dans le questionnement du monde et de ses horizons*, Arass, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisations étrangères », 2011.

540 Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007, p. 75. Également pour les réflexions qui suivent sur la lecture et ses outils.

présente le livre de la nature, ainsi doit-on en tourner les pages »[541]. La métaphore agraire de la page comme champ, pays à explorer érige l'arpentage en une figure de création et de réception du monde intimement liée à notre capacité d'orientation et de déplacement. Le « "penseur autonome" [*Selbstdenker*] des Lumières »[542] véhicule une attitude qui défraye l'érudition et la pédanterie qui lui est associée. Ce libre penseur ne l'est que grâce à la mise en œuvre d'une attitude d'investigation du *lieu* plutôt que de l'être des savoirs.

Dans *Du phénomène de la bibliothèque*, c'est une bibliothèque bien particulière que J. Kosuth expose : la sienne. Mais les modalités d'exposition dans la Galerie Almine Rech diffèrent de celles d'une bibliothèque privée. Ici, ce n'est pas la bibliothèque mobilière (telle qu'elle pourrait être installée chez l'artiste) qui est présentée, mais plutôt celle telle qu'elle a pris place dans son esprit. L'agencement du lieu devient reconstitution mentale d'un véritable territoire.

Promenade : métaphore territoriale

Pourquoi parler de territoire ici ? Continuons de filer la métaphore végétale et jardinière précédemment évoquée pour éclairer cette question.

> La bibliothèque est comme une figure fractale. La structure qu'elle constitue, on la retrouve à une échelle plus petite dans chacun de ses éléments, les livres. Le livre est une architecture construite pli sur pli, espaces articulés dans lesquels l'œil circule et fait circuler la pensée. Chaque ligne se prolonge dans la figure du rayonnage, chaque page dans chaque épi. […] De l'entrée dans la bibliothèque à la lecture de chaque livre le mouvement du lecteur est continu, emporté par le même élan dans une seule trajectoire.[543]

La structure architecturée de la bibliothèque en fait un territoire privilégié pour l'arpentage rhizomatique de l'usager. Dans l'arpentage, il est question de circulation. Car le lieu est à l'image des pages qu'il contient : « espace régulièrement planté de signes »[544]. La page – et par métonymie la bibliothèque –, qui file, au niveau étymologique, la métaphore agricole, ouvre littéralement un champ, un espace, un lieu travaillé par les signes. Car le latin *pagus* offre aussi bien l'image de la *page*

---

541 *Ibid.*, p. 76. Citation de Paracelse reprise par Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 323.

542 Hans Blumenberg, *ibid.*, p. 107.

543 Michel Melot, « Le lieu, le lien : à la recherche de la bibliothèque », dans Denis Bruckmann (dir.), *op.cit.*, p. 20.

544 *Ibid.*

(moderne et normalisée) que celle du *pays* dans son acception paysagère. Plus précisément, la *pagina* fait référence aux ceps de vigne, alignés dans la terre, et à la treille qui les soutient, grille-support et cadre. La lecture, au moins autant que l'écriture, trouve son origine dans les sillons du labour, dans la *culture* patiente d'un espace et de son sol. « Rectangle pensant »[545], la page, en tant que *templum* de la lecture, délimite une activité, enracine un agir lecteur, dans un rapport concret au monde. L'intrication entre réel et lecture est patent dans le système graphique que la civilisation greco-occidentale a mis en place, à savoir l'écriture boustrophédon, ancêtre de l'usage linéaire de l'écriture :

> Le parcours de l'écriture allant alternativement de gauche à droite puis de droite à gauche d'une ligne à l'autre que l'on constate dans les inscriptions archaïques est dit en effet en grec boustrophédon, mot qui combine le nom du bœuf (*bous*) et la manière dont il tourne d'un sillon à l'autre (*strophè*) lorsqu'il arrive au terme de chacun d'eux. Cet exemple est révélateur : il nous montre que le support de l'écrit, sans doute parce qu'il n'était plus impliqué dans l'élaboration du texte en tant que tel mais restait toujours nécessaire à sa lecture, a été investi par les Grecs d'une valeur à la fois essentielle et parallèle, que l'on pourrait nommer une valeur de réalité. La référence au sillon et à la terre labourée que suggère son tracé permettait d'associer au texte un univers sans rapport avec lui, mais qui était cependant également empreint pour son lecteur du souvenir d'expériences concrètes et familières, liées à la terre et à ses leçons.[546]

Le territoire de lecture, le lieu dans lequel elle s'effectue (livre ou bibliothèque) est au moins aussi important que ce qu'il y a à y lire. L'intime intrication de la lecture et de son support, explicitée ici par A-M. Christin, renforce la valeur de l'arpentage comme modalité d'appréhension privilégiée de la lecture : la dimension physique et l'effort nécessaire à cet exercice sont au cœur de l'activité d'interprétation des œuvres. Chez J. Kosuth, les livres au sol, accumulés, façonnent le territoire que le spectateur-arpenteur découvre avec fébrilité. Ils nappent le sol de la galerie, le tapissent en piles irrégulières. Par centaines, ils viennent s'empiler, en strates horizontales. Les ouvrages produisent une topographie mouvante, que l'on imagine aisément se réagençant en ondulations successives. Au milieu de ces livres qui jonchent le sol dans une organisation toute relative, le visiteur est invité sur un chemin déjà tout tracé. Ce n'est en effet pas un labyrinthe que l'artiste propose, mais une déambulation aux voies d'accès claires, orthogonales, dégagées et facilitées. *Arpenter* la bibliothèque, ses allées, ses

---

545 Voir Emmanuël Souchier, « Histoire de pages et pages d'histoire », dans Lucile Trunel, Anne Zali (dir.), *L'aventure des écritures. La Page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999 ; Valérie Lelièvre, « La page : entre texte et livre », dans Alain Milon, Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, *op. cit.*, pp. 155-172.

546 Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 75.

rayonnages, puis découvrir page à page le territoire qu'elle offre. Voilà ce que le chercheur, l'étudiant avide de connaissances expérimentent dans leur étude. Mais, *arpenter* la bibliothèque n'est pas l'apanage exclusif des théoriciens. L'artiste en fait également l'un de ses terrains d'exploration privilégié. Mieux, il exploite cette expérience dans ses œuvres : c'est bien ce que J. Kosuth fait ici. L'arpenteur de la bibliothèque, qu'il soit artiste, spectateur, étudiant ou chercheur (et qu'il s'agisse d'une bibliothèque d'artiste, artistique, publique ou privée), est avant tout attentif au déplacement qu'il entreprend, à la quête du territoire qu'il foule, à l'attention qu'il met en œuvre au cours de cette promenade.

Chez R. Barthes (repris par J-M. Schaeffer), la promenade – dans une bibliothèque ici, devient la métaphore du déplacement entrepris par celui qui arpente l'œuvre comme « texte »[547]. Cette considération de l'œuvre prise en tant que « texte » n'est d'ailleurs pas étrangère aux considérations conceptuelles. La référence à la promenade à Flanc d'Oued de R. Barthes est utilisée par J-M. Schaeffer, dans son ouvrage l'*Expérience Esthétique* (2015), pour amorcer une analyse du phénomène spécifique d'*attention esthétique*. L'œuvre-bibliothèque de J. Kosuth serait à comprendre comme texte exploré lors d'un arpentage-promenade, sans pour autant que l'œuvre d'art ne devienne un texte à lire, ni une surenchère intelligible de l'apparence sensible de l'installation.

> Car ce qu[e Barthes] appelle, de manière quelque peu emphatique, "Texte" correspond en fait, si on lit la description métaphorique qu'il en propose, non pas tant à un objet différent de l'œuvre qu'à une manière différente d'aborder celle-ci, à savoir comme objet d'expérience plutôt que comme objet de savoir.[548]

---

547 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1993, Chapitre : II : De l'œuvre au texte, p. 72-73 : « […] l'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique. […] L'œuvre se voit (chez les libraires, dans les fichiers, dans les programmes d'examen), le texte se démontre, se parle selon certaines règles (ou contre certaines règles) ; l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt il est Texte par cela même qu'il le sait) ; le Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte. Ou encore : le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres). »

548 Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015, p. 48.



Fig. 42 : Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque*, 2006, Livres et photographies sérigraphiées sur verres rétro-éclairés, Dimensions variables, Galerie Almine Rech, Paris.

L'œuvre *Du phénomène de la bibliothèque* de Kosuth ne vise pas à la consultation systématique des livres[549] : les ouvrages, au sol, sont présents à titre de représentation matérielle ; le livre est pris dans sa forme symbolique de représentation du savoir. La préoccupation pour le texte, le contenu des livres, est donc ici restreinte (les citations au mur ne représentant qu'une très faible proportion de la masse textuelle présente, matériellement, au sol). Initialement, ce n'est donc pas par la lecture que l'on aborde cette œuvre, mais par la marche. L'exploration de la bibliothèque de J. Kosuth commence quand on y fait un pas. S. Delacourt, qui s'intéresse aux bibliothèques privées d'artistes contemporains renchérit : « En dépit de leur usage analytique évident, ces bibliothèques [d'artistes] ne sauraient être considérées comme des espaces dédiés à la seule lecture »[550]. Que serait donc une bibliothèque dont l'usage n'est pas celui de l'étude analytique ? Dont le rôle n'est plus celui d'un lieu dédié à la seule lecture ? La bibliothèque que l'on arpente (et non pas celle que l'on lit) remet en question notre réception du savoir et, plus avant encore, la conception de celui-ci. L'expérience (ou lecture) de l'œuvre entendue comme texte nous fait appréhender la bibliothèque comme objet d'expérimentation et non pas objet de savoir donné. La conquête de la connaissance en passe par l'arpentage des objets. Le « désœuvrement de la promenade esthétique » éprouvé par l'arpenteur est un temps de latence exploratoire nécessaire à la création chez J. Kosuth et à la constitution de la connaissance chez le spectateur. L'artiste devient « "[…] un sujet désœuvré (qui aurait détendu en lui tout imaginaire) […] »[551]. De la même manière, le spectateur en situation de réception, expérimente ce désœuvrement premier, gage d'une *lecture en régime esthétique* de la bibliothèque-texte kosuthienne.

3.2. La promenade comme expérience esthétique (J-M. Schaeffer – R. Barthes)

Lecture en régime esthétique

Qu'est-ce qu'une *lecture en régime esthétique* ? L'expression, et la réalité qu'elle recouvre, est largement investie par les réflexions de J-M. Schaeffer. Lire en régime esthétique implique avant tout la mise en place d'un processus de déroute, « un

549 Contrairement à la pièce *Information Room (Special Investigation)* de 1970, où le visiteur était explicitement invité à s'attabler et à lire.

550 Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », dans Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou, Valentine Toutain-Quittelier (éd.), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2007, p. 117.

551 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 48.

processus cognitif qui contrecarre nos attentes, et donc nos routines »[552]. Cette définition de l'expérience rejoint son étymologie, à savoir « *ex-periculum* » : venir au devant du danger, risquer perpétuellement nos acquis dans l'expérience. Se confronter à l'art serait donc une entreprise attentionnelle périlleuse, « un événement qui marque une césure », un « "vécu marqué attentionnellement" »[553]. La volonté de lire l'art implique une recherche active de la confrontation à l'œuvre, recherche que l'on sait par avance momentanément déroutante. Si à terme la déroute peut déboucher sur une nouvelle routine, elle n'en est pas moins un moment pré-attentionnel privilégié au développement d'une lecture de l'art. L'arpenteur de la bibliothèque se désoriente donc volontairement, il entreprend un hasardeux jeu de « dé » : la lecture de l'art est un jeu déroutant, de déconstruction volontaire, d'ouverture à l'aléatoire du « dé », pris dans ses affinités étymologiques avec la chance[554]. Faire une esthétique de la lecture avec J-M. Schaeffer revient à faire de la lecture un processus pré-attentionnel du monde. Un autre vocable construit avec le préfixe « dé » est celui de la « défamiliarisation » :

> [Victor Chklovski] concevait cette "défamiliarisation" comme un moyen au service de ce qu'il considérait être une fonction inhérente aux œuvres d'art, à savoir augmenter la difficulté et la durée de la perception, dans la mesure où le processus de la perception, et sa prolongation, constituaient selon lui un but esthétique intrinsèque.[555]

L'œuvre d'art vient nous opposer une certaine résistance – l'altération évoquée tout à l'heure ne menait qu'à cela. Si l'expérience esthétique de l'œuvre d'art entend

---

552 *Ibid.*, p. 38.

553 *Ibid.*, p. 39 : J-M. Schaeffer reprend les mots de Schütz , Alfred Schütz et Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Constance, UVK, 2003, p. 449.

554 Difficile de ne pas penser à S. Mallarmé ici.

555 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 62. Dans son argumentation, J-M. Schaeffer revient sur cette notion et lui préfèrera celle de « disfluence » : « En réalité il ne s'agit pas du même processus. Alors que les formalistes russes pensaient que la "défamiliarisation" était la condition nécessaire pour qu'une œuvre puisse produire des expériences esthétiques satisfaisantes, ce qui rejoint l'argument développé ici même à propos de la discordance cognitive, Reber et Bullot pensent que le but de la "désautomatisation" est de contraindre le public à aller au-delà de l'attitude d'exposition de base à l'œuvre (ce qui est selon eux la position du spectateur naïf) et à s'engager dans une attitude focalisée sur la conception de l'œuvre (la compréhension de l'intention de l'artiste dans son contexte historique) et sur la compréhension artistique (le statut de l'œuvre dans l'histoire de l'art). Comme Reber et Bullot l'indiquent explicitement, l'adoption d'un de ces deux attitudes correspond à l'adoption d'un "style analytique de traitement" qui culmine dans une compréhension historique de la signification native ou originaire de l'œuvre. Mais adopter la posture de l'analyse et de l'interprétation historiques n'est pas la même chose qu'adopter l'attitude esthétique. » (p. 231). Pour l'auteur, le « style analytique de traitement » est « typique d'une approche cognitive "standard" des œuvres d'art, telle celle de l'historien de l'art. » (p. 231 toujours).

« "défamiliariser" les objets »[556], cette difficulté est proportionnelle à l'étrangeté de l'objet et à l'*inattendu* qu'il porte. Livres et bibliothèques altérés font « […] de la difficulté, voire de l'impossibilité, d'une vision "efficace" en termes d'information ou de communication un de [leurs] champs d'expérimentation récurrents »[557]. La forme-livre, récurrente et peu altérée par rapport au contenu des pages – fonctionne comme un dispositif de « pré-focalisation »[558]. Cette forme, culturellement connotée et investie, prépare celui qui la voit à une lecture. Mais l'altération déroute la lecture sémantique initialement attendue. La prégnance de la forme (forme livre ici, mais également forme-tableau, forme-sculpture, etc.) active un automatisme de reconnaissance et enclenche, systématiquement, l'attention de celui qui réalise l'expérience. Livres altérés vont à l'encontre d'une certaine pragmatique de la lecture, pervertissent la fonction communicative première de l'objet. Ou pour le dire autrement, la déroute implique une sortie de toute utilité de l'expérience. Celle-ci est désintéressée (au sens que E. Kant pouvait donner à ce terme dans *Critique de la faculté de juger*, 1790, §5, éd. F. Alquié). Cet infléchissement des perceptions qu'est la confrontation volontaire à l'œuvre suppose un retour sur nos modalités et configurations perceptuelles et cognitives. L'expérience, neuve ou renouvelée d'une œuvre, doit permettre de défaire, de déformer nos automatismes catégorisants, de désapprendre nos *plis*. Selon M. Macé, héritière des considérations neuro-cognitives développées par J-M. Schaeffer, « […] une personnalité cognitive se sédimente, prend des plis, acquiert des goûts et peut-être des compétences dans sa pratique des formes »[559]. Le pli de l'expérience, imprimé à notre perception, empêche l'advenue de l'expérience de lecture. Il sera alors question, au chapitre suivant, de réinvestir le *pli* d'une nouvelle dynamique, faisant de l'expression de M. Macé une image évolutive.

Lire une œuvre en régime esthétique induit par ailleurs un investissement affectif particulier – voire un « surinvestissement attentionnel »[560]. L'« immersion émotionnelle »[561] constitue ainsi un élément discriminatoire de l'expérience esthétique. L'expérience lectrice de l'art est une situation d'expérience esthétique où le

---

556 *Ibid.*, p. 62.

557 *Ibid.*, p. 67. Cette remarque concerne à l'origine l'art vidéo. Nous pensons alors à l'analyse de l'œuvre de Coleman réalisée par G. Didi-Huberman dans *Essayer Voir,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014.

558 *Ibid.*, p. 74.

559 Marielle Macé, *op. cit.,* p. 28.

560 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 62.

561 *Ibid.*, p. 61.

spectateur met en place une « densification » et une « saturation »[562] attentionnelles particulières. S'il y a bien une *lecture* de l'œuvre, celle-ci acte le passage d'une attention « standard » à une attention « en régime esthétique » (du titre du Chapitre 2 de l'ouvrage). La bibliothèque-œuvre kosuthienne reste donc un lieu d'apprentissage : non plus d'un savoir donné, mais d'une activité attentionnelle qui vise à affiner nos capacités de discrimination. Regarder une œuvre d'art active des processus cognitifs spécifiques. Les expériences d'une bibliothèque ou d'un livre paraissent significatives quant à l'enclenchement de ces traitements ascendants et descendants des *stimuli*[563]. Le traitement ascendant de l'information (quelle qu'elle soit – visuelle, sonore, olfactive, etc.) catégorise les données, par reconnaissance de *stimuli* familiers. Ainsi,

> […] lorsque le processus ascendant échoue, un autre processus, de nature descendante, guidé par l'attention activée de manière endogène et volontaire, prend la relève. […] Le traitement guidé par l'attention aboutit donc à un apprentissage perceptif, à un affinement de notre capacité de discrimination et à un abaissement du seuil attentionnel.[564]

L'œuvre d'art que l'on découvre pour la première fois renouvelle notre exposition aux *stimuli* étrangers. Cette nouveauté, incapable d'épouser nos *plis* cognitifs, déjoue le traitement routinier du *stimulus*. L'abaissement du seuil attentionnel évoqué par J-M. Schaeffer correspond à l'ébauche un traitement descendant de l'information. Attention renouvelée, cette nouvelle dynamique cognitive va se référer aux *bruits* de l'œuvre, jusqu'alors éliminés du traitement informationnel. Le bruit s'entend comme l'irrégularité, l'altération, qui vient perturber la transmission effective du message. Bibliothèques et livres altérés fourmillent d'interférences bruitantes : résidus d'écriture, alphabets de poussières et autres phénomènes infinitésimaux sur lesquels nous ferons retour. Ces bruits plastiques – autant que sémantiques – font en sorte de reconduire de manière dynamique notre attention selon un mouvement « ascendant-

---

562 *Ibid.*, p. 55 et p. 56. À propos de la « *saturation attentionnelle* » : « Cette expression (Goodman parle de saturation tout court) désigne le fait que dans l'expérience esthétique le nombre de différenciations perceptuelles ou conceptuelles susceptibles d'être activées lors d'une séquence d'exploration donnée est plus grand, toutes choses égales par ailleurs, que dans le cas d'une exploration non esthétique. » La saturation permet la multiplication des types de propriétés différentes auxquelles nous sommes attentifs. Au contraire, la désaturation mène à des processus schématisants : « Autrement dit, j'interpréterai ma perception à la lumière d'un schème cognitif. Ce schème (template, Sollmuster, Superzeichen) fonctionnera comme un "raccourci" entre la diversité des sensations et la modélisation cognitive : il s'agit d'une interprétation par défaut, "bien organisée, mémorable, accessible à partir d'indices minimaux, qui contient une ou plusieurs instanciations prototypiques, qui est résistante au changement". » (p. 58) (Roy d'Andrade, « Schemas and motivation », dans Roy d'Andrade et Claudia Strauss (éd.), *Human motives and cultural Models*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 29)

563 Voir à ce sujet la section « Traitements ascendants vs traitements descendants : d'un monde régi par les stimuli à un monde construit par l'attention » dans *Ibid.*, p. 76.

564 *Ibid.*, pp. 78-79.

descendant-descendant » qui permet de piéger l'attention sans retomber dans une routine ou un quelconque rétablissement de la norme. « En fait, le secret de toute expérience esthétique réussie réside dans sa capacité à piéger l'attention. Et pour ce faire, il faut qu'elle réussisse à engager l'attention dans une dynamique d'autoreconduction qui reste ouverte »[565]. Cette auto-reconduction ouverte n'est possible que moyennant une certaine *écologie de l'attention*. Bibliothèques et livres altérés sont des artefacts qui envisagent, à travers la lecture qu'ils génèrent, une attention de l'ordre d'un processus biologique ou naturaliste global. En parlant d'une écologie plutôt que d'une économie, nous insistons également sur l'effort nécessaire à la mise en place de cette lecture comme régulation organique des systèmes. La lecture en régime attentionnel n'est pas une économie, mais une dépense : une activité qui n'a pas de but ou de finalité assignée, une activité *inutile* dans le sens où sa motivation intime réside dans sa perpétuelle reconduction – reconduction qui met la relation à l'œuvre au centre de cet écosystème attentionnel.

La lecture comme stylisation cognitive de l'attention

Cette reconduction de la dynamique descendante de l'expérience se met en place chez chaque spectateur-lecteur de l'œuvre en tant que « style cognitif » ou « style attentionnel divergent ».

> Le style cognitif désigne la manière qu'a un individu de percevoir, d'évoquer, de mémoriser les informations perçues à travers les différentes modalités sensorielles ou culturelles qui sont à sa disposition, la façon dont chaque personne, dans une situation donnée, se saisit mentalement d'un objet, et en particulier d'un objet nouveau qui présente une structuration inhabituelle. Les styles cognitifs sont donc des attitudes, des comportements à l'égard des formes, définitoires de la fluidité de la perception. Ils reposent sur une articulation de dispositions individuelles et d'expériences traversées (apprentissages, habituations, acquisition de compétences…) qui, reconnaissant dans le style une catégorie de l'attentionnalité, permet de dégager de véritables allures esthétiques individuelles, des manières d'être en situation de lecture, des modes de stylisation de soi en situation d'art.[566]

Inhérent à l'attention esthétique, l'utilisation d'un style cognitif divergent entraîne un phénomène volontaire de « catégorisation retardée ». Cette « voie longue », identifiée

---

565 *Ibid.*, p. 87.

566 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 90. Marielle Macé revendique également une filiation à M. Foucault quant au terme de « "stylistique de l'existence" » (p. 15-16). L'expression est directement empruntée à M. Foucault dans Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Cours au Collège de France, 1983-1984. Le gouvernement de soi et des autres II*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes Études », 2009.

tout à l'heure à une « dépense », s'oppose à une voie de réponse courte, « convergente » (et qui renvoie à une économie de l'attention). Le style divergent est un style cognitif créatif qui en retardant la catégorisation laisse notre attention « ouverte ». Notre capacité à supporter la catégorisation retardée permet de mener plus ou moins loin nos expérimentations.

> La différenciation de ces styles cognitifs […] tient à la capacité des sujets à se tenir dans l'incertitude et l'effort qui l'accompagne, à faire face à une désorientation formelle, à accepter les retards de catégorisation ou les faibles dynamiques d'intégration, bref à consentir à ce que les psychologues appellent "un coût perceptif" important… La notion met en lumière des dispositions dynamiques à l'indécision, à la désorientation et à la réorientation perceptive ou sémantique, qui permettent de comprendre la capacité d'un individu (d'un moment d'un individu) à faire une expérience esthétique hétérogène où se maintient dans la saisie de l'œuvre une diversité de plans (rythmes, schématisations perceptives, sons, sens…) […].[567]

M. Macé, en évoquant un « style cognitif », émet l'idée que lire équivaut à donner une forme, un style singulier à notre approche des artefacts. La lecture des œuvres sculpte en retour notre attention et notre attitude au monde. En ce sens, l'attention est un « geste de lecture »[568] qui redéfinit nos expériences ordinaires. La métaphore de l'orientation, toujours filée ici, n'est probante que moyennant une dialectique de *désorientation-réorientation*. Si la capacité consciente de désorientation du lecteur-spectateur reste essentielle à la saisie des configurations inédites incarnées par les œuvres, celle à se réorienter n'en est pas moins importante : elle garantit la reconduction du phénomène et la prochaine désorientation sensible.

3.3. Être spectateur : éprouver le doute de l'arpentage

Être spectateur serait donc éprouver le doute de l'arpentage, désœuvrement barthésien de la promenade. Cette hésitation première, remise en cause des certitudes et acceptation de nos connaissances lacunaires, n'est-elle pas inhérente à chaque lecteur lorsqu'il entre en bibliothèque ?

> Il faut être sot pour croire qu'en ce lieu [la bibliothèque], les gens ont l'assurance et le calme, car, de fait, ils ne savent pas et s'en désespèrent. Leur corps en premier reçoit cette information fondamentale : celle de la méconnaissance. C'est cela qui, en premier, déchire l'air : l'effort des corps pour comprendre, savoir, retenir et mesurer

567 *Ibid.*, p. 90-91.
568 *Ibid.*, p. 29.

> pas à pas la distance entre ce qu'il leur est demandé de faire ou de lire et la pâle construction de leurs esprits.[569]

Dans la bibliothèque, le savoir n'est pas un pré-requis. Au contraire, elle est le lieu du non-savoir (reprise d'une expression de G. Didi-Huberman), où le prétendu savoir se dénude pour laisser place au doute. Cette « attention ouverte, au sens où elle accueille, avec bienveillance pourrait-on dire, tout ce qui se présente à elle, sans exclusive et sans se hâter vers une conclusion [...] »[570], est le propre de l'expérience lectrice. L'ouverture du désœuvrement modélise une hospitalité à l'œuvre. La lecture devient un moment d'accueil et de recueillement de ses indices, aussi insignifiants soient-ils. Et si le doute et le non-savoir tendent à se faire discrets, invisibles, dans la bibliothèque institutionnelle, ce vice secret semble trouver à s'exprimer dans les bibliothèques-œuvres. Celle de J. Kosuth met ainsi le doute au cœur des pratiques d'appréhension de l'œuvre.

Le sol de livres contextualise les verres sérigraphiés rétro-éclairés accrochés aux murs. Ces photographies représentent les bibliothèques de philosophes et auteurs majeurs du 20ème siècle (Gaston Bachelard, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Paul Ricœur, etc.), accompagnées de citations extraites de certains ouvrages-ressources de l'artiste. J. Kosuth enchâsse ainsi les bibliothèques d'autres penseurs dans la propre projection de sa bibliothèque mentale. L'œuvre est dès lors dialectique : à l'exposition murale et verticale de bibliothèques d'auteurs consacrés vient s'opposer, au sol, l'exposition horizontale de ce que l'on suppose être les ouvrages de référence personnels de l'artiste. Véritable exploration horizontale, l'arpentage de la bibliothèque permet de ne pas tomber dans un modèle vertical de catégorisation de l'information :

> L'exploration horizontale multipliant le nombre de propriétés différentes prises en compte l'emporte en quelque sorte sur le traitement vertical schématisant : au lieu d'une relation de multiple à un entre le niveau perceptif et le niveau d'identification conceptuelle (de multiples stimuli aboutissant à une seule catégorie), je privilégie la recherche de relations de multiple à multiple (de multiples stimuli associés à de multiples catégories).[571]

L'approche de J-M. Schaeffer renvoie directement à une approche rhizomatique de la promenade barthésienne.

---

569 Arlette Farge, « La bibliothèque et le corps », dans Denis Bruckmann (dir.), *op. cit.*, p. 61.
570 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 49.
571 *Ibid.*, p. 60.



Fig. 43 : Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque*, 2006, Livres et photographies sérigraphiées sur verres rétro-éclairés, Dimensions variables, Galerie Almine Rech, Paris.

L'œuvre de J. Kosuth alterne donc entre deux formes de savoirs : celle au sol des livres clos et empilés – savoir en *devenir*, littérature grise et souterraine, et celle au mur : savoir des mots qui scintillent, savoir donné et qui n'est plus à conquérir. Cette dichotomie des modalités d'expositions engendre une dichotomie d'approches du savoir qui renvoie elle-même à la dichotomie des modalités du langage évoquée par M. Foucault en début d'exposé. Le langage et le savoir fixés dans « l'éclat de [leur] être » sont présentés de manière frontale aux spectateurs : le face-à-face est contemplatif, aveuglant presque. Or, « fixer, reconnaître, identifier, conserver, assimiler sont les moyens de survie de la vie qui ne disent rien de sa puissance de créer, de former, de conquérir »[572]. Accepter de ne rien garder fixe dialectise tout savoir immuable. Chez J. Kosuth, les livres au sol entraînent une toute autre attitude de la part du visiteur et sont garants de cette *remobilisation* créatrice du savoir. Il s'agit dès lors de « *déverticaliser* les postures »[573]. Celui qui veut saisir un livre au sol est contraint de s'abaisser à leur niveau, de plonger vers le sol, « presque sans visag[e], les yeux baissés »[574]. L'une des « théorie de la lecture »[575] de R. Barthes (que nous pensons à travers l'œuvre de J. Kosuth comme *théorie de la réception* de l'œuvre) consiste à « lire en levant la tête »[576]. Entendre par là que c'est dans les va-et-vient entre les livres au sol chez J. Kosuth et les verres sérigraphiés au mur que l'acte de connaissance prend forme. Le regard, ancré tour à tour sur les piles de livres ou sur les photographies, n'a de cesse de se déterritorialiser. Le doute de l'arpentage serait donc incarné par cette déterritorialisation théorisée par G. Deleuze et F. Guattari.

> "Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité [verticale]. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis" (*L'Anti- Œdipe*, 1972, p.162). Cependant, on évitera de croire que, pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la déterritorialisation est une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (…) jusqu'à une prochaine déterritorialisation (*ibid.*, pp. 306-307).[577]

---

572 Pierre Montebello, *op. cit.*, pp. 212-213.

573 Expression empruntée à Mélanie Perrier lors du « Congrès à géométrie inverse », *La Force de l'Art 2*, Grand Palais, 2009, https://vimeo.com/7164271, consulté le 9 novembre 2016. Ce dispositif est évoqué par Jean-Paul Thibeau lors de la précédente journée d'étude. *Cf.* Jean-Paul Thibeau, « Méta-art, ses passeurs et ses méta-radeaux. », Journée d'étude/recherche-création « Passeur » dans le cadre du projet « Quelque part dans l'inachevé n°2 », 11 Octobre 2016, Médiathèque Jacques Ellul, Pessac.

574 Arlette Farge, *op. cit.*, p. 61.

575 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.

576 *Ibid.*

577 Stéphan Leclerq et Arnauld Villani, « Répétition », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), *Les Cahiers de Noesis,* n°3, Printemps 2003, p. 301.

Agencer, réagencer sa bibliothèque mentale pour parvenir à construire une connaissance des textes par le corps : voilà ce que l'arpenteur de la bibliothèque de J. Kosuth expérimente. Le phénomène de bibliothèque n'est autre qu'un phénomène interstitiel, d'entre-deux. Pour M. Foucault, « l'imaginaire se loge entre le livre et la lampe […], c'est un phénomène de bibliothèque »[578]. C'est de cette citation foucaldienne que J. Kosuth extrait le titre de son œuvre. Ici, l'imaginaire producteur de savoirs se loge entre la bibliothèque organique polymorphe personnelle de l'artiste, qui s'étale au pied des spectateurs, et un *corpus* de penseurs (rétro-)éclairés. L'*arpentage* consiste donc à transcender postures verticales et horizontales pour « *transverser* » le lieu : arpenter la bibliothèque revient à déjouer l'orthogonalité d'un système de savoirs basé sur l'opposition et la prétendue incompatibilité de ces postures.

La bibliothèque de J. Kosuth est une œuvre dans laquelle le doute de l'expérience esthétique ne peut-être levé que moyennant une *praxis* du lieu. L'arpentage vient faire la concrétion entre itinéraire mental et itinéraire physique. « Penser en arpentage » insiste sur l'idée que c'est l'implication et l'impulsion physique qui va permettre à la pensée de se déployer simultanément à l'expérience. « Arpenter en pensée » renvoie à l'attitude du « lecteur » de la bibliothèque, à l'itinéraire mental, intérieur, que nous mettons en place :

> […] premièrement, la bibliothèque […] reflète substantiellement le travail de son fondateur, elle a été conçue comme un itinéraire mental (*itenerarium mentis*) destiné à conduire le lecteur le long de voies déterminées (les questions [de son fondateur]) ne débouchant pas forcément sur des issues elles-mêmes pré-déterminées ; deuxièmement, "l'itinéraire" est conçu de façon que le passage d'un secteur à un autre [de la bibliothèque] soit perçu comme "naturel" (la correspondance entre

578 Michel Foucault, « La Bibliothèque Fantastique », dans *Sur Flaubert*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1983, pp. 105-106.

> parcours mental – parmi les problèmes – et parcours physique – parmi les livres) qui transforme le "labyrinthe" en une "prison".[579]

Prison au sens étymologique du terme du latin *pre(n)sio/prehensio* : action de prendre. La bibliothèque est ainsi littéralement un lieu d'appréhension par le corps. Nous parlions tout à l'heure d'immersion. L'arpentage nous familiarise avec un lieu, il nous fait dessiner un espace personnel. Pour reprendre une expression de R. Barthes, il fait « habiter »[580] la bibliothèque-œuvre. L'installation-environnement de J. Kosuth permet en effet de penser une bibliothèque-chez-soi, ou bibliothèque-pour-soi. Cette bibliothèque s'érige contre la bibliothèque institutionnelle :

> La Bibliothèque [institutionnelle] est un espace qu'on visite, mais non point qu'on habite. Il faudrait avoir dans notre langue, pourtant, dit-on, bien faite, deux mots différents : l'un pour le livre de Bibliothèque, l'autre pour le livre-chez-soi (mettons des tirets, c'est un syntagme autonome qui a pour référent un objet spécifique) : l'un pour le livre "emprunté" – le plus souvent à travers une médiation bureaucratique ou magistrale –, l'autre pour le livre saisi, agrippé, attiré, prélevé, comme s'il était déjà un fétiche ; l'un pour le livre-objet d'une dette (il faut le rendre), l'autre pour le livre-objet d'un désir ou d'une demande immédiate (sans médiation).[581]

De la même manière que le « livre-chez-soi », la bibliothèque de J. Kosuth et les livres qu'elle présente ont vocation à être attirés, prélevés, agrippés, saisis à bras-le-corps. La bibliothèque constituée par le livre-chez-soi prône un usage du livre renouvelé : elle est le lieu de la *mirabilia*, de la « merveille » donc, où l'émerveillement se fait étonnement moteur à l'acte de connaissance. Après être « entré en bibliothèque », il

---

579 Salvatore Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans Marc Barati, et Christian Jacob (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, Paris, A. Michel, 1996, p. 141-142 : « […] p*remièrement*, la bibliothèque warburg reflète substantiellement le travail de son fondateur, elle a été conçue comme un itinéraire mental (*itenerarium mentis*) destiné à conduire le lecteur le long de voies déterminées (les questions de Warburg) ne débouchant pas forcément sur des issues elles-mêmes pré-déterminées ; deuxièmement, "l'itinéraire" est conçu de façon que le passage d'un secteur à un autre soit perçu comme "naturel" (la correspondance entre parcours mental – parmi les problèmes – et parcours physique – parmi les livres) qui transforme le "labyrinthe" en une "prison". Cette prison captive l'attention du lecteur, l'obligeant tantôt à s'arrêter sur un nœud (de problèmes, de livres) qu'il ne s'attendait nullement à trouver, tantôt à suivre un fil (une étagère) qui lui semblait marginal, mais "peut contenir l'information vitale pour sa recherche". Même aujourd'hui, la richesse et le message de cette bibliothèque résident dans le croisement des questions que le lecteur se posait en u entrant avec celles que, sans les avoir résolues, Warburg a canalisé dans un enchaînement de livres physiquement perceptible. »

580 Jean-François Pirson, dans son intervention « Pratiques exploratoires de l'espace » (journée d'étude « Arpenteurs », 8 Novembre 2016, organisée par C. Domengie et O. Helbert) parle d' « habiter sans se sédentariser » : expression fertile pour penser un être *dans* et *avec* le lieu, actif et toujours renouvelé.

581 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 42.

faut parvenir à l'*habiter*, physiquement. Car devenir *lecteur* de l'œuvre nécessite une appropriation concrète de celle-ci. Selon les dires de A-M. Christin, le sujet devient lecteur lorsqu'il délaisse son statut de « sujet voyant » par le langage.

> Mais comment ce sujet voyant devient-il un sujet lecteur ? Il me semble que la première réponse que l'on doive donner à cette question est : lorsqu'il se trouve contraint de passer à l'acte par une situation ou un spectacle qui le surprend. [...] La lecture est une autre forme de création visuelle, déterminée elle aussi par une urgence, un défi à relever. Ce défi concerne en ce cas non pas l'énigme des objets, mais celle de l'espace commun aux objets et à l'homme qui y séjourne, et que celui-ci doit apprendre à identifier en y instaurant ses marques afin de se l'approprier. L'action du sujet lecteur réside dans son appropriation d'un parcours. Chacun d'entre nous le vérifie encore aujourd'hui, et cette expérience ne se différencie guère de celle de nos lointains ancêtres nomades : un parcours ne s'offre jamais d'emblée ; il demande toujours à être pensé, construit, vérifié afin de devenir familier et propre à chacun. Tel est le principe de la lecture au sens strict du terme, qu'il s'agisse de celle d'un texte ou d'une image.[582]

J. Kosuth procède d'ailleurs à un brouillage de la vue. C'est une ambiance grise qui se dégage de cette bibliothèque, entre obscurité et aveuglement. « On se dépla[ce] lentement dans cet espace encombré, à la lumière laiteuse […] »[583]. L'atmosphère est froide. De cette littérature grise exposée émane une *grey matter*, une « matière grise »[584] (du titre d'une autre exposition de J. Kosuth). L'œuvre-grise devient donc atonale, neutre, inoptique. Le signe n'est plus envisagé dans sa dimension sémantique, mais en tant que « matière plastique ». Il ne s'agit pas tant de lire les livres que de les sentir. L'arpentage, au même titre qu'il redéfinissait la lecture de l'œuvre comme texte, acte le passage d'un régime de réception optique de l'œuvre à un régime de réception pratique, *haptique*. Si les artistes conceptuels, dont J. Kosuth fait partie, laissent une place importante à l'intellect, ils n'en restent pas moins des plasticiens[585]. En incitant le visiteur à s'immerger dans les livres et à s'en saisir, l'artiste rejoue en réception la manipulation, la *praxis* originelle de la bibliothèque conçue comme instrument créatif.

---

582 Anne-Marie Christin, *op. cit.*, pp. 55-56.

583 À propos de l'atelier-bibliothèque de Breton : voir Philippe Arbaïzar, « Physique de la bibliothèque », dans Denis Bruckmann, *op. cit.*, p. 78.

584 Du titre d'une autre exposition dont Joseph Kosuth est le commissaire : *Matter, Grey*, Joseph Kosuth (commissaire d'exposition), 25 Février – 22 Avril 2006, Galerie Almine Rech, Paris.

585 Nous renvoyons ici à un article que nous consacrons à la pratique de l'artiste conceptuel Lawrence Weiner : Barbara Bourchenin, « Leçon(s) de choses. Claude Simon et Lawrence Weiner : *écrire* l'art et la littérature. Enjeux performatifs, mémoriels et topographiques du langage », *Fabula / Les colloques*, Claude Simon &…, URL : http://recherche.fabula.org/colloques/document3530.php, consulté le 13 février 2021.

4. Penser en arpentage, arpenter en pensée : déterritorialisation de la pensée

Si l'arpentage est apparu comme mode de réception de l'œuvre, il est également le catalyseur de la création de celle-ci. Montrer des bibliothèques, des salles de lecture est pour J. Kosuth le moyen de revendiquer la complexité créatrice à l'œuvre dans ses pièces. « De tels lieux expriment la curiosité et la passion d'une personnalité. Ce ne sont pas de simples collections de livres, mais des projets originaux […] ; de tels ensembles sont intraduisibles, seul le contact physique permet d'en percevoir toute la particularité et la richesse […] »[586]. Ici, la bibliothèque de J. Kosuth est un projet original en ce sens qu'elle ouvre à la conception d'une nouvelle méthode de création : elle invite à penser un *faire-bibliothèque*.

4.1. Agencement d'une bibliothèque personnelle

Sandra Delacourt, dans un article de 2007, s'interroge sur le phénomène des bibliothèques privées d'artistes expressionnistes, minimalistes et conceptuels des années 60/70 (dont J. Kosuth fait partie). Elle y fait le constat du rôle décisif de la constitution de ces bibliothèques privées dans « la redéfinition de l'artiste comme lettré, voire comme "homme de lettres" »[587]. Cependant, si les artistes vont réfuter « tout cloisonnement hermétique entre bibliothèque et atelier »[588], il faut noter que ces bibliothèques restent la plupart du temps invisibles, privées, non soumises à monstration. La bibliothèque (support de leur nouvelle respectabilité intellectuelle) n'atteint pas la supériorité hiérarchique de l'atelier. Atelier et bibliothèque semblent s'opposer en ce sens que l'atelier est toujours désigné en tant que lieu de la création spontanée, immédiate et brute. La bibliothèque au contraire est l'endroit de la réflexion, du processus lent et laborieux, aux effets à retardement. L'attrait revendiqué des artistes pour la bibliothèque met fin à « une conception de la création comme processus *immédiat* et transcendantal »[589]. Pourtant, la bibliothèque reste donc un lieu en retrait de la création immédiate : elle ne fait que très rarement l'objet d'une documentation photographique[590]. Les bibliothèques des artistes restent d'ordinaire inhabitées par le regard du spectateur. Chez J. Kosuth en revanche, la bibliothèque s'expose : elle transcende la sphère du privé pour devenir œuvre, elle devient véritable dispositif de monstration. Ainsi, la pratique artistique de la bibliothèque chez J.

---

586 *Ibid.*

587 Sandra Delacourt, *op. cit.*, p. 95.

588 *Ibid.*, p. 94.

589 *Ibid.*, p. 97.

590 Sandra Delacourt nous informe que seuls quelques inventaires posthumes des bibliothèques de Judd, Newman et Pollock sont connus à ce jour.

Kosuth serait un moyen de « penser l'articulation entre deux "moments" *a priori* distincts, celui de la pratique textuelle (lecture/écriture) et celui de la production factuelle (manuelle) de l'image »[591]. En tant que spectateur, investir cette bibliothèque revient à investir les mécanismes créatifs de la pensée de l'artiste : « [La bibliothèque] est un espace fermé, physiquement et psychiquement, comme un cerveau en plus grand ; la déambulation dans [la bibliothèque] est l'équivalent des idées qui tournent dans la tête, [...] de cogitations intérieures […] »[592]. Les réflexions de l'artiste se mêlent aux nôtres. Déambuler dans la bibliothèque revient à emboîter son pas. L'arpentage en réception rejoue l'arpentage créatif initial. Véritables « enquêtes ontologiques sur (et par) le geste artistique »[593], les agencements et réagencements successifs des livres dessinent le « faire-bibliothèque » à l'œuvre.

J. Kosuth devient « […] "remueur" de livres, belle expression pour expliquer qu'il […] vit dans les livres, c'est une passion physique »[594]. Tant et si bien qu'autour du spectateur, les livres s'empilent, s'amassent, dans un accroissement exponentiel. Dans une dynamique résolument horizontale aussi. Car ces livres ne nous tournent plus le dos : à plat, ils exhibent leur couverture. J. Kosuth, littéralement, « déballe [sa] bibliothèque »[595]. Cela ne serait pas pour déplaire à Paul Valéry. L'auteur condamne les livres, sagement agencés sur étagères, « […] ces livres massifs dont on présume trop aisément qu'ils ne contiennent que le vide des phrases mortes, de ceux qui font pitié dans les bibliothèques dont ils composent les murs de leurs dos tournés à la vie »[596]. Cet agencement (le livre qui nous « tourne le dos ») est en effet métaphore de la destinée mortifère du livre, de l'usager et de la connaissance, piégés dans les bibliothèques institutionnelles. Chez J. Kosuth donc, notre relation au livre est toute différente.

> Tous ces livres, qui nourrissent le travail de l'artiste, ont donné lieu à la création […] d'une bibliothèque originale puisque les livres n'y sont pas serrés les un contre les autres pour ne montrer que leur dos mais ils sont posés à plat [ce] qui met […] en valeur les couvertures.[597]

---

591 *Ibid.*, p. 93.

592 William Kentridge, « L'artiste au travail » [Préface], dans William Kentridge, *Cinq thèmes*, Paris, Cinq continents et Jeu de Paume, 2009, p. 12. Le terme « bibliothèque » remplace ici celui, originaire, d'« atelier ».

593 Sandra Delacourt, *op. cit.*, p. 113.

594 Philippe Arbaïzar, *op. cit.*, p. 77.

595 Voir Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche, Petite Bibliothèque », 2015.

596 Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1967, p. 165 : « C'était un vieil in-quarto, à la tranche d'un rouge fort pâle, vêtu de parchemin grisâtre, un de ces livres massifs dont on présume trop aisément qu'ils ne contiennent que le vide des phrases mortes, de ceux qui font pitié dans les bibliothèques dont ils composent les murs de leurs dos tournés à la vie ».

597 À propos de la bibliothèque de Jean Le Gac : Philippe Arbaïzar, *op. cit.*, p. 78.

La bibliothèque artistique encourage la préhension, la *praxis* de ces ouvrages offerts aux yeux et à la main du visiteur. *Faire-bibliothèque* ne serait donc pas seulement agencer des livres en une forme quelconque, mais initier une appréhension du savoir par le corps, initier l'arpentage en pensée d'une œuvre.

4.2. De la bibliothèque d'artiste à la bibliothèque-œuvre : un lieu sans catalogue

Ainsi, J. Kosuth sculpte se pensée comme il sculpte sa bibliothèque, prenant le contre-pied de la constitution rationnelle du savoir. « Ainsi peut-on aller dans un sens contraire et sculpter sa pensée dans un contact tout matériel au livre. C'est la voie originale qu'on peut discerner dans la bibliothèque d'A. Warburg (1866-1929) »[598]. L'artiste perpétue le va-et-vient initié au siècle dernier par le célèbre iconologue. Cette méthodologie d'accès pratique à la connaissance renouvelle sans cesse l'approche du savoir empirique et scientifique. Bouger, agencer, classer, revient à penser (selon la concrétion méthodologique chère à G. Perec ; « Penser/classer », du titre de l'un de ses ouvrages[599]), à toujours déjouer les classifications et typologies en place. Nous rapprochons donc ici la méthodologie warburgienne de l'acte créatif kosuthien.

> Un catalogue ne peut remplacer une visite entre les rayonnages ; le rapprochement des livres stimulait la réflexion, les ouvrages matérialisaient des positions, des idées que l'auteur pouvait combiner, mêler, pour échapper aux conventions. […] Sa bibliothèque dessinait ainsi une science sans nom. Pour penser, Warburg bougeait ses livres et, s'il n'a pas toujours exprimé par écrit les problèmes théoriques qu'il posait, il savait les matérialiser dans sa bibliothèque, figures éphémères que concrétisait le contact avec les rayonnages.[600]

Nous ne savons que très peu de choses des livres exposés à la Galerie Almine Rech. Tout au plus, les verres sérigraphiés indiquent de manière bien mystérieuse les références de l'artiste. En effet, les citations ne sont pas « référencées » à proprement parler : elles ne sont suivies que des initiales de leur auteur. Nous retrouvons ainsi après enquête l'origine de quelques citations :

> « Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur, elle est spécifiquement la voix même de la lecture : dans le texte, seul parle le lecteur. R.B. », citation de Roland Barthes dans Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil. coll. « Tel Quel », Paris, 1970, p. 157.
>
> « Le texte donne à voir, et quand il ne donne pas à voir, il donne à lire. P.R. », citation de Paul Ricœur dans Paul Ricœur, *Temps et Récit: 1. L'Intrigue et le Récit*

---

598 *Ibid.*, p. 77.

599 Voir Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1996.

600 Philippe Arbaïzar, *op. cit.*, p. 78.

historique [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »,1991, note de bas de page 2, p. 99.

Néanmoins, ce qui importe avant tout, c'est la dynamique de « brassage » mise en œuvre, l'inter-textualité qui naît de ces classements provisoires. Et si le classement de cette bibliothèque trouve à se stabiliser le temps de l'exposition, ce n'est que pour mieux se remettre en mouvement lors de sa réception : nous retrouvons ici la dialectique de territorialisation-déterritorialisation précédemment évoquée. La logique du *faire-bibliothèque* est résolument une logique créatrice. « Bien plus que l'émergence d'une idéologie commune ou d'un art intellectuel, c'est en tant que "collage", au sens joycien, que la bibliothèque peut totalement être perçue, chez ces artistes, comme analogon de l'atelier et de l'œuvre elle-même »[601]. La bibliothèque a donc non seulement vocation à rendre visible le travail de création artistique, mais également à *faire-œuvre.* Ou mieux peut-être : toute œuvre d'art serait issue d'un *faire-bibliothèque,* processus de constitution d'un savoir sensible à travers la production artistique. L'arpentage de la bibliothèque serait ainsi la prise de conscience de cette dynamique procédurale à l'œuvre dans toute création.

L'exemple pris de la bibliothèque-œuvre kosuthienne dans *Du phénomène de la bibliothèque* est caractéristique de la polarité structurelle des artefacts, de l'expérience esthétique et de ses dynamiques attentionnelles. Territorialisation et déterritorialisation, orientation et désorientation, « […] traitement ascendant guidé par le stimulus *vs* traitement descendant guidé par l'attention […] – définissent deux séries opposées formées chacune d'un ensemble de caractéristiques convergentes, c'est-à-dire qui se renforcent l'une l'autre »[602]. Ces doubles polarités ou processus dialectiques à l'œuvre participent pleinement de l'exercice de lecture de l'art. Les œuvres empêchées, illisibles, ou altérées activent de nouvelles attitudes attentionnelles. La mise au jour de ces processus répond à une question fondamentale : pourquoi rechercher l'expérience esthétique si elle est plus coûteuse en ressources ? Pourquoi réitérer et reconduire incessamment notre confrontation aux œuvres ? Pour J-M. Schaeffer, la réponse tient en ce que la spécificité de l'expérience esthétique réside dans « […] un déplacement de l'attachement de la valence hédonique du résultat vers le processus lui-même »[603]. Interroger la lecture de l'art depuis des livres et bibliothèques altérés renvoie bien à un processus « méta » qui valorise la « […] valence hédonique autoréférentielle du processus [perceptuel] lui-même »[604]. Lire une

601 Sandra Delacourt, *op. cit.*, pp. 117-118.
602 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 100.
603 *Ibid.*, p. 194.
604 *Ibid.*, p. 203.

œuvre n'a d'intérêt – pour ne pas dire de sens – qu'en cela que l'entreprise est mue par une curiosité vive et non satisfaite à laquelle on s'expose volontairement. Cette attitude, qualifiée plus tôt de « catégorisation retardée » refuse l'idée selon laquelle un sens univoque épuiserait l'œuvre. Cette « thèse de la résolution » est une impasse philosophique, une « thèse intenable »[605] ; thèse que les historiens d'art rompus à l'iconologie pourraient soutenir sans conteste. Pour J-M. Schaeffer, le « style analytique de traitement » – qui correspond à une « attention focalisée sur la conception de l'œuvre (la compréhension de l'intention de l'artiste dans son contexte historique) et sur la compréhension artistique (le statut de l'œuvre dans l'histoire de l'art) » – est « typique d'une approche cognitive "standard" des œuvres d'art, telle celle de l'historien de l'art »[606]. Ainsi, la résistance matérielle et conceptuelle de l'œuvre d'art nous enjoint-elle de toujours recommencer : « […] [l'expérience esthétique] ne vise pas la formation d'une croyance conclusive mais sa propre reconduction. Elle reste donc toujours ouverte, non conclusive »[607].

605 *Ibid.*, pp. 178-179. « On peut lire ici ou là que l'expérience des œuvres d'art ressemble à la résolution d'un problème et que donc elle aboutit à un résultat, ce qui "justifierait" le coût de l'engagement cognitif et donc ramènerait l'ordre esthétique à l'ordre pratique des choses. Cette thèse est intenable. »

606 *Ibid.*, p. 231.

607 *Ibid.*, p. 179.

Chapitre 4 - corporéités de lecture

> « Tout commence, dans l'acte de lire, avec le corps. De cet enracinement corporel de la lecture, Georges Perec désigne ici quelques symptômes. Avant même qu'un texte puisse être reconnu et compris, du sens est déjà là, engagé par la position physique du lecteur, l'espace où il exerce, et les perceptions qui l'assaillent.
> Ne faut-il pas opérer alors un quart de tour ? Toute sociologie des lecteurs supposerait, pour devenir pertinente, une physiologie des positions de lecture et de leur détermination sociale. »[608]
>
> Georges Perec

608 Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, janvier 1976, p. 10.



Fig. 44 : Dominique Gonzalez-Foerster, *2058 (Bibliography)*, 2012/2015, Tapis, Livres, 300 x 300 cm, Galerie Esther Schipper, Berlin.

1. Méthodologie perecquienne et physiologie de la lecture

1.1. Lecture-posture

Dominique Gonzalez-Fœrster réalise, depuis les années 2000, plusieurs *Tapis de lecture*. Lors de l'exposition « Pliure. Épilogue (La bibliothèque, l'univers) » en 2015, l'œuvre *2058 (bibliography)* est présentée au public. Les tapis de lecture sont de simples carrés, posés au sol, et sur lesquels l'artiste dispose sur les bords – encadrant et matérialisant le lieu de la lecture – des piles de livres. Ceux-ci sont issus de sa bibliothèque personnelle : livres de sciences fictions, romans, essais, etc[609]. Le tapis de lecture n'est délimité que sur deux ou trois bords ; l'espace reste ainsi, ouvert et accessible aux visiteurs des expositions. Si nous délaissons dans notre analyse la dimension fictionnelle et anticipatrice du travail de l'artiste, nous sommes attentifs à sa propension à ménager un lieu, espace de la lecture. La surface horizontale offerte invite en effet les visiteurs à s'y installer pour feuilleter, parcourir les ouvrages mis alors à leur disposition[610]. Pour l'artiste, « l'horizontalité est une dimension passionnante pour l'œuvre d'art qui s'expose plutôt verticalement »[611]. À la manière des *Investigation Rooms* de J. Kosuth, D. Gonzalez-Fœrster fait le pari d'une participation active du spectateur qui déclenche la dynamique *lectrice* de la pièce. Souvent, les tapis sont colorés : l'aire de lecture est signalée, carré dessiné dans l'espace d'exposition. S'ouvre ainsi un véritable *templum* : espace de recueillement patient des attitudes lectrices. L'œuvre invite à une méditation sur l'*acte de lecture* : il faut s'agenouiller pour saisir les livres au sol – l'on se confronte alors parfois au mur et au coin de la pièce ; il faut encore s'asseoir pour prendre le temps d'entamer sa lecture ; bientôt le visiteur s'étendra-il à terre, imitant la posture lectrice d'un G. Perec. L'artiste présage et anticipe ici une lecture « à plat ventre ».

---

609 Dominique Gonzalez-Foerster, « Entretien avec Armelle Pradalier », dans *Pliure. Epilogue (La bibliothèque, l'univers)*, Exposition du 10 avril au 7 juin 2015, Palais des Beaux-Arts, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, Ministère de la culture et de la communication, 2015, p. 84 : « Il y a beaucoup de science-fiction dans cette liste de livres dont J.G Ballard, Philip K. Dick, Catherine Dufour, *Vendetta* d'Alan Moore, le ciné-roman, *La Jetée* de Chris Marker, des livres de Vila-Matas, Duras et H.G. Wells. […] Cette bibliographie fait complètement partie de ma bibliothèque. Ce sont tous des livres qui m'ont impressionnée pour une raison ou une autre. »

610 Voir en annexe la question de la méditation dans l'entretien avec Jean-Paul Thibeau.

611 *Ibid.*, p. 85.



Fig. 45 : Georges Perec photographié par Christine Lipinska pour Georges Perec et Christine Lipinska, *La Clôture*, ouvrage à compte d'auteur, tiré à cent exemplaires sur les presses de l'Imprimerie Caniel à Paris, janvier 1976. Les poèmes seuls ont fait l'objet d'une réédition dans Georges Perec, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1980.

La désaliénation du regard lecteur telle que nous tentons de l'envisager en passe par une requalification du corps et de ses postures. La lecture prend désormais ancrage dans celui-ci : il est son creuset et catalyseur. G. Perec incarne un lecteur particulier : c'est un écrivain, littérateur, qui, dans *Penser/Classer*, nous invite dans l'intimité de ses rituels. Parmi eux, bien naturellement, ses rituels de lecture. Il propose ainsi une « énumération sommaire »[612] des postures de lectures (influencées par l'environnement) :

> […]
> lire debout (c'est la meilleure façon de consulter un dictionnaire) ;
> lire assis, mais il y a tellement de manières d'être assis : les pieds touchant le sol, les pieds plus hauts que le siège, le corps renversé en arrière (fauteuil, canapé), les coudes appuyés sur une table, etc. ;
> lire couché ; couché sur le dos ; couché sur le ventre ; couché sur le côté ; etc.
> lire à genoux (des enfants feuilletant un livre d'images ; les Japonais ?) ;
> lire accroupi (Marcel Mauss : "La position accroupie est, à mon avis, une position intéressante que l'on peut conserver à un enfant. La plus grosse erreur est de la lui enlever. Toute l'humanité, excepté nos sociétés, l'a conservée") ;
> lire en marchant. On pense surtout au curé qui prend le frais en lisant son bréviaire. Mais il y a aussi le touriste qui déambule dans une ville étrangère, un plan à la main, ou qui passe devant les tableaux du musée en lisant la description que les guides en donnent. Ou bien marcher dans la campagne, un livre à la main, en lisant à haute voix. Il me semble que c'est de plus en plus rare.[613]

Ainsi, la position de lecture favorite de l'auteur (qui réapparaît à plusieurs reprises dans le texte) est celle, enfantine, du lecteur couché, idéalement, « à plat ventre sur son lit »[614]. C'est dans l'horizontalité du corps et dans son étalement que s'envisage dès lors l'expérience de lecture.

Christine Lipinska réalise dans les années 70 des clichés du quotidien de l'auteur. Elle participe également, en 1972, à l'édition originale de *La Clôture.* Les poèmes de G. Perec dialoguent ainsi avec seize photographies de l'artiste[615]. Nous retrouvons donc G. Perec dans ces épreuves du quotidien, tantôt écrivant, riant, ou

---

612 Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1996, chapitre : « Lire : esquisse socio-physiologique », sous-partie « postures », p. 118.

613 *Ibid.*, pp. 118-119.

614 *Ibid.*, p. 39 : « On redévore enfin [le livre retrouvé] à plat ventre sur son lit. » La position de lecture « à plat ventre sur son lit », à l'horizontale donc, réapparaît souvent chez G. Perec.

615 https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere_2.pdf Pour une description détaillée du contenu de ce coffret voir Mireille Ribière, « La photographie dans La Clôture », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* (Toulouse), nos 7-8, décembre 1998, p. 107-119.

lisant. Cette activité de lecture s'associe souvent à une posture particulière : sur deux photographies, G. Perec est couché – sur le dos, au sol, et sur le flanc, au lit. Bientôt se laissera-t-il saisir par le « plat ventre » sur son lit. Ce désir d'horizontalité n'est pas anodin. Il cristallise corporellement la volonté d'interroger – selon cette modalité spécifique d'étalement horizontal – cet acte si particulier qu'est le *lire*.

Le corps : machine à lire

M. Macé, lorsqu'elle questionne les « façons » de lire et les « manières » d'être (dans son ouvrage éponyme), revendique une lecture incarnée où le corps se fait médium, intermédiaire de la lecture. L'auteur, en évoquant un « maniérisme de la lecture »[616] insiste étymologiquement sur l'implication physique du lecteur. En effet, la manière, du latin *manuarius* « de main, qu'on tient à la main » est bien relative à la main et à sa fonction de préhension. Par là même, la forme *codex* du livre témoigne d'une relation ergonomique à la main. Le corps du lecteur devient donc l'adjuvant nécessaire à la lecture. « […] L'activité de lecture ne nous advient que *dans* une certaine manière et *par* une certaine manière »[617]. La lecture est incarnée : *dans* le livre et la bibliothèque – manières de papier – et *par* le spectateur-lecteur. Les postures lectrices, induites par les œuvres, sont des manières que livres et bibliothèques matérialisent : « […] la manière des pratiques est aussi leur matière : le style d'une lecture, son *comment*, est le contenu de l'expérience qu'elle constitue, son contenu enfin individué »[618]. Livres et bibliothèques altérés – matiérismes paradoxaux – agrègent matière à lire et manière de lire. Cette attitude corporelle – souvent désincarnée par la théorie – est au cœur même de l'expérience lectrice initiée par ces œuvres. Crises matérielles du lisible, ces artefacts questionnent les opérations de lecture de l'œuvre. À l'intérêt d'une gestualité du lire répond une *gestualité du sens* lovée aux creux des corps. Cette corporéité du sens s'incarne dans ce que M. Macé nomme – en écho certain à G. Perec – « la part physiologique de la lecture ». Pour l'auteure : « […] l'expérience concrète du sens a une véritable dimension motrice, et pas seulement intellectuelle » ; « la compréhension n'est pas inerte »[619]. Si l'entrée en bibliothèque pouvait être génératrice d'immobilisme et d'inertie, livres et bibliothèques altérés tentent de déjouer les ressorts médusants d'une inertie contemplative. Si la lecture fictionnelle imprime en nous des « simulations » gestuelles actives, nous fait esquisser des « quasi-gestes », programme en nous des

616 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 20.
617 *Ibid.*
618 *Ibid.*
619 *Ibid.*, pp. 55-56.

« directionnalités » au sens le plus physique et géographique du terme, c'est bien qu'il existe une répercussion physiologique directe de la lecture sur nos manières d'être. « C'est ce que les cognitivistes appellent la composante "kinésique" de la perception et de la compréhension [...] »[620]. Mais livres et bibliothèques altérés vont au-delà de ces simulations. Ils tendent plutôt à révéler les « actes négatifs accomplis à son insu par le lecteur pendant la lecture » : « La lecture recouvre en effet une foule d'actes particuliers, donc la fonction intelligible, mais inobservable, ne peut que nous frapper d'émerveillement »[621]. Les artefacts contemporains induisent une posture lectrice qui met en jeu le corps, en désamorce les habitudes.

Patrick Corillon réalise entre 2000 et 2003 une série de « machines à lire » : les *Trotteuses* en 2000, les *Spinocubes* et les *Oblomons* en 2003. *Trotteuses* et *Oblomons* sont des machines que le spectateur-lecteur active par le biais de la marche et d'une déambulation.

Les Trotteuses sont présentées pour la première fois à la Halle Marteneau à Rennes. L'objet intrigue : il se compose d'un gros tambour en aluminium, relié par deux bras à un plus plus petit cylindre noir recouvert de caoutchouc. Deux poignées latérales permettent au spectateur de saisir l'objet – une fois celui-ci redressé par la poignée de levage. Dans le tambour, une fenêtre est destinée à la lecture des fiches que le lecteur, moyennant un déplacement dans la direction qu'il souhaite, fait défiler mécaniquement. Selon l'artiste, « une trotteuse ne demande aucune manipulation particulière. Il faut juste la lever, marcher où on le désire, et la déposer quand on a fini. Elle est aussi facile d'accès qu'un livre posé sur une table »[622]. L'analogie entre le livre et à la machine à lire relève de la commodité de leur usage. La lecture s'établit ainsi dans une pragmatique matérielle à l'objet. Les trotteuses présentent neufs séries d'historiettes (à l'hôtel, en pèlerinage, en ville, dans l'inconnu, etc[623]), qui transportent leur lecteur en des lieux variés. La lecture qu'interroge l'artiste est bien celle d'un déplacement spatio-temporel – déplacement qui serait inhérent à la littérature.

> C'est cette forme de lecture physique qu'engendrent les trotteuses. En leur compagnie, le visiteur devient un porteur d'histoires, il se sent chargé de cette même présence qui nous accompagne quand on marche seul dans la rue, et qu'on regarde le monde qui nous entoure encore imprégné de l'histoire que l'on vient de lire.[624]

---

620 *Ibid.*

621 Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 192.

622 Patrick Corillon, http://www.corillon.net/artPlastique/machineLire3/menuMachines.html, consulté le 7 février 2021.

623 Les séries ici citées sont disponibles en navigation électronique sur l'ancien site web de l'artiste.

624 http://www.corillon.net/artPlastique/machineLire3/trotteuses/trotteuseFramesetFR.html, consulté le 7 février 2021.



Fig. 46 : Patrick Corillon, *Les Trotteuses*, 2000, Machines à lire, Dimensions variables, Première présentation : Halle Marteneau, Rennes.



Fig. 47 : Patrick Corillon, *Les Oblomons*, 2003, Machine à lire, Dimensions inconnues, Première présentation : Galerie In Situ, Paris.

Proche d'une tradition orale de la lecture, la conception du lecteur dans cette œuvre rejoint celle de M. Macé ; le lecteur-trotteur catalyse, *via* son corps, la lecture : il se fait « porteur d'histoires ». Il les transporte ailleurs, pour les transmettre peut-être. Le lecteur, en sa qualité de marcheur et d'arpenteur, devient la métaphore même de la lecture : son déplacement corporel fait écho aux multiples déplacements que la littérature met en œuvre (déplacement de la sphère de la fiction à la réalité, déplacement d'une temporalité à une autre, déplacement d'un lieu à un autre, etc.) : une *lecture incarnée lecteur*. Le système des *Oblomons* est similaire ; excepté que le lecteur ne peut choisir sa trajectoire : il est contraint à tourner en rond. Présenté au Centre National de la Danse en février 2006, les textes que le spectateur-lecteur découvre mêlent fictions et documents textuels relatifs à la danse. Cette expérience de lecture est un étrange manège des corps ; un ballet de lecture qui ravirait G. Perec (lui qui pensait que *lire* en marchant se perdait).

Les *Spinocubes* quant à eux ne nécessitent pas de marcher. Ils sont en cela une machine à lire quelque peu différente des précédentes. Le rapport au corps n'est plus de l'ordre de la déambulation ou de la trajectoire, mais d'un contact, qui *imprime la lecture au corps*. P. Corillon présente un spinocube à la galerie In Situ (Paris) :

> Le spinocube ne contient que des histoires de familles.
>
> Pour lire les histoires contenues dans le spinocube, il faut le presser contre soi. Cette action fait pivoter le cube intérieur sur lequel sont imprimées les histoires. Plus on presse le cube pour remonter dans les histoires, plus on étouffe.[625]

625 *Ibid.*

Les textes à lire parlent donc tantôt d'un père[626], d'un (arrière[627])-grand-père ou d'un mari[628]. Le contenu de ses histoires – répertorié en notes de bas de page – peut paraître anodin. Pourtant, ces événements de la vie, expériences personnelles, ont cela de commun qu'ils sont chargés d'affects. L'affection – ou affectation – inhérente à la filiation, les émotions et ressentis, l'intensité – la chaleur même – décroissante d'une relation qui s'étiole : autant de thèmes qui font retour sur l'intensité de l'expérience arrimée au corps. L'accès au texte n'est d'ailleurs possible que moyennant une pression du prisme de lecture contre son thorax, au risque de l'asphyxie. Le corps est *empreint* du *lire*. La lecture, en devenant cette expérience limite, rappelle au lecteur sa condition d'être, vivant – et respirant – dans le monde. Privé de son souffle, il se rappelle : il lui faut *être corps* pour goûter aux plaisirs de la lecture. Se faisant, le

---

626 « Le jour de sa naissance, mon père agitait les mains comme s'il voulait écrire quelque chose. Mon grand père en fut tellement ému qu'il lui prit une main, y noua un crayon et la déposa sur une feuille de papier. Quand mon père eut terminé, mon grand-père reprit la feuille et la plia dans son portefeuille. Dès qu'il fut mis au courant de cette histoire mon père demanda à voir sa première écriture ; mais mon grand-père refusa. Il disait que la feuille lui appartenait, et que tant qu'il ne trouverait pas un sens à ce qui y était inscrit, il ne la montrerait à personne. Pour une raison que personne n'a jamais comprise, mon grand-père n'a pas voulu assister à ma naissance. Mon père en fut tellement contrarié qui lui écrivit une lettre de reproche particulièrement violente. Puis il la plia et la glissa dans son portefeuille. Quand chacun tentait de retrouver ses souvenirs les plus lointains, mon père prétendait pouvoir se rappeler dans les moindres détails du jour même de sa naissance. Ce jour là, il était tout rouge. On croyait que c'était parce qu'il ne parvenait pas à crier. Mais à aucun moment de sa vie mon père n'a éprouvé le besoin de crier. Il n'a en revanche jamais arrêté de rougir. Il ne rougissait que quand il mentait. Et rougir n'était qu'un mensonge de plus. Il rougissait pour faire croire qu'il avait honte de ses mensonges. Mais il n'avait aucune honte puisqu'il savait qu'il ne mentait que pour faire plaisir. Il disait n'être venu au monde que pour faire plaisir. Je n'ai pas de souvenirs lointains. Enfin, les seuls que j'aie, c'est mon père qui me les a racontés. »

627 « Mon arrière-grand-père a été abandonné la nuit même de sa naissance. On l'a déposé devant la porte d'une maison où était célébré un mariage. En entendant ses cris, les participants se sont arrêtés de danser pour faire un cercle autour de lui. Tout le monde est resté figé pendant au moins cinq minutes. Puis mon arrière-grand-père a rampé au hasard vers une personne du cercle qui s'est bien sentie obligée de l'adopter. Mon arrière-grand-père ne lui a jamais porté d'affection particulière, mais il n'a jamais cessé de vénérer ce cercle que l'on avait fait autour de lui. Il le vénérait tellement que jusqu'à la fin de sa vie, lorsqu'il vivait avec nous à la maison, il passait ses nuits à tourner en rond dans sa chambre. Quand le bruit de ses pas m'empêchait de dormir, je criais et il restait figé pendant au moins cinq minutes. »

628 « Mon grand-père est né caché sous un évier. Avant même de le nourrir, sa mère lui avait appris à se taire au bruit des pas. Il y est resté presque dix mois. Son dos était collé au tuyau d'eau chaude. Dès qu'il entendait quelqu'un venir se laver les mains, il comprenait bien qu'arrivait la menace d'être découvert, mais aussi le réconfort d'être réchauffé par le tuyau. Après quelque temps, le plaisir de la chaleur l'a aidé à supporter la peur. C'était sa grande fierté. Les soirs de mariage, mon grand-père montait sur la table, enlevait sa chemise et donnait le privilège aux jeunes mariés de poser les mains sur la marque du tuyau qui était resté gravée dans son dos. C'est uniquement pour toucher le dos de mon grand père que je me suis marié. Mais après dix mois de vie commune, notre relation était toujours si froide que nous nous sommes séparés. »

lecteur *incorpore* la puissance hétérogène de l'œuvre d'art, *consonne* avec le rythme du spinocube[629].

Mais le spinocuble – à l'instar des autres machines à lire de P. Corillon – ne montre pas que du texte (encore faudrait-il revenir sur les qualités plastiques de celui-ci : texte blanc sur fond noir, texte qui se dérobe dans un mouvement rotatif, etc.). Alternativement au texte, c'est la pupille d'un œil que le spectateur contemple. Une pupille en noir et blanc, tantôt dilatée, tantôt rétractée. Ce mouvement d'ouverture et de fermeture diaphragmatique reproduit le mouvement de repli et d'ouverture du corps qui presse l'objet contre lui. De sorte que le corps-lecteur devient le nouveau réceptacle du texte : la lecture ne procède plus par le seul système optique, elle suit un mouvement corporel ; mouvement dans le mouvement – un *ça lit* machinique dans le *lire* du corps.

1.2. Esquisse physiologique de la lecture : une lecture en champs élargis

Dans *Penser/Classer*, G. Perec tente une « esquisse socio-physiologique »[630] de la lecture. Si les préoccupations de l'écrivain sont dirigées vers une lecture en champ littéraire (lecture d'ouvrages donc), il n'en reste pas moins des pistes à exploiter dans le domaine de la lecture des œuvres d'arts plastiques. Cette interprétation intermédiale de G. Perec – ou sa lecture *indisciplinée* – est possible grâce au principe qu'énonce l'auteur dans les premières lignes de l'essai :

> Lire est un acte. Je voudrais parler de cet acte, et de cet acte seulement, de ce qui le constitue, de ce qui l'entoure, non de ce qu'il produit (la lecture, le texte lu), ni de ce qui le précède (l'écriture et ses choix, l'édition et ses choix, l'impression et ses choix, la diffusion et ses choix, etc.), quelque chose, en somme, comme une économie de la lecture sous ses aspects ergologiques (physiologie, travail musculaire) et socio-écologiques (son environnement spatio-temporel).[631]

G. Perec veut interroger les prémices de la lecture : le *lire*. L'acte, le geste, la posture originelle et corporelle de l'expérience universelle et intermédiale qui nous occupe. Si pour l'auteur, nombreuses sont les investigations critiques sur la création du texte en

---

629 Nous faisons référence ici à la réflexion menée par Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 221. : « Bien plutôt le philosophe s'efforce-t-il de consoner avec cette puissance qui engendre l'univers et scintille dans sa propre vie. Mettre son propre rythme à la mesure du rythme vivant de l'univers est justement le sens de l'expérience musicale et philosophique chez Nietzsche. En somme, épouser par la musique et la philosophie la direction de puissance qui fulgure dans l'univers et *se l'incorporer*. »

630 Du nom du chapitre : « Lire : esquisse socio-physiologique » dans Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, pp. 109-128.

631 *Ibid.*, p. 110.

littérature, celles sur l'acte de réception à proprement parler restent modestes. La lecture telle qu'envisagée par G. Perec est une lecture avant toute saisie de la lettre, une lecture en tant que « mécanique » – à l'instar des machines de P. Corillon – en tant que « prise en charge du texte par le lecteur » : « la lecture ramenée à ce qu'elle est d'abord : une précise activité du corps […] »[632]. La lecture ouvre un contexte spatial, temporel, pratique et praxéologique auquel G. Perec désire s'intéresser. De la même façon que les artistes concevaient des « manières » de détruire comme autant de manières de lire, il existe certaines « manières » de lire, corporellement, comme autant de stratégies que l'auteur conscientise. La récupération théorique de l'essai perecquien est également encouragée par la réflexion suivante :

> Un certain art de la lecture – et pas seulement de la lecture d'un texte, mais ce que l'on appelle la lecture d'un tableau, ou la lecture d'une ville – pourrait consister à lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique (mais déjà, il ne s'agit plus de la lecture à son niveau physiologique : comment pourrait-on apprendre aux muscles extra-oculaires à "lire autrement"?)[633].

Questionner la lecture demande d'en revenir à un lire primitif, universalisable à une lecture en champs élargis (lecture de la ville – comme cela était déjà le cas, métaphoriquement, dans la promenade barthésienne, chez J-M. Schaeffer ou de M. de Certeau, lecture du texte ou lecture du tableau, etc. Mais également de manière fondatrice chez un certain Walter Benjamin dans le livres des *Passages*). Avec la conviction que l'on peut espérer fonder un « art de la lecture » dans cette attention descendante au corps, G. Perec réitère nos interrogations premières en rêvant d'un « lire autrement ». Rêve inquiet cependant car interrogatif : « comment pourrait-on apprendre aux muscles extra-oculaires à "lire autrement" ? » La lecture apparaît déjà comme déjouant l'oculocentrisme. Les muscles extra-oculaires chez G. Perec ouvrent la voie à l'exploration erratique des potentialités lectrices du corps : le corps comme muscle global de lecture[634].

L'essai de G. Perec est ainsi remarquable par la tentation méthodologique qu'il énonce : tentation et tentative de comprendre une lecture qui, grâce à

---

632 *Ibid.*, p. 111.

633 *Ibid.*, p. 115.

634 Michel de Certeau, *op. cit.*, chapitre : « Lire : un braconnage », p. 253, félicite d'ailleurs l'intuition physiologique de Perec : « Il faudrait [en] retrouver les mouvements [de la lecture « joyeuse, protestataire, fugueuse] dans le corps lui-même, apparemment docile et silencieux, qui la mime à sa manière : les retraites en toutes sortes de "cabinets" de lecture libèrent des gestes insus, des grommellements, des tics, des étalements ou rotations, des bruits insolites, enfin une orchestration sauvage du corps. » De Certeau renvoie en note de bas de page à l'essai de Perec : « Georges Perec, « Lire : esquisse sociophysiologique », in *Esprit*, janvier 1976, pp. 9-20, en a merveilleusement parlé ».

l'appréhension de l'implication corporelle dans le *lire*, ne soit plus réduite à la littérature seule.

1.3. De la physiologie à l'esthésiologie

Au-delà perecquien de la physiologie

La première partie de l'essai perecquien interroge naturellement le corps : les yeux, la main, les lèvres encore : c'est la lecture vécue, physiquement, qui est abordée. La prétention – toute modeste – de l'auteur est bien de tenter une physiologie du *lire*. Cette « science qui étudie les fonctions normales ainsi que les propriétés des tissus des organismes vivants […] » (cnrtl) vient interroger le corps dans son organicité tissulaire et dans sa capacité lectrice.

Mais le « lire autrement » qui incombe à notre champ spécifique va au-delà de la simple physiologie. Car ce que s'efforce de démontrer G. Perec, c'est qu'il n'y a pas de « fonction normale » associée aux prétendus organes de lecture. Et si son analyse débute ainsi : « On lit avec les yeux », cette entrée en matière est immédiatement nuancée en note de bas de page par son auteur : « Sauf les aveugles, qui lisent avec leurs doigts. Sauf aussi ceux à qui on fait la lecture […] »[635]. Penser une physiologie de la lecture implique d'interroger plus largement le spectre des fonctions organiques du corps. Mais plus encore pour G. Perec, il s'agit de mettre en question l'objectivité fonctionnelle de cette science. On lit donc avec les yeux, mais aussi avec la main et l'oreille par exemple : la lecture devient l'affaire du corps tout entier. Nous avons déjà pu voir que la lecture en régime intensif décentre et déjoue l'oculocentrisme qui paraissait de rigueur dans toute lecture. Le *lire* élargi se fait « de travers », « de côté », « en oblique », selon les dires de G. Perec. Ces expressions induisent une trajectoire de lecture, une déviation diagonale, vectorisée à l'horizontale. Dans l'approche neuro-cognitive de J-M. Schaeffer, ces déviations fonctionnelles renvoient au développement d'une attention parallèle comme refus de catégorisation schématique :

635 Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, p. 112.



Fig. 48 : William Wegman, *Reading Two Books*, 1971, épreuve à la gélatine argentique.

> C'est ce déplacement de la stratégie attentionnelle vers une importance accrue accordée aux traitements parallèles de l'"information" qui explique pourquoi l'attention en régime esthétique accorde moins d'importance aux dynamiques de schématisation (et donc de généralisation cognitive) qu'aux dynamiques horizontales d'enrichissement par élargissement contextualisant. […] le mode de traitement parallèle est privilégié chaque fois que la richesse contextuelle et les connexions horizontales entre informations acquièrent plus d'importance, comme dans l'attention esthétique.[636]

L'extrapolation horizontale perecquienne rejoint les dynamiques d'enrichissement cognitives évoquée par J.M. Schaeffer. L'attention parallèle nous extrait d'un régime d'expérience – et de lecture – focalisé. Cette économie de l'attention est dépensière : elle ne va pas droit au but, elle s'égare, marche ou regarde « de traviole ». Cette « attention distribuée »[637] se retrouve chez d'autres auteurs : R. Barthes qui dans « Écrire la lecture », ne lit qu'« en levant la tête »[638], phénomène de syncope, de déterritorialisation de la lecture qui nous fait créer un autre texte. Pour M. Macé, « sans doute l'instant où l'on lève les yeux est-il précisément ce moment où l'expérience attentionnelle, dans sa réclusion même, ouvre à un "comportement" […] »[639]. Cette « figure très vitale de l'interruption »[640] atteste d'une lecture créatrice qui se loge dans les interstices de l'expérience, dans ses interruptions, ses errances et autres ratages. « Je crois que les expériences ratées et les médiations impossibles, ici, ne sont pas moins déterminantes pour l'exercice d'un certain "style d'être" que les expériences confortables […] »[641]. Lorsqu'une œuvre se présente à nous, elle se refuse à notre saisie dans un même temps. Pour certains, l'expérience s'arrêtera là, au seuil de l'œuvre ; pour le spectateur se risquant à une lecture, s'engage alors une négociation corporelle avec la *lisibilité* de l'œuvre. S'esquisse ainsi une manière de lire, propre à chacun. Dans notre cas, les « expériences ratées et les médiations impossibles » renvoient à des mises en échec volontaires de l'expérience par certains artistes. Livres et bibliothèques altérés ou empêchés opposent à une lecture directe une cécité focale qui nécessite l'approche strabique tantôt évoquée.

Cette invitation à prendre des chemins de traverse pour lire participe d'une dynamique du rhizome. En portant un intérêt tout particulier au « lire de travers », l'auteur a l'intuition d'une désorganisation des processus organiques et physiologiques

---

636 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 70.
637 *Ibid.*, p. 71.
638 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.
639 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 40.
640 *Ibid.*, p. 41.
641 *Ibid.*, p. 105.

de lecture. Dès lors, comment déconstruire cette physiologie ? L'histoire de la philosophie, en la figure de G. Deleuze, semble apporter une réponse : penser la lecture de l'art comme un art de la lecture nécessite de penser un corps sans organe[642].

Ainsi, la lecture s'entendrait-elle comme une dynamique de re-disposition des régions perceptives : « L'apprentissage et l'ampleur de la vie esthétique consisteront en grande partie à jouer de ces seuils et de ces degrés, c'est-à-dire à redisposer en soi les régions perceptives »[643]. Les seuils perceptifs, allusion directe nous semble-t-il à l'approche deuleuzienne du corps chez M. Macé, organisent et architecturent une sensation en feuilleté – horizontal lui aussi. Cette corporalité horizontale qui se dessine dans l'expérience des œuvres s'accorde avec la physiologie kinesthésique de G. Perec. De même, à une réorganisation corporelle des sensations répond une réorganisation cognitive de traitement des *stimuli* de l'œuvre. M. Macé synthétise cet itinéraire autour du corps sans organe aux travers des réflexions deleuziennes/guattariennes et merleau-pontiennes. La découverte en littérature d'un nouvel auteur trouve des similarités dans la rencontre avec une nouvelle œuvre plasticienne. La nouveauté esthétique implique une re-disposition interne, corporelle, du lecteur qui redouble son attention et « accept[e] sa propre désorientation »[644]. Pour M. Merleau-Ponty en effet, « "Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel" »[645]. Se « redisposer », « réorganiser le schéma corporel » : autant d'épreuves nécessaires à la formation d'un lecteur de l'art attentif aux signaux perceptifs de l'œuvre.

Cette re-disposition motive dans l'expérience esthétique une certaine « expérience du temps »[646]. La lecture, dans le champ littéraire comme dans celui des arts plastiques, expérimente une durée et un rythme spécifique à chaque œuvre. Le problème que M. Macé soulève de manière explicite est que la temporalité de la lecture fut souvent l'affaire d'une approche narrative. L'œuvre d'art n'a d'ailleurs pas été épargnée par cette conception temporelle de l'œuvre – bien qu'elle échappe partiellement, grâce à un principe de simultanéité, à une approche linéaire propre au texte. Or, il s'agit moins de dire qu'il y a une temporalité à lire dans l'œuvre, que d'imaginer une temporalité qui circule entre l'œuvre et le lecteur. M. Macé critique l'approche extensive de la temporalité lectrice qui séparerait la rencontre avec l'œuvre

642 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-œdipe, op. cit.,* p. 15.

643 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 47.

644 *Ibid.,* p. 89.

645 *Ibid.*, p. 95. Citation de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1961 ; réed. coll. « Tel », p. 190.

646 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 103. Voir aussi Marc Perelman, Alain Milon, *Les Temps du livre*, Nanterre, Presses de Paris Nanterre, 2016.

comme un *moment* « à part », isolé du *continuum* de l'existence et déconnecté de tout enjeu vitaliste. Prendre le contre-pied d'une telle conception temporelle de la lecture nécessite d'instituer le temps non plus comme structure donnée devant laquelle on se tient (le texte, l'œuvre), mais comme un *rapport*. Le temps de la lecture s'institue comme le *rapport* d'une individuation à l'autre (rapport du lecteur à l'œuvre) et permet d'en faire la pierre angulaire de toute forme de vie. Cette perspective réhabilite « toute la part du devenir, de l'intériorisation lente, de la durée existentielle où reposent en réalité beaucoup d'enjeux de la lecture »[647].

La lecture de l'œuvre se veut arrimée au corps, à son rythme kinésique, dessinant ainsi une « rythmicité fondamentale des pratiques individuelles, sur la qualification et la modulation rythmique de tous nos gestes »[648]. « […] Jeu complexe de concordance et de discordances rythmiques »[649], la lecture de l'œuvre d'art syncope, ralentit, achoppe sur les résistances que la plasticité lui oppose. La lecture propose en ce sens d'*individuer* l'œuvre et son lecteur : de les faire advenir à eux-mêmes, dans une concordance réciproque d'expression. Livres altérés et bibliothèques empêchées ouvrent « un temps vibré »[650] de la lecture ; heureuse expression qui laisse pressentir l'écho intensif des œuvres qui se propage jusqu'au corps-lecteur.

Qu'est-ce qu'un corps sans organe ?

L'art de la lecture – des villes, des livres ou des tableaux – nécessite une certaine posture lectrice. *Posture* au sens corporel du terme, mais également en un sens épistémologique. Notre posture consiste donc ici, après l'intuition pérecquienne d'une remise en cause de la physiologie lectrice, de penser un corps sans organe, au sens que G. Deleuze lui donne :

> Le corps sans organe s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc par d'organe, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration.[651]

---

647 *Ibid.*, p. 107.

648 *Ibid.*, p. 159, depuis les analyses de M. Merleau-Ponty.

649 *Ibid.*, p. 160.

650 *Ibid.*, p.161.

651 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation,* Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 47.

Lire une œuvre n'en passerait donc plus par une organisation corporelle de la sensation. Si l'œil n'est plus l'organe privilégié de la lecture, c'est que celle-ci sollicite un réseau plus large non pas d'organes, mais de seuils de lecture. Le corps du lecteur, non pas insensible mais dé(s)-organisé se déleste de sa disposition primaire. Ce renoncement à l'agencement extensif et fonctionnel du corps lecteur précipite d'autant plus la fin de la lecture extensive par déchiffrement (lecture liée à l'optique). Le lecteur s'ouvre à une lecture intensive, faite de sensations non plus essentiellement déterminées, mais comprises dans leurs variations différentielles. La lecture de l'œuvre implique le corps dans une exploration de seuils perceptifs et cognitifs. Le corps sans organe deuleuzien dessine une expérience de lecture *pathique*.

Expérience de lecture pathique

Le « pathique », le non-représentatif selon les termes de G. Deleuze, est sensiblement du côté du *pathos*, de « ce que l'on éprouve ». Sur un plan plus linguistique, le suffixe -pathie/-pathique « entr[e] dans la composition de termes scientifiques ou didactiques (ex. : *allopathie, antipathie, apathie, homéopathie, sympathie, télépathie…*), spécialement de substantifs désignant des maladies qui affectent un organe ou un ensemble d'organes déterminés (tels que *encéphalopathie, hémopathie, idiopathie, névropathie…*) » (Grand Robert). C'est donc en lien avec l'organique, l'œil, la main, la bouche qu'il faut penser la sensation et la lecture. G. Deleuze s'intéresse de près à ces questions :

> Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens ; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment "pathique" (non représentatif) de *la* sensation.[652]

L'expérience des œuvres hybrides et plurimédiumniques de l'art contemporain souscrit à ce moment « pathique ». Par exemple, les espaces de lecture proposés par A. Hamilton sollicitent tour à tour la vue, l'ouïe ou l'odorat. C'est le cas de l'installation *Tropos* (1993-1994) où l'odeur du papier brûlé – cautérisé – se mêle au bruit du crin – crissant – sous les pas et d'une lecture marmonnée – inaudible presque. La lecture dans ce cas est contextualisée en un moment pathique : le corps reçoit, dans une ouverture globale de ses seuils, la lecture présentée.

---

652 *Ibid.*, p.45



Fig. 49 : Ann Hamilton, *Tropos*, 1993-1994, Installation et performance, Fenêtres de verre industriel translucide, gravier surmonté de béton, crin de cheval, table, chaise, graveur électrique, livres, voix enregistrée, bande audio, lecteur de bande audio, haut-parleurs, Dimensions variables, Dia Center for the Arts, New York.

Tropos, montré au Dia Center of Arts de New York du 7 octobre 1993 au 19 juin 1994, est une installation immersive dans laquelle Ann Hamilton interroge profondément cette notion de seuil pathique. Au centre d'une pièce, un lecteur assis et attablé, brûle à l'aide d'un arc électrique les lignes d'un livre :

> Pendant que le préposé à la lecture lisait le livre, il ou elle brûlait le texte imprimé ligne par ligne. Le figurant restait absorbé par sa tâche, ritualiste dans sa délibération. Tout au long de la pièce, le texte – transformé en fumée – était absorbé en tant qu'odeur par le crin de cheval qui couvrait la totalité du sol.[653]

L'investigation de la lecture est corrélative d'une investigation de l'espace désaffecté d'une ancienne usine (transformée en centre d'art). Décrivant son travail, l'artiste insiste sur la vastitude du lieu (« environ 5 000 pieds carrés »[654]) comme paramètre déterminant de l'expérience de lecture qui s'y déroule. La lecture ne se fait jamais hors-sol. « Ce genre de lecture suppose d'être en situation, et s'oppose à une décontextualisation totale. L'apprentissage d'une telle lecture ne peut pas s'en tenir à l'apprentissage d'un alphabet, mais mobilise un savoir circonstanciel »[655]. L'expérience de lecture est donc toujours contextualisée (et nous verrons plus tard comment la contextualisation induit une *orientation* dans la lecture). Cet ancrage au lieu, à ce qui circonscrit l'expérience, se retrouve dans le titre : « Le mot grec "Tropos" signifie tourner, comme dans le tour physique du corps. Le terme biologique "tropisme" désigne la réaction ou réponse d'un organisme qui se tourne vers ou se détourne de *stimuli* externes comme la lumière »[656]. *Tropos* induit un rapport explicite au corps et à son orientation dans l'espace, au *tropisme* inhérent à tout spectateur. Les sons, les odeurs, les événements visuels auxquels l'œuvre nous confronte appellent autant de réponses instinctives et naturelles du corps. *Tropos* peut aussi renvoyer au *trope*, à cette figure par laquelle, dans la rhétorique antique, un mot prend une signification autre que son sens propre. La volonté d'abolir le sens propre au profit d'une signification pathique s'incarne dans la lecture proposée par l'artiste et dans le déplacement – métaphorique et concret – dont le *tropos* ou *trope* est porteur. L'espace

---

653 http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/AH_tropos-project-description.pdf, « *As the attendant read a book, she/he burned away the printed text line by line. The figure remained absorbed in this task, ritualistic in its deliberateness. Over the duration of the piece, the text – transformed into smoke – became absorbed as smell into the horsehair that covered the entire floor.* » Nous traduisons.

654 http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/AH_tropos-project-description.pdf, « *approximately 5,000-square-foot* ». Nous traduisons.

655 Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2017, p. 12.

656 http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/AH_tropos-project-description.pdf, « *The Greek word "tropos" means turn, as in a physical turn of the body. The biological term "tropism" denotes the reflex reaction or response of an organism to turn toward or away from external stimuli, such as light.* » Nous traduisons.

de lecture se métamorphose, selon le mot de M. de Certeau, en « rhétoriques cheminatoires » ou « rhétorique de la marche »[657]. En effet, l'œuvre tend à déjouer la normativité de la lecture en abolissant la normativité de l'espace dans lequel l'expérience prend place. La structure architecturale (espace désaffecté de l'usine) a un sens propre que le trope, l'œuvre comme figure déplace. Car, « […] on suppose qu[e les pratiques de l'espace] sont, comme les tropes de la rhétorique, des écarts relatifs à une sorte de "sens littéral" […] »[658]. *Tropos*, dans l'incessibilité du texte et l'inintelligibilité de la lecture qu'il propose, est un sens figuré de l'activité de lecture. « […] L'espace géométrique des urbanistes et des architectes semble valoir comme le "sens propre" construit par les grammairiens et les linguistes en vue de disposer d'un niveau normal et normatif auquel référer les dérives du "figuré" »[659]. Le spectateur, en se délaçant, se heurte à une mer de fils de crin. Le déplacement dans l'espace est difficile, entravé par ces écheveaux textiles au sol. *Tropos* met en scène la difficulté de « l'errance du sémantique" »[660] à laquelle le spectateur est confronté. Le parcours de l'espace est une dérive de l'arpentage : en foulant le sol le spectateur fait écart par rapport aux normes perceptives et sensorielles qui construisent d'ordinaire la lecture.

Par ailleurs, l'essence olfactive du texte, linéairement aboli, imprègne la surface mouvante de crin. « L'océan de crin entourait et isolait la figure du lecteur. Les sons et les difficultés de déambulation sur cette dense couverture accentuaient l'attention des spectateurs à leur présence et mouvements dans l'espace »[661]. La métaphore ou sentiment océanique encouragée par l'artiste tend à unifier le corps du spectateur à celui de l'œuvre :

> L'invitation à l'immersion provoque tout à la fois la fascination et la peur, un profond désir de sérénité mêlé à un certain tourment ressenti face à l'espace incommensurable, état proche du sentiment "océanique" observé par Freud lorsqu'il évoque l'élan "d'union indissoluble avec le grand Tout".[662]

Visuellement, le crin au sol rejoue également les ondulations d'une mer. Ces ondes incarnent les variations d'intensité d'une lecture qui se propage et se diffuse à

---

657 Michel de Certeau, *op. cit.*, Chapitre VII : « Marches dans la ville », p. 151.

658 *Ibid.*

659 *Ibid.*, p. 152.

660 *Ibid.*, p. 154. Citation de J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 287 : « La mythologie blanche », à propos de la métaphore.

661 http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/AH_tropos-project-description.pdf, « *The ocean of hair surrounded and isolated the figure. The sounds and the difficulty of walking on this dense blanket accentuated viewers' awareness of their presence and movement in the space.* » Nous traduisons.

662 Pascale Saarbach, « Ann Hamilton : au détour du langage », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n°10, 2008, pp. 153-154. En ligne : https://www.academia.edu/31961552/Ann_Hamilton_au_d%C3%A9tour_du_langage, consulté le 2 décembre 2017. Citation de S. Freud : Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation (*1930), Paris, PUF, 1976, pp .6-7.

l'ensemble des éléments de la pièce. La lecture océanique proposée ici est renforcée par l'activation – par la déambulation – d'un enregistrement sonore. Se distingue alors le faible murmure d'un homme, luttant pour parler , depuis l'extérieur de l'entrepôt. La voix, supposée audible et intelligible, est volontairement rendue sibylline. L'artiste mentionne que l'homme fait un effort, lutte pour parler : la lecture, sa déconstruction et sa contagion éprouvent le spectateur dans sa saisie de l'expérience. Que dit cet homme ? Répète-t-il la lecture du livre que l'on brûle ? À ces questions l'artiste n'apporte pas de réponse claire. Ainsi, doit-on vraiment se préoccuper du contenu et de la signification de cette parole ? L'obscur chuchotement n'a pour fonction que d'attiser notre ouïe : l'ouverture de ce seuil perceptif ne se fait que dans la perte du sens[663].

L'expérience pathique de l'œuvre de A. Hamilton est rendue possible par cette désorganisation d'un corps qui sent *via* de multiples seuils. Corps sans organe, le spectateur assiste à une transsubstantiation de la lecture : texte transformé en fumée, elle-même réincarnée en crin dont le son se mêle à l'étrangeté du murmure sonore. La transsubstantiation du texte en fumée symbolise la transsubstantiation du scripturaire en *percepts incandescents*. Ann Hamilton s'intéresse à « la façon dont la matérialité du texte imprimé devenait fumée, et dont l'odeur était absorbée par le crin afin d'en conserver la mémoire – l'odorat fait partie des sens qui ne croisent neurologiquement aucun des territoires linguistiques de notre cerveau »[664]. L'abolition du scripturaire participe de ce « détour » de lecture – ou lecture en oblique – qui contourne volontairement certains mécanismes d'attribution linguistique du sens. Dans *Tropos*, « la lecture apparaît comme une zone incandescente [...] »[665]. Le texte, chauffé au rouge, irradie son sens plutôt qu'il ne le dépose sur la page. « Elle [la lecture] construit autour d'elle-même un "site", et s'insère moins dans un lieu déjà existant qu'elle n'irradie pour produire ce lieu »[666]. La lecture performée dans *Tropos*, qui prend sa source dans l'incandescence du texte, a vocation à mettre en valeur le territoire sur lequel elle a lieu. Ici aussi, l'*œuvre brûle*.

Les espaces de lecture de A. Hamilton (au même titre que certaines bibliothèques-œuvres), peuplés de livres au seuil du lisible, s'incarnent en tant qu'« objets-complexes », selon le terme de Louis Marin.

---

663 Voir à ce sujet la très belle analyse sur la voix de Pascale Saarbach, *ibid.*, p. 162.

664 Ann Hamilton citée par Doris von Drathen, *Vortex of silence,* Milan, Charta, 2004, p. 128. Cité chez Pascale Saarbach, *op. cit.*, p. 156.

665 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 31.

666 *Ibid.*, p. 34.

> Les objets-complexes […] nous révèlent la possibilité d'un regard-lecteur et d'une intelligence des formes ; mieux encore, ils impliquent un type de langage directement efficace qui provoque et suscite [...] moins des pensées que *des attitudes, des comportements indissolublement intellectuels et affectifs*.[667]

Dans la définition du pathique, notons également que l'allusion faite aux organes ne l'est que dans un contexte de maladie. Ne serait donc concernés par cette sensation exacerbée que les organes affaiblis ou tout du moins « dégénérés ». G. Perec dans son exploration physiologique du corps ne louait-il pas déjà le strabisme comme condition nécessaire à l'art de *lire* ? Organes dévoyés ou volontairement malmenés par l'œuvre reçoivent son langage comme impression et empreinte corporelle. Si la lecture en régime optique a longtemps contribué à parfaire l'opposition entre objets lisibles et objets visibles, la lecture dé-sémantisée des œuvres abolit cette opposition. L. Marin défend un regard-lecteur, une approche affective et affectée des œuvres qui n'en délaisse pas moins l'aspect cognitif d'une telle entreprise. Les œuvres de A. Hamilton, en tant qu'objets-complexes fondent ainsi un rapport au corps renouvelé ; un corps qui est régit par un langage corporel plutôt que textuel ou verbal. Pascale Saarbach, dans son très pertinent article « Ann Hamilton : au détour du langage » évoque les pièces de l'artiste comme autant de manières de court-circuiter le langage rationnel. « Faire l'expérience d'une installation d'Ann Hamilton, c'est reconsidérer les méthodes de savoir fondées sur la nomination pour s'ouvrir à un mode de connaissance dans lequel le langage n'est plus le seul guide »[668]. Le langage pathique du corps déconstruit les habitudes langagières du lire pour s'ouvrir à une esthésiologie de la lecture. La lecture de l'œuvre d'art incarne un « anté-prédicatif »[669], une lecture pré-intelligible qui n'est possible qu'à travers une expérience pathique. « Les installations qu'elle réalise font appel à la conscience somatique du spectateur et témoignent d'une attention particulière à un environnement et à une situation dynamique qui impose de se laisser littéralement gagner par l'œuvre »[670]. L'expérience de lecture réorganise le *soma* du spectateur, immergé et inclus dans les actions accomplies. L'intensité ondoyante de la lecture s'adjoint aux intensités-seuils du regardeur-lecteur. Le sentiment océanique tantôt évoqué participe d'un sentiment d'unité – cosmique et universel – du lecteur et de l'œuvre à lire. L'art de lire les objets-complexes de l'art nécessite une ouverture esthésiologique au monde.

---

667 Louis Marin, « Notes sur une médaille et une gravure, Éléments d'une étude sémiotique », *De la représentation*, Paris, Gallimard – Le Seuil, coll. « Hautes Etudes », 1994, p. 137. Nous soulignons.

668 Pascale Saarbach, *op. cit.*, p. 150.

669 *Ibid.*

670 *Ibid.*, p. 151.

2. Esthésiologie, livres aveugles et lecture haptique

2.1. Vers une lecture esthésiologique et métaphysique

À la physiologie initiée par G. Perec, nous préférons dès lors convoquer une *esthésiologie* de la lecture. Le récent colloque « De l'esthésiologie. La réappropriation du sensible et du sensoriel dans la littérature et les arts des 20ème et 21ème siècles » témoigne de cet intérêt grandissant pour le ressaisissement de son corps propre dans l'expérience littéraire et artistique[671].

> Provenant du grec αἴσθησις (aísthesis) – "sensation" - associé à λόγος (logos) – "parole, discours" –, l'esthésiologie se rapporte à ce qui traite des sensations ou des sentiments, à ce qui se réfère au vécu sensible et à sa mise en discours. Elle constitue dès lors le point de rencontre entre l'intime et l'extime, ces deux pôles majeurs du sensible.[672]

L'écho de l'esthésiologie au corps sans organe est manifeste. Cette science de la sensation ne se base plus sur un corps organisé, mais sur un *soma* : ensemble de seuils correspondants, qui abolit la dualité extime-intime qu'une relation phénoménologique et objectale instaure. Parler d'expérience esthésiologique étend et augmente la définition de l'expérience esthétique posée par J-M. Schaeffer. En effet l'auteur, lorsqu'il pose le cadre méthodologique de son hypothèse de travail, insiste sur l'importance de penser l'expérience esthétique comme incluse dans l'expérience commune du monde.

> L'hypothèse de ce livre est plus particulièrement que l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde et qu'elle exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion non seulement particulière, mais bien singulière.[673]

La pensée esthésiologique rejoint sur ce point les analyses du philosophe. Expérience esthétique (dont l'expérience artistique constitue un cas particulier) et expérience commune (expérience du monde) se construisent en parallèle, bien que l'expérience

---

671 Les organisateurs du colloque (Corentin Lahouste et Charline Lambert) évoquent, entre autres, les travaux suivants : Claudine Haroche, *L'Avenir du sensible. Les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2008 ; Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2017 ; Anne Boissière, *Le Mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Milan, Editions Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », 2018.

672 Corentin Lahouste, Charline Lambert, « De l'esthésiologie », *Les lettres romanes*, Tome 72, n°3-4, 2018, p. 205.

673 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 12.

infléchie esthétiquement tende à se singulariser. Mais ce que l'esthésiologie inaugure, c'est un retour réflexif sur l'expérience *sensible* à proprement parler, voire sur l'*hypersensibilité* comme nouveau régime paradigmatique de l'expérience. Étymologiquement, l'esthésiologie serait une « mise en discours des sensations ». Le suffixe « logie » – suffixe inhérent à toute science (phénoménologie, étymologie, épistémologie, etc.) – institue un *logos* propre au champ d'étude désigné. L'esthésiologie porterait ainsi un discours particulier, un logos caractéristique de l'expérience pathique. La lecture des œuvres d'art, que nous tentons ici d'approcher et de distinguer, répondrait donc à cette approche esthésiologique : une activité lectrice productrice d'une discursivité sensible. La lecture de l'œuvre se fait *plan sensoriel de l'expérience,* articulation d'un en-dedans et d'un en-dehors, intrication des affects du spectateur et des percepts véhiculés par l'œuvre [674].

La pensée esthésiologique de la lecture s'inscrit dans une hypothèse continuiste de la métaphysique : le monde est traversé par un plan de forces cosmiques qui nous traversent, *les choses et nous*. Ainsi, pour P. Montebello, « l'impénétrabilité physique a laissé place à la pénétration réciproque des forces par quoi se forment un flux et une durée »[675]. Reprise éclairée de la pensée nietzschéenne (entre autres), les réflexions de P. Montebello réactivent la trilogie fertile du *Penser/Sentir/Vouloir* : « [...] *tout est "sentant, voulant et pensant"* »[676]. Chez F. Nietzsche, la volonté de puissance[677] des œuvres – au même titre que la volonté *lectrice* des hommes – est une volonté d'existence ou volonté intentionnelle de la matière plastique. Phénomène de la vie et phénomène de la conscience, intimement liés par le biais de la volonté (de puissance), se retrouvent cristallisés dans l'expérience artistique. La lecture de l'art deviendrait le révélateur de l'expression de la *nature relationnelle des choses*. Lire une œuvre entend bien tisser une *relation*. Ainsi, les dynamiques du sentir, du penser et du vouloir qui y sont associées « ne sont en rien des actes psychiques individuels : *ce sont des formes de processus, les formes relationnelles de la volonté de puissance* »[678]. La lecture comme « forme relationnelle de la volonté de puissance » pose bien les bases d'une expérience métaphysique des œuvres. S'envisage dès lors une *lecture en régime de puissance* (qui en passe par un sentir initial, mouvement fondateur d'une trilogie à engendrement cyclique – sentir, vouloir, penser n'étant pas un schème causal ou chronologique).

---

674 Corentin Lahouste, Charline Lambert, *op. cit.*, p. 206.

675 Pierre Montebello, *op. cit.,* p. 117.

676 *Ibid.*, p. 178. Citation de F. Nietzsche.

677 *Ibid.*, p. 161. Pour P. Montebello, la volonté de puissance est un « véritable principe cosmologique, ce concept n'a rien d'une métaphore (comme on le dit trop souvent) ».

678 *Ibid.*, p. 206.





Fig. 50 : Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks)*, 1997, Plâtre et acier, 450 x 480 x 632 cm, MoMA, New York. **Fig. 51 :** Rachel Whiteread, *Untitled (Library)*, 1999, Plâtre dentaire, polystyrène, panneaux de fibres et acier, 285.8 x 535 x 243.8 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Le livre et la bibliothèque répondent également à un processus de génération organique de *pli/re-pli/dé-pli*. Chez R. Whiteread par exemple, dans *Untitled (Paperbacks)*, en 1997, ou *Untitled (Library)*, en 1999, la bibliothèque se fait *ondulation*. Ondulation visuelle dans un premier temps puisque la sculptrice présente le moulage de l'espace interstitiel des travées d'une bibliothèque. R. Whiteread inaugure sa carrière de sculptrice en 1988 lors d'une première exposition personnelle à la Carlisle Gallery de Londres. Deux ans plus tard, en 1990, c'est avec la sculpture monumentale *Ghost (Fantôme)*[679], qu'elle met en place le vocabulaire plastique qui fera sa renommée[680] : par un procédé de moulage, l'intérieur du salon d'une maison victorienne au nord de Londres est reproduit en plâtre. Plus exactement, l'artiste réalise un moulage du vide atmosphérique de la pièce, un volume de vacance, une lacune faite sculpture. Ce moulage en négatif (« *negative-mould casting process* »[681]) de la bibliothèque procède d'une « solidification du vide »[682]. D'ordinaire, les moulages de R. Whiteread résultent d'une technique de contact qui imprime l'intérieur de l'intérieur : le moulage est un superlatif technique qui sied bien à l'intimité propre de ses chambres, salons et autres pièces. De l'ordre d'une reproduction unique (il n'y a pas de série déclinée depuis un même moule), son travail procède d'une génération par contact et d'extraction d'un invisible intérieur. Ici, les bibliothèques-œuvres de R. Whiteread *concrétisent* l'ondulation même de cet objet-lieu. L'ondulation n'est plus seulement iconique, elle est génétique. La sculpture matérialise « les répétitions intérieures [qui] sont des rythmes » [683]. Les livres, côte à côte sur les étagères de la bibliothèque, scandent un motif d'absence. La concrétisation du vide interstitiel de la bibliothèque donne à sentir les agencements rythmiques qui adviennent en ce lieu et dans les œuvres. La sculpture permet d' « appréhender la réalité dans sa mouvance et sa puissance de jaillissement qui repose sur une relation d'hétérogénéité »[684] ; cette hétérogénéité propre à la bibliothèque s'entend comme divers rythmes à l'œuvre dans l'œuvre : « processus génétiques internes ayant simultanément une forme qualitative et temporelle »[685]. Le « temps vibré » de la lecture, que nous évoquions tantôt, s'étend en un plan commun aux œuvres et à ses lecteurs. Les ondulations qui traversent les œuvres de R. Whiteread trouvent leur écho dans nos ondulations propres. La lecture

---

679 Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990, Plâtre et cadre d'acier, 270 x 318 x 365 cm.

680 Notons qu'en 1993, elle est la première femme à obtenir le *Turner Prize* avec son œuvre *House* (conçue selon le même procédé que *Ghost* en 1990).

681 Eckhard Schneider (éd.), *Rachel Whiteread – Walls, Doors, Floors and Stairs*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2004, p. 8.

682 Pamela Bianchi, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges*, 18, 2014, pp. 38-50. En ligne : http://journals.openedition.org/marges/861, consulté le 14 Janvier 2019.

683 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 144.

684 *Ibid.*, p. 146.

685 *Ibid.*, p. 145.

de l'œuvre dessine une consistance rythmique commune aux œuvres et à leur spectateur : manière d'envisager l'exercice métaphysique, après le constat des différences rythmiques initiales, comme une mise à l'écoute du rythme de l'autre.

La volonté de puissance, modalité rythmique, est extraite de toute réflexion subjectiviste. C'est un principe cosmologique intensif et vitaliste qui déjoue l'immobilisme et la catégorisation de la pensée.

> Plus profondément, il [F. Nietzsche] a indiqué, par ce terme [*pathos*], que ce qu'on nomme "volonté de puissance" est la relation totale des forces du monde, le processus relationnel de joute ou de combat dans lequel chaque force est *affectée* par les autres forces, surmonte ou est surmontée, croît ou décroît, commande ou obéit, fulgure en plaisir ou vacille en déplaisir.[686]

En qualifiant la volonté de puissance de « *pathos* », F. Nietzsche encourage les analyses menées tout à l'heure autour du *pathique* de l'expérience lectrice[687]. La lecture et l'interprétation des œuvres doivent se penser comme « processus ontogénétiques affectifs »[688] : la rencontre entre l'onde de l'œuvre et l'onde lectrice est un rapport de forces simultanées, propice à la réalisation de la lecture.

---

686 *Ibid.*, p. 167.

687 Cette question resurgira plus tard lorsque il sera question de s'interroger, avec Aby Warburg et Georges Didi-Huberman, sur des questions d'*empathie.*

688 Pierre Montebello, *op. cit.,* p. 167.



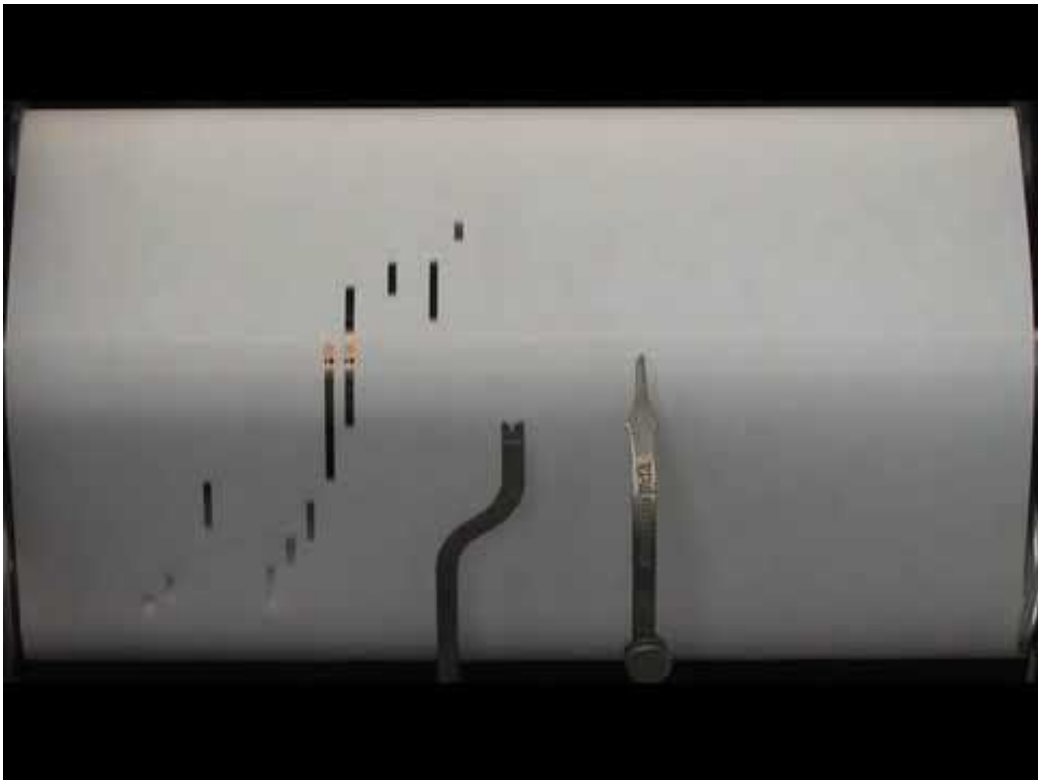


Fig. 52 : Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Sculpture)*, 2008/09, livre, découpes au laser, Version papier : 32 pages, 32,5 x 25 cm, Édition « greatest hits », Berlin. **Fig. 53 :** Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Musique)*, 2009, Partition lue par un piano mécanique, Instrument : Pianola Metrostyle Themodist, Musikinstrumenten-Museum, Berlin.

2.2. Exemples d'expériences de lectures haptiques

> « L'insistance sur l'organisation hiérarchique des cinq sens, sur l'impact des mécanismes interesthésiques et synesthésiques, est sans doute le moyen le plus efficace permettant de détrôner la conception paradigmatiquement métaphysique depuis Platon, celle qui proclame que l'espace et la mise-en-espace sont l'affaire de la vision, de l'œil, rétinal ou mental, l'affaire de la pure opticalité, passive, réceptive, transparente et objectivante. Pour déconstruire ce paradigme, d'une puissance extrême dans nos philosophies et nos cultures, je voudrais présenter une alternative, celle de la spatialisation haptique, sous la guidance de Deleuze, Riegl et Herder (20e, 19e, 18e siècles), trois proto-sémioticiens qui justifient, dans les marges du paradigme dominant, une conception pluri-esthésique de la spatialisation qui tient compte de la richesse globale de la vie sensorielle du sujet, et surtout de sa compétence "haptique" ».[689]
>
> Herman Parret

Dé-hiérarchisation des sens : l'haptique comme exemple paradigmatique

L'hégémonie de l'œil et de la vision a construit des manières de penser et de sentir qu'il est difficile de remettre en question. C'est pourtant la tâche que se donne Herman Parret. La construction de l'espace dans lequel nous sentons n'en passe plus selon lui par un système optique. Autant que possible, nos prolégomènes s'efforçaient de rendre compte de cette crise optique dans le champ des arts plastiques (autrefois dits « visuels »). « L'organisation hiérarchique des cinq sens », éprouvée par le corps sans organe deuleuzien, est démantelée : la ruine du régime optique sert le passage à un régime haptique de lecture et d'expérience.

La compétence haptique du corps est corrélative à une désémantisation du regard engagée. Celle-ci – qui en passe par une progressive disparition du texte et par un délaissement de l'œil – transforme le livre et la bibliothèque en

> […] signe de carène, si l'on peut dire, un signe dépossédé ; il n'implique pas l'illusion, mais l'écroulement de l'illusion représentative, ce qu'on pourrait nommer *délusion*. Son existence perceptive relève plus de ce que Riegl nommait l'espace

689 Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », *Actes Sémiotiques,* n°112, 2009, http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570, consulté le 7 février 2021.

> *haptique* – supposant l'écrasement des plans et le quasi-toucher – que d'une pure existence optique.[690]

La lecture désémantisée est comme délusionnée : elle incarne volontiers ce passage d'un régime exclusivement optique du *lire* à un régime que l'on qualifie d'haptique. L'œil, en tant qu'organe, perd sa fonction et l'apanage de la lecture. Celle-ci ne se fait plus « œil », mais « corps tendu vers l'œuvre ». Avec l'esthésiologie, l'épistémologie des arts plastiques et de la littérature remet le corps au centre de ses préoccupations. « Espace sémiotisé », le corps n'est pas neutre. Pour autant, avoir accordé à chacun des organes qui le constitue une fonction, en avoir fait un organisme au sein duquel ses sens se hiérarchisent, fait que nous ne savons plus ni voir, ni sentir, ni entendre. Il ne s'agit pas de revenir à l'utopie d'une synesthésie globale, mais plutôt de mettre en place un système multinodal de perception. « On conçoit sans peine que l'usage d'un des sens peut être perfectionné et accéléré par les observations de l'autre ; mais nullement qu'il y ait entre leurs fonctions une dépendance essentielle. Il y a assurément dans les corps des qualités que nous n'y apercevrions jamais sans l'attouchement […] »[691]. Car les esthétiques qui ont cherché une alternative à l'oculocentrisme avaient toutes un objectif commun : celui de déconstruire la hiérarchie des sens. Les mécanismes interesthésiques et synesthésiques ne sont plus abordés dans une visée utopique, mais de manière à penser un palimpseste sensationnel. Les analyses de l'expérience esthétique des arts plastiques se font de plus en plus dans le but de contester la prédominance des qualités optiques et visuelles de l'œuvre d'art (non pas que celle-ci en soit dénuée, mais dans le sens où il ne s'agit pas uniquement d'une sollicitation optique). Ainsi, H. Parret, au sujet des analyses de J. G. Herder sur l'art :

> Herder n'y installe pas une *hiérarchie verticale* entre les sens : il n'y pas un sens supérieur aux autres, et la globalité et la richesse de l'expérience font appel à *tous* les sens avec leur tâches spécifiques, n'importe comment on interprète leur hiérarchie. Mais il y a un *ordre horizontal* [...].[692]

Nous retrouvons ici la modélisation « horizontale » que l'on explorait déjà chez G. Perec. La synesthésie ne s'entend plus comme un tout, mais comme la correspondance entre seuils, plateaux, à travers lesquels notre sensation rhizome.

---

690 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « critique », 1990, p. 317.

691 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Garnier, 1875-77, http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_les_aveugles_%C3%A0_l%E2%80%99usage_de_ceux_qui_voient, consulté le 16 mai 2014.

692 Herman Parret, *op. cit.*

Les livres-aveugles cristallisent cette volonté manifeste de dé-hiérarchisation des sens. Mettant en œuvre l'illisible – corruption interne à l'œuvre, ils amorcent le passage du paradigme optique (de construction mécanique de la vision et de la lecture) à un paradigme haptique. L'illisibilité intrinsèque aux œuvres est à l'origine de cette dé-hiérarchisation ; du texte illisible à la texture sensible de l'œuvre il n'y a qu'un pas. La désorganisation des processus organiques et physiologiques procède d'une attention nouvelle portée à la densité des œuvres. Là où le paradigme optique impliquait un balayage visuel superficiel – de *surface*, les livres illisibles tendent à explorer l'épaisseur de la page. Ainsi, Michalis Pichler, en 2009, réalise un livre sculpture *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Sculpture)* qui met en jeu l'hapticité de l'œuvre : les lignes noires de la version de M. Broodthaers sont évidées, laissant béant l'espace originel du mot. Les rectangles vides viennent trouer la page et dans la superposition intimée par le feuilletage du livre se creuse un abîme de papier. Le livre n'est plu lu, ni vu *optiquement ;* il est *vu par la main*. L'artiste fait ressentir la *texture* de l'ouvrage, dans une appréhension haptique du texte originel. Ce livre « creusé » expose sa texture-profonde, opposée au texte-motif de surface. Il nous fait voir et sentir l'épaisseur du poème, nous sommes littéralement dans sa tranche. B. Marchal, à propos du poème originel de S. Mallarmé, remarque l'emploi d'un vocabulaire de « la profondeur ("très à l'intérieur", "résume", "enfouie", "profondeur" deux fois) »[693]. Le thème métaphorique et référentiel du naufrage, qui sert de thème d'écriture à S. Mallarmé, est ici plastiquement rejoué. Chez M. Pichler, la texture est tranchante : les trous, creusés à vif au laser dans chaque page, révèlent l'épaisseur inframince de la surface. Ils sont autant de « micro-fentes » rhizomatiques :

> Que se passe-t-il au contraire pour un livre fait de plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau ? Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome.[694]

La dé-définition du livre chez G. Deleuze et F. Guattari encourage un oxymoron fertile : celui qui pense la *surface profonde* du livre, comme les deux philosophes évoquent ses « tiges souterraines superficielles ».

---

693 Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 276.

694 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, « Rhizome », *op. cit.*

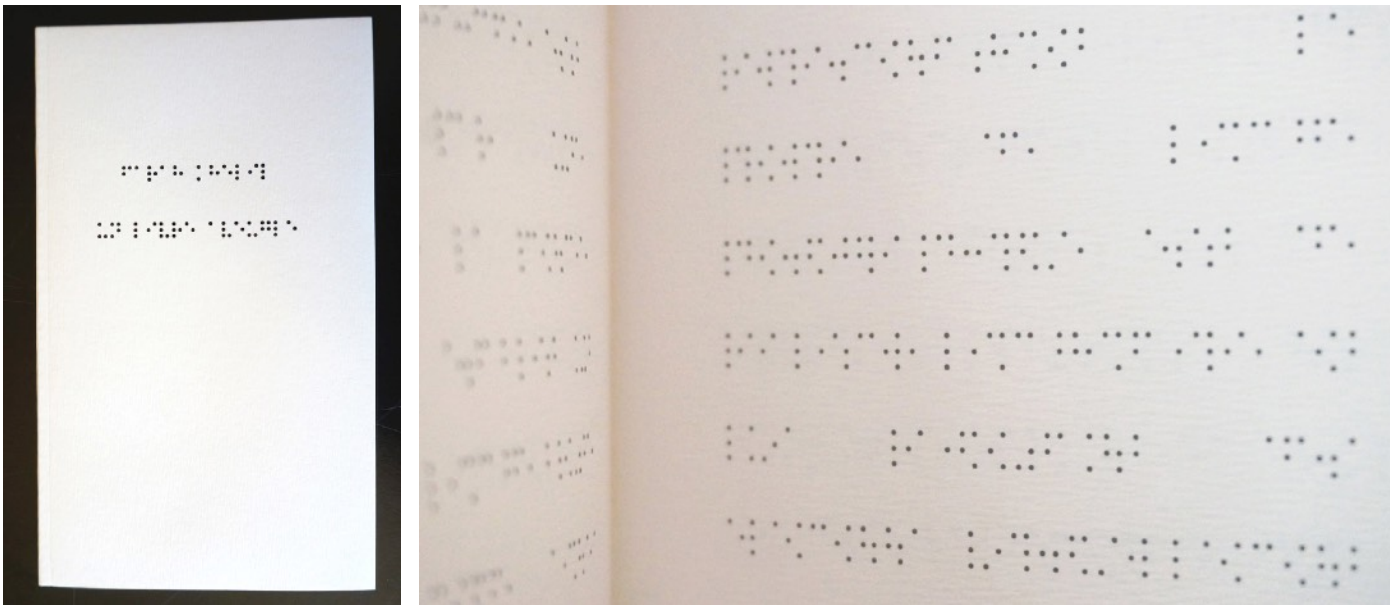


Fig. 54 : Farah Khelil, *Un livre aveugle*, 2009, Impression noir et blanc sur papier vrin, Dimensions variables, collection de l'artiste.

Lire « à l'aveugle »

Le livre aveugle est un livre haptique par excellence, induisant une manipulation tant physique que conceptuelle. Il figure nos réflexions au long cours sur le spectateur ou lecteur aveugle. Farah Khelil et Jérémie Bennequin réalisent des « livres aveugles »[695], jouant des limites entre vision et toucher, incarnant l'haptique de l'expérience de lecture esthésiologique. Ainsi, F. Khelil réalise en 2010 le livre *Ceci n'est pas une pipe* (sous titré : « un livre aveugle »). Parodie foucaldienne de l'ouvrage éponyme, le texte semble écrit en braille. *Semble*. Car si notre œil pense reconnaître le système d'écriture dédié aux aveugles, celui-ci ne peut en aucun cas être lu par un aveugle. Les points et tirets caractéristiques de ce système sont en effet lisibles, imprimés sur la page, mais exempts de tout relief. L'aveugle, qui lit le texte sous ses doigts, est impuissant face à ce livre, illisible pour lui. Pour autant, l'ouvrage n'en est pas plus lisible pour un lecteur lambda. *Ceci n'est pas une pipe* représente graphiquement un texte en braille : dans cette représentation, l'artiste annihile les deux systèmes de lecture (écriture alphabétique et écriture braille). Si le système scripturaire classique reste lui-même inacessible, c'est que le lecteur n'identifie pas l'alphabet proposé. La référence à M. Foucault est explicite. Dans le texte *Ceci n'est pas une pipe*[696] que le philosophe consacre à l'œuvre de R. Magritte, la confrontation entre le texte (« ceci n'est pas une pipe ») et l'image (représentation d'une pipe) est la source d'une interrogation des fondements de la lecture de l'image. Le va-et-vient incessant et inévitable entre texte et image induit l'étrangeté de la figure chez Magritte et de l'expérience lectrice chez F. Khelil. L'alphabet proposé par l'artiste négocie perpétuellement entre potentiel texte et potentielle image. Les deux plans de lecture fusionnent dans l'indéchiffrable ouvrage. M. Foucault, dans son texte, entendait questionner l'impact des habitudes de langage dans l'expérience des images. Avec ce livre aveugle, F. Khelil déstabilise nos habitudes de lecture. Le lecteur qui s'attend à du texte, à un déchiffrement fluide et mécanique, se trouve confronté à une lecture empêchée. Pourtant, les données contextuelles de la lecture subsistent : on ouvre le livre et l'on persiste à le feuilleter – malgré l'absence de sens à déchiffrer. L'expérience de lecture de l'art se trouve donc à un autre niveau que celle d'un ouvrage ordinaire. En se faisant haptique, la lecture renoue avec une appréhension sensible, souvent oubliée, de l'ouvrage (le texte étant un transitif pur, dont la matérialité passe au second plan derrière le sens, le message ou l'histoire). Le livre de F. Khelil est à *lire « à l'aveugle »* : entendre par là qu'il faut pour en saisir la portée et les enjeux plastiques se

695 Terme utilisé par Farah Khelil pour décrire son livre *Ceci n'est pas une pipe: un livre aveugle*, Paris, La bibliothèque fantastique, 2010, 1 vol, pp. 21, 33. http://www.labibliothequefantastique.net/

696 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), Paris, Fata Morgana, 1986, pp. 17-18.

« mettre le doigt dans l'œil », se fourvoyer dans une lecture optique pour enfin solliciter d'autres sens.

Et nous faire aveugle à l'art, « […] ou, pour vous parler le langage des poètes, [nous] crev[er] les yeux pour connaître plus aisément comment se fait la vision »[697], ne serait dès lors qu'un moyen parmi d'autres de sentir de nouveau, de mobiliser tous nos sens, au-delà de toute action présupposée du spectateur. Ce retour au paradigme méthodologique de l'aveugle (déjà évoqué lors des prolégomènes) est nécessaire à l'introduction de cette notion d'haptique. Si l'aveugle manifeste la privation de la vue, il incarne une connaissance par le toucher qu'il faut explorer.

> Je ne connais rien qui démontre mieux la réalité du *sens interne* que cette faculté faible en nous, mais forte dans les aveugles-nés, de *sentir* ou de se rappeler la sensation des corps, lors même qu'ils sont absents et qu'ils n'agissent plus pour eux. […] Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, madame, qu'*il placera l'âme au bout des doigts* ; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations, et toutes ses connaissances.[698]

La sensation, cette « faculté interne » à chacun est pour D. Diderot la plus propice d'être saisie au bout même de nos doigts. Le toucher deviendrait donc « sensation première ». Il remettrait en cause l'oculocentrisme, et par là-même, la subordination de l'intellect à la vision. En effet, l'optique étant le cadre séculaire de la pensée, il est également le paradigme sous-jacent de notre rapport aux œuvres. Et D. Diderot, lorsqu'il interroge l'aveugle-né du Puisaux met en valeur cette prégnance du toucher, du bras, de la main, des doigts qui palpent. Si la possibilité lui était donné de recouvrer la vue, l'aveugle préfère autant « avoir de longs bras » : entendre par là qu'il préférerait perfectionner son toucher, sens ultime[699]. Qu'on demande à un aveugle ce qu'est un œil, il vous dira cela : « "C'est […] un organe, sur lequel l'air fait l'effet de

---

697 « On cherche à restituer la vue à des aveugles-nés ; mais si l'on y regardait de plus près, on trouverait, je crois, qu'il y a bien autant à profiter pour la philosophie en questionnant un aveugle de bon sens. On en apprendrait comment les choses se passent en lui, on les comparerait avec la manière dont elles se passent en nous, et l'on tirerait peut-être de cette comparaison la solution des difficultés qui rendent la théorie de la vision et des sens si embarrassée et si incertaine […]. J'aurais moins de confiance dans les réponses d'une personne qui voit pour la première fois, que dans les découvertes d'un philosophe qui aurait bien médité son sujet dans l'obscurité ; ou, pour vous parler le langage des poètes, qui se serait crevé les yeux pour connaître plus aisément comment se fait la vision. », dans Denis Diderot, *op. cit.*

698 *Ibid.*

699 « " Si la curiosité ne me dominait pas, dit-il, j'aimerais bien autant avoir de longs bras : il me semble que mes mains m'instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que vos yeux ou vos télescopes ; et puis les yeux cessent plus tôt de voir que les mains de toucher. Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque. " », *ibid.*

mon bâton sur ma main" »[700]. Qu'on lui demande ce qu'est la vue, il vous répondra ceci : « La vue, doit-il conclure, est donc une espèce de toucher qui ne s'étend que sur les objets différents de notre visage, et éloignés de nous »[701]. Ainsi, l'œil, défini en un chiasme, ne s'appréhende pas à travers ce qu'il voit, mais à travers ce qu'il sent. Et toute la différence est là, et se retrouve dans l'idée que la vue est une « espèce de toucher ». L'expression est intéressante. L'aveugle ne peut définir précisément l'acte de vision et l'assimile à celui du toucher, par approximation. C'est aussi, de manière plus péjorative, une façon de faire de l'œil que nous croyons connaître un organe qui n'a pas toutes les qualités requises par son état.

C'est donc le toucher qui va permettre de retrouver les qualités propres à l'œil. La main permet de former des figures, de *figurer* donc, dans un contact ininterrompu entre le corps et son environnement[702]. Ainsi, à propos d'un autre aveugle rencontré par D. Diderot :

> Saunderson voyait donc par la peau ; cette enveloppe était donc en lui d'une sensibilité si exquise, qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main [...] Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile.[703]

La peau, enveloppe de l'être tout entier, donne des yeux au corps et redéfinit par la même occasion ce que *voir* peut signifier. L'œuvre ne se « peint » donc plus uniquement sur la rétine, mais sur le corps, nouvel organe de vision. Ou plutôt, le toucher sert à penser la dépendance essentielle entre la totalité des sens. Notre attitude descriptive face à l'œuvre se renouvelle donc lorsque nous accordons au toucher une fonction nouvelle : celle de faire redécouvrir l'œuvre, et dans un même mouvement, notre œil.

---

700 *Ibid.*

701 *Ibid.*

702 Cette question de la figurabilité est centrale pour D. Diderot. Dans son esprit, elle touche directement à la couleur : « L'aveugle-né, ne pouvant colorer, ni par conséquent figurer comme nous l'entendons, n'a mémoire que de sensations prises par le toucher, qu'il rapporte à différents points, lieux ou distances, et dont il compose des figures. », dans *ibid*. Nous ne nous étonnons donc pas de la prégnance du monochrome gris dans les œuvres précédemment analysées chez S. Calle. Mais si la dissociation entre couleur et figuration (au sens de figurabilité) se fait, gageons qu'il ne s'agisse que d'une méthodologie mise en place pour arriver à une conceptualisation claire.

703 *Ibid.*

Ainsi, d'« optique », l'œil va devenir « haptique ». L'*haptique*, « *haptisch* »[704] est un terme créé par Aloïs Riegl dans la deuxième édition de *Spätrömische Kunstindustrie,*. Le philosophe vient ainsi affiner le terme de « *taktisch* » (tactique ou tactile) : « du verbe grec "aptô" qui signifie "toucher", ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique »[705]. L'haptique est cette dimension tactile qui s'insinue dans le champ optique, la capacité de voir par le toucher. Il est important de comprendre qu'il n'y a pas d'opposition duelle entre l'optique et l'haptique : l'optique n'est pas l'unique propriété de l'œil et l'hapitque celle de la main. Ce concept d'haptique nous intéresse puisqu'il procure à l'œil une qualité supplémentaire : celle du toucher. L'organe que nous connaissons est donc affecté d'une fonction et d'une dimension supplémentaire. « La tâche "haptique" de l'esthétique consiste non pas tellement à éliminer l'optique mais à restaurer l'implantation de la vision dans le *toucher*, et la connaissance dans la *substance corporelle*. J. G. Herder est convaincu que le paradigme "haptique" de l'expérience esthétique, en alternative au paradigme oculocentrique des Lumières, nous ouvre une dimension d'authenticité »[706]. Le toucher transcende le niveau purement sensitif, sensuel pour atteindre un niveau symbolique qui permet la simultanéité de l'extérieur et de l'intérieur, de combiner le monde physique à notre corps. J. G. Herder est ainsi précurseur du thème de « l'entrelacement du sentant et du senti » développé chez M. Merleau-Ponty (toujours à partir d'un concept de chair, d'ailleurs).

G. Deleuze, lorsqu'il évoque le corps sans organe, souscrit à la puissance de l'haptique : « […] On parlera d*'haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique »[707]. Les seuils évoqués tout à l'heure font se confondre et s'individuer – en un mouvement paradoxal – les qualités des corps perceptifs. Le philosophe, lorsqu'il s'intéresse à F. Bacon, va interroger le rapport exogène de l'œil à la main dans le but de mieux penser le sens haptique, la qualité tactile de la vision.

---

704 Terme créé par A. Riegl, non pas dans la première édition de *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) où on ne trouve que le terme de « taktisch », mais dans la seconde édition et en réponse à certaines critiques, « du verbe grec "aptô" qui signifie "toucher", ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique », dans Herman Parret, *op. cit.*

705 *Ibid.*

706 *Ibid.*

707 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 146.

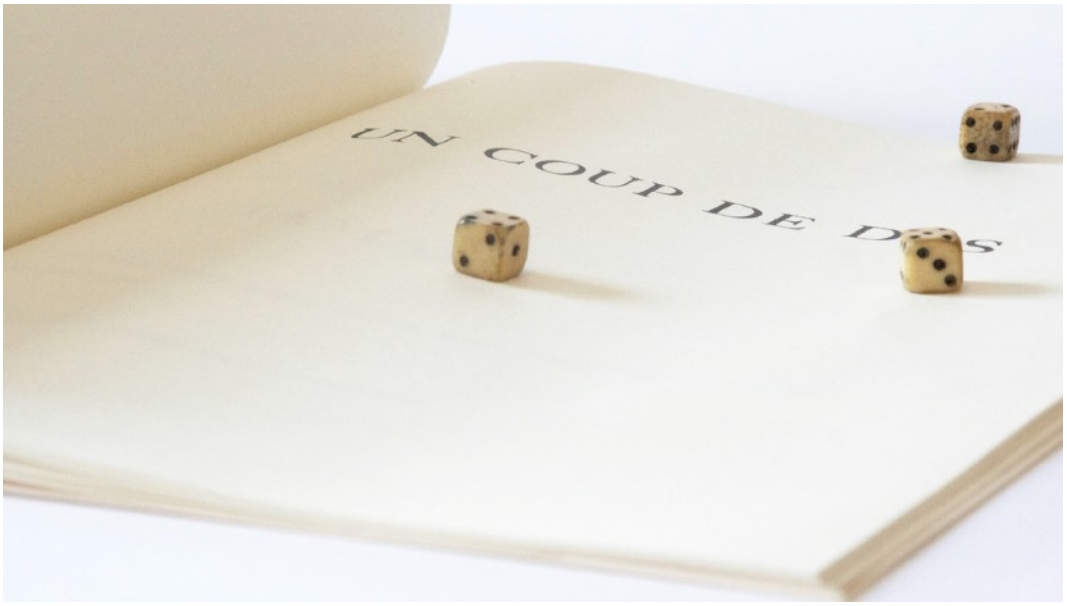




Fig. 55 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition* (Préface), 2009-2013, 20 Livres d'artiste réunis en coffret, Dé-compositions 1.0 à 1.18., Chaque livret (28p.) 21 x 15 cm, Collection de l'artiste.

Si l'adjectif tactile était destiné à l'organe-main, « l'haptique » est destiné à l'œil, non pas en tant qu'organe relevant d'un statut défini dans l'organisme, mais plutôt en tant que seuil de perception. « *Haptique* est un meilleur mot que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique »[708]. La sensibilité haptique permet d'appréhender l'œuvre, de trouver avec elle une intime proximité.

> Proximité de l'objet, absence de profondeur et hypostase de la matérialité, voici des conditions essentielles de l'*expérience haptique* : non pas le monde chaotique, fugace et dysphorique de la vision à distance mais la certitude de la matière palpable, l'euphorie de la "vérité" entre les doigts.[709]

L'hapticité du poème mallarméen *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) (déjà évoqué et sur lequel nous reviendrons) est également sensible dans le travail de J. Bennequin. Particulièrement dans les préfaces[710] des ouvrages qui accompagnent la « dé-composition » du poème. En effet, J. Bennequin, dans son œuvre, va « abolir » le poème à coups de dés. Comprendre qu'il met en place un protocole d'effacement progressif du poème, syllabe par syllabe (pied par pied, pour employer un vocabulaire poétique) : le nombre indiqué par le dé détermine la syllabe à effacer. La totalité des nombres obtenus durant une séance est référencée dans la préface de la dé-composition (chaque dé-composition publique étant accompagnée de l'édition instantanée d'un livre d'artiste remis à l'audience présente ce jour-là). Pareillement au travail de F. Khelil, cette préface s'expose donc au lecteur comme l'avatar d'une page écrite en braille : les points à la surface du dé jeté sont réinscrits sur une page, écriture que l'on voit, mais qu'on ne lit pas ; page que ni un voyant, ni un non-voyant ne peut déchiffrer. Le langage est ici soustrait à la perception classique de la lecture : l'écriture braille représentée problématise la dimension haptique de la lecture. Les sensations qui émanent de l'expérience d'un livre ne sont pas uniquement d'ordre optico-intellectuel : elles sont aussi *sensibles* au sens large – tactiles, olfactives,

---

708 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 614.

709 Herman Parret, *op. cit.*

710 Chez M. Broodthaers déjà, la préface servait à « dé-spatialiser » le poème : « Broodthaers reproduit en outre le système préface/texte de l'édition Bonniot : le poème dé-spatialisé sert de préface, le texte proprement dit devient, comme sur les plaques d'aluminium, une série de lignes noires. » dans Thierry Roger, *L'archive du "Coup de dés" : étude critique de la réception d'"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010, pp. 726-727. Citation de Anny de Decker, « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S », dans Catherine David, Virginie Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers, Paris,* Galerie nationale du Jeu de Paume/R.M.N, 1991, pp. 140-141. Cette dé-spatialisation en passe chez l'artiste par une suppression de la ponctuation et de la mise en page initiale. J. Bennequin va plus loin en supprimant toute possibilité référentielle.

audibles. L'illisible est ce qui vient « grainer »[711] l'image, la parasiter pour lui donner corps, texturer son apparence lisse. La préface aveugle de J. Bennequin déclenche chez le lecteur une volonté d'appréhension corporelle du texte.

Le « dé », qui par réciprocité étymologique renvoie au hasard, devient artialisation volontaire de l'erreur et du hasard. Et si « toute pensée émet un coup de dés »[712], tout jeu de dé est accident poétique et réservoir de formes. J. Bennequin met bel et bien en place un jeu de « dé » : « dé-spatialisation », « dé-composition » et « dé-écriture »[713] du poème. La « dé-spatialisation » est à entendre au sens littéral du terme : dans ce processus de dé-composition l'effacement numérique vient *espacer* inexorablement le poème, laissant le blanc l'envahir.

> […] Il [le *Coup de dés*] est tout entier contenu dans une seule phrase d'allure axiomatique et où s'énonce en fait une tautologie : le hasard, en effet, signifie étymologiquement "le dé", si bien que le poème, loin de se développer selon une linéarité dramatique, ne peut que se lover à l'intérieur d'une forme close.[714]

B. Marchal, en évoquant le poème comme « forme close », « tautologie », exacerbe la logique interne de celui-ci. C'est à l'intérieur même du poème que se trouve l'élan de sa corruption. Les jeux artistiques instigués par M. Pichler ou J. Bennequin ne sont qu'exposition d'une altération *génétiquement* inscrite dans le poème.

Le passage, par glissement, du texte à la texture se réalise donc dans les œuvres de J. Bennequin et F. Khelil selon deux moments plastiques distincts. Le premier moment exige une mise en crise de l'écriture *via* un texte-motif qui fait du livre d'artiste une surface altérée. Le deuxième affirme la dimension matérielle de l'œuvre. Il manifeste l'expression d'une altération génétique au travail dans l'épaisseur consistante de l'objet-livre. La texture est communément définie comme « disposition », « mode d'entrecroisement », « état de ce qui est tissé » ; c'est la qualité physique et constitutive d'objets, ou de tissus organiques liée à leur densité. Étymologiquement, la texture a à voir avec le tissu : dans *texte*, nous entendons *texere*, « tisser » en latin. Cette dynamique textile n'est pas étrangère à la constitution même d'un livre : la reliure est un tissage, qui fait « liaison entre les différentes parties d'un ouvrage » (cnrtl). Si J. Bennequin réalise des éditions « cousues » de ses dé-

---

711 La « granulométrie » de la texture est présente dans nombre de définitions spécialisées de celle-ci : c'est la « caractéristique relative à la dimension, la forme, la disposition des grains dans le métal », ou encore, la « Composition élémentaire d'un sol du point de vue granulométrique. » Définitions du cnrtl, http://www.cnrtl.fr/definition/texture, consulté le 12 mai 2017.

712 Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » (1897), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 441.

713 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 731.

714 Bernard Marchal, *op. cit.*, p. 272.

compositions, les ouvrages de M. Pichler ne sont pas nécessairement reliés. Pour ceux-ci, c'est le pli qui est garant de la structure complexe de l'ouvrage. Le pli génère la contexture de la forme-livre : l'« organisation des éléments formant un tout complexe, généralement fonctionnel » (cnrtl). La *texture*, c'est donc le texte réenvisagé comme inscription profonde, travaillant l'absolue densité du livre. La texture, pli sur pli, est génératrice de la *contexture* de l'ouvrage. Évoquer le caractère haptique du livre permet d'interroger et de ménager un passage du texte à lire, à la texture à sentir. Chez M. Pichler, il se tisse d'une page à l'autre des liaisons qui composent le livre en un élément organique changeant. Envisager le livre en tant que texture accrédite l'idée d'une redéfinition de la lecture comme phénomène *hyper-* et *multi-* sensoriel.

3. Pour une heuristique du pli

> « Les mains ne servent plus qu'à tourner les pages. La généralisation des livres tout massicotés prive le lecteur d'aujourd'hui de deux grands plaisirs : celui de couper les pages [...] ; et celui, encore plus grand, de commencer à lire un livre sans en avoir coupé les pages. On se souvient (ce n'est tout de même pas si lointain) que les livres étaient pliés de telle façon que les pages à couper alternaient ainsi : huit pages dont il fallait couper, d'abord le bord supérieur, et ensuite, à deux reprises, le bord latéral. Les huit premières pouvaient se lire presque entièrement sans coupe-papier ; des huit autres, on pouvait lire, évidemment, la première et la dernière et, en soulevant, la quatrième et la cinquième. Mais rien de plus. Il y avait dans le texte des lacunes qui réservaient des surprises et suscitaient des attentes. »[715]
>
> Georges Perec

Pour G. Perec, le pli est un extraordinaire générateur d'attente. Il engendre par là même une attitude lectrice particulière. Dans le jeu de cache-cache des livres non massicotés, le désir exacerbé de lire s'adjoint à l'étrangeté du sens qui se dérobe. Un autre type de livre parcourt notre réflexion – les livres aveugles en donnaient un aperçu. S'il ne s'agit pas à proprement parler de livres altérés, ceux-ci n'en restent pas moins à un *seuil minimal de lecture*. Ces livres minimaux – aux accents conceptuels – questionnent ce qu'il s'agirait de nommer une esthésiologie de la lecture, littéralement, une mise en page des sensations. Il s'agit donc de penser l'expérience

715 Georges Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 117.

esthétique et d'interroger les mécanismes d'appréhension sensorielle du monde à travers une *heuristique du pli*. Le déploiement de la sensibilité est un mouvement d'ouverture : de l'intime du livre fermé, à l'extime lorsqu'on le feuillette. Le pli, complication du phénomène, est l'une des dynamiques principales de l'expérience lectrice.

3.1. Un livre sans texte — ou presque : minimalisme et sensation

Non-savoir et signal du corps

Pour Éric Watier, « […] il y a […] une évidence à voir du texte dans un livre. Une évidence qui nous permet de regarder ce livre comme un objet usuel et modeste »[716]. Objet intermédiaire à l'art et à la littérature, le livre est communément défini comme siège du discours. Expédient au texte, il porte d'ordinaire en lui un savoir à transmettre ou *a minima*, quelque chose à lire. Mais que se passe-t-il lorsque celui-ci devient le lieu d'un silence indéchiffrable ? Comment se comporter face à un livre qui perd sa principale fonction : celle d'être lu ? Si d'ordinaire la lecture se situe du côté d'un certain cartésianisme (procédant d'un système optique), c'est que celle-ci est associée à l'acquisition d'un savoir, à une expérience intellectualisée. Le texte, garant de la familiarité de l'expérience de lecture, est le médium usuel de l'apprentissage. Ce qu'il représente pour É. Watier est un gage de réconfort : l'évidence du texte que l'on « voit » dans l'espace du livre (qui n'est pas nécessairement lu toutefois) est rassurante. Lorsque celui-ci disparaît, reste l'inquiétude de ne pas retrouver la familiarité de l'objet. Les livres d'artistes minimaux – dont ceux de É. Watier – interrogent cette familiarité. À l'usage habituel de l'objet se substituent des interrogations ouvertes sur la nature de celui-ci. Le livre d'artiste est un médium singulier, redéfinissant constamment des frontières perméables (entre texte et image, art et littérature, lecture et contemplation, etc.). Est particulièrement intéressante l'inquiétude que portent ces livres d'artistes, minimaux ou qui abolissent la lecture et que nous qualifierions d' « altérés ». Leur minimalisme textuel, la discrétion ou la dispersion du texte dans l'acte de pliage ou de composition typographique induisent une lecture altérée. À la frontière du *presque rien* (presque rien à lire, presque rien à voir, presque rien à manipuler, etc.), les livres d'Éric Watier et de Bernard Villers flirtent avec l'illisible, au risque de l'expérience.

---

716 Galerie du CAUE de la Haute-Vienne, « Eric Watier. Livres », 17 septembre – 10 octobre 2003, https://www.academia.edu/3634542/on_Eric_Watier_, consulté le 25 juin 2018.

Mais quelle est, plus spécifiquement, l'inquiétude que suscitent ces livres d'artistes ? Les livres altérés, perdant ou dispersant leur texte, se dénudent[717] et incarnent ainsi le non-savoir qui nous saisit dans chaque expérience. Comme déjà évoqué, pour Arlette Farge, les lecteurs, face aux livres d'une bibliothèque, « […] ne savent pas et s'en désespèrent. Leur corps en premier reçoit cette information fondamentale : celle de la méconnaissance »[718]. Face à ces objets qu'on ne lit pas, c'est le signal du corps que le lecteur entend en premier lieu : signal d'inquiétude et d'intranquillité. La qualité première du livre, selon É. Watier, est qu'il se destine à un usage modeste, qui nous rappelle toujours à notre condition d'être du « non-savoir »[719]. Réhabiliter le sensible nécessite d'accepter de perdre le texte, d'abandonner la familiarité de l'objet afin de pouvoir en refaire l'expérience et la re-sémantiser. Le livre, tel qu'il est saisi et investi dans l'art contemporain, permet de repenser l'objet savant ou théorique comme étant, avant tout, producteur d'une expérience sensible. L'apprentissage notionnel et conceptuel – associé à la lecture – n'en passe plus uniquement par des canaux intelligibles. Les livres issus du champ artistique requalifient ainsi notre rapport au savoir et à ses contenants.

Problématiques esthésiologiques : un retour au sensible

Inquiétude et non-savoir deviennent ainsi les moteurs d'une expérience de lecture à la méthodologie renouvelée. L'approche expérientielle du livre, pris dans le champ des arts, est la plus à même de révéler un savoir inédit. De ce fait, évoquer une *heuristique du pli* implique une exploration de nos outils épistémologiques. Pour M. Merleau-Ponty : « si nous pouvions retrouver dans l'exercice du voir et du parler quelques-unes des références vivantes qui leur assignent dans la langue une telle destinée, peut-être nous apprendraient-elles à former nos nouveaux instruments, et d'abord à comprendre notre recherche, notre interrogation elles-mêmes »[720]. Il faut donc se replacer dans une expérience et former par induction les outils conceptuels capables de comprendre des objets hybrides, dont la nature nous échappe de prime abord. L'exigence méthodologique de M. Merleau-Ponty vise une revitalisation des

---

717 Nous empruntons ici l'expression à Georges Bataille : « *Le non-savoir dénude*. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi: dénude, donc *je vois* ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois *je sais*. En effet, je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore. » Bataille Georges, *L'expérience intérieure* (1943), *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 1973, p. 66. Se dénuder comme on ôte un vêtement qui dissimule l'essentiel à notre vue. Les livres minimaux se dépouillent de leur texte et laissent ainsi apparaître l'inquiétante nudité de la page.

718 Arlette Farge, « La bibliothèque et le corps », *op. cit.*, p. 61.

719 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 9.

720 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, chapitre « L'Entrelacs – Le chiasme », p. 172.

exercices du voir et du dire puisque le statut d'œuvre qu'acquièrent les livres d'artistes – leur propriété d'artefact – les place dans deux sphères partagées, en perpétuelles négociations : sphère du *visuel* et sphère de la *lisibilité*. Il s'agit donc d'encourager l'exercice de *lecture* et de l'appréhender comme exercice esthésiologique ; autrement dit, de penser une lisibilité esthésiologique en régime de visualité. Et le pliage, geste qui fonde tout livre, est par conséquent envisagé comme ouvroir d'expérience et de connaissance : « Le pliage, poésie tant de l'aléatoire que de la nécessité, ouvrira la voie de la découverte […] »[721]. Pour analyser les livres d'artistes, il faut y réfléchir depuis leur pli. Ce n'est que dans cette adhésion à l'ouvrage – corporelle – que l'expérience tantôt évoquée est possible. La pratique de la lecture débute donc dans un pli, dans l'expression minimale d'une ouverture.

3.2. Le livre a minima : un pli, de la phénoménologie merleau-pontienne à la métaphysique deleuzienne

Le pliage : « poésie de l'aléatoire » et tautologie de la forme

Dans les œuvres d'Éric Watier et dans celles de l'artiste belge Bernard Villers, le pli est à entendre de plusieurs manières. Il est dans un premier temps traité sur un mode descriptif (ou iconographique). C'est le cas pour l'œuvre de B. Villers, *Un pli, un livre* (2007). Ce livre à la couverture jaune cartonnée[722] contient une feuille pliée qui reproduit un texte de G. Deleuze. Cette page est extraite de l'ouvrage *Le Pli – Leibniz et le baroque* (1988). Il s'agit de la double page 140-141 des Éditions de Minuit, issue du chapitre « Les deux étages »[723], où G. Deleuze traite de l'importance du corps, de sa constitution en multiples micros et macros plis, mais évoque également un pli qui parcourrait à la fois l'âme et le corps. La reprise photocopiée du texte est un moyen d'ancrer la réflexion plastique dans un champ théorique. Le pli se fait alors motif théorico-pratique, où *formel* et *conceptuel* s'entre-tissent. L'image de la feuille de papier pliée est au demeurant présente chez G. Deleuze.

---

721 Anne-Françoise Penders dans *Bernard Villers, Recto/Verso*, Bruxelles, Éd. Galerie Guy Ledune, 1992, p. 5, http://2a24gfbw6932k8zib1krf9obgr.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/rectoverso-small.pdf, consulté le 25 juin 2018.

722 L'ouvrage est édité aux éditions Le Nouveau Remorqueur, créées par l'artiste lui-même. Prendre en charge l'édition de ses livres d'artistes est symptomatique d'une prise de contrôle sur les paramètres matériels du livre (mise en page, tirage, qualité du papier, etc.)

723 Gilles Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988, partie III : « Avoir un corps », chap. 8, pp. 140-141.

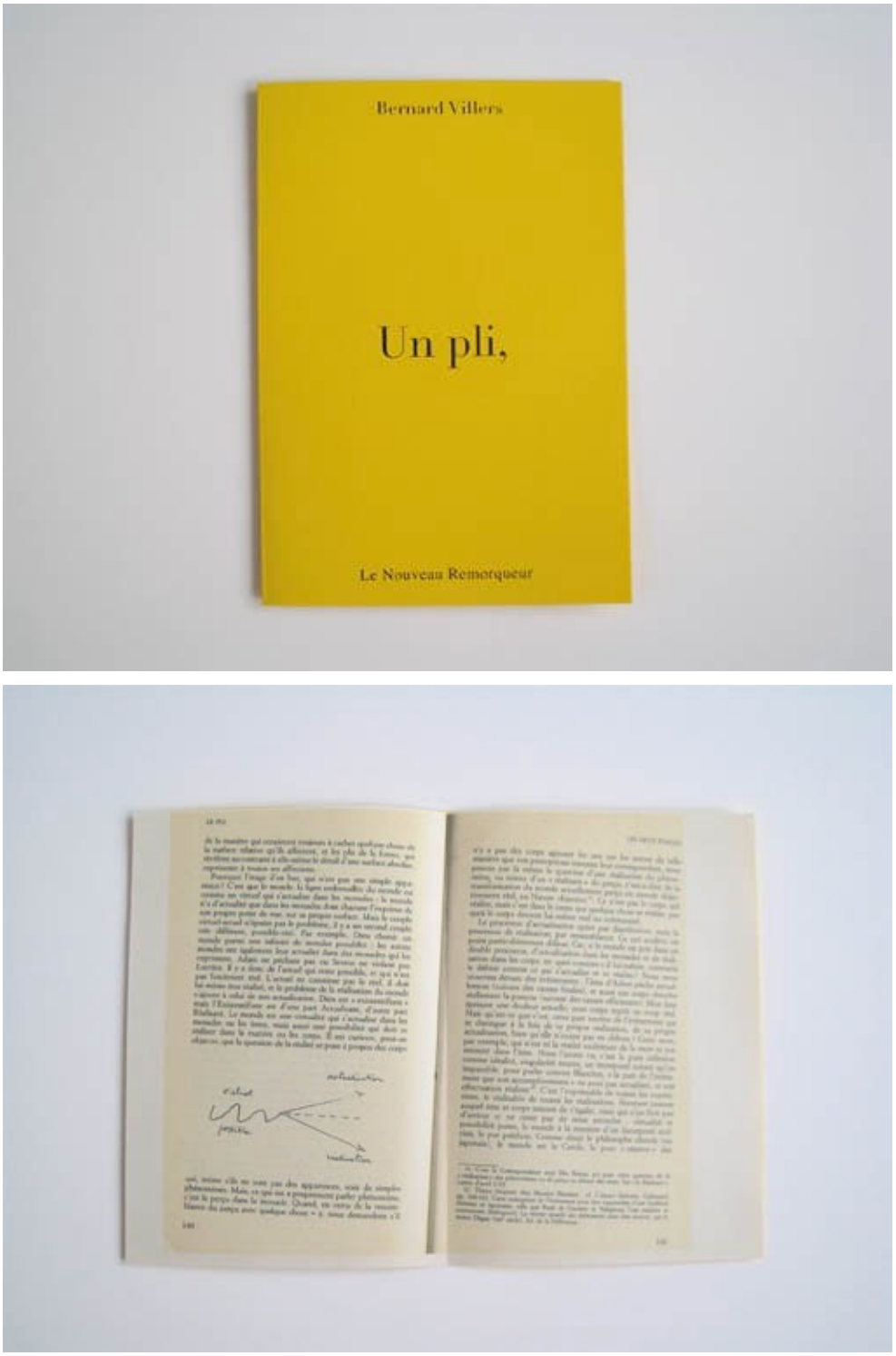


Fig. 56 : Bernard Villers, *Un pli, un livre*, 2008, Une feuille pliée, Texte de Gilles Deleuze scanné, Couverture cartonnée jaune, Tirage illimité, Format fermé : 21x15cm, Livre d'artiste.

Mais plus qu'une analogie, le pli s'y érige comme « mouvement [...] morphogénétique [...] »[724] : autrement dit, le pli génère une forme de manière dynamique – une *forme-livre*. Le livre de Villers présente d'ailleurs un « faux-pli ». L'artiste fait un pas de côté, une infidélité sagace à l'œuvre deleuzienne [725] : le pli photocopié ne coïncide pas complètement avec le pli physique du livre. Villers autonomise ainsi le *penser* à l'œuvre dans le pli même du livre.

É. Watier avec *Un livre, (Un pli)*[726] met quant à lui en jeu, sur un registre subtil et minimaliste, l'essence-même du livre : le fait qu'il se constitue *a minima* d'un pli. Au motif iconographique, s'adjoint une réflexion formelle et morphologique sur le livre. La feuille, grise sur le recto, blanche sur le verso, ne dévoile son « pli » (littéralement et typographiquement inscrit à l'intérieur), que lorsqu'on l'ouvre. Le déploiement du livre minimal, simple feuille de papier A4 pliée en deux, devient un manifeste de l'acte de lecture, et plus encore de son expérience. Ce livre ne contient rien – ou du moins rien de *plus à lire* : il est la simple évocation tautologique de sa forme. A. Moeglin-Delcroix, dans *Sur le livre d'artiste,* insiste sur la manière dont B. Villers utilise (ou non) les mots.

---

724 *Ibid.*, p. 10. Parler de mouvement morphogénétique traduit un mouvement intime et endogène à l'objet. La génération du pli est naturelle et inhérente à la forme-livre.

725 Voir à ce sujet les analyses divergentes de Leszek Brogowski, dans Leszek Brogowski*, Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éd. Incertain sens, coll. « Grise », 2016, chap. 5 : « Plis, pages et pliage : "dans l'écartement levé par le doigt" », pp. 276-277 : « 1. Le livre est composé de plis plats. En 2008, Bernard Villers a publié aux Éditions du Nouveau Remorqueur *Un pli, un livre*, simple feuille pliée en deux, avec, à l'intérieur, la reproduction d'une double page du livre de Gilles Deleuze *Le Pli. Leibniz et le baroque* (pages 140 et 141), scannées et légèrement inclinée, de telle manière que le pli de Deleuze ne coïncide pas avec le pli du livre de Villers. Faut-il y voir une distance prise avec l'approche du pli chez Deleuze, peu soucieux de la spécificité du pli papier ? Deleuze, en tout cas, semble ignorer tout du pli du livre, de ce pli plat sans épaisseur dont le tassement produit pourtant le volume du livre, tandis qu'une bonne part du travail éditorial de Bernard Villers consiste, au contraire, à déployer le potentiel à la fois plastique et poétique du pli. Leurs plis ne se rejoignent donc pas : celui de Deleuze est "puissance", "infini", "inclusion", "courbure", bref "pli selon pli", celui de Villers est élémentaire, simple, rectiligne et rationnel ». L. Brogowski réfute le pli comme « concept opératoire du Baroque » étendu au livre. Il préfère « beaucoup plus modestement, [dire que] le pli apparaît surtout comme une opération plastique : le passage d'une page à une autre, qui produit du volume. » (pp. 273-274). Si G. Deleuze s'intéresse au pli, c'est dans sa dimension métaphysique. L'exemple pris au Baroque se veut paradigmatique, mais non exclusif. Dire qu'il est peu soucieux de la spécificité du livre papier est inexact. G. Deleuze évoque d'ailleurs très clairement la feuille de papier qui se plie, divise, mais garde son intégrité et sa continuité. Le pli simple, rectiligne, rationnel et tout matériel que L. Brogowski défend est un pli exogène au livre, celui que l'artiste imprime à la feuille, qui en fait une matière toujours inanimée. Ce que défend G. Deleuze est l'idée d'une matière organique, d'un livre dont le pli serait endogène, généré par la surface du livre même. Le pli du livre se connecte au pli du monde deleuzien.

726 Aux éditions Un certain sens (Rennes) en 2003.



Fig. 57 : Éric Watier, *Un livre, (Un pli)*, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2003. [4 pages] pliées, impression noir & blanc, 19 x 13,4 cm, 2003, gratuit, épuisé, Livre d'artiste.

La plupart de ses livres privilégient « non le véhicule d'informations, mais le support à travailler pour ses possibilités singulières d'expression »[727]. Le livre ne transporte plus une information traduite, mais explore la construction d'un savoir par ses données sensorielles et physiques. Si les mots viennent à être employés, ils ne renvoient pas à un système lisible tel que le livre classique l'a érigé. Ils ne viennent que renforcer les composantes plastiques et matérielles du livre. C'est également le cas chez É. Watier, où l'acte tautologique n'en est pas moins un acte pratique. Car, comme le souligne A. Moeglin-Delcroix, « […] le contenu est le livre lui-même, quoiqu'en un sens non conceptuel mais sensible »[728]. Si tautologie il y a, c'est donc pour mieux revenir au livre comme contenu sensible : le livre contient son pli comme le pli contient le livre.

Il existe donc toujours deux livres dans les travaux de B. Villers et É. Watier : le livre que l'on *conçoit* grâce au principe tautologique qu'il énonce ; et le livre *matériel*, concret, réel que le spectateur-lecteur manipule[729]. Le livre *a minima* n'est donc pas une simple impasse tautologique. Il est une machine à faire retour sur le sens. A. Moeglin-Delcroix insiste d'ailleurs sur

> l'étrangeté de ce livre qui relève à la fois de la platitude tautologique et du double fond de la mise en abyme. Ce livre à deux faces, qui dissimule sa clef dans ses plis comme quelque savoir ésotérique, invite à une seconde lecture. À l'instar du texte de Borges [*La bibliothèque de Babel*], il ouvre sur de troublantes profondeurs.[730]

Le livre *a minima* n'est dès lors plus expression appauvrie et aporétique de l'expérience de lecture. À la « platitude tautologique » se substituent de « troublantes profondeurs ». Cette dialectique « platitude/profondeur » signale un principe de réversibilité inhérent au livre, au lecteur de celui-ci, et plus généralement au monde dans lequel l'un et l'autre prennent corps.

Elle déjoue ainsi l'idée du pli comme habitude cognitive. Pour M. Macé qui évoque « la contrainte interne d'un pli mental »[731], le pli s'envisage comme contorsion intellectuelle, forme, moule auquel on se soumet. Le renvoi est fait ici à une réminiscence narrative dont le lecteur serait empreint (impression de déjà-vu).

---

727 Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance (1981-2005*), Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006, chap. « Du livre comme idée : Bernard Villers et Jorge Luis Borges », p. 526.

728 *Ibid.*

729 Voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éd. Incertain Sens, coll. « Grise », 2016. Nous pouvons ici renvoyer aux réflexions sur le « pouvoir théorique » du livre (p. 17) chez L. Brogowski, sur les questions de potentialités inhérentes au livre.

730 Anne Mœglin-Delcroix, *op. cit.*, pp. 529-530.

731 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 73. Reprise d'une expression proustienne.

Or, le pli, dans ses incarnations plastiques, ne rejoue pas une empreinte narrative : le pli du livre vient faire glisser le pli de la pensée. Défaire un pli nécessite un effort cognitif : le pli agit comme un geste de pensée incarné dans le *feuilletage,* les contacts et frictions qu'il opère, émulsions et stimulations de surface.

Le feuillet deleuzien : réversibilité de la lecture

[Le pli comme « acte opératoire »]

À l'origine des *livres-plis* : une feuille. « La planche, on le sait, est la forme première du livre chez l'imprimeur, quand elle n'a pas encore été pliée et massicotée pour constituer un des cahiers qui, reliés, feront le volume »[732], assure A. Moeglin-Delcroix. La feuille, plane, surface étendue, est le point de départ originel du livre. Elle est celle qui se plie, de mille et une façons, comme autant de dynamismes morphogénétiques. À l'origine de tout livre donc, une feuille, une planche, un *in-plano* qui constituera le livre dans toute son épaisseur. B. Villiers a également déployé ses interrogations sur le pli dans le cadre d'hommages à l'œuvre de S. Mallarmé ; avec *Mallarmé 1897-1979* jusqu'à *Or-Le Pliage* (en 2011). Ces deux œuvres, qui se font écho à plus de trente ans d'écart, incarnent ainsi le processus réflexif au long cours de l'artiste.

Mallarmé 1897-1979 est une édition qui reprend une phrase de l'auteur d'*Un coup de dés* : « Or – Le pliage est, – vis-à-vis de la feuille – imprimée grande, – un indice, – quasi religieux : – qui ne frappe pas – autant que son tassement – en épaisseur, – offrant – le minuscule – tombeau, – certes, – de l'âme »[733]. Cette phrase est imprimée sur une feuille A4 qui, une fois pliée en quatre sur elle-même, est agrafée en son centre. Le cahier de 16 pages n'est pas découpé et les feuillets ne se déplient pas complètement. Le texte ne peut donc se lire que lorsque l'agrafe centrale du feuillet est démontée.

---

732 Anne Mœglin-Delcroix, *op. cit.,* p. 528.

733 Stéphane Mallarmé, « Quant au livre. Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 379. Nous reproduisons ici le texte et sa ponctuation tels qu'utilisés par l'artiste. Les tirets, qui marquent visuellement la découpe du poème, sont des indices graphiques importants. Ils rejouent une liaison tacite et matérialisent l'articulation d'un vers à l'autre. Ils incarnent graphiquement le pli constitutif de tout livre.

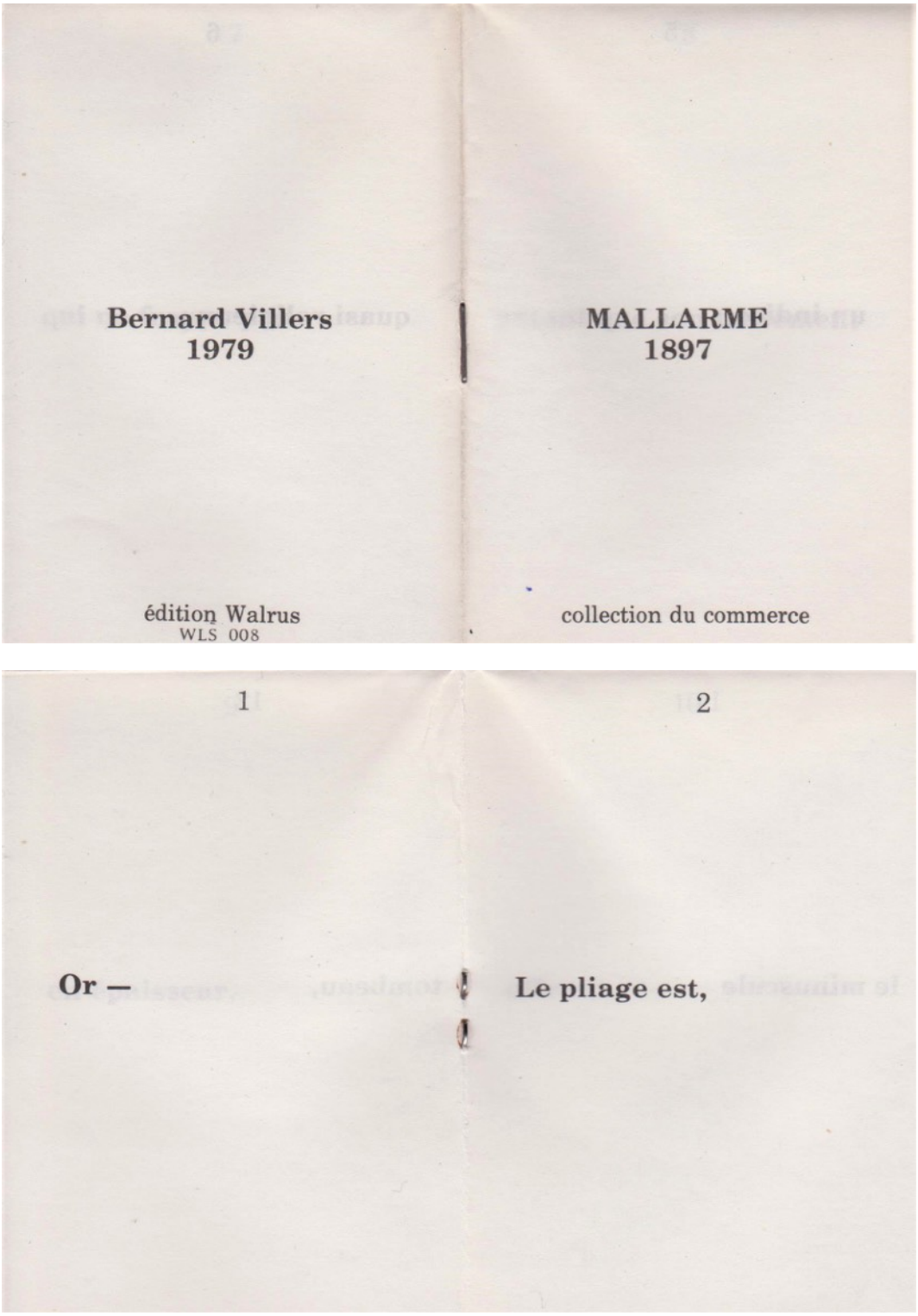


Fig. 58 : Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1979*, Bruxelles, Editions Walrus, 1979, 16 pages, 10,5 x 7,4 cm, Livre d'artiste.

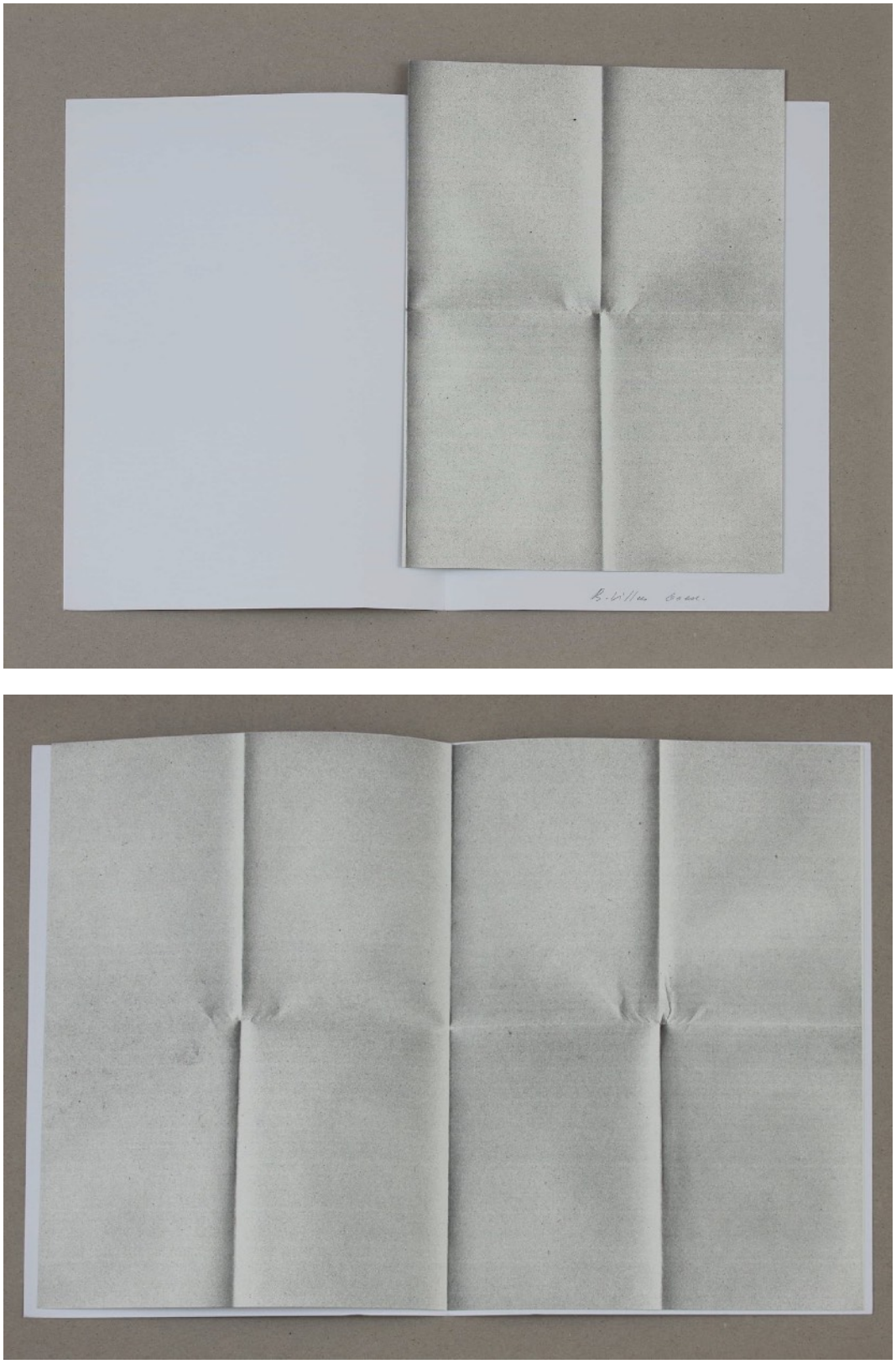


Fig. 59 : Bernard Villers, *Or – Le Pliage*, 2011, Impression numérique d'une feuille A3 pliée et scannée, couverture de papier fort, blanc, impression numérique, 21/29,7cm, 60 exemplaires, Livre d'artiste.

La numérotation des pages retrouve ainsi son ordre dans l'ouverture et le déploiement de la planche[734]. La référence à S. Mallarmé n'est pas anodine. Le pli est chez le poète un « acte opératoire »[735], alors que la phrase citée est sujette à de nombreuses interprétations[736]. Les notions de « tassement » et d'« épaisseur » peuvent faire écho à la théorie deleuzienne des plis de l'âme :

> Et puis, de l'autre côté, il y a ces plis dans l'âme, là où l'inflexion devient inclusion (tout comme Mallarmé dit que le pliage devient tassement) : on ne voit plus, on lit. […] Nous sommes toujours renvoyés à un nouveau type de correspondance ou d'expression mutuelle, "entr'expression", pli selon pli.[737]

Penser l'épaisseur du livre, son tassement et les correspondances qui s'opèrent dans le pli ouvre une réflexion large sur la question de l'expression où celle-ci ne s'entend plus comme communication *via* un *logos*, mais comme circulation dynamique et simultanée d'une intensité. Comment dès lors comprendre la phrase : « on ne voit plus, on lit » ? Résolument, la lecture évoquée par G. Deleuze est une lecture qui n'est plus optique, mais impliquée : non plus la captation de surface d'un quelconque texte, mais une compréhension à même la page, dans la consistance de celle-ci. S'il fait partiellement *voir* la citation, le livre d'artiste *Mallarmé 1897-1979* la fait avant tout *lire* : la manipulation minimale de sa structure (agrafe centrale que l'on démonte et page que l'on déploie) garantit l'inclusion du lecteur dans l'ouvrage. L'immixtion corporelle dans le feuillet atteste de l'entr'expression du corps lisant et du livre.

Or – Le pliage forme quant à lui une édition de 60 exemplaires, datant de 2011. Il se compose d'une couverture blanche et, à l'intérieur, de l'impression numérique d'une feuille A3 pliée et scannée. On comprend donc qu'une feuille est pliée – doublement, scannée, puis que le motif de son double pli est reproduit – déplié. Cette édition ne fait donc plus mention de la citation mallarméenne, mais celle-ci se lit en filigrane ; non plus entre les lignes, mais entre les plis. Elle donne également son titre à l'œuvre : « Or – Le pliage » mime une articulation sémantique

---

734 Bernard Villers explique : « Le texte est lisible après avoir démonté l'agrafe centrale et déplié le cahier pour retrouver la feuille initiale. L'ordre des pages (et leur numérotation) correspond d'ailleurs à cette façon de lire la feuille ouverte. Le texte de Mallarmé est ensuite complètement recomposé par le pliage découlant de la réalisation du livre. » Anne-Françoise Penders dans *Bernard Villers, Recto/Verso*, Éd. Galerie Guy Ledune, 1992, p. 14, http://2a24gfbw6932k8zib1krf9obgr.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/rectoverso-small.pdf, consulté le 25 juin 2018.

735 Gilles Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 43.

736 Voir interprétations plastiques faites par Leszek Brogowski, *op. cit.*, p. 274 et p. 280.

737 Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 43-44.

et matérielle. Le titre expose en réalité une rhétorique du pliage[738]. L'action de pliage est poussée à son minimalisme le plus essentiel : le feuillet est potentiellement inclus – comme tassement – dans l'image photocopiée du pli. La reproduction du pli est également un moyen de démultiplication virtuelle de celui-ci, une manière de comprendre son épaisseur. Nous pourrions également interroger le trompe-l'œil que cette édition produit : le pli n'est plus modelage physique, mais modulation graphique de surface, la photocopie jouant sur le modelé que le pli imprime à la feuille.

Ainsi, le pli, en tant que préoccupation plastique, peut être compris comme préoccupation *de surface*[739]. C'est en cela que le livre permet de penser une *surface-profonde*, depuis la planéité originelle du livre. Elle émane aussi de l'attention « de surface » que l'on porte premièrement à l'objet (et par extension, à sa couverture – plutôt même à son dos sur les étagères d'une bibliothèque classique). De cette feuille plane et étendue au livre, il n'y a qu'un pli. Ou plusieurs, successifs, qui modèlent en feuillets le corps de celui-ci. Car le livre, au-delà du pli minimal qu'il incarne, est un feuilletage : une épaisseur de plis, les uns aux autres liés.

[Réversibilité du corps esthésiologique chez M. Merleau-Ponty]

Au chapitre sur l'« entrelacs – le chiasme »[740], M. Merleau-Ponty conçoit visible et vision comme indissociables. En cela, l'auteur vient réfuter toute pensée du visible sur un mode consécutif. La vision ne résulte pas du visible (et inversement) ; l'un n'advient que par l'autre – dans une réciprocité parfaite. De même ici, parler *d'heuristique du pli* implique une simultanéité du pli plastique et du pli corporel. Le lieu de l'expérience – au-delà des déterminations physiques spatio-temporelles – consiste en une simultanéité de présence des choses et des êtres entre eux. Penser l'expérience heuristique du pli et du feuilletage qu'il implique permet ainsi de se placer au cœur des choses, pour reprendre une formule de M. Merleau-Ponty : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »[741]. Cette épaisseur peut donc être (paradoxalement) trouvée grâce au pli. Les

738 Leszek Brogowski propose quant à lui de parler d'une « poétique du pliage ».

739 Guy Ledune et Maxime Longrée, dans *Bernard Villers, Recto/Verso*, *op. cit.*, p. 7. En ligne : http://2a24gfbw6932k8zib1krf9obgr.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/rectoverso-small.pdf, consulté le 25 juin 2018. Les deux auteurs rappellent l'intérêt de l'artiste pour le support de peinture – préoccupation concomitante à celle de la surface de la feuille lors de la conception de livres.

740 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, chapitre : « L'Entrelacs – Le chiasme », pp. 172-204.

741 *Ibid.*, p. 178.

ouvrages évoqués dans ces pages sont bien les témoins de cette la *surface-profonde* mentionnée ci-avant.

De même, la notion de « feuillet » de papier peut renvoyer au corps de celui qui manipule le livre : du « corps » de papier au corps de chair. À l'avenant, M. Merleau-Ponty définit notre corps comme « un être à deux feuillets »[742]. L'analogie est ici explicite entre la multiplication des feuillets de chair et la multiplication des feuillets de papier. Cette analogie assied une réflexion sur la visibilité et l'appartenance réciproque du corps et du monde :

> L'ouverture par la chair : les 2 feuillets de mon corps et les feuillets du monde visible... C'est entre ces feuillets intercalés qu'il y a visibilité... Mon corps modèle des choses et les choses modèle de mon corps : le corps lié par toutes ses parties au monde [...].[743]

Les ouvrages de É. Watier et B. Villers, dans leur manipulation, font donc émerger de multiples plis : celui de l'ouvrage, dont on prend conscience qu'il est central dans leur réflexion, mais aussi celui du corps du lecteur. Pourtant, M. Merleau-Ponty dans son argumentaire, revient sur cette définition du corps, qui ne le satisfait que partiellement : « Il ne faut même pas dire, comme nous le faisions tout à l'heure, que le corps est fait de deux feuillets, dont l'un, celui du "sensible", est solidaire du reste du monde […] »[744]. Si cette reprise est plutôt confuse, elle retranscrit la construction à tâtons de la théorie merleau-pontienne. Le philosophe exprime son trouble face à la pensée dialectique mise en place et au pluriel qu'elle suppose. Et M. Merleau-Ponty d'affirmer encore :

> Parler de feuillets ou de couches, c'est encore aplatir et juxtaposer, sous le regard réflexif, ce qui coexiste dans le corps vivant et debout. Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit […] mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases.[745]

Aussi, penser les deux feuillets du corps implique une pensée dialectique plutôt que s'effectuant par contigüité. Le problème qui se pose ici est alors celui de la métaphore

---

742 *Ibid.*, p. 180.

743 *Ibid.*, p. 173. Le présent texte de Maurice Merleau-Ponty est retrouvé inachevé. C'est donc une version provisoire et à l'état d'ébauche que nous retrouvons dans l'édition de 1964. À ce moment du texte, l'éditeur indique que l'auteur a inséré entre crochets « dans le cours même du texte, ces lignes » (qui apparaissent dans cette édition en note de bas de page). Ce fragment de pensée de l'auteur, lui aussi « incorporé » au texte d'origine, joue de l'entre-deux qu'il évoque. Lui-même est tissu conjonctif qui vient articuler l'idée d'une visibilité, d'une expérience esthétique qui se crée entre la chose et nous, au moment de l'événement concomitant de l'un et l'autre.

744 *Ibid.,* p. 181.

745 *Ibid.*, p. 182.

(que le philosophe soulève explicitement) et de la pluralité des feuillets. Le feuillet, s'il procède par « couches » ne le fait que par « *feuilletage* » : la dynamique est par conséquent très différente puisqu'il ne s'agit pas de superpositions – ou de juxtapositions – mais bien plutôt d'une génération ou d'une multiplication *via* un pli. Au-delà d'une simple métaphore, le feuillet s'affirme avant tout comme une dynamique. Il s'agirait donc de penser le corps comme « feuillet » singulier, se pliant à l'infini. Les livres de B. Villers et É. Watier font d'ailleurs souvent – sinon toujours – état d'un feuillet unique (une seule et même feuille ayant subi un pliage répété). Ainsi, si la phénoménologie merleau-pontienne a eu l'intuition d'un corps-feuillet, il faut dépasser sa pensée par métaphores ou analogies pour envisager un pli (ou un feuillet) morphogénétique : qui génère sa forme par un mouvement continu et infini de la feuille.

[Réversibilité et plan d'immanence deleuzien]

La feuille, plan matériel du livre, prend ainsi une dimension métaphysique. Elle incarne donc, de manière dynamique, un plan d'immanence nécessaire à l'expérience de lecture. M. Merleau-Ponty, au cœur même de ses réflexions sur le feuilletage de la chair et du monde, semble d'ailleurs lui aussi avoir l'intuition d'un plan métaphysique des choses : « Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses »[746]. Sous la métaphore textile se lit plus profondément l'émergence d'un plan commun du monde. Ce qui se feuillette, c'est un plan qui traverse *et* les choses *et* nous. G. Deleuze est explicite à ce sujet : « Le plan d'immanence est feuilleté »[747]. Partout il y a du pli, « […] tout pli vient d'un pli, *plica ex plica* »[748]. Le pli, et son devenir feuillet, cristallise donc l'expérience de lecture. C'est un nœud qui concrétise la lecture comme expérience concomitante du *faire-livre* et du *faire-monde,* création d'une *texture* commune de l'expérience.

Mais, parler de *texture* du plan d'immanence, au-delà (ou en-deçà) de la métaphore textile, nous renvoie à l'*hapticité* du visible que les *livres-plis* incarnent. La texture mise en œuvre par le monde et par les *livres-plis* est nécessairement haptique : elle remet en cause la prédominance du paradigme optique de constitution du monde et de la lecture. Pour M. Merleau-Ponty, le visible est travaillé par la texture : « Ce qu'on appelle un visible, c'est, disons-nous, une qualité prégnante d'une texture, la

---

746 *Ibid.*, p. 175.

747 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 50.

748 Gilles Deleuze, *Le Pli , op. cit.*, p. 16.

surface d'une profondeur, une coupe sur un être massif, un grain ou corpuscule porté par une onde de l'Être »[749]. Dans ses préoccupations autour de la visibilité, l'auteur explicite la génération de la texture *via* le pli :

> […] ce rapport magique, ce pacte entre elles [les choses] et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce *pli* […] forment un système bien lié sur lequel je table, définissent une vision en général et un style constant de la visibilité dont je ne saurais me défaire […]. La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais *texture* qui revient en soi et convient à soi-même.[750]

La *surface-profonde* est bien texturée. Les livres de É. Watier et B. Villers mettent ainsi en jeu une hapticité du voir. Dans *Or – Le pliage* en particulier, B. Villers photocopie un pli. L'œil du lecteur sent ainsi le pli, le froissement de la feuille et la texture lisse de la page. Le trompe-l'œil incarne alors concrètement une *surface-profonde* : le pli se fait animation de surface que l'on peut ressentir comme une texture. Dans la platitude de l'image est palpable l'épaisseur de l'objet, de même que le mouvement induit par le pli. Et s'il trompe l'œil, ce n'est que pour inscrire davantage le livre et la lecture dans un rapport corporel et multi-sensoriel au monde.

La dynamique du feuillet permet d'envisager l'appréhension du monde comme exercice de réversibilité. La réversibilité est une valeur opératoire du pli – ou du livre dans sa forme *codex*. Anne-Françoise Penders, lorsqu'elle présente la pratique de B. Villers, l'envisage d'entrée de jeu comme une entreprise de *réversibilité de la lecture*[751]. Les œuvres de É. Watier et B. Villers entretiennent cette dynamique du recto-verso : dans le titre de leurs œuvres qui se font écho (*Un livre (Un pli), Un pli, un livre*), dans la réversibilité de l'ordre de lecture ; notons également la parenthèse chez É. Watier qui rejoue typographiquement la symétrie du livre au pli. Chez M. Merleau-Ponty, la réversibilité de l'expérience est d'abord pensée à l'intérieur même du corps, sous le concept de *chair.* Cette réversibilité est ensuite étendue à d'autres corps, elle s'ouvre à « l'intercorporel »[752]. Cette première étape argumentative consiste à universaliser la réversibilité de mon corps propre à celui des autres :

> […] de manière à faire avec eux [vision et toucher] l'expérience d'un seul corps devant un seul monde, par une possibilité de réversion, de reconversion de son langage dans le leur, de report et de renversement, selon laquelle le petit monde privé

749 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 180.

750 *Ibid.*, p. 192. Nous soulignons.

751 « D'emblée, le titre incite au choix d'une lecture, d'un sens à donner à l'histoire. Celle-ci, à son tour, tend vers la réversibilité. », Anne-Françoise Penders, *op. cit.*, p. 6.

752 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 188.

> de chacun est, non pas juxtaposé à celui de tous les autres, mais entouré par lui, prélevé sur lui, et tous ensemble sont un Sentant en général devant un Sensible en général.[753]

Ce moment est l'occasion pour l'auteur d'aborder explicitement la notion de « corps esthésiologique » : « […] j'examine la région critique du corps esthésiologique […] »[754]. Le corps esthésiologique serait donc celui soumis à l'opération de la réversibilité comme opération de concrétion du sentir et du dire, du sensible et de l'intelligible, de la sensation et du retour critique sur celle-ci.

> De manière générale, à l'encontre de toute conception strictement linéaire (du temps, de l'histoire, du récit…), l'idée fondamentale d'un retournement sur soi-même constitue manifestement un paradigme de la modernité théorique, tant littéraire (expérience de la mémoire avec Proust *À la recherche du temps perdu*, phénomène du ressac poétique d'*Un Coup de Dés*…) que philosophique (*via* la pensée nietzschéenne de l'éternel retour, de la durée chez Bergson, du pli selon Deleuze…).[755]

La réversibilité est donc l'opérativité même du pli qui permet d'exprimer le sens des choses. Le livre, le feuillet qui le constitue, renvoient, nous l'avons dit, au plan d'immanence deleuzien. « C'est une table, un plateau, une coupe. C'est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan d'immanence des concepts, le planomène »[756]. En parlant de « planomène », G. Deleuze fait résonner un territoire de papier : celui de la feuille. Le plan d'immanence *est*, par principe : c'est le fondement du sens, comme la feuille *in-plano* l'est aux livres de B. Villers et É. Watier.

> Chaque mouvement parcourt tout le plan en faisant un retour immédiat sur lui-même, chacun se pliant, mais aussi en pliant d'autres ou se laissant plier, engendrant des rétroactions, des connexions, des proliférations, dans la fractalisation de cette infinité infiniment repliée (courbure variable du plan).[757]

L'expérience du livre d'artiste minimal ou altéré se révèle ainsi comme un mouvement incessant de lecture, en retours et plis successifs. *L'heuristique du pli* mise en œuvre par les artistes permet dès lors d'envisager une lecture esthésiologique : une

---

753 *Ibid.*, pp. 186-187.

754 *Ibid.*, pp. 192-193.

755 Jérémie Bennequin, « Réversibilité », https://jeremiebennequin.com/reversibilite-23#nb14, consulté le 25 juin 2018.

756 Gilles Deleuze, *Qu'est ce que la philosophie, op. cit.*, p. 38.

757 *Ibid.*, p. 41.

lecture qui implique un fondement métaphysique des êtres et des choses. Ces livres ne fondent pas un savoir, mais un rapport au monde, à la façon que l'on a de le sentir. La réhabilitation de l'esthésiologie serait donc due à une redéfinition du plan dans lequel se situent notre être et nos actions : un plan métaphysique d'immanence.

Le livre et le monde, à travers le pli qui les lie, sont des ouvroirs de sens : ils fondent les dispositions nécessaires à l'invention de manières d'être, de faire et de livrer le monde. Le déploiement de la sensibilité est un mouvement d'ouverture : de l'intime du livre fermé, à l'extime lorsqu'on le feuillette. Pour G. Deleuze, la réversibilité rendue possible par le pli est un moyen de « "s'orienter dans la pensée" […] »[758]. Ainsi, la lecture, au sens esthésiologique, consisterait à « […] projet[er] le monde "sur la surface d'une pliure"... […] »[759]. L'expression que G. Deleuze emprunte à Jean Cocteau re-sémantise la métaphore du livre-monde en dynamique du *monde-pli*, et de la perception comme *surface-pliure*. L'abus de ces mots-valises est, espérons-le, à même de traduire une dynamique générative plutôt qu'une analogie. *Plier-déplier* s'affirme alors comme le mouvement fondateur de la pensée : entendre par là un mouvement à même d'édifier les conditions de possibilité d'émergence de celle-ci. Ouvrir un livre ne consisterait finalement donc qu'à en plier et en déplier le sens. De la même manière que le plan d'immanence est pré-philosophique pour G. Deleuze, la lecture esthésiologique induite par ces livres d'artistes est une lecture pré-intelligible du non-savoir. Ces livres incitent ainsi celui qui tente de les « lire », à avant tout les dire d'une manière différente et non normée. L'expérience des livres *a minima* de l'art actuel relève donc d'une expérience pathique, non-représentative, intensive (et non plus extensive – comme c'est le cas dans la lecture sémantique). Elle n'est en mesure que de produire des discours phatiques, non contraints et souvent dénués d'efficacité. Les livres altérés possèdent une portée esthésiologique puisqu'ils poussent le spectateur à mettre en mots non pas l'exégèse efficace d'un texte, mais l'expérience non-représentative et non-intelligible (pathique et phatique) d'une forme.

Mais la réversibilité du corps esthésiologique questionne plus largement la notion d'*expression*, l'esthésiologie étant l'« expression de l'expérience par l'expérience »[760]. Les dernières considérations de M. Merleau-Ponty dans le chapitre

---

758 *Ibid.*, p. 40.

759 Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Monaco, Éd. Du Rocher, coll. « Rocher/Littérature », 1983, p. 79-80, dans Gilles Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 124.

760 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 203.

qui nous occupe sont donc naturellement tournées vers la « Parole universelle », l'auteur basant sa méthodologie sur l'inextricable du voir et du dire :

> Comme il y a une réversibilité du voyant et du visible, et comme, au point où se croisent les deux métamorphoses, naît ce qu'on appelle perception, de même, il y a une réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie ; la signification est ce qui vient sceller, clore, rassembler la multiplicité des moyens physiques, physiologiques, linguistiques de l'élocution, les contracter en un seul acte, comme la vision vient achever le corps esthésiologique ; et, comme le visible saisit le regard qui l'a dévoilé et qui en fait partie, la signification rejaillit en retour sur ses moyens […].[761]

La notion de « parole universelle », d'un dicible empreint de réversibilité (allocutaire devenant délocutaire, signification qui interroge ses moyens, etc.) rejoint l'idée d'une immanence métaphysique de l'expérience. Dans les livres d'artistes altérés de B. Villers et de É. Watier, la réversibilité morphologique des ouvrages entérine l'idée d'un plan d'expression commun. La parole s'y fonde alors en visualité et l'expérience du livre traduit un inextricable du visuel et de sa lisibilité. L'« entr'expression » deleuzienne tantôt évoquée dit bien cette expression mutuelle ou universelle, cette réversibilité de la parole qui s'adjoint – ou s'entre-tisse – avec la réversibilité généralisée du monde.

Supprimer du livre ses lignes, le priver de son texte semble un geste radical qui met en danger le statut de l'objet, sa familiarité aussi. Un livre sans texte (ou presque) est renvoyé à son plus simple appareil : sa forme, son pli. Les livres d'artistes ici présentés – et le peu de texte qu'il leur reste – incarnent une tautologie plastique. Tous mettent en jeu le pli comme opération plastique. Penser une heuristique du pli ne consiste pas à se demander « qu'est-ce qu'un livre ? » (et à interroger la nature de celui-ci), mais plutôt « comment un livre peut-il exister ? » : quelles sont les conditions nécessaires d'existence du livre ? Et par là même, comment l'expérience sensible peut-elle advenir ? Quelles sont les conditions nécessaires d'exercice de l'expérience esthétique ? Quelles seraient les conditions d'une *lecture esthésiologique* de l'art ? Le pli permet de penser le livre et le plan d'expérience dans lequel il prend place, comme une *surface-profonde*, une *surface-pliure*. Cette profondeur, cette matière sensible du livre (*chair* chez M. Merleau-Ponty) est possible grâce à l'entremise du feuillet. Le feuilletage du livre, *via* un processus de pliage, permet l'émergence de cet oxymoron fondateur. Le paradoxe issu du livre – paradoxe de la *surface-profonde* – est concomitant du paradoxe de la réversibilité qui structure le plan d'immanence deleuzien. Sans plan d'immanence, pas de lieu pour sentir, penser, vouloir. Alors, l'esthésiologie s'élabore comme science de la mise en discours de sensations qui passe

761 *Ibid.*, p. 202.

outre les systèmes binaires d'oppositions – entre sensible et intelligible en particulier. Sortir de cette opposition séculaire nécessite toutefois une évolution d'ancrage : du phénoménologique – qui suppose un sujet et un objet, une relation duelle – au métaphysique, qui fonde un plan commun où le paradoxe sensible-intelligible est neutralisé, où visible et dicible ne seraient qu'un sensible commun, une concrétion esthésiologique.

Chapitre 5 - L'œuvre d'art comme faire-bibliothèque

> « Une bibliothèque que l'on ne range pas se dérange : c'est l'exemple que l'on m'a donné pour tenter de me faire comprendre ce qu'était l'entropie et je l'ai plusieurs fois vérifié expérimentalement. »[762]
>
> Georges Perec

[762] Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, p. 38.



Fig. 60 : Reconstitution de la bibliothèque personnelle de Anselm Kiefer pour l'exposition « Anselm Kiefer, L'alchimie du livre », du 20 octobre 2015 au 7 février 2016, Bibliothèque nationale de France, Site François Mitterrand, Galerie 2.

Faire-bibliothèque. Derrière cette expression (à valeur d'opérateur davantage que métaphorique) se logent certaines pratiques personnelles et artistiques de *bibliothèques-œuvres*[763]. Mais aussi les bibliothèques théoriques singulières qu'artistes, écrivains, philosophes, etc. sont à même de créer. Ainsi, le *faire-bibliothèque* peut s'entendre en trois sens : un *faire-bibliothèque* comme constitution d'une bibliothèque personnelle (matrice de la création), un *faire-bibliothèque* comme *œuvrer* artistique, et pour finir, un *faire-bibliothèque* comme pratique (méthodologique et épistémologique) de *lecture*. Derrière ce mot valise – *faire-bibliothèque* – se joue la concrétion entre lieu et pratique. Ce choix fait écho à une expression employée par C. Jacob, dans le tome 1 des *Lieux de savoir.* L'auteur, lorsqu'il évoque l'ambition de l'ouvrage collectif, insiste sur l'image du livre-bibliothèque.

> Plus qu'un livre-encyclopédie, les *Lieux de savoir* voudraient être un livre-bibliothèque, où les contiguïtés des chapitres sont signifiantes au même titre que le voisinage des livres sur une étagère, mais où le sont aussi bien les rapprochements imprévisibles que l'on peut établir d'une section à une autre, à des dizaines ou des centaines de pages de distance, selon la modalité d'une quête exploratoire ou d'une errance ludique.[764]

L'image du livre-bibliothèque sous-tend notre hypothèse d'un *faire-bibliothèque* global dont procèderait la connaissance. *Via* le faire-œuvre de l'artiste ou du théoricien, l'expérience trouve sa cohérence dans une pratique signifiante de la contiguïté cheminante de l'esprit.

Lorsqu'il analyse ses pratiques de bibliothèque, A. Manguel, dans *La bibliothèque, la nuit*, thématise de multiples pôles, perméables, de réflexions. Ainsi, les chapitres « Un ordre », « un espace », « une ombre » et « une forme », esquissent une interrogation *formelle* de la bibliothèque. Les chapitres « Cabinet de travail » et « Une intelligence » donnent la part belle à la *productivité* de la bibliothèque. Enfin, une interrogation mémorielle et politique (chapitres « La survie », « L'oubli », « Un pouvoir », « Une identité », « Une demeure ») dialogue avec une approche irrationnelle[765] de ce lieu (chapitres « Un mythe », « Le hasard », « Une île », « L'imagination »). Ces axes guideront dans ce chapitre notre approche pour tenter

---

763 Il s'agit, sous cette appellation, de désigner les artefacts qui, dans le champ des arts plastiques, prennent la forme d'une bibliothèque – lieu de stockage et d'exposition de livres, espace dédié à la lecture.

764 Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés,* Paris, Albin Michel, 2007, p. 37.

765 Cet aspect est également discuté chez Walter Benjamin dans Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2015. Le collectionneur – proche de la figure du bibliophile incarnée par nos penseurs – devient chez W. Benjamin un « interprète du destin » (p. 43) L'auteur insiste donc sur la relation irrationnelle et magique qui lie le possesseur à son objet.

d'esquisser les contours de ce faire-bibliothèque. Ainsi, faire-bibliothèque consistera dans un premier temps en une analyse formelle de la bibliothèque comme espace de pensée et lieu de lecture. Un deuxième moment envisagera le faire-bibliothèque comme *œuvrer* artistique – dimension productiviste. Enfin, les expériences irrationnelles de la bibliothèque nous inviteront à considérer un faire-bibliothèque comme faire-monde et faire-lecture spécifiques aux arts plastiques. Les dimensions mémorielle et politique parcourent en filigrane ces trois moments.

1. Faire-bibliothèque : espace de pensée, lieu de lecture

1.1. Faire-bibliothèque : pratique quotidienne de lecture des artistes et des théoriciens

Chez les artistes : l'émergence d'une lecture artiste

Les artistes lisent et ces lectures *informent* leur travail – au sens premier de « façonner, donner forme plastique à ». Les lectures d'A. Kiefer (Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Rainer Maria Rilke, etc.) participent de manière certaine à la construction de sa bibliothèque personnelle, de sa démarche plastique et de ses bibliothèques-œuvres (comme dans *Mésopotamie (La grande prêtresse)* (1985-1989) ou plus récemment *Shevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)* (2011)). J. Kosuth fonde toute sa pratique conceptuelle sur la notion de lecture – partielle au vu des contraintes d'exposition – d'une bibliothèque privée hétéroclite, substrat théorique et affectif qui préside l'œuvre *Du phénomène de la bibliothèque* (2006). L'absorption des textes par les artistes trouve sa résurgence dans les *factures* de leurs bibliothèques-œuvres.

Ainsi, en 2015, A. Kiefer dévoile sa bibliothèque personnelle à la BNF à l'occasion de l'événement l'« Alchimie du livre »[766]. Annoncée comme une scénographie de la pratique intime de l'artiste – en contrepoint à l'exposition de ses œuvres monumentales au centre G. Pompidou – l'exposition débute logiquement par un passage *via* sa bibliothèque privée. L'espace se distribue autour d'une allée centrale au milieu de laquelle, sous vitrine, se déploient livres et carnets de l'artiste. Les deux premières niches, de part et d'autre de cette allée, sont réservées à la « Bibliothèque de livres d'artiste d'Anselm Kiefer » :

---

766 Dominique Baqué, Jean-Luc Nancy, Christoph Ransmayr (contributeurs), *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre,* Paris, Editions BNF, 2015. Exposition tenue du du 20 octobre 2015 au 7 février 2016, Bibliothèque Nationale de France, Site François Mitterrand, Galerie 2.

> L'installation ici présentée n'est autre que la bibliothèque personnelle d'Anselm Kiefer dans laquelle sont conservés les livres d'artiste qu'il a réalisés depuis une quarantaine d'années. Ces livres atypiques, en carton, en plâtre ou en plomb, dont le nombre s'élève à plusieurs centaines de titres, sont uniques et appartiennent généralement à des séries. Contrairement aux tableaux ou aux sculptures, ils relèvent d'un registre privé et intime et ne comportent pas toujours de texte. Pourtant, chacun des livres renvoie à un "sujet" tiré de la littérature, de l'histoire ou de la philosophie qu'Anselm Kiefer traite de manière plastique. La plupart d'entre eux sont contenus dans des boîtes métalliques sur lesquelles l'artiste a pris soin d'inscrire un titre.[767]

Cette brève description, inscrite sur le mur d'une cimaise, présente la bibliothèque comme une « installation » constituée principalement d'étagères et de boîtes métalliques, ainsi que de livres. Sur ces boîtes en métal gris, des phrases, des mots, qui orientent la pratique de A. Kiefer (et notre visite dans la scénographie pensée par l'artiste) : « l'origine du monde », « *the secret Life of plants* », « constellations », « *WER JETZT KEIN HAUS HAT* »[768] (phrase issue du poème *Herbsttag (Jour d'automne)* de Rainer Maria Rilke), ou encore « étoiles ». Ces bribes de phrases agissent comme autant de constellations et de configurations de son œuvre, comme autant de marqueurs d'une généalogie créatrice. En ce sens, le spectateur ne se trouve pas exactement face à la bibliothèque privée et domestique de l'artiste, mais bel et bien face à une ré-interprétation plastique et scénographiée de celle-ci. Le dispositif auquel nous nous confrontons est donc déjà une production plastique à part entière ; la bibliothèque personnelle fait écho aux sculptures présentes plus loin dans l'exposition. La mise en scène des bibliothèques d'artistes attestent d'un regain d'intérêt théorique pour les pratiques quotidiennes de la lecture chez les artistes, et plus généralement d'un intérêt scientifique renouvelé pour la bibliothèque comme laboratoire de création[769].

Ainsi, cette bibliothèque s'inscrit-elle sous la dénomination de « bibliothèque-œuvre », que nous utiliserons au cours des prochains développements, ou sous celle, plus spécifique, de « bibliothèque plasticienne ». Il s'agit, sous cette appellation, de désigner les artefacts qui, dans le champ des arts plastiques, prennent la forme d'une bibliothèque – lieu de stockage et d'exposition de livres, espace dédié à la lecture. Car au même titre que pour les livres qui la composent, nous *lisons* la bibliothèque : celle

---

767 Texte de présentation de la bibliothèque à l'entrée de l'exposition « Anselm Kiefer. L'alchimie du livre ».

768 « Qui n'a pas sa maison » ou « qui n'a pas de toit ».

769 Voir Sandra Delacourt, *op. cit*. Également, voir le travail du collectif « La lecture-artiste ».

d'A. Kiefer se parcourt du regard, s'appréhende et se *lit* au rythme de la scansion orthogonale des structures et caisses métalliques.

Il conviendrait donc de dire que les artistes *lisent le monde, spécifiquement*. Cette lecture particulière qu'ils engagent se répercute à travers l'émergence d'une lecture-artiste. Comment cette lecture, que les artistes pratiquent, entre-t-elle en résonance avec les lectures générées par leurs œuvres ? Il ne s'agira pas de dire que les bibliothèques-œuvres représentent un *sujet* ou *objet* de lecture (l'intrigue d'un roman, le personnage ou le cadre d'une narration, la pensée d'un auteur, etc.), mais bien plutôt qu'elles matérialisent une *manière* de lire, un *comment lire* réfléchi dans un *faire-bibliothèque*. La lecture-artiste, si elle est « mise en exergue des possibilités créatrices »[770], est plus spécifiquement encore une mise en exergue des *possibilités lectrices* qui se déploient dans l'acte de création plastique.

[Définition de la lecture artiste]

L'hypothèse émise est la suivante : les caractéristiques de la lecture-artiste s'incarnent dans les artefacts que les artistes produisent. Le motif de la bibliothèque plasticienne, au-delà du simple prétexte métaphorique qu'il offre, semble propice à réenvisager la *lecture* depuis le prisme de l'artiste lecteur. Qualifiée d'« imprévisible », de « non-exhaustive » ou de « décontextualisée » par Lison Noël, la lecture-artiste expose aux « vertus de la non-lecture »[771]. L'empêchement du *lire* – forme de non-lecture – constitue en effet l'un des ressorts de nos bibliothèques-œuvres. Celles-ci trahissent des « lecteurs déficients, imparfaits, anarchiques, producteurs de contresens et mécompréhensions. Leur lecture est volontiers partielle, partiale, sélective, simplificatrice, imprévisible, et surtout, créatrice »[772]. Le lecteur-artiste devient producteur d'une lecture-artiste : ni explicative, ni traductrice, mais intuitive et exploratoire, moins disciplinaire qu'intermédiale. Les bibliothèques plasticiennes sont donc faites *lecture* : elles sont le produit, la création vive d'une approche lectrice de la réalité. Si le concept de lecture-artiste en est encore à ses prémisses théoriques, il convient d'envisager une méthodologie d'approche adaptée à la confusion que cette notion génère. L'exploration des bibliothèques-œuvres – comme objet intermédial permettant de comprendre ce que serait une *lecture-artiste* – appelle une approche inductive, un itinéraire sensible sous forme de promenade visuelle, dans les pratiques

---

770 Argumentaire de l'appel de la journée d'étude « La lecture-artiste. Que font les artistes de leurs lectures ? », https://calenda.org/441146, consulté le 30 août 2019.

771 Lison Noël, *The French New Novel. Réception du Nouveau Roman par le milieu artistique américain 1963 – 1981,* Thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de Dominique Viart, Paris, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014, p. 215, https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2014PA100160.pdf, consulté le 12 janvier 2019.

772 *Ibid.*, p. 217.

actuelles de la bibliothèque plasticienne. De proche en proche, d'œuvre en œuvre, s'esquissent peut-être quelques contours de la lecture-artiste. Cette méthodologie de la promenade[773] se substitue ici à l'équivoque d'un inventaire taxinomique des pratiques. Les quelques bibliothèques-œuvres explorées le seront donc à titre de jalons, de *cairns*, signalant la traversée d'un territoire théorique à construire.

[L'artiste : un lecteur ?]

Il semble au préalable nécessaire de revenir sur ce que la notion de « lecture-artiste » sous-entend. Cette évocation implique en effet que l'artiste soit lui-même un *lecteur* et, potentiellement, que sa création puisse s'apparenter à une *lecture.* S'il semble indéniable que les artistes lisent, reste à définir plus précisément le type de lecture mis en œuvre.

Cette situation, où le spectateur de l'œuvre évolue en lecteur privilégié de celle-ci, trouve son corollaire dans la figure de l' « artiste-auteur » – succédant à celle de l'« artiste-lecteur »[774]. Pour S. Delacourt, le texte a un moment été délaissé par les artistes dans l'acte de création. La distinction entre bibliothèque et atelier légitimait la qualité artistique des œuvres dans ce renoncement au texte-intelligible en amont de la création. Ce n'est qu'après avoir créé que les artistes pouvaient, par le texte, justifier de leurs processus plastiques en atelier. « En d'autres termes, l'artiste-lecteur laisserait place à la figure autoritaire de l'artiste-auteur tel que l'envisage, dès 1964, Harold Rosenberg »[775]. La figure de l'artiste-lecteur – corollaire de celle d'un intellectuel déconnecté de l'acte créatif – peine un temps à s'imposer dans le paysage de la création artistique contemporaine. Pourtant, force est de constater que les artistes actuels se revendiquent de leurs lectures. Ainsi J. Bennequin se confie sur son rapport à la lecture, en août 2019 :

> J'ignore s'il existe une "lecture-artiste" […]. Je dirais plutôt qu'il y a des artistes lecteurs et d'autres moins. En ce qui me concerne, la lecture de textes, notamment littéraires et philosophiques, stimule profondément ma pratique artistique, au point d'être parfois la source d'une production de longue haleine. Je suis fasciné par l'univers de mots que certains auteurs ont réussi à bâtir autour d'eux et les livres que je respecte le plus forment toujours à mes yeux comme une crypte sacrée au sein de

---

773 « La promenade » est une méthode directement héritée des réflexions menées par R. Barthes, J-M. Schaeffer ou M. De Certeau. *Cf.* Roland Barthes, *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1993, « Écrire la lecture », « Sur la lecture », p. 33-36 et p. 37-sq ; Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Editions Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015, Chapitre 2 « Une promenade à flanc d'Oued », p. 48 ; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, Chapitre VII: Marches dans la ville, pp. 141-sq.

774 Voir Sandra Delacourt, *op. cit.*

775 *Ibid.*

> laquelle repose un dieu. Il peut y avoir deux attitudes : soit on reste à distance pour contempler de loin ce "mystère dans les Lettres", soit on décide d'aller voir le monument de plus près, d'en faire le terrain de jeux d'un enfant sacrilège et aventurier… Les grands livres deviennent comme des territoires qui me permettent d'entrer en contact avec mes propres divinités. Mes réappropriations plastiques d'œuvres littéraires constituent peut-être une *relecture* artistique de mes livres préférés.[776]

La lecture-artiste n'agit donc pas comme lecture distanciée du terreau littéraire et philosophique de l'artiste, mais comme « relecture » impliquée (« cryptique » dans le vocabulaire de J. Bennequin) d'une littérature devenue « terrain de jeux d'un enfant sacrilège et aventurier ». M. de Certeau, au chapitre XII de *L'invention du quotidien*, définit le lire comme un braconnage (Chap. XII : « Lire: un braconnage »)[777]. *Braconner*, faire une *lecture buissonnière,* sont autant de manière d'envisager une lecture sauvage, comme aventure et vagabondage sciemment coupables, infractions jouissives aux pratiques de lecture et d'apprentissage réglées, où le corps, le gestuel, retrouvent leur place, déjouant ainsi l'intellectualisme optique du binôme « scriptural-lectoral ».

Le glissement terminologique opéré durant le tournant lectoral de l'art ainsi que la disparition de la figure de l'artiste-lecteur sont symptomatiques d'une réalité où le paradigme textuel et scripteur doit faire autorité. La réévaluation de l'artiste-lecteur vient tempérer le tournant lectoral de l'art : elle implique une attention renouvelée aux mécanismes de lecture qui guident la création. Lecture *autre* – désolidarisée des paradigmes langagiers et nécessairement optiques – la lecture-artiste s'incarne dans les bibliothèques personnelles des créateurs. Si celles-ci deviennent des objets plastiques à part entière (installation, sculpture, artefact performatif, etc.), c'est qu'elles trahissent le désir urgent des artistes de « faire quelque chose » de ces moments annexes, lectures et manipulations livresques réalisées dans l'ombre et l'intimité d'un lieu personnel, en marge de leur activité artistique. La bibliothèque plasticienne incarne la résurgence de la marge en plusieurs sens : résurgence de la figure marginalisée de l'artiste-lecteur (face à celle plébiscitée car démiurgique de l'artiste-auteur), résurgence d'un matériau de travail (le livre) souvent annexe à la pratique, résurgence d'attitudes discrètes, malhabiles et incohatives d'exploration – marges d'une enfance de la lecture.

En 1970, J. Kosuth réalise la pièce *Information Room (Special Investigation)*. Deux tables de bois, sortes de tables de travail provisoires – semblables à celles que l'on trouve dans des bibliothèques publiques ou universitaires –, accueillent des livres soigneusement sélectionnés par l'artiste. Le spectateur est explicitement invité à

---

776 Entretien privé avec l'artiste, juillet 2019. Voir annexes.

777 Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 253-254.

s'attabler et à lire. Les livres épars offrent leur couverture au visiteur de passage tout comme à l'artiste, présent dans cette bibliothèque provisoire. J. Kosuth, en digne représentant de l'art conceptuel, propose ici une expérience de lecture comme rencontre avec sa bibliothèque personnelle : livres de poche, journaux, « textes de philosophie linguistique, anthropologie structurale, et théorie psychanalytique »[778]. L'artiste et le lecteur ponctuel se confondent alors le temps de l'activation de cette bibliothèque-œuvre. Le livre, usuel, appelle une lecture courante, mais aussi diverse que le sont les acteurs de cette installation : ainsi, la lecture pourra tantôt se faire studieuse, tantôt flottante et distraite ; elle pourra être difficile selon l'ouvrage choisi, stimulante, superficielle si le visiteur décide de n'effleurer que son titre. À la diversité des ouvrages présents sur les tables répondent les multiplicités des postures lectrices. Cette œuvre de jeunesse est un « prototype »[779] : elle inaugure les dispositifs d'exposition du discursif et du documentaire largement popularisés depuis. J. Kosuth y définit l'œuvre comme *espace conceptuel de la lecture.* Entendons que l'œuvre n'atteint sa pleine matérialisation que dans l'activation lectrice de l'installation. C'est la représentation mentale des lectures faites à ces tables qui matérialise la lecture comme lieu plastique et fait œuvre.

Pourtant, cet espace conceptuel de la lecture devient très vite paradoxal dans les pratiques des bibliothèques-œuvres, y compris chez J. Kosuth. Souvent illisibles, aporétiques et réticulées, les bibliothèques plasticiennes ne s'appréhendent que partiellement. Les livres qu'elles contiennent font l'objet d'altérations et d'usages empêchés. Ne reflètent-elles pas une lecture-artiste déficiente et toujours inachevée ? Dans les bibliothèques plasticiennes, la lecture analytique laisse place à une lecture-artiste : malléable, changeante, anti-autoritaire et non-catégorisante. Les bibliothèques-œuvres sont des incarnations paradoxales de la lecture puisqu'elles reposent sur un intrinsèque « *noli me legere* »[780] (sur lequel nous reviendrons). Si elles sont issues de lectures-artistes, les bibliothèques plasticiennes peuvent se refuser à la lecture. Objets de fascination, ces bibliothèques empêchées systématisent des interdits de lecture à nuancer : cette présumée systématisation de l'empêchement de lecture n'exclut pas pour autant une appréhension *lectrice* de l'œuvre.

---

778 Fionn Meade, « Joseph Kosuth - Artforum », *Cargo Collective*, http://cargocollective.com/fionnmeade/Joseph-Kosuth-Artforum, consulté le 14 Janvier 2019 : « *texts dealing with linguistic philosophy, structural anthropology, and psychoanalytic theory* », nous traduisons.

779 *Ibid.*, « [*Information Room] is significant as a prototype for discursive installation formats that have since become customary.* », nous traduisons : « [L'œuvre *Information Room*] est un prototype important pour les formats d'installations discursifs devenus (après elle) monnaie courante ».

780 Thierry Roger, *op. cit.,* p. 734.



Fig. 61 : Joseph Kosuth, *Information Room (Special Investigation)*, 1970-2008, Journaux, livres, tables et chaises, Dimensions variables, Sean Kelly Gallery, New York, New York.

Les lectures de P. Convert (lectures enfouies dans sa mémoire, ou lecture par imprégnation de textes personnels) guident les choix plastiques de l'artiste et y répondent. Les livres de verre renforcent le paradoxe de l'interdit de lecture tantôt évoqué. Transparence et transitivité, si elles sont synonymes de *lisibilité,* déroutent les automatismes de lecture que l'on voudrait appliquer à ces livres. Les cristallisations des livres, dans le vif de la matière, convoquent des destructions patrimoniales récentes (celles des Bouddhas de Bâmiyân en particulier). Émerge une lecture qui négocie entre processus mémoriels et incorporations affectives de l'objet.

Ce rapport à la lecture, intime, sensible, active une lecture-artiste empathique, où l'artiste *présage*, imagine comme possible, un monde à créer. Pour J. Bennequin :

> […] il existe bien sûr une relation dialectique entre les livres que je collectionne et ceux que je réalise. Je n'hésite d'ailleurs jamais à les installer les uns avec les autres lors d'expositions. Dans sa *Bibliothèque fantastique*, Michel Foucault établit un rapport intime entre ces deux types de "volumes" – le livre et la bibliothèque – qui s'imbriquent l'un dans l'autre et se transforment l'un en l'autre dans la mesure où l'on peut concevoir une bibliothèque comme une œuvre, un ouvrage, un livre, et le livre comme un lieu (au sens mallarméen du terme), une bibliothèque, "fantastique" car "espace d'imagination", "lieu nouveau des fantasmes". La formule est connue : "L'imaginaire (…) s'étend entre les signes, de livre à livre (…) il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque". Ce que je trouve intéressant, c'est que non seulement les deux formes de "volume" s'interpénètrent mais ils se génèrent aussi mutuellement, se *donnant lieu* alternativement.[781]

Le développement de la bibliothèque plasticienne de J. Bennequin semble aparallèle à celui de sa bibliothèque personnelle : le va-et-vient entre l'une et l'autre est constant, inhérent à leurs modes de déploiement respectifs. La lecture-artiste génère en ce sens ce que l'artiste nomme après M. Foucault un « phénomène de bibliothèque » : elle encourage la transmutation des lectures, son ressaisissement falsifié et opaque qui appelle une éternelle relecture. Tant et si bien qu'« il y a évolution aparallèle du livre et du monde [:] le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et le peut) »[782]. La lecture-artiste devient garante d'un devenir-lecture du monde, cher à G. Deleuze et F. Guattari au moins autant qu'aux artistes lecteurs.

---

781 Entretien privé avec l'artiste, juillet 2019. Voir annexes.

782 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, *op. cit.*, pp. 9-37, ici p. 18.

Chez les théoriciens : ordres et désordres méthodologiques et épistémologiques

[Pratiques heuristiques de la bibliothèque]

A. Manguel, G. Perec, A. Warburg, mais aussi U. Eco, W. Benjamin et A. Malraux sont des penseurs, auteurs, littérateurs qui interrogent la place du livre et de la lecture dans les processus de pensée. Dans leurs pratiques respectives, le livre et la bibliothèque deviennent objet d'intermédialité. À travers ces deux médiums sont interrogés les terminologies, les enjeux épistémologiques des disciplines littéraires et artistiques, mais aussi leurs enjeux méthodologiques. Penser la bibliothèque, le livre et la lecture en champs élargis nous pousse ici à nous intéresser non pas uniquement à des artistes, mais aussi à des écrivains, littérateurs, ou théoriciens de l'image et de la lecture. Tous sont à la fois usagers et créateurs de bibliothèques.

C'est donc à travers une praxis, une appréhension physique et motrice de la bibliothèque que nous pouvons interroger sa méthodologie. Les approches de ces auteurs sont travaillées par une pratique heuristique de la bibliothèque dans laquelle le livre n'est plus simple expédient au savoir, mais matériau à sculpter la pensée savante et créatrice. Nous posons ici l'hypothèse que les méthodologies littéraires et théoriques de ces auteurs sont issues d'une compréhension plastique de la bibliothèque et du livre – des sources de travail. Cet étrange retournement consiste à penser le champ littéraire depuis celui des arts plastiques – méthodologie peu commune, la dynamique horacienne de l'*ut pictura poesis* ayant séculairement été prise à rebours. La bibliothèque est donc à la fois outil et matière nécessaires à la quête de sens et de compréhension engagée par les écrivains, les théoriciens et les artistes. Cette entreprise est explicitée dès l'introduction chez A. Manguel : la bibliothèque, sa constitution, son usage, deviennent les symptômes d'une interrogation du monde en pratique.

[L'entropie comme principe créateur paradoxal de la bibliothèque]

Les pratiques quotidiennes de la bibliothèque en disent long sur des processus inhérents à sa construction, à son développement, à son démantèlement parfois. Particulièrement, les manipulations successives des livres remettent en cause l'ordre établi de la bibliothèque. Chez G. Perec, livres épars, livrés à leur fatale dispersion, constituent une bibliothèque guidée par un phénomène d'entropie. Même constat chez A. Manguel pour qui l'entropie se définit comme dynamique d'abolition de tout catalogue et de tout classement.

> Une bibliothèque privée, contrairement à une établissement public, offre l'avantage de permettre une classification fantaisiste et éminemment personnelle. Malade,

> Valery Larbaud faisait relier ses livres en des couleurs différentes selon la langue dans laquelle ils étaient écrits : les romans anglais en bleu, les espagnols en rouge, etc. "Sa chambre de douleur était un arc-en-ciel […], raconte l'un de ses admirateurs, réservant à l'œil et au souvenir des surprises et des bonheurs attendus." Georges Perec a un jour énuméré une douzaine de façons de classer sa bibliothèque, dont aucune ne lui semblait satisfaisante en elle-même. Sans grande conviction, il suggérait les ordres suivants :
>
> alphabétique
> par continent ou pays
> par couleurs
> par dates d'acquisition
> par dates de publication
> par formats
> par genres
> par époques littéraires
> par langues
> en fonction de nos priorité de lectures
> en fonction de leurs reliures
> par collections.
>
> De telles classifications peuvent répondre à un but particulier, personnel. Une bibliothèque publique, en revanche doit suivre un ordre dont le code peut être compris de tous les usagers et qui est déterminé avant la mise en place des collections sur les rayons.[783]

L'entropie mesure le degré de désordre de la matière, sa propension naturelle à l'auto-sabotage. De même, pourrions-nous dire que la lecture d'une œuvre est entropique : elle met en jeu plusieurs moments d'errance, traductions des désordres matériels de l'œuvre. Phénomène intensif par excellence, l'entropie incarne un principe vital, mais néanmoins paradoxal, de la bibliothèque. Formé par analogie avec énergie, « action de se retourner » pris au sens de « action de se transformer » (cnrtl), le terme traduit le principe créateur propre au *faire-bibliothèque*. Cette notion, empiriquement expérimentée chez G. Perec, déjoue la métaphore de la bibliothèque comme « image immuable du monde ». Le faire-bibliothèque entropique contrarie l'idée d'illusion représentative portée par une telle métaphore ; il sape les fondements mêmes de la métaphysique classique. Pensée depuis une idée mécaniste de la mimèsis, la bibliothèque – au même titre que le monde dans cette métaphore classique – reste indéniablement soumise à un principe mécaniste d' « achèvement de l'inachevé ».

783 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, pp. 50-51.

Pour H. Blumenberg,

> Il est facile de repérer à quel point l'idée d'une stabilité ontologique invariable d'un "monde" est profondément ancrée et reste ininterrogée dans notre tradition métaphysique […]. Le pluriel de "monde", qui grammaticalement est déjà présent ici, ne sollicite encore nullement l'imagination, la libre variation et la plasticité de la représentation de ce qui est possible. Même encore chez Descartes et dans la tradition qui le suit, et en dépit de toute contestation explicite de recourir à des principes téléologiques, l'évolution cosmogonique semble avoir trouvé très exactement son terme dans la cohésion et l'état du monde que nous rencontrons de fait.[784]

La possibilité d'un inachèvement n'advient qu'avec un renouvellement des traditions métaphysiques et un questionnement de la bibliothèque-monde comme image mimétique d'un état de faits. Penser un *faire-bibliothèque* encourage une conception plurielle et renouvelée du monde.

Ainsi, de même dans les bibliothèques publiques, qui se veulent garantes d'un ordre « sérieux » de la matière livresque, penser une bibliothèques achevée s'avère impossible. Les classements thématiques, quels qu'ils soient, mènent immanquablement à des aberrations. « Dans les bibliothèques de mes amis de par le monde, j'ai trouvé de nombreuses classifications étranges : *Le Bateau ivre* de Rimbaud dans Navigation à voile, le *Robinson Crusoé* de Defoe dans Voyages, *Birds of America* de Mary McCarthy dans Ornithologie, *Le Cru et le Cuit* de Claude Lévi-Strauss dans *Cuisine* »[785]. L'exhaustivité typologique devient la porte ouverte à toutes les extravagances de nomination (de multiples sections ont ainsi été instaurées dans certaines bibliothèques) : « recherches sur la banane/la reliure en peau de chauve-souris/bottes et chaussures dans l'art/les poules dans la religion et le folklore/égouts : œuvres complètes »[786]. À l'impossibilité d'un achevé livresque s'ajoute l'arbitraire de toute classification (arbitraire qui se mue parfois en confusion des classements). Au désir d'inachèvement de la bibliothèque s'adjoint celui de « donner à un livre l'air aveugle »[787]. Ces mots, empruntés par A. Manguel à Henry Green, trahissent le désir d'une bibliothèque anonyme, dans laquelle ne vaudraient que les connexions possibles d'un ouvrage à un autre. La fin du catalogue est un présage manguelien :

> Certaines nuits, je rêve d'une bibliothèque entièrement anonyme dans laquelle les livres n'ont pas de titre et ne revendiquent aucun auteur, formant un courant narratif

---

784 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2006, p. 75.

785 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 53.

786 *Ibid*. Autant de spécialisations doctorales possibles !

787 *Ibid*., p. 70-71. Citation de Henry Green.

> continu dans lequel tous les genres, tous les styles, toutes les histoires convergent, et tous les protagonistes et tous les lieux restent non identifiés, un courant dans lequel je peux me plonger n'importe où.[788]

La bibliothèque rêvée est celle extraite de tout catalogue. Elle est comprise comme flux, lieu d'immersion, *milieu*.

[Lire la nuit (Alberto Manguel) : nuit nécessaire de la lecture]

Au même titre que l'entropie, la lecture, la nuit, initie de nouveaux agencements de lecture. A. Manguel, dans *La bibliothèque, la nuit*, explore les pratiques intimes de la bibliothèque. Il construit une réflexion heuristique sur une *praxis* marginale de la bibliothèque : la lecture nocturne qu'il entreprend fréquemment. Au chapitre « L'ombre », l'auteur explique que : « Toute bibliothèque évoque son propre fantôme ténébreux, tout agencement suscite à sa traîne, telle une ombre, une bibliothèque d'absents »[789]. Dans chaque bibliothèque, il est question d'une ombre, d'une deuxième bibliothèque, en négatif, qui accompagne la première. Ainsi, de même que toute bibliothèque est dialectique, le savoir s'envisage également selon ce mode. Dans cet ouvrage, A. Manguel évoque la constitution de sa bibliothèque personnelle et son institution au sud de la Loire, dans une ancienne grange du 15ème siècle, en 2000[790]. Vaisseau lumineux dans la nuit, la bibliothèque de l'écrivain apparaît à l'image d'une île : espace lointain et isolé, lieu solipsiste de l'existence et de l'écriture qui la constitue. Dans sa sonorité même, la nuit porte en elle une impression lumineuse, un éclat – de ceux qui persistent sur la rétine lorsque l'on ferme les yeux. Analysant les « *propriétés sensibles* du langage » et « l'expressivité phonique »[791] de la « nuit » et du « jour », G. Genette insiste sur :

> […] les sèmes de légèreté transparente, de "fraîcheur lumineuse", qui s'accordent le mieux au phonétisme de *nuit*, et inversement les sèmes de "chaleur lourde", et l'on dirait volontiers, en s'écartant un peu de l'impression mallarméenne, de blancheur mate et diffuse que suggère le vocalisme de *jour*, évocateur, me semble-t-il, non pas tant d'obscurité que d'une luminosité brumeuse et comme étouffée, s'opposant à la clarté scintillante de la diphtongue *ui*.[792]

---

788 *Ibid.*

789 *Ibid.*, p. 117.

790 Voir aussi Alberto Manguel, *Je remballe ma bibliothèque : une élégie et quelques digressions*, Arles, Actes Sud, 2018, qui évoque le déménagement de cette bibliothèque.

791 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1979, p. 110 et p. 112. (Genette selon l'expression de P. Valéry pour la première occurrence).

792 *Ibid.*, p. 116.

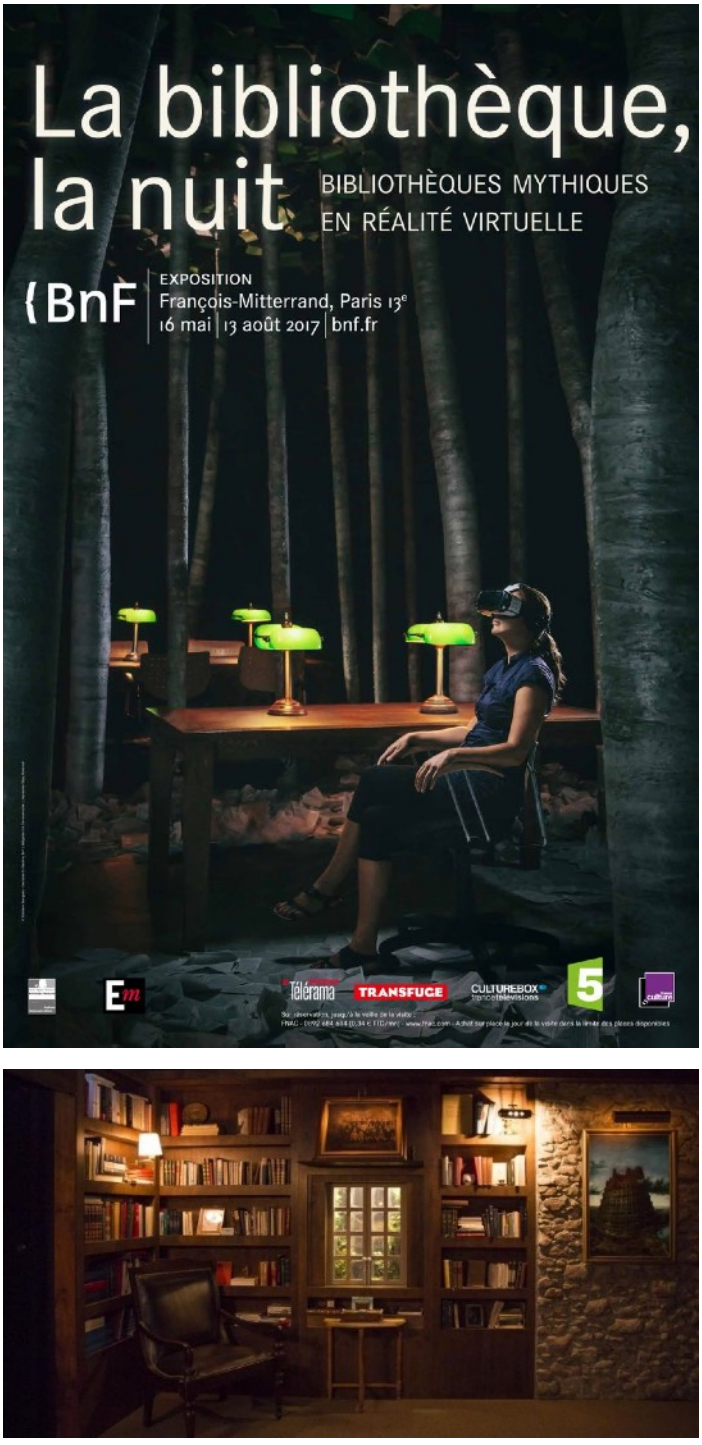


Fig. 62 : Robert Lepage et la compagnie Ex Machina, « La bibliothèque, la nuit. Bibliothèques mythiques en réalité virtuelle », du 16 mai au 13 août 2017, BnF, site François-Mitterrand, Paris. Affiche et vue de la reconstitution de la bibliothèque personnelle de Alberto Manguel.

La persistance lumineuse de la nuit vient exacerber notre acuité diurne. Cette aura lumineuse du lieu nocturne renforce la dimension mythique de la bibliothèque.

Une dialectique s'instaure au sein même de la bibliothèque de l'auteur entre ces deux moments qui composent sa journée de travail et d'étude : le jour et la nuit de la bibliothèque. Côté « jour », la bibliothèque – institutionnelle, publique, régulée et ordonnancée – est celle dont on peut comprendre l'agencement, dont on peut rationaliser l'ordre et le système de classement.

> Pendant la journée, la bibliothèque est un royaume d'ordre. […] La structure du lieu est visible : un labyrinthe de lignes droites, où l'on n'est pas censé se perdre mais trouver : une pièce divisée en suivant un ordre apparemment logique de classification ; une géographie qui obéit à une table des matières prédéterminée et à une hiérarchie mémorable d'alphabet et de nombre.[793]

La bibliothèque côté « nuit » est celle – intuitive, personnelle – dont l'ordre est mouvant et le catalogue toujours à recomposer :

> Mais la nuit l'atmosphère change. […] L'ordre décrété par le catalogue de la bibliothèque n'est, la nuit, que pure convention ; il perd dans l'ombre tout prestige. […] Libérés des contraintes quotidiennes, inaperçus à ces heures tardives, mes yeux et mes mains se promènent avec audace entre les rangées bien ordonnées, recréant le chaos. Un livre en appelle un autre, inopinément, en nouant des alliances entre des cultures et des siècles différents.[794]

Néanmoins, cette configuration – presque monstrueuse – de la bibliothèque nocturne ne convient pas à tout le monde : A. Manguel met en garde le lecteur. La bibliothèque, la nuit, appelle une certaine disponibilité d'esprit, tout comme des dispositions corporelle et cognitive spécifiques. Parcourir cette bibliothèque nécessite de pouvoir se départir des catalogues et classifications, de savoir dénuer le savoir acquis.

La dichotomie qui s'installe dans la pratique manguelienne de la bibliothèque fait écho à l'exploration de sémiotique littéraire entreprise par G. Genette au chapitre « Le jour, la nuit » de l'ouvrage *Figures II*. A. Manguel reprend à son compte l'idée d'une « poétique du langage »[795] qui se transmue en « poïétique » de l'alternance jour/nuit. « […] Son ubiquité, son importance cosmique, existentielle et symbolique

---

793 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.*, p. 26.

794 *Ibid.*

795 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 101.

peuvent donner comme une valeur d'exemple […] »[796]. L'importance cosmique de ce système élémentaire, jour/nuit, tend à dépasser l'opposition et l'antinomie classiquement établies entre les deux substantifs. Cette dualité manichéenne laisse place à un concept beaucoup plus complexe :

> Autrement dit, la relation entre jour et nuit n'est pas seulement d'opposition, donc d'exclusion réciproque, mais aussi d'inclusion : en un de ses sens, le jour exclut la nuit, en l'autre il la comprend, étant alors, comme le dit Blanchot, "le tout du jour et de la nuit" (*L'espace littéraire*, p. 174). Nous avons donc ici un paradigme à deux termes, dont l'un sert aussi à désigner l'ensemble du paradigme.[797]

La nuit est donc toujours pensée dans sa relation au jour : elle ne peut être pensée que par lui, il y a une « relation nécessaire » qui s'établit de l'un à l'autre ; il n'y a pas de valeur autonome de la nuit. Si bien que « "La nuit, dit Blanchot, ne parle que du jour" »[798]. Cette analyse modélise le rapport inclusif que les bibliothèques diurnes et nocturnes entretiennent chez A. Manguel. Elle relativise par là même les oppositions canoniques entre ordre et désordre, achèvement et infinité, entendement et sensibilité, approches rationnelles et irrationnelles des choses et des sources livresques chez l'écrivain. La nuit, y compris chez A. Manguel, est une transgression passagère, un accident dont la valeur ne perdure que s'il ménage un retour à un nouvel ordre donné. Fantasme romantique, la nuit est le lieu de toutes les imaginations, de tous les possibles. Mais si valorisation de la nuit il y a, notons qu'elle l'est souvent dans une dynamique de retour au connu : la nuit en tant qu'accident doit toujours être ramenée à la logique diurne. Le « désordre fondamental et joyeux »[799] de la bibliothèque ouvre un moment nécessaire à l'interrogation de l'ordre établi. La nuit est la matrice[800] d'un nouveau lieu de la bibliothèque, d'un nouvel espace de pensée.

---

796 *Ibid.*, p. 102.

797 *Ibid.*, pp. 103-104.

798 *Ibid.*, pp. 106-107. « "La nuit, dit Blanchot, ne parle que du jour" (*Loc.cit.*). Exalter la nuit, c'est presque nécessairement s'en prendre au jour – et cette référence inévitable est un hommage involontaire à la dominance que l'on voudrait contester. […] la préférence accordée à la nuit n'est pas, comme elle le prétend, un choix licite et sanctionné (sanctifié) par l'adhésion divine, mais au contraire un choix coupable, un parti pris de l'interdit, une transgression. »

799 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.*, pp. 26-27.

800 Voir analyse de la matrice nocturne chez G. Genette (*op. cit.*, p. 121), analyse genrée, voire sexualisée qui advient en conclusion : « Mais comme femme, la nuit est encore – et nous touchons là sans doute à son symbolisme le plus profond – la mère ; mère essentielle, mère du jour, qui "sort de la nuit" (Hugo, *Booz endormi*, mais aussi d'Aubigné, *Prière du matin*) […]. Il n'est pas besoin d'une très forte dose de psychanalyse pour reconnaître en la nuit un symbole maternel, symbole de ce lieu maternel, de cette nuit des entrailles où tout commence, et pour voir que l'amour de la nuit est retour à la mère, descente chez les Mères, signe inextricablement noué d'instinct vital et d'attirance mortelle. » Nous assistons à un renversement de la dialectique jour/nuit : c'est la nuit qui orchestre *eros* et *thanatos*, création et destruction.

1.2. Faire-bibliothèque : questionner le lieu de la lecture

Faire-bibliothèque et terra incognita de la lecture. Lire l'art en champs élargis

Dans, *Penser/Classer*, recueil de treize essais, G. Perec mène une introspection méthodologique de son travail d'écrivain. Selon lui, il ne s'agit pas à proprement parler de la mise en place d'une théorie de son travail, mais plutôt de la restitution d'une *pratique* de pensée – posture d'enquête menée au contact de la bibliothèque. Dans « Notes sur ce que je cherche », il dit :

> Je n'ai jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de mon travail ; même si ce que je produis semble venir d'un programme depuis longtemps élaboré, d'un projet de longue date, je crois plutôt trouver – et prouver – mon mouvement en marchant : de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un "livre à venir", à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le "pourquoi" mais seulement le "comment" : je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais il me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un "pourquoi j'écris" auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé.[801]

La bibliothèque est le symptôme de l'inachevé de la création. Les livres écrits – qui rejoignent la bibliothèque – participent à l'élaboration d'une paradoxale « image globale » de celle-ci : instantané toujours inachevé de l'écriture, bibliothèque personnelle imaginée, mais jamais totalement réalisée. G. Perec s'interroge donc sur le « comment » de la création, l'acte pratique et plastique à l'origine de la production livresque. Ses notes nous renseignent sur la relation physique (et physiologique) qui s'établit de l'écrivain aux objets (et plus particulièrement aux livres). Elles interrogent la *concrétion* de la pensée en une matière tangible.

Interroger un faire-bibliothèque est également porteur d'enjeux épistémologiques. Le *faire-bibliothèque* interroge une lecture de l'œuvre qui ne serait plus héritée de la littérature, mais pensée depuis un milieu, depuis la zone que la lecture d'une œuvre plasticienne et la lecture d'un texte ont en partage. Cette

---

801 Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, pp. 11-12.

recherche d'un *champ élargi de la lecture* (lecture plastique dont la spécificité tient non seulement à son intermédialité, mais surtout à son *indiscipline*[802]), incite à la quête d'une *terra incognita* de la lecture. Par principe, le faire-bibliothèque cartographie une « terra incognita et [un] « univers inachevé » comme métaphores du rapport moderne au monde »[803]. Rapport à l'état des connaissances territoriales et géographiques dans un premier temps, ces métaphores dessinent, plus généralement, un rapport au lieu, au *topos* des choses (ou aux choses comme *topos*). *Faire-bibliothèque* définirait ainsi un agir territorialement ancré, foncièrement entropique et heuristique. Dans une entreprise générale de lecture comme exploration des œuvres et réévaluation de leur connaissance, le faire-bibliothèque traduit un élan intentionnel et inquisitif, ce que H. Blumenberg désigne comme « type "d'intentionnalité" de la conscience de la modernité naissante »[804]. À ces moteurs nourriciers (curiosité, intention et regard inquisiteur) s'adjoint un principe propre à l'entreprise philosophique de lecture de l'art : celui de l'émerveillement. Le *faire-bibliothèque* est l'occasion de réhabiliter *mirabilia* et *meraviglia* :

> La réévaluation des *mirabilia* et des *meraviglia* s'oppose au statisme morphologique de l'aristotélisme et de son présupposé de la possibilité d'une totalisation définitive des choses du monde, et ouvre grand l'horizon empirique de la *curiositas* qui lui correspond. Un tel changement des attentes est lié au processus que le principe du *nihil impossible, nihil incredibile* – qui était un axiome théologique, qui planait au-dessus de l'homme comme une ultime incertitude menaçante – s'est transformé en un postulat de la connaissance du monde qui, sous forme de défi et de séduction, impose à l'esprit une intranquilité inédite et féconde. Il faut y ranger aussi bien la préférence naissante pour le *pluriel* de la notion de "monde" qu'une nouvelle généalogie *du concept* cosmologique *d'infini*, considéré non pas tant sous l'aspect de sa fonction théorique que de sa fonction pragmatique : le monde infini est avant tout un monde de nouvelles attitudes fondamentales et de nouvelles postures.[805]

Principe postural, le *faire-bibliothèque* nourrit une attitude féconde d'ouverture à l'émerveillement. L'entropie tantôt évoquée participe de cet horizon d'attente et de cette intranquilité présents dans la bibliothèque. Au même titre que la nuit chez A. Manguel, elle est un principe de désordre nécessaire qui s'accorde avec la naissance de la *pluralité* et de l'*infini* comme conceptions cosmologiques fortes de la modernité[806] : pluralité des ordres et des agencements, infinité sérielle du *faire-bibliothèque*.

---

802 Voir Myriam Suchet, *Indiscipline!*, Montréal, Nota Bene, 2016.
803 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie, op. cit.*, Chapitre V, pp. 71-81.
804 *Ibid.*, p. 73.
805 *Ibid.*, pp. 73-74.
806 Voir Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1988.

La bibliothèque : le lieu des lieux

[Définition architecturale et matérielle du lieu]

La bibliothèque s'inscrit parmi les lieux de savoir. S'il n'est pas aisé de faire la typologie et le recensement exhaustif de ces lieux (nous pensons à Y. Citton qui lors de sa participation au cycle « Ces lieux où l'on pense » évoque le RER A comme lieu potentiel de pensée – et consécutivement de création d'un savoir), l'approche au cas par cas permet l'exploration de dynamiques plus générales communes et complémentaires inhérentes à ce que serait le « lieu » générique du savoir. C'est ce à quoi s'emploie C. Jacob dans la série *Lieux de savoir*. La bibliothèque tient une place importante dans cet itinéraire. Tout d'abord, en tant que lieu architectural : « L'environnement architectural et matériel est au cœur de l'enquête […] pour son rôle essentiel dans la représentation ou l'autoreprésentation de l'activité savante, voire d'une certaine idée du savoir lui-même ». Le lieu, en son absence même d'usager, reste porteur de sens dans ses configurations et dans la manière qu'il a de disposer à l'appréhension ses objets. C. Jacob souligne « les liens entre certaines configurations architecturales et mobilières, et des opérations intellectuelles singulières, celles de la science, mais aussi des disciplines lettrées et érudites »[807].

[Loci, architecture et mémoire chez F.A. Yates]

À la manière de l'*ars memoriae* et des *loci* que l'orateur crée comme autant de moyens mnémotechniques, le lieu est formateur d'agencements de sens. C. Jacob explicite le lien entre lieux de production de l'écrit et lieux de leur archivage. L'importance de la forme matérielle du lieu, de son « architecture » fonde la technique même de l'art de la mémoire.

> Selon Ibn Jama'a, la mémoire était un art proche de l'architecture car, en le pratiquant, un lecteur pouvait s'édifier à son goût un palais privé meublé d'une collection de trésors et se déclarer propriétaire des textes qu'il avait choisis de façon profonde et définitive.[808]

La pensée s'architecture, dans la projection virtuelle d'un lieu propre à éveiller la remémoration. La bibliothèque, si elle ne s'y réduit pas, se construit autour des meubles et structures mobilières dans lesquels la collection prend place. Rachel Whiteread, dans *Untitled (Paperbacks)* (1997) ou *Untitled (Library)* (1999) réalise une série mobilière d'étagères vacantes. Le moulage des vides de la bibliothèque retourne

807 Christian Jacob (dir.), « Faire corps, faire lieu », *Les lieux de savoir, op. cit.*, p. 28 et p. 29.
808 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.*, p. 194.

celle-ci sur elle même : l'empreinte de plâtre solidifie les interstices de la bibliothèque tandis que les livres (qui constituent d'ordinaire le « plein » de la bibliothèque) disparaissent. La collection qui prend place dans le meuble a disparu : sa trace ténue orne désormais le « squelette » d'un savoir absent ; la bibliothèque porte l'empreinte d'une matrice perdue. Les dos des livres, pris dans le plâtre, animent la matière blanche d'infimes variations colorées. Véritable « colonne vertébrale », les modules empilés de cette bibliothèque fantôme évoquent une architecture. Dans ces œuvres, encore une fois, le savoir n'est plus donné, mais à ré-invoquer (moyennant une projection, un investissement virtuel des étagères ou modules vides). Ces bibliothèques en négatif (nous pensons également à la *Nameless Library* sur la Judenplatz de Vienne) ouvrent le lieu du mémorable. « Le mémorable est ce qui peut être rêvé du lieu »[809]. Les bibliothèques altérées reflètent en miroir déformant les musées : elles sont des anti-musées, des anti-mémoires, des non-lieux dans lesquels la mémoire n'est ni localisable, ni thésaurisable. Le non-lieu enclenche le f*aire-bibliothèque*. Il amorce une expérience de construction de l'espace de savoir. À l'appel mémoriel se mêle l'imagination. Tout comme dans l'*ars memoriae*, les bibliothèques se muent en architecture de désir, en « espace d'habitabilité »[810]. L'étagère, le casier, le meuble de la bibliothèque matérialisent cet imaginaire du lieu. Ces éléments garantissent l'habitabilité de la bibliothèque. Malgré les études érudites menées sur la bibliothèque d'Alexandrie, celle-ci reste un mystère aux yeux des chercheurs qui l'interrogent. Le peu de documents sources à son sujet a sans aucun doute contribué à faire d'elle le mythe que l'on connait. A. Manguel, lorsqu'il insiste sur la latence iconographique propre à la bibliothèque d'Alexandrie (« Nous ne possédons aucune image familière, si fantaisiste soit-elle, de la bibliothèque d'Alexandrie »[811]), appelle une image davantage pratique que représentative de la bibliothèque. D'ailleurs, la seule description donnée repose sur son système matériel d'organisation : « Le long de ses murs s'alignaient d'interminables *bibliothekai*, terme qui, à l'origine, ne désignait pas le local mais les étagères ou les casiers destinés aux rouleaux »[812]. Ainsi, lorsque Robert Lepage s'empare de la mise en scène de la bibliothèque d'Alexandrie dans son spectacle en réalité virtuelle (« La bibliothèque, la nuit », BNF), il adopte un point de vue singulier : le spectateur découvre la bibliothèque depuis les casiers dans lesquels étaient stockés les rouleaux d'Alexandrie. Les casiers deviennent claustra qui laissent tout juste esquisser le lieu de la bibliothèque : seuls s'avèrent perceptibles les va-et-vient des lecteurs, l'extraction de certains rouleaux. Structure mobilière et gestes définissent ce lieu bientôt englouti par les flammes.

---

809 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 163.
810 *Ibid.*, p. 160.
811 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 36.
812 *Ibid.,* pp. 36-37.

Au-delà de son ancrage mobilier, l'art de la mémoire se construit depuis l'antiquité selon un modèle architectural. Dans l'ouvrage critique *L'art de la mémoire*, Frances Amelia Yates revient sur les trois sources latines initiales de cet art : le *De Oratore* de Cicéron, l'*Ad Herennium* (libri IV) d'auteur inconnu, et l'*Institutio Oratoria* de Quintilien. Toutes s'accordent à faire de Simonide de Céos le père de l'art de la mémoire. La légende est désormais célèbre : Simonide, orateur et poète grec, participe au banquet donné par Scopas, noble de Thessalie. Après qu'il a déclamé son poème lyrique en l'honneur de Scopas, Simonide est appelé à l'extérieur de la *domus* :

> Pendant son absence [après avoir momentanément quitté le banquet], le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts. […] il comprit qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire.[813]

La disposition des invités dans la salle du banquet, leur position relative à l'espace de la demeure, assure à Simonide une bonne mémoire de leur nom. « "L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses" »[814]. Au-delà de la question de l'ordonnancement, la visualisation des lieux assure la formation et la fixation d'images favorisant l'exercice de la mémoire. L'*ars memoriae* procède donc par création de lieux (les *loci*), permettant l'exercice mnémonique sur lequel repose l'art oratoire. Ainsi selon le *Ad Herennium* : « La mémoire artificielle est fondée sur des lieux et des images (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*) : définition de base qui sera toujours reprise par la suite. Un *locus* est un lieu aisément retenu par la mémoire, comme une maison, un entrecolonnement, un angle, un arc, etc. »[815]. Le rapport à l'architecture s'explicite de même chez Quintilien :

> Le type le plus commun, sinon le seul, de système mnémonique de lieux était le type architectural. C'est Quintilien qui donne la description la plus claire du procédé (*Institutio oratoria*, XI, II, 17-22). Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit-il, se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher, les salons, sans omettre les statues et les autres ornements qui décorent les pièces.[816]

---

813 Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire,* Paris, Gallimard, 1975, p. 13.

814 *Ibid.*, p. 14. Dans le *De Oratore (II, LXXXVI, 351-354)*, Cicéron attribue la paternité de l'art de la mémoire à Simonide, poète de Céos. « "Aussi pour exercer cette faculté du cerveau [la mémoire], doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont mes tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace." »

815 *Ibid.,* p. 18.

816 *Ibid.*, p. 14.

Espace privilégié des *loci* antiques, la maison privée, familière, offre l'espace nécessaire au déploiement d'une aptitude cognitive exercée : la mémoire artificielle. L'architecture garantit la création de lieux entendus comme espaces de déploiements cognitifs. La bibliothèque est un lieu, une mémoire artificielle, une architecture où s'élabore la pensée. À l'ordre de la bibliothèque, C. Jacob préfère substituer sa « carte ». Les stratégies de mémorisation qui lui sont inhérentes dialoguent étroitement avec des stratégies cartographiques[817].

La bibliothèque, si elle ne souscrit pas toujours à l'idée d'espace domestique, n'en reste pas moins un bâtiment, spacieux, à l'architecture variée, « lie[u] irrégulie[r] »[818] dans lequel peut s'exercer une projection mémorielle et lectrice. À ce titre, la bibliothèque *Ouranopolis* (1995) de Anne et Patrick Poirier offre un espace exemplaire à l'incarnation de l'archéologie d'une mémoire. Chez les époux Poirier, la maquette est un artefact issu du domaine architectural. La construction d'une maquette leur fait envisager le lieu dans son rapport au corps avant tout. N'oublions pas que notre approche des lieux s'entend dans un rapport aux *corporalités* de la lecture. La notion de *corporalia* n'est d'ailleurs pas étrangère aux réflexion de F. A. Yates. « Ces lieux qui doivent être imprimés si fortement sur la mémoire sont des lieux corporels (*loca corporalia*) ; ils se trouvent donc dans l'imagination qui reçoit les formes corporelles des impressions sensorielles ; ils ne se trouvent donc pas dans la partie intellectuelle de l'âme »[819]. Le lien entre lieu et lecture s'envisage dans l'interface et l'interférence du corps et du sensible. La lecture d'une œuvre d'art est une projection, une intégration corporelle et sensorielle de soi dans le lieu de l'œuvre.

817 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.*, p. 14.

818 Frances Amelia Yates, *op. cit.*, p. 28.

819 *Ibid.*, p. 76.

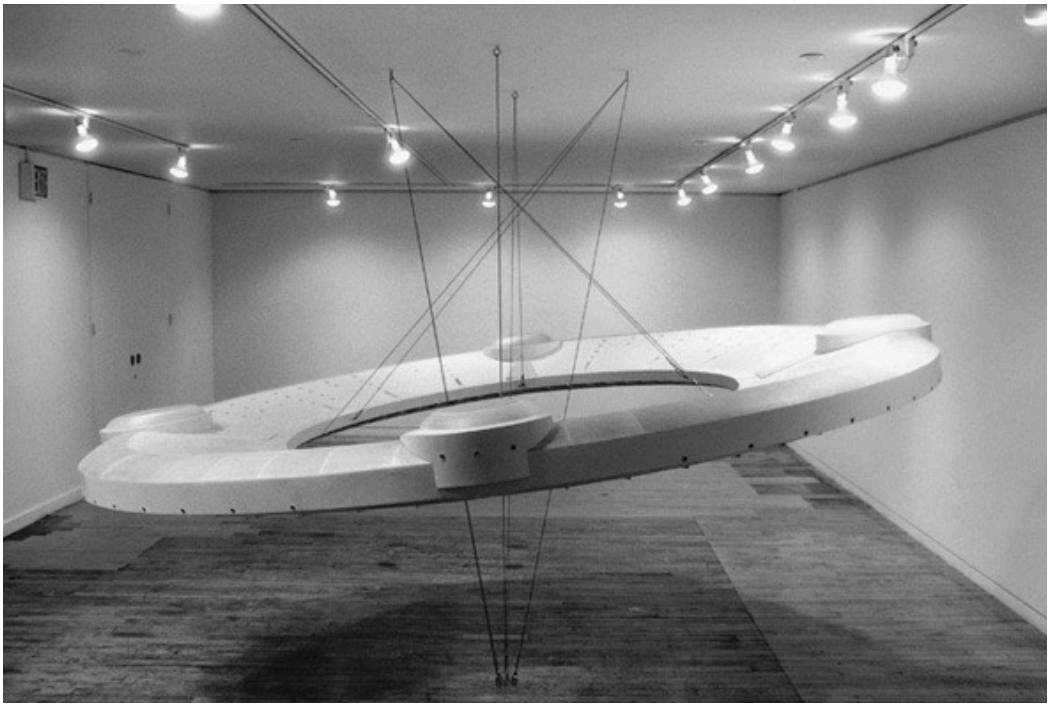


Fig. 63 : Anne et Patrick Poirier, *Ouranopolis*, 1995, sculpture elliptique, Los Angeles. Œuvre présentée en 2019 lors de l'exposition « ROMAMOR », du 1er mars au 5 mai 2019, Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Derrière un principe de réminiscence (mémoire artificielle qu'Aristote distingue de la mémoire naturelle et du souvenir), *Ouranopolis* incarne un *lieu* où le *faire-bibliothèque* procède d'une lecture projective. Sur un mode ablatif et minimal (maquette évidée, blanche), cette bibliothèque est de l'ordre d'une fiction d'anticipation utopique : forme elliptique flottant dans l'espace, la bibliothèque-vaisseau symbolise « l'organisation du savoir, de la psyché humaine et de la mémoire »[820]. C. Jacob est désigné bibliothécaire et gardien de ce temple : en 1995, il assiste à Los Angeles à la création de la bibliothèque elliptique. « Comme l'expliquent Anne et Patrick Poirier, ils ont construit "cette Bibliothèque – Musée idéal, vaste bâtiment elliptique et volant, sorte d'ovni, capable de s'envoler vers d'autres mondes avec sa moisson de mémoire, au moindre signe de catastrophe" »[821]. Cette œuvre s'apparente à un vaisseau blanc suspendu dans l'espace. De l'extérieur, la maquette ne laisse entrevoir que peu d'informations. Il faut s'approcher de cet étrange objet pour qu'il se mue en lieu : quarante hublots étoilent la surface blanche et lisse de la maquette. En accolant son œil à ces *oculus*, le spectateur perçoit quarante salles, peuplées d'étagères, de cases, sur et dans lesquelles s'installent ou non de multiples objets méconnaissables. Les lieux sont vastes et vides, espaces de latence prêts à accueillir la mémoire du monde. Pour C. Jacob, « cette immense architecture dans laquelle [il a] eu l'occasion de circuler en rêve est organisée selon le principe des théâtres et des palais de la mémoire, découpés en une multitude de lieux, de cases, d'étagères, de salles, où l'on pouvait ranger les souvenirs et les idées, les images et les sons, les livres et les savoirs »[822]. Le lien à l'art de la mémoire théorisé et vivifié par F. A. Yates est explicite.

Ouranopolis réactive dans son dispositif (l'œil spectateur accolé à l'*oculus*) un rapport à la visibilité. La lecture du lieu, la projection dans la bibliothèque dépendent d'une visualisation. De quel type de visualisation parle-t-on ici ? Nous avions proposé en prolégomènes une méthodologie basée sur « l'aveuglement » ponctuel. Dans l'art

---

820 Extrait du dossier de presse de l'exposition DE MEMORIA ET REMINISCENTIA ANNE ET PATRICK POIRIER 08/09 > 28/10 2017 Galerie François Mittérand Paris. http://galeriemitterrand.com/fr/expositions/presentation/143/de-memoria-et-reminiscentia#oeuv-3 : « Si les maquettes noires des années 70 sont ancrées dans le passé, l'antiquité, les ruines, la mémoire et le chaos, celles des années 90, d'une blancheur immaculée, tentent de représenter sous forme de musées ou de bibliothèques utopiques, l'organisation du savoir, de la psyché humaine et de la mémoire. Avant même de connaître l'œuvre d'Aby Warburg, ils donnent à ces architectures la forme de l'ellipse, figure géométriquement parfaite qui symbolise pour eux la forme du cerveau. Deux d'entre elles du nom de Mnémosyne (1990-92), aussi monumentales qu'envoutantes, sont emblématiques de cette évolution esthétique d'Anne et Patrick Poirier, qui trouve une de ses sources dans le site solaire de la Villa Adriana et traduit symboliquement le passage de l'ombre à la lumière. Certaines de ces maquettes ovales et blanches, telle Ouranopolis (1995), relèvent du domaine de l'anticipation. »

821 Christian Jacob, « Lieux de savoir » en ligne : https://lieuxdesavoir.hypotheses.org/918

822 *Ibid.*

de la mémoire, l'orateur redécouvre l'« œil interne »[823] de la pensée, une *vision,* davantage qu'une vue. D'ailleurs, la mnémotechnique – procédé purement mécanique – se distingue de l'art de la mémoire où l'impression visuelle tient une place prépondérante. L*'ars memoriae* se définit comme un procédé de *voyance* :

> Le terme de "mnémotechnique" rend mal ce à quoi pouvait ressembler la mémoire artificielle de Cicéron, quand il parcourait les bâtiments de la Rome antique, *voyant* les lieux, *voyant* les images emmagasinées dans les lieux, avec une vision intérieure perçante qui lui faisait venir immédiatement aux lèvres les idées et les mots de son discours. Je préfère utiliser l'expression "art de la mémoire" pour décrire ce procédé.[824]

Le parcours virtuel des bibliothèques plasticiennes procède par projection d'un parcours mental ; il en va de même pour la mémoire. F. A. Yates évoque « […] le sens intense, archaïque, presque magique et immédiat de l'association entre la mémoire et les images [...] »[825]. De la même manière, concernant la poésie, la peinture et la mnémonique, elle insiste sur l'« intense visualisation »[826] qui préside à toutes ces disciplines. Le visible se loge au cœur même de l'*ars memoriae.* Le lieu de toute œuvre s'empreint de *visualité*. Nous retrouvons ce constat chez A-M. Christin qui, dans ses réflexions sur le visible, s'intéresse également aux arts de la mémoire (dont elle semble trouver des occurrences modernes chez Paul Klee). Les arts de la mémoire favorisent une restitution visible des choses par le parcours :

> L'originalité, et l'étrangeté, de cette méthode est qu'elle prétend projeter directement dans le domaine du discours certaines caractéristiques propres au *lisible* – compris dans son sens premier de catégorie du visible – afin de rendre ce discours plus convaincant, mais sans procéder pour cela par amalgames ou par analogies – en s'appuyant au contraire sur des *distinctions stratégiques*, l'une entre arts du verbe et de l'image, l'autre à l'intérieur de l'image elle-même. La première de ces distinctions vise à préserver l'autonomie et la souplesse du parcours visuel face à la logique linéaire de l'énoncé, pour qu'elles puissent combiner efficacement leurs atouts individuels. La seconde consiste à dissocier *parcours* et *figures* à l'intérieur de la composition spatiale servant de relais de mémoire à l'orateur.[827]

---

823 Frances Amelia Yates, *op. cit.*, p. 20.

824 *Ibid.*, p. 16. Nous reviendrons dans la partie III sur la question de la « voyance ». P. Convert définit lui-même le livre comme objet de voyance (voir entretien en annexes).

825 Frances Amelia Yates, *op. cit.*, p. 38.

826 *Ibid.*, p. 40.

827 Anne Marie Christin, *op. cit.*, p. 61. Développé également dans Anne Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, chapitre 8 : « La mémoire blanche », pp. 119-139.

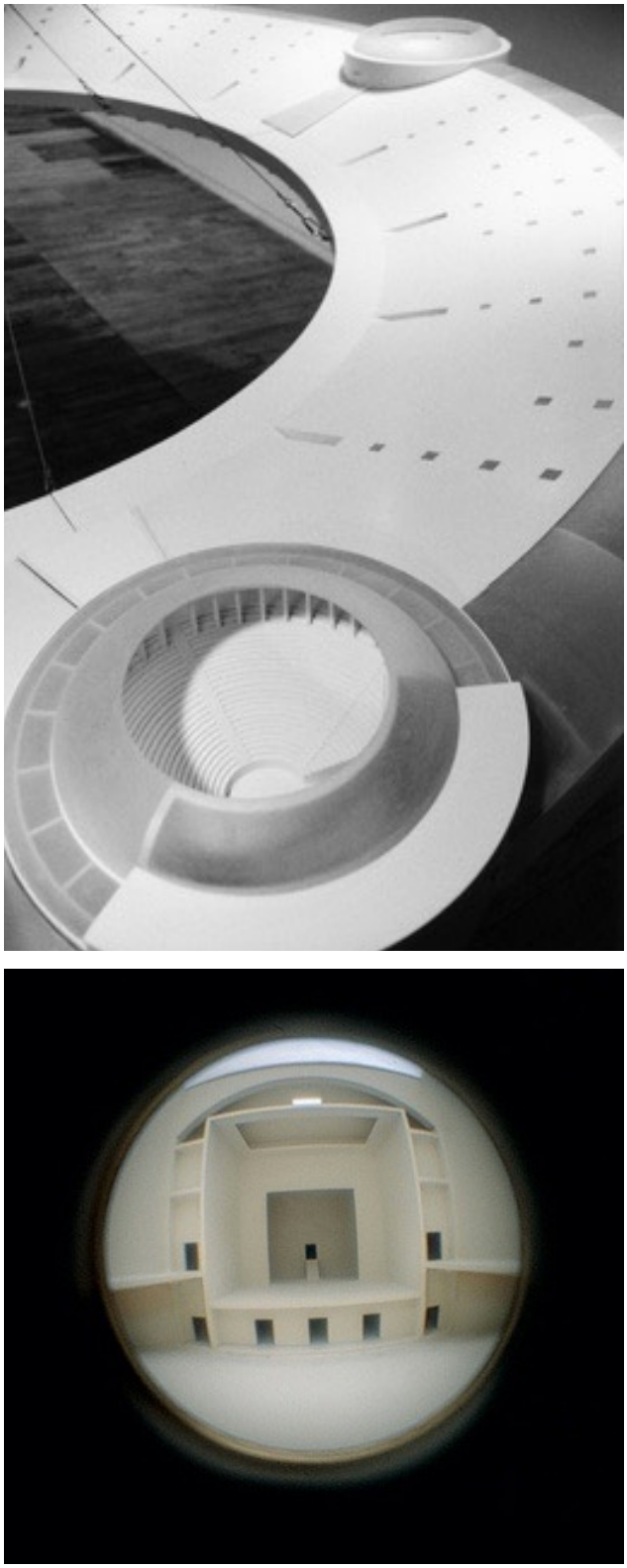


Fig. 64 : Anne et Patrick Poirier, *Ouranopolis*, 1995, sculpture elliptique, Los Angeles. Œuvre présentée en 2019 lors de l'exposition « ROMAMOR », du 1er mars au 5 mai 2019, Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Ce lieu où préside la visualité se distingue de la définition aristotélicienne[828]. Pour le philosophe antique, le lieu est l'emplacement d'une figure, chaque figure étant reliée à une autre selon un principe d'ordre discursif et linéaire. Or, la bibliothèque souscrit à une dynamique constellatoire davantage qu'à une pensée spatiale linéaire. « Il est un ordre pour les lieux qui n'est pas celui des mots »[829]. De même est-il une dynamique pour la lecture des œuvres qui nécessite un rapport anté-prédicatif et anté-langagier aux choses. Le lieu devient une « modalité du regard »[830].

Mémoire, lecture, lieu : le faire-bibliothèque garantit l'articulation de ces trois notions. Il fait découvrir, depuis l'intérieur, le processus de mise en visibilité d'une œuvre. Mémoire et lecture s'entendent comme parcours de l'œuvre, définie comme lieu, dont la visualisation met en jeu une corporalité commune. Cette entreprise procède d'une connexion entre l'œuvre et soi.

[Lieu chez P. Falguières]

Les analyses de Patricia Falguières sur les chambres des merveilles (les *Wunderkammern* renaissantes) offrent de passionnantes pistes pour penser les bibliothèques hors d'usage et hors catégorie que nous proposent les artistes actuels. « Recueil de paradoxes »[831], nos bibliothèques répondent à un intérêt relancé des années 70 pour le collectionnisme et son étude. La bibliothèque, l'étagère remplie de livres, incarne le motif prototypique de la collection. P. Falguières se base sur les études de Julius von Schlosser. Elle insiste sur le fait que l'essai de J. von Schlosser est impromptu – au même titre que les objets qu'il étudie – dans le paysage critique du début 20ème siècle dont la littérature se concentre plutôt sur l'historiographie muséale contemporaine. Dans la chambre renaissante, les merveilles – *mirabilia* – transcendent les catégories d'appréciation classiques des objets et instaurent une approche *mémorable* des choses : « On traduit par "merveilles" deux termes anciens qui ont une longue histoire : *mirabilia*, en latin, *thaumata* en grec. [Elles] excèdent les catégories du beau et de la représentation et nous renvoient à une constellation tout autre qu'esthétique : les *mirabilia* nous renvoient à la logique du mémorable »[832]. Certaines bibliothèques de notre corpus ne prétendent pas à une quelconque catégorie esthétique de l'art : elle s'extraient même de la catégorie « d'objet d'art ». Immatérielles, performatives, elles convoquent l'idée d'une topique inhérente à l'art où lieu et chose sont assimilés avec ambiguïté. En effet, les *mirabilia* sont extraites de

828 Anne Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.,* p. 126.
829 *Ibid.*, p. 129.
830 *Ibid.*, pp. 133-134.
831 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 9.
832 *Ibid.*, p. 8.

l'ontologie antique (aristotélicienne). Elles ne sont pas substance, mais *lieu* : « Car le lieu est délégué à l'objection ontologique » ; elles s'émancipent de toute définition puisque le lieu « […] désigne par défaut ce qu'on ne définit jamais »[833]. Se manifeste donc chez la philosophe un refus de la substantialisation de la topique. Définir la topique en assimilant définitivement l'idée de lieu à la chose assure la déchéance de ses potentialités. À une logique économique de stock et de *thésaurus* doit s'opposer une logique de prélèvement : le lieu résiste comme réceptacle à ce qui advient, lieu de l'impromptu. On parlera de bibliothèque « promptuaire » : « ce qui est *in promptu* est là, sous la main (*ad manum*), prêt à l'emploi – disponible à l'improvisation »[834]. La bibliothèque personnelle ou plasticienne, matériau préhensible, s'ouvre à l'imprévu de la pensée, à l'intempestif d'une lecture. L'art de la mémoire nous fait posséder les choses « "en [notre] cœur" et pas seulement sur une étagère »[835] : la bibliothèque *in promptu* et *ad manum* repose sur une logique d'imprégnation du savoir, de lecture par contact et contagion (sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure).

Ruine et oubli du faire bibliothèque

Ouranopolis incarne simultanément l'utopie archéologique d'une mémoire totale du monde et la catastrophe d'une mémoire et d'un sens ruinés[836]. La bibliothèque déploie par fragments visuels l'archétype d'un lieu de savoir – « architecture mentale, une carte cognitive et sensible, une matérialisation du cerveau, à moins qu'il ne s'agisse de la mémoire d'un ordinateur défiant l'éternité »[837] – qui contient paradoxalement sa propre fin. À la manière des *loci* antiques, la plasticité de la bibliothèque réside dans sa capacité de réemploi : chaque salle peut être alternativement peuplée et vidée de son contenu, espace propice à une projection palimpseste et une lecture toujours renouvelée. « […] les *loci* restent dans la mémoire et nous pouvons les utiliser de nouveau en y disposant un autre ensemble d'images destinées à un autre ensemble de choses. Les *loci* sont comme les tablettes enduites de cire qui demeurent quand ce qu'on y a écrit a été effacé et qui sont prêtes à un nouvel emploi »[838]. *Ouranopolis*, au même titre que les lieux de mémoire, contient ses propres dynamiques d'évidement et d'effacement. Loin d'être infaillibles et immortelles, bibliothèque et mémoire composent avec le spectre de la perte. « La

---

833 *Ibid.*, p. 11 et p. 14.

834 *Ibid.*, p. 16.

835 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.*, p. 194.

836 Notons que dans l'exposition *De memoria et reminiscentia* (titre repris à Aristote), la maquette blanche coexiste avec d'autres maquettes et installations ruinées – noires – des années 70.

837 Christian Jacob, « Lieux de savoir » en ligne : https://lieuxdesavoir.hypotheses.org/918

838 Frances Amelia Yates, *op. cit.*, p. 19.

perte de la lisibilité, la confusion des traces, le fragment, les ruines sont indissociables de l'anamnèse – les conditions du sens ? »[839] P. Falguières insiste : la bibliothèque conçue comme « musée » incarne une idée dévoyée de la topique. « […] le musée, dans sa forme première de *Wunderkammer*, est la formulation monumentale de la topique. Et le symptôme de la crise qu'elle traverse »[840]. Symptôme d'une crise, la bibliothèque – *Ouranopolis* ou *Alexandrie* – renferme le paradoxe d'une mémoire imparfaite. Sa ruine conditionne l'émergence du sens. Serait-elle parfaite, qu'il faudrait la brûler. Également, la forme même du livre contient sa propre perte[841] : le rouleau nécessite une ambivalence du geste ; lorsqu'une main déroule, l'autre réenroule simultanément les passages lus, les soustrayant à la lecture.

La bibliothèque d'Alexandrie incarne merveilleusement la ruine et l'oubli nécessaires à toute mémoire et à toute dynamique de renouvellement du savoir. « Les 490000 rouleaux d'Alexandrie constituent une mémoire totale, mais saturée, ingérable […] »[842]. La bibliothèque est un lieu de continuité (utopie de la signification globale que pourrait offrir une bibliothèque), mais également de rupture, lieu de la syncope du pensable et du savoir. Pour C. Jacob, tout exercice de lecture – d'herméneutique, d'exégèse – travaille à « l'obsolescence sinon la ruine »[843] du texte source.

La perte advient de deux manières : par aporie (immobiliser le savoir par accumulation produit au contraire sa perte) ou par destruction brutale (l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie qui rejoue des épisodes eschatologiques). Contraires, ces deux dynamiques mènent pourtant à une finalité semblable : la perte d'une mémoire que l'on voulait immuable et pérenne. Elles répondent aux deux mythes qui polarisent notre imaginaire de la bibliothèque : Babel et Alexandrie.

> L'histoire des bibliothèques est habitée par le mythe. Babel et Alexandrie sont deux pôles fondamentaux de cet imaginaire. D'un côté, l'empire des signes, avec ses jeux de miroir et de mise en abyme, ses liens hypertextuels qui se déploient en labyrinthes échappant, pour finir, à toute maîtrise intellectuelle : la bibliothèque comme métaphore de l'infini, du temps immobile, de l'immense synchronie de tous les mots et pensées jamais formulées, au risque ultime de la perte du sens et de la référence. De l'autre, l'incendie, la ruine, l'oubli, la mort : la bibliothèque ou le

---

839 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.*, p. 19.

840 Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 42.

841 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.*, p. 18 : « Luciano Canfora reconstitue les mécanismes de perte et de destruction des textes antiques, et trouve dans le passage du rouleau de papyrus au livre-*codex* de parchemin l'un des principes d'explication des pertes en apparence aléatoires de certains livres d'œuvres entières. » La perte est inhérente au livre-*codex*.

842 Christian Jacob, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », dans *Ibid.*, p. 68.

843 *Ibid.*, p. 74.

> cauchemar de la destruction, la hantise de l'irrémédiable, l'interruption brutale de la transmission.[844]

L'aporie découle de ce que C. Jacob et M. Baratin nomment le « syndrome d'Alexandrie »[845] : par peur de la perte matérielle et mémorielle, l'homme accumule des traces et indices de son savoir. Cette situation aporétique s'incarne – jusqu'à l'absurde parfois, « au risque ultime de la perte du sens et de la référence »[846] – dans les démarches de Hubert Duprat ou Jean-Yves Jouannais. Révélateurs des « conflits de l'utopie et des raisons classificatrices »[847], ces exemples plastiques trahissent l'appel babélien de l'accumulation extensive des données. Ainsi ces deux artistes, qui, à la manière d'un Bouvard et d'un Pécuchet contemporains, collectent inlassablement les références livresques et iconographiques sur la larve de trichoptère (pour H. Duprat) et les références nécessaires à l'élaboration d'une encyclopédie des guerres (pour J-Y. Jouannais). Bouvard et Pécuchet, héros du roman flaubertien, accumulent les preuves de savoirs sans jamais parvenir à détenir le savoir ou la connaissance mêmes. Notons également que le Bouvard et Pécuchet de Flaubert a été publié inachevé en 1880, un an après la mort de G. Flaubert : coïncidence heureuse ou stratégie auctoriale, cet inachèvement corrobore l'inachèvement de la quête du savoir universel entamée par les deux protagonistes. L'entreprise babélienne est utopique, souvent tributaire d'une conception catastrophique de l'histoire. Or, « l'une des leçons d'Alexandrie est que les politiques de maîtrise de l'accumulation infinie, les tentatives pour résumer, condenser, structurer la mémoire et renforcer la visibilité sont en elles-même(s) [sic] productrices de sélection et d'oubli »[848]. La bibliothèque et la lecture s'inscrivent ainsi dans un rapport nietzschéen au temps et à l'histoire : s'il doit subsister quelque chose du lieu et du mémorable qu'il génère, c'est son habitabilité et sa propension à recueillir une lecture. Cette idée rejoint l'étrange prise de position de F. A. Yates qui se refuse à pratiquer l'art de la mémoire. L'historienne y voit en effet une surcharge de la mémoire naturelle : « […] tous ces lieux et toutes ces images risquent d'enterrer sous un monceau de pierres le petit peu qu'on se rappelle naturellement »[849]. La mémoire artificielle viendrait corrompre notre mémoire naturelle : la métaphore de la ruine – le monceau de pierres – en atteste.

---

844 *Ibid.*, p. 13.
845 *Ibid.*, p. 18.
846 *Ibid.*, p. 13.
847 *Ibid.*, p. 15.
848 *Ibid.*, p. 17.
849 Frances Amelia Yates, *op. cit.*, p. 31.

Ainsi, l'organisation en collection des livres au sein d'un espace commun ne représente qu'une part restreinte du rôle des bibliothèques. « Elles ne se contentent pas d'archiver, mais anticipent, voire prescrivent, des usages qui font de la collection ou de telle de ses composantes un outil au service de la production de nouveaux savoirs »[850]. C'est le cas de la bibliothèque d'Alexandrie : A. Manguel insiste ainsi sur sa destination d'usage. La lecture transcende l'espace silencieux et immobile de la bibliothèque[851]. C'est en tant qu'« instruments du savoir savant » que les bibliothèques sont entendues. Avant de fixer un savoir (un donné ou data), elles constituent la condition de possibilité d'existence de ce savoir : sa structure appelle les classifications. La bibliothèque, en tant que lieu du pensable, se fait catalyseur du *savoir* – non pas en tant que substantif, mais en tant qu'infinitif. Ainsi, au-delà de la définition matérielle et architecturale s'esquisse une définition pragmatique du lieu. La bibliothèque comme *lieu* incarne une dynamique dans laquelle s'affirme sa dimension pratique et personnelle (peut-être au détriment de sa dimension abstraite d'institution).

2. Faire-bibliothèque : œuvrer artistique

2.1. Dé-ranger sa bibliothèque : modus vivendi de la création

Dans la troisième section « Territoire et mobilité » de l'ouvrage *Lieux de savoir*, la bibliothèque défie le statisme initialement accolé à son nom. « La mobilité est au centre de cette étape : on y réfléchit notamment sur les lieux de savoir éphémères, constitués à la faveur d'opérations et de pratiques situées. Celles, par exemple, des itinérants du savoir, qui mettent en jeu, le temps d'une performance, leur statut et leur autorité, la nature et l'efficacité de leurs compétences (…) »[852]. Nous pensons ici au travail mené par Thomas Hirschhorn avec ses musées précaires et autres monuments éphémères. Dans l'attirail de cet « itinérant du savoir », la bibliothèque du « Musée Précaire Albinet » (construite à Aubervillers en 2004) a bonne place.

---

850 Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.*, p. 31.

851 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 39 : « Mais l'ambition de la bibliothèque d'Alexandrie n'était pas seulement d'immortaliser. Elle avait pour objectif d'enregistrer tout ce qui avait été et pouvait être enregistré, et ces enregistrements devaient à leur tour être digérés, en une succession infinie de lectures et de gloses engendrant sans cesse de nouvelles gloses et de nouvelles lectures. Elle devait être un cabinet de travail à l'usage des lecteurs, et pas seulement un endroit où les livres seraient conservés pour l'éternité. »

852 Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir, op. cit.*, p. 33.





Fig. 65 : Thomas Hirschhorn et les Laboratoires d'Aubervilliers, bibliothèque du *Musée précaire d'Albinet*, du 29 mars au 18 juin 2004, Aubervilliers. **Fig. 66 :** Tadashi Kawamata, *Exchange Library*, 2009, bibliothèque mobile sociale et participative, Le Centquatre-Paris, Paris.

Elle a moins fonction pédagogique que sociale : elle crée du lien, déplace les convictions et les préjugés, reterritorialise une expérience du savoir avant de la déterritorialiser de nouveau. À la précarité du lieu éphémère s'adjoint une précarité des *habitus* qui se régénèrent *in-situ*. Cette pensée située s'oppose radicalement à toute pensée figée. Si la bibliothèque est le théâtre de découvertes, elle instaure surtout un espace de partage et de circulation : ouverte à tout vent, on s'y engouffre pour quelques instants, jusqu'à la prochaine déterritorialisation de soi, ou on s'y ente pour plusieurs heures. À l'image de T. Hirschhorn, l'artiste qui fabrique une bibliothèque devient itinérant du savoir, produisant lui-même un dispositif aux données nomades. Le spectateur-lecteur devient « conquérant » (pour reprendre l'opposition proposée par C. Jacob entre « les itinérants et les conquérants » du pensable[853]).

La logique productrice de la bibliothèque trouve sa consécration dans la bibliothèque *Mnémosyne*, instituée à Hanovre dès les années 1900 par l'iconologue Aby Warburg. Paradigme de la bibliothèque du théoricien, *Mnémosyne* interroge l'ordre des livres, la « carte des savoirs »[854], mais aussi les apories de la raison classificatrice. En effet, « […] l'histoire de la bibliothéconomie est traversée par la quête des principes du classement idéal qui pourrait concilier le rangement matériel des ouvrages avec le découpage des savoirs […] »[855]. À cette expérience idéaliste du classement définitif, A. Warburg préfère de loin une expérience pragmatique et évolutive de la bibliothèque ; un classement advenu « […] par le rêve de contiguïtés signifiantes où la proximité physique des livres sur le rayonnage tracerait des itinéraires intellectuels et heuristiques »[856]. La bibliothèque se révèle « une intelligence »[857], où l'espace de lecture se transmue en espace de production. De même chez A. Manguel, la constitution de sa bibliothèque personnelle s'accompagne, en parallèle, de la constitution d'une bibliothèque de travail plus immédiate, celle du « cabinet de travail ». La proximité immédiate des livres « à portée de main » engage une manipulation, effective et mentale, des ouvrages. Cette mobilité devient constitutive du livre et de la bibliothèque toute entière. Laissé aux lois du hasard, l'ordonnancement de la bibliothèque défie les systèmes rationnels et mécanistes du savoir, du monde. Dans la bibliothèque, les livres s'agrègent en « formations inattendues » dignes de constellations cosmiques. La détermination de ces

---

853 *Ibid.*, p. 34. Nous pensons ici aussi également au travail de Tadashi Kawamata, *Exchange Library* (2009) : bibliothèque mobile sociale et participative (visible au CentQuatre à paris, 2020)

854 L'un des trois axes d'analyse de Jacob et Baratin dans l'ouvrage Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.*

855 *Ibid.*, p. 15.

856 *Ibid.*

857 Du nom du chapitre IX chez Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.,* où l'auteur argentin se réfère de manière explicite à la bibliothèque Warburg. Il est précédé du chapitre « Un cabinet de travail ».

agencements découle de « règles secrètes de similarité »[858], d'une libre association des livres dans laquelle naît, par analogie, ressemblance et similitude, un savoir spécifique au lieu.

Ré-agencer sa bibliothèque

Désordre, dérangement, déclassement : la bibliothèque trouve son *modus vivendi* dans le mouvement, la mobilité des corps – inertes ou non – qui la peuplent. Chez A. Warburg, le mouvement de la bibliothèque se synchronise au mouvement des images, matériau de travail de l'iconologue. La *praxis* du chercheur consiste en un ré-agencement permanent de ses sources, iconiques et livresques, étape nécessaire à l'élaboration d'une *Kulturwissenschaft.* Ainsi, la bibliothèque et l'atlas *Mnémosyne*, partageant le même nom, se solidarisent pour penser une lecture commune aux images et aux livres. La connaturalité entre atlas et bibliothèque est explicitée par Roland Recht dans *L'atlas Mnémosyne* édité par l'INHA aux éditions L'Ecarquillé en 2012.

Dans cet ouvrage à deux voix, A. Warburg définit son atlas : « "Mnémosyne propose avant tout un inventaire des préfigurations antiques ayant contribué, à l'époque de la Renaissance, à forger le style de la représentation de la vie en mouvement" »[859]. La fonction première de l'atlas est donc un recensement iconographique qui ouvre à une théorie plus large des images et de leur lecture. L'objet d'étude de A. Warburg est également défini par G. Bing (sa collaboratrice) comme une relation « image-mot », plus précisément comme « le rapport changeant qu'entretiennent l'expression figurative avec le langage parlé »[860]. Les usages du livre et de la bibliothèque sont donc issus de dialectiques classiques : mot-image, lisible-visible, etc., tout en interrogeant un domaine renouvelé par la pensée moderne : l'*expression*.

L'atlas réactive le rapport au lieu et à la carte que nous évoquions précédemment. La bibliothèque invite d'ailleurs son usager à la cartographie. La figure mythologique, du géant croulant sous le poids du monde, laisse la place à l'atlas entendu comme outil d'orientation. G. Didi-Huberman, dans *Atlas ou le Gai savoir inquiet*, le met au cœur de ses préoccupations épistémologiques. Chez Bruno

---

858 *Ibid.*, p. 169. « Une bibliothèque n'est pas seulement un endroit où règnent l'ordre et le chaos; c'est aussi le royaume du hasard. Même après qu'on leur a attribué une étagère et un numéro, les livres conservent une mobilité bien à eux; ils se rassemblent en formations inattendues., ils observent des règles secrètes de similarité, de généalogies non attestées, de communautés d'intérêts ou de thèmes. »

859 Aby Warburg, Roland Recht (contributeur), *L'atlas Mnémosyne*, Dijon, L'Ecarquillé, Paris, INHA, coll. « Écrits », 2012, p. 25.

860 *Ibid.*, p. 16.

Latour et Émilie Hermantn, l'atlas apparaît comme outil nécessaire de maîtrise et modélisation du monde. « Lorsque Mercator utilise pour la première fois le mot Atlas, pour désigner non plus le géant qui porte le monde sur ses épaules mais le volume qui permet de tenir la Terre entre ses mains, il matérialise le renversement des rapports de force que la cartographie rend si clairement visibles […] »[861]. L'atlas inscrit les paysages sur la surface plane de la feuille. Pour B. Latour :

> La maîtrise intellectuelle, la domination savante, ne s'exerce pas directement sur les phénomènes – galaxie, virus, économie, paysages – mais sur les inscriptions qui leur servent de véhicule, à condition de circuler en continu et dans les deux sens à travers des réseaux de transformations – laboratoires, instruments, expéditions, collections.[862]

L'atlas comme inscription rend le monde commensurable à l'homme[863]. Les bibliothèques d'artistes renversent une nouvelle fois le rapport de force : elles érigent une lecture à même le phénomène, la création interactive d'une carte et de son inscription mouvante et réactualisée lors de chaque nouvelle expérience.

L'un des enjeux principaux de l'atlas et des commentaires de R. Recht est l'imbrication de l'atlas et de la Bibliothèque *Mnémosyne* de A. Warburg. Si le projet d'atlas débute en 1926, la constitution de la bibliothèque est déjà d'actualité en 1900. La photothèque qu'est l'atlas est donc née de la bibliothèque (et des questionnements épistémologiques qu'elle soulevait) : R. Recht va parler de la bibliothèque comme d'un espace « matriciel » :

> Il me semble que l'on commettrait un contresens en isolant l'atlas de son contexte, qui est la bibliothèque. Bien que sa première mention remonte à 1905, on peut dire que la phase la plus intense de sa gestation se situe chronologiquement entre 1924 et 1929, et topographiquement dans la salle de lecture (et de conférence) de la bibliothèque qui est son milieu nourricier. C'est là qu'il a pris son aspect matériel et c'est là qu'il a été généré au fil des conférences qui y furent tenues avant de devenir une fin en soi.[864]

---

861 Bruno Latour, avec la collaboration de Émilie Hermantn, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », dans Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.*, pp. 23-46.

862 *Ibid.*, p. 34.

863 À propos du rapport à entre inscription et ville, notons cette citation de Christian Jacob : « Et on ne peut que révéler un autre jeu de miroirs entre la bibliothèque et la ville, puisque les cinq quartiers d'Alexandrie étaient nommés d'après les premières lettres de l'alphabet grec, Alpha, Béta, Gamma, Delta, Epsilon. La ville de la bibliothèque universelle se donnait à lire comme un abécédaire […] », Christian Jacob, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », dans *ibid.*, pp. 54-55.

864 Aby Warburg, Roland Recht (contributeur), *op. cit.*, p. 43.

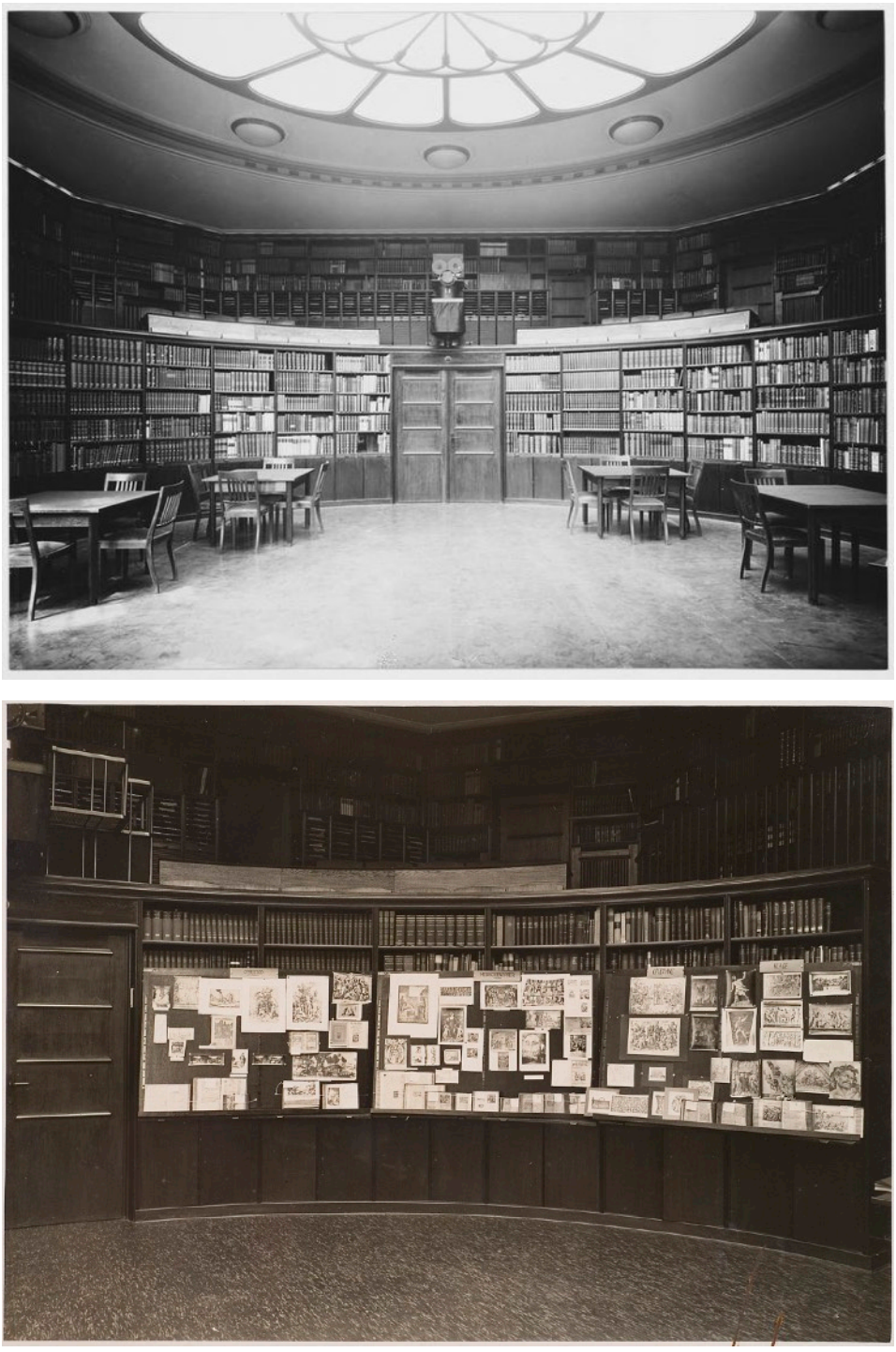


Fig. 67 : Bibliothèque *Mnémosyne* d'Aby Warburg. Salle de lecture et de conférences de la KBW, Hambourg, après 1926.

Les destins de l'atlas et de la bibliothèque sont donc intimement liés et le glissement de l'un à l'autre est tangible sur le plan énonciatif (dans les commentaires de R. Recht comme dans ceux de A. Warburg). Cette imbrication se concrétise dans un projet de publication qui devait réunir les planches de l'atlas et le catalogue de KBW, projet d'« absolue cohérence entre la bibliothèque et Mnémosyne »[865]. « 7.III.928 BING […] "Si nous publions comme 3e volume complémentaire le catalogue de la KBW en tant que bibliographie, le tout [atlas, introduction méthodologique et catalogue] formera le plus merveilleux 'Fondement d'une science de la culture' que l'on puisse imaginer" […] »[866]. Dans cette destinée commune, c'est la *connaturalité* entre la bibliothèque et l'atlas qui est à interroger. A. Warburg développera lui-même cette notion de connaturalité à travers le thème de la « connaturalité du mot et de l'image »[867]. Nous réfléchissons, à la suite, à une lecture connaturelle aux œuvres.

Salvatore Settis, archéologue et historien italien, fait un remarquable état de l'art sur les publications relatives à la bibliothèque *Mnémosyne* (ou plus généralement à l'œuvre de A. Warburg – celle-ci ne pouvant se passer de la mention systématique de la bibliothèque). L'article fondateur « Warburg Continuatus. Description d'une bibliothèque » (1985 – traduit et augmenté en 2010)[868], insiste sur l'aspect inextricable des recherches de A. Warburg et de sa bibliothèque. L'auteur évoque les nombreuses – mais souvent incomplètes et infructueuses – tentatives d'édition des écrits du chercheur et du catalogue de la bibliothèque ; comme si A. Warburg, intentionnellement ou non, refusait à ses successeurs une lecture globale de son œuvre. Son travail en reste au stade de constellation : géographie ouverte, points d'ancrage fragmentaires, figure jamais cernée ni achevée.

A contrario de la bibliothèque d'Alexandrie, la bibliothèque A. Warburg, transformée en Institut Warburg lors de son transfert à Londres en 1933, génère de nombreux récits et descriptions. Celles-ci se construisent pour beaucoup autour des témoignages de celles et ceux qui eurent la chance de la parcourir. *Mnémosyne* est un lieu qui s'organise quand on l'habite, physiquement et qu'on en réinvestit corporellement l'espace. S. Settis énonce d'ailleurs cette condition comme méthodologie à son article :

> Celui qui voudra étudier la formation et la "clé" de la bibliothèque que Warburg conçut avec ses intérêts intellectuels et sa "méthode" devra faire appel à ces descriptions, toutes partielles, et séparer celles qui sont nées "de l'intérieur" (comme

865 *Ibid.*

866 *Ibid.*, p. 32.

867 Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 148.

868 Salvatore Settis (traduit de l'italien par Hélène Monsacré), « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *op. cit.,* pp. 122-173.

> celles de Saxl) de toutes les autres : on trouvera là la trace d'une histoire des réactions des habitués de la bibliothèque de cette "clé" et cette "loi". […] Toutefois, une description de cette bibliothèque (quoiqu'on puisse la ressentir comme utile, ou urgente) ne saurait remplacer aujourd'hui – ne remplacera sans doute jamais – l'expérience directe de celui qui s'*en sert* en parcourant les titres des livres au fil des étagères, suivant, par une accumulation de "bon voisinage", un itinéraire mental qui retrace l'histoire d'Aby Warburg et la forme même de son travail quotidien dans les dernières années et, d'alors à aujourd'hui, une longue fidélité.[869]

Si S. Settis fait mention de « l'itinéraire mental » qui ressurgit dans la réactivation anachronique de la bibliothèque, celui-ci ne se substitue pas au nécessaire itinéraire physique à effectuer *in medias res*. L'implication physique dans la construction du savoir n'est pas étrangère à A. Warburg. R. Recht fait mention de récits de conférences du savant, de l'investissement physique qu'il y déploie. Souvent traitées comme un objet satellitaire, les conférences témoignent de la vivacité et de l'ancrage physique de la pensée warburgienne. Dans une note de bas de page, R. Recht signale plusieurs témoignages de A. Warburg et de ses auditeurs :

> "Warburg lui-même a parlé avec humour de sa conférence de 1929 à la Hertziana en disant qu'il avait "piloté l'embarcation à travers ses 250 images" durant deux heures et demi, mais que certains auditeurs "avaient eu le mal de mer" et auraient dû "débarquer plus tôt" ! Une lettre de ses auditeurs, Axel von Harnack, communiquée à Warburg par Saxl, évoque la façon dont l'historien de l'art se déplaçait constamment devant les grands panneaux d'images qu'il semblait préférer aux projections […] l'auteur évoque l'exposé sur les fresques de Schifanoia (Rome, 1912), avec le débit "nerveux" et "rapide" de Warburg ; dans une lettre à Max Warburg, Ludwig Binswanger écrit : "Le fait qu'il ne lâche plus son auditoire une fois qu'il est lancé le caractérise très bien […]. Chez lui, la rigueur de la structure reste toujours un peu en arrière-plan de la profusion des matériaux et des aperçus ["aperçus" en français dans le texte] pleins d'esprit, mais c'est à l'auditeur plus qu'à lui-même que ce défaut est sensible. Malheureusement, il ne parvient pas toujours à formuler logiquement et verbalement les connexions dont il a eu l'intuition…".[870]

---

869 *Ibid.*, p. 124.

870 Aby Warburg, Roland Recht (contributeur), *op. cit.*, pp. 43-47.

A. Warburg, armé de son atlas qu'il manipule *in situ* et *ex tempore,* devient le pionnier de conférences gesticulées[871] semblables à des danses tribales dans lesquelles il épuise tant qu'il peut le fil de la pensée. D'ailleurs, s'il n'édite aucun « ouvrage » de son vivant, c'est qu'il privilégie une pensée non-advenue, pas encore formalisée : sa pensée a toujours eu l'aspect inachevé d'un cours, d'une conférence, d'un article, d'une bibliothèque ou d'un atlas. À Hambourg, l'espace elliptique de la bibliothèque sert d'arène à la pensée, de lieu de lectures et de conférences publiques. Comme la bibliothèque chez J-L. Borges se développe à partir d'un épicentre, la pensée de l'iconologue (et par là même l'atlas) se déploie depuis la bibliothèque comme centre névralgique du *Denkraum warburgien*.

Faire-bibliothèque : un contact magique avec le livre

Ce qui rapproche A. Warburg, G. Perec, A. Manguel et W. Benjamin est le caractère quasi-magique qu'ils octroient à l'objet-livre. La possession d'un livre, son accumulation en bibliothèque, est le point de départ d'une réflexion sur la génération d'un savoir par contact. W. Benjamin évoque la « relation fort énigmatique envers la possession »[872] qui unit l'homme au livre. Véritable collectionnisme, la bibliophilie est l'apanage des amateurs d'objets-livres. L'acte de possession procure au collectionneur un certain pouvoir. Les actes de copies, spoliations et réquisitions – autant de manières de s'approprier le livre à Alexandrie du temps des Ptolémées – abondent en ce sens. Lorsque des ouvrages sont saisis sur des bateaux arrivant au port, l'original est conservé et une copie est remise au propriétaire ; certains livres précieux sont dérobés : « Ces anecdotes nous apportent une information précieuse : ce qui intéressait les Ptolémées étaient les livres, non les textes, c'est-à-dire la possession des ouvrages originaux, non des copies »[873].

Ainsi A. Warburg cède à son frère son droit d'aînesse (il est issu d'une famille de banquiers) contre la promesse de se faire offrir tous les livres qu'il souhaite. Cet

---

871 https://conferences-gesticulees.net/ « La conférence gesticulée est une prise de parole publique sous la forme d'un spectacle politique militant. Construite par une personne ou un groupe à partir de leurs expériences, c'est un acte d'éducation populaire fondé sur l'envie de partager ce qu'on a compris, tel qu'on l'a compris, là où on l'a compris. En ajoutant sa conférence à celles qui existent, chacun participe à l'élaboration d'un rapport de forces anticapitaliste et invite ceux qui la reçoivent à se poser la question de leur propre place dans ce système. Acte subversif, la conférence gesticulée transgresse la légitimité (toujours contestée) à parler en public. Elle dévoile, dénonce, questionne et analyse les mécanismes d'une domination dans un domaine donné, souvent professionnel. »

872 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 43.

873 Christian Jacob, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », *op. cit.*, p. 52.

accord (presque de l'ordre de la pensée magique) institue une sorte de « potlatch »[874] entre les deux frères : un échange mutuel de l'ordre du don et du contre-don, à l'occasion duquel A. Warburg délaisse une forme d'économie fiduciaire au profit d'une économie de pensée livresque.

Les livres sont également pour A. Manguel et G. Perec des éléments essentiels de leurs tables ou cabinets de travail. Ainsi pour A. Manguel :

> [...] tous [les ouvrages de son cabinet] me font l'effet d'*extensions de moi-même*, prêts à portée de main, toujours obligeants, de vieilles connaissances. Souvent j'ai dû travailler dans des chambres où ne se trouvaient pas ces volumes familiers, et je ressentais leur absence comme une sorte de cécité ou d'aphonie.[875]

L'intimité avec les volumes touche à une expérience sensible originelle. Dans la lignée des *Wunderkammer* renaissantes (explicitement évoquées par A. Manguel), les livres prennent la valeur de « talismans qui se sont déposés sur [son] bureau au fil du temps et qu['il] manipule distraitement tout en réfléchissant aux mots qu['il va] écrire »[876]. L'objet magique est celui que l'on touche et dont le contact nous procure un *bien-être,* un *bien-penser* ou *bien-créer* de l'ordre de l'irrationnel. Chez G. Perec, la table de travail est également sujette à de multiples manipulations de surface, à l'horizontale :

> *Je range encore assez souvent ma table de travail.* Cela consiste *à poser* ailleurs tous les objets et à les remettre en place un à un. *J'essuie* la table de verre avec un chiffon (parfois imbibé d'un produit spécial) et je fais de même avec chaque objet. […] Ainsi, une certaine histoire de mes goûts (leur permanence, leur évolution, leur phase) viendra *s'inscrire* dans ce projet. Plus précisément, ce sera, une fois encore, une manière de *marquer* mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, *un effort pour saisir quelque chose* qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au *cœur de son émergence*.[877]

---

874 Le terme de « potlatch » développé chez M. Mauss (Marcel Mauss, *Essai sur le don : formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007) apparaît également dans la réflexion de P. Falguières sur les *mirabilia* : « La valeur de la merveille tient-elle au commerce dont se soutient son prestige ? Mais les *mirabilia* sont des prodiges sans prix, ils relèvent d'une économie du don, du sacrifice et de la grâce, et le collectionnisme de cette surenchère spectaculaire dans la dépense que les ethnologues apprennent alors à nommer : le *potlatch*. », Patricia Falguières, « La société des objets », dans Julius von Schlosser, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* (1908), Traduit de l'allemand par Lucie Marignac, Préface et postface par Patricia Falguières, Paris, Editions Macula, 2012, p. 53.

875 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit*., p. 183.

876 *Ibid.*, pp. 183-194.

877 Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, pp. 17-23.

La pensée et l'acte créateur (littéraire donc) chez G. Perec sont conditionnés par une pratique préalable, une préhension (exprimée ici à travers l'accumulation des verbes d'action ou de contact). La question de la préhension est équivalente chez W. Benjamin à celle de la possession : « […] la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui [le collectionneur], c'est lui-même au contraire qui habite en elles »[878]. Le penseur et le livre ne font dès lors plus qu'un et génèrent une pensée-contact. Dans son rapport à l'infantile, la collection encourage un caprice de possession et de préhension.

La *praxis* de la bibliothèque, du cabinet et de la table de travail induit leur topographie et plus encore la *topographie abstraite de la pensée.* Le rangement de la table de travail de G. Perec est selon lui une « pratique oblique »[879] de son travail d'écriture. G. Perec est de ceux qui préconisent d'ailleurs de « lire de travers », en oblique donc. Cette attitude a un axe directionnel, celui de l'horizontalité : la pratique du livre, de la bibliothèque, a un développement qui n'est plus vertical (de l'ordre de la transcendance), mais bien horizontal (de l'ordre de l'immanence). À l'étalement de la bibliothèque (sur des étagères, sur la table de travail), s'adjoint souvent un étalement corporel de son usager (en témoignent de nombreuses photographies de A. Malraux ou G. Perec allongés au milieux de livres ou de leur matériel iconographique).

2.2. Re-agencer, déballer, remballer sa bibliothèque : génération d'un savoir mouvant par contact

Les manipulations successives des livres remettent en cause l'ordre établi de la bibliothèque. Selon G. Perec, la bibliothèque est d'ailleurs sujette à deux problèmes fondamentaux : celui de l'espace, et, donc, celui de l'ordre. Si l'écrivain propose d'établir une liste pour ranger nos livres (par ordre alphabétique, par couleurs, par formats, etc.), il confesse n'avoir jamais vraiment classé ses ouvrages :

> En ce qui me concerne, près des trois quarts de mes livres n'ont jamais été réellement classés. […] *En attendant, je les promène* d'une pièce à l'autre, d'une étagère à l'autre, d'une pile à l'autre, et *il m'arrive de passer trois heures à chercher un livre, sans le trouver mais en ayant parfois la satisfaction d'en découvrir six ou sept autres qui font tout aussi bien l'affaire.*[880]

878 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 56.
879 Georges Perec, *op. cit.,* p. 23 et p. 115.
880 *Ibid.*, pp. 39-41.

La bibliothèque, où les ouvrages se promènent, se perdent et se redécouvrent, devient le lieu privilégié de la sérendipité de la pensée créatrice. La découverte heureuse, au hasard d'un effleurement d'un livre contenant l'information recherchée, devient un principe moteur de la connaissance.

« L'ordre engendre l'ordre » ; manière de dire que tout classement établi engendre un imminent besoin de réagencement. « […] Samuel Pepys qui, au 17e siècle, avez pourvu ses livres les moins hauts de petits talons, afin que tous leurs dos forment, au-dessus, une belle ligne horizontale »[881]. Le classement rectiligne de la bibliothèque apparaît comme horizon formel du classement de la connaissance. Pourtant, le désordre (créé par la manipulation et les possessions adventices) induit inéluctablement des réorganisations successives et des interrogations quant au classement initial. A. Manguel est un écrivain qui pratique sa bibliothèque. Ainsi dit-il : « J'ai pensé parfois à me constituer une bibliothèque qui ne comporterait que mes volumes les plus manipulés »[882]. Ainsi, à « la promenade », l'itinéraire physique de la bibliothèque, s'adjoint une manipulation des ouvrages inhérente à l'appréhension de toute bibliothèque.

Bibliothèque Warburg et classement

La question du classement constitue le cœur de la bibliothèque A. Warburg. S. Settis mentionne une discussion fondatrice qui touche l'Allemagne au début du 20ème siècle : discussion sur l'ordonnancement des bibliothèques (synthétisée par G. Leyh, bibliothécaire opposé à toute systématisation – ou « "présentation systématique" »[883] des classements). Si S. Settis ne se positionne pas quant à l'influence réelle de ces débats sur Warburg, la recontextualisation historique de la démarche philosophique de A. Warburg dans une histoire des bibliothèques attribue à sa méthode une certaine universalité.

Ainsi, pour analyser l'ordonnancement des ouvrages de A. Warburg, l'historien va brièvement revenir sur l'histoire des classifications (p.132-134) – E. Edwards (1859), H. E. Bliss, Konrad Gessner (*Bibliotheca universalis* en 1548), Bacon (*Advancement of Learning* en 1605), Naudé (*Advis pour dresser une bibliothèque* en 1627), d'Alembert (projet encyclopédique en 1767), Brunet (1810), Horne (Queen's College de Cambridge en 1824), W.T. Harris (bibliothèque publique de St Louis en 1870), M. Dewey (classification décimale en 1876). L'intérêt de l'étude de ces

881 Albero Manguel, *op. cit.*, p. 49. De même, A. Manguel évoque l'histoire de la constitution de la bibliothèque de son père dans *Je remballe ma bibliothèque, op. cit.* : les livres sont tronqués pour pouvoir rentrer sur les étagères et former un ensemble uniforme à la vue.

882 *Ibid.*

883 Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 130.

systèmes successifs est de savoir à quel point ils permettent l'intégration d'ouvrages « hors classement » :

> Par rapport à la classification d'Edwards, celle de Cutter [l'*Expansive Classification* élaborée en 1891 par Ch. A. Cutter] présentait des caractéristiques particulièrement intéressantes, et notamment : a) une vaste *expansiveness*, dans le sens où des sujets non prévus par le schéma dans sa forme initiale peuvent y trouver une place en introduisant de nouvelles catégories ou sous-catégories logiquement coordonnées avec celles du schéma d'origine ; b) une grande attention (s'exerçant précisément grâce à l'expansibilité du système) apportée à la transition d'un groupe de livres à l'autre, *transition* présentée comme "logique" et graduelle, de manière à constituer des séquences non segmentées, interconnectées et flexibles.[884]

Chez A. Warburg, le nouveau livre trouve toujours sa place puisque c'est lui qui constitue le système classificatoire *a posteriori*. Nos bibliothèques altérées, illisibles, font peut-être état d'une certaine *disponibilité* que les systèmes pré-établis n'ont pas. Cette disponibilité du système, disponibilité spatiale également, ferait plus largement état d'une disponibilité de la connaissance et d'une possibilité de création d'un espace neuf de pensée.

La bibliothèque A. Warburg est une bibliothèque qui oscille entre bibliothèque privée (de par l'extrême subjectivité du classement que A. Warburg met en œuvre) et bibliothèque publique (dans la vocation savante de celle-ci). La transformation de la bibliothèque privée en Institut met en exergue cette problématique de classement des livres. Parmi les nombreuses descriptions de la bibliothèque A. Warburg, celle de la visite de Ernst Cassirer, en 1920 est une expérience canonique d' « entrée en bibliothèque », expérience labyrinthique par excellence :

> "La bibliothèque [de Warburg] n'est pas une simple collection de livres, c'est un catalogue de problèmes. Et ce ne sont pas les domaines thématiques de la bibliothèque qui ont provoqué en moi cette impression écrasante, mais plutôt le principe même de son organisation, un principe beaucoup plus important que la seule étendue des sujets concernés. Ici, en vérité, l'histoire de l'art, l'histoire des religions et des mythes, l'histoire de la linguistique et de la culture n'étaient pas seulement placées les unes à côté des autres, mais aussi reliées les unes aux autres, le tout étant relié à son tour à un unique centre idéal".[885]

---

884 *Ibid.*, p. 134.

885 *Ibid.*, p. 204. Citation de Ernst Cassirer, « Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1921-1922 (Leipzig et Berlin, 1923).

Plusieurs témoignages évoquent cette rencontre de E. Cassirer avec la bibliothèque. À ce moment, l'historien est en train d'écrire son premier volume de *La philosophie des formes symboliques*). S. Settis rapporte le témoignage de Saxl[886] (également présent dans le travail de R. Recht), mais aussi celui de Toni Cassirer (épouse de E. Ernst) : « "Quand Ernst alla lui rendre visite, Warburg lui fit une grande impression, mais il lui fut impossible de visiter la bibliothèque : Warburg ne se sentait pas en état de le guider personnellement, mais ne voulait pas non plus se priver de la joie de le faire" »[887] : ce passage rapporté par S. Settis n'est pas tant centré sur E. Cassirer que sur A. Warburg. L'incapacité du savant à guider E. Cassirer dans la bibliothèque est certes due à son état de santé, mais également à l'énergie qu'une telle visite nécessite. Énergie dépensée et énergie produite au vu de l'excitation éprouvée par E. Cassirer après sa visite avec Fritz Saxl : « "Je me souviens qu'Ernst, après sa première visite à la bibliothèque, rentra à la maison dans un état de vive excitation (chose rarissime chez lui) et me raconta que cette bibliothèque était quelque chose d'absolument unique et de grandiose […] »[888].

Les agencements des livres, éprouvés comme problèmes philosophiques par E. Cassirer, renforcent l'idée du labyrinthe dans lequel le chercheur a peur de se perdre définitivement (A. Warburg n'est-il pas lui-même devenu fou ?). Pourtant, E. Cassirer dans *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Bibliothek Warburg* insiste sur l'importance qu'a eu « le principe organisateur de la bibliothèque [Warburg] »[889] dans ses recherches. Au-delà du matériau documentaire et savant à sa disposition, c'est l'agencement même de celui-ci et l'espace spécifique de pensée qu'il ouvre qui permet à E. Cassirer de mener à bien son projet des *Formes symboliques*. Il explicite cette dette dans la dédicace à Warburg de l'*Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, dixième volume des *Studien der Bibliothek Warburg* (1927) : « "Dans sa construction et sa structure spirituelle, cette bibliothèque a personnifié la pensée de l'unité et de la cohésion méthodique de tous les domaines et de toutes les tendances de l'histoire de l'esprit" »[890]. Lors des funérailles de A. Warburg à Hambourg en

---

886 *Ibid.*, p. 125 : « Un jour, mémorable dans les annales de l'Institut, Cassirer vint visiter la bibliothèque que Warburg avait constituée en plus de trente ans. […] Je le guidai : c'était un visiteur affable qui écoutait avec attention tandis que je lui expliquais les intentions de Warburg, lequel tenait à mettre les livres de philosophie à côté de ceux d'astrologie, de magie, de folklore, et à rapprocher les sections sur l'art de celles sur la littérature, la religion et la philosophie. Pour Warburg, l'étude de la philosophie était inséparable de celle de la mentalité dite primitive : dans l'étude du langage figuré de la religion, de la littérature et de l'art, ni l'une ni l'autre ne pouvait être isolée. Ces idées avaient trouvé leur expression dans une disposition peu orthodoxe des livres sur les étagères. »

887 *Ibid.*, p. 124.

888 *Ibid.*, p. 125.

889 *Ibid.*, p. 126.

890 *Ibid*, p. 127.

1929, le discours de E. Cassirer évoque de nouveau, sur un ton plus intime et émouvant, cette rencontre – simultanée presque – entre l'homme et la bibliothèque : « […] dans ces rangées de livres qui semblaient interminables, qui remplissaient toutes la vieille maison jusque dans ses angles les plus reculés, ni la patience du bibliophile-collectionneur ni le travail assidu du pur érudit n'apparaissaient. Cette chaîne ininterrompue de livres me semblait comme enveloppée du souffle d'un magicien, qui se tenait au-dessus d'elle, telle une loi prodigieuse »[891].

L'entreprise ultra-érudite et documentée de S. Settis propose en particulier de revenir sur les états successifs de la bibliothèque à travers un travail d'enquête des plus précis. F. Saxl et G. Bing, collaborateurs de A. Warburg, sont présents lors des déménagements de la bibliothèque et permettent de construire cette image d'un « Warburg *continuatus* » où les ré-agencements de la bibliothèque cristallisent l'image symbolique d'une pensée questionnante, toujours vivante après la disparition de l'iconologue :

> "Il s'agit là d'une bibliothèque de questions, et son caractère spécifique consiste justement en ce que son classement oblige à entrer dans les problèmes. Au sommet (*an der Spitze*) de la bibliothèque se trouve la section de philosophie de l'histoire […], puis les secteurs d'histoire de la philosophie, de la religion et de l'art, d'histoire générale, littéraire et économique qui se réfèrent à la survivance de l'antique." Après cette description très générale, Saxl illustre la structure de la bibliothèque en décrivant une des étagères, dont il donne le plan […].[892]

<table>
<tr><td>Problématique religieuse</td><td rowspan="2">Histoire des sciences naturelles et de la médecine</td><td>Problématique philosophique</td></tr>
<tr><td>Histoire générale de la religion</td><td>Histoire générale de la philosophie</td></tr>
<tr><td>Histoire des religions anciennes</td><td rowspan="2">Histoire de la culture arabe</td><td>Histoire de la philosophie ancienne</td></tr>
<tr><td>Religions de l'Antiquité tardive</td><td>Philosophie antique tardive et médiévale</td></tr>
</table>

Les deux sections latérales du tableau sont presque parfaitement symétriques. Dans son commentaire – qui fait suite à la description de F. Saxl – S. Settis insiste sur la section intermédiaire qui fait le lien entre problématique religieuse et problématique philosophique. Cette intérêt pour l'entre-deux, l'inter-relationnel est

891 *Ibid.*

892 *Ibid.*, p. 143 et p. 137.

particulièrement flagrant dans cet exemple. Les sections de la bibliothèque A. Warburg ne se créent que dans les relations qu'elles entretiennent aux autres. Le voisin d'étagère est une coordonnée nécessaire au maintien et au bon fonctionnement de la section. F. Saxl parle de « chaînon (*Bindeglied*) »[893], celui de l'astrologie sera particulièrement important pour Warburg, nous y reviendrons. Ici, les sciences naturelles, la médecine et la culture arabe témoignent d'un intérêt vif pour les logiques extra-occidentales, marginales ou primitives ; avec peut-être aussi la volonté sous-jacente de réaliser une *histoire naturelle de l'art*.

C'est F. Saxl qui prend l'initiative – rejoint bientôt par G. Bing – de « normaliser » le système de A. Warburg pour ouvrir la bibliothèque privée aux chercheurs extérieurs. Au retour de son séjour à Kreuzlingen, A. Warburg fait construire une extension à sa maison hambourgeoise. Les livres sont ainsi répartis sur quatre étages selon la disposition suivante[894] :

IV. Formes sociales de la vie humaine: - Histoire - Droit - Folklore, etc.
III. Langue et Littérature
II. Expression dans l'art: - Théorie - Histoire
I. Expression: - Problèmes généraux - Nature des symboles - Anthropologie - Religion - Philosophie - Histoire des sciences

Ce tableau est issu du témoignage que F. Saxl fait de l'état de la bibliothèque en 1926. On note « une indication "par blocs" de quelques secteurs de la bibliothèque ainsi que la désignation d'un "sommet" (*Spitze*) »[895]. La lecture du tableau proposée par Saxl se fait de manière ascendante. F. Saxl fait « le choix de faire coïncider ponctuellement *séquence mentale* dans l'ordonnancement des livres (ou du savoir) et *parcours physique* à travers les quatre étages de la bibliothèque et le long de chacun d'eux, dans l'ordre le plus évident : du bas vers le haut »[896].

---

893 *Ibid.*, p. 138.
894 *Ibid.*, p. 139.
895 *Ibid.*, p. 139.
896 *Ibid.*, p. 140.

Principe du « bon voisinage »

Cette génération du savoir par contact, liée à la question du préhensible, devient chez A. Warburg une véritable « loi » qui régit non seulement sa bibliothèque, mais surtout la manière dont il l'utilise en tant qu'outil de connaissance. La « clé », le point d'orgue de cette bibliothèque, réside selon S. Settis dans la « "loi du bon voisinage" »[897] ou la « loi du bon voisin » qui donne son ordre à la bibliothèque Warburgienne. Ce « mode d'emploi original »[898], principe moteur de la bibliothèque, est défini par A. Manguel dans le chapitre « Une intelligence » :

> [...] "la loi du bon voisin" : le livre que l'on connaissait bien n'était pas, dans la plupart des cas, celui dont on avait besoin. C'était son voisin d'étagère inconnu qui contenait le renseignement essentiel, même si son titre ne permettait pas de le deviner.[899]

F. Saxl évoque des dispositions « déconcertantes » commandées par l' « interrelation » des livres. L'arbitraire et l'indiciel de tels arrangements font de la loi du bon voisinage un authentique « […] art de tisser des corrélations et des coïncidences dans la trame des catégories […] »[900]. Les changements de configurations reflétaient « […] la pensée humaine dans ses aspects constants et changeants »[901] ; véritable art de la combinatoire qui chez J-L. Borges renvoyait plutôt à une méthode absurde de localisation du Livre – catalogue des catalogues – de la bibliothèque : « quelqu'un proposa une méthode régressive : pour localiser le livre A, on consulterait au préalable le livre B qui indiquerait la place de A ; pour localiser le livre B, on consulterait au préalable le livre C, et ainsi jusqu'à l'infini... »[902]. Manière de renforcer l'aporie de l'idée selon laquelle un livre précis contiendrait la bonne information.

S. Settis insiste sur la lourdeur de la tâche. Il décrit, à la suite de F. Saxl, un A. Warburg « "anxieux et fatigué" »[903]. C'est dans l'intranquilité que ce sculpteur de la

---

897 *Ibid.*, p. 124. Les arts de la mémoire précédemment évoqués étaient aussi entendus comme « écritures de voisinages », en référence aux pratiques marginales d'écritures (voir Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 132.)

898 Aby Warburg, Roland Recht (cont.), *op. cit.*, p. 14. « Fidèle à ce qu'il appelait "la loi du bon voisinage", Warburg voulait privilégier un mode d'emploi original de la bibliothèque : au gré de la pérégrination à laquelle se livre le lecteur, il doit pouvoir feuilleter un livre et découvrir, en fonction des voisinages suscités par les classements de Warburg, un livre classé à proximité de celui qu'il cherchait. De là pouvaient émerger les réponses aux questions posées ailleurs ou naître de nouvelles questions. C'est ainsi qu'Ernst Cassirer a pu qualifier la bibliothèque Warburg non pas "comme une simple collection de livres, mais [comme] une somme de problèmes". »

899 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 208.

900 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles, op. cit.*, p. 71.

901 Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 131.

902 Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 165.

903 Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 131.

pensée constitue le système de la bibliothèque, la *remodèle* sans cesse. « C'était une petite bibliothèque, mais qui vivait intensément, toujours refaçonnée de manière à exprimer les idées de A. Warburg sur l'histoire de l'homme »[904]. L'intensité de cette occupation façonne une histoire de l'art et une philosophie vitalistes, aux accointances hasardeuses entre ouvrages philosophiques, théologiques, politiques ou d'astronomie[905]. « En accord avec la conception qu'avait Warburg de l'univers, les livres de philosophie y voisinaient avec ceux d'astrologie, de magie et de folklore, les grands volumes de reproductions d'œuvres d'art coudoyaient des études sur la littérature et la religion, tandis que des manuels de linguistique se trouvaient à côté d'ouvrages de théologie, de poésie et d'histoire de l'art »[906]. Le « besoin vital »[907] de A. Warburg de posséder des livres est relié à l'idée d'une bibliothèque comme espace énergétique universel. L'agencement des rayons de la bibliothèque est comparé en 1929 par E. Cassirer « au souffle d'un magicien »[908] : manière de dire qu'il y a du souffle dans les bibliothèques, un murmure, une parole suspendue, une respiration retenue. Chez C. Parmigiani, le *pneuma* est aussi de l'ordre du contact puisque relatif à une empreinte de suie ; souffle qui a survécu à A. Warburg dans le *continuum* de sa bibliothèque.

L'accès et la pratique des rayonnages sont en ce sens des pratiques essentielles de la bibliothèque. U. Eco, dans son *De Bibliotheca,* ironise quant à l'accès – souvent empêché – aux bibliothèques publiques. L'auteur défend lui aussi une forme de proximité et d'immersion dans la bibliothèque, au plus près des livres :

> Or pourquoi est-ce important d'avoir accès aux rayons ? La notion de bibliothèque est fondée sur un malentendu, à savoir qu'on irait à la bibliothèque pour chercher un livre dont on connaît le titre. C'est vrai que cela arrive souvent, mais la fonction essentielle de la bibliothèque, de la mienne et de celle des amis à qui je rends visite, c'est de découvrir des livres dont on ne soupçonnait pas l'existence et dont on découvre qu'il sont pour nous de la plus grande importance. […] il n'y a rien de plus révélateur et de plus passionnant que d'explorer des rayons où se trouvent par exemple rassemblés tous les livres sur un sujet donné […]. La fonction idéale d'une bibliothèque est donc un peu semblable à celle du bouquiniste (*en français dans le

---

904 *Ibid.*

905 Voir Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit, op. cit.*, p. 179 : « Mais que représente cette collection? Qu'ont-ils de commun, ces grands ouvrages de philosophie et d'astronomie, de théologie et de politique conservés avec soin dans une grotte scellée à l'intention d'un éventuel lecteur futur, et ses fragments de lettres, de listes et de notes trouvés dans les ruines d'une taverne ou de latrines murées ? [...] C'est le hasard qui les a rassemblés mais aujourd'hui, arrachés à leurs tombe, ces fragments ont une cohérence évidente. »

906 *Ibid.*, p. 204.

907 *Ibid.*, p. 206.

908 *Ibid.*, pp. 204-205.

texte) chez qui on fait des trouvailles (*en français dans le texte) et seul le libre accès aux rayons le permet.[909]

Une bibliothèque à l'échelle du corps dont « la largeur de chaque section d'étagère [serait] donc déterminée par la portée des bras d'un 'individu moyen (afin que les lecteurs puissent prendre des livres d'un côté et de l'autre sans devoir bouger), et leur hauteur par celle d'un bras levé (afin que les lecteurs aient accès aux rayons supérieurs sans avoir besoin d'un escabeau ou d'une échelle à glissière) »[910] : voilà le vœu pieu de bibliophiles tels A. Panizzi, H. Labrouste ou A. Manguel.

L'utilisation du livre et de la bibliothèque n'est plus mécanique, dictée par un système décimal catégorisant (référence au système J. Dewey actuellement en vigueur dans les bibliothèques). A. Warburg veut au contraire valoriser une approche plus sensible et désintéressée de la bibliothèque. Il faut se laisser gagner par la proximité des livres, établir un rapport de connivence avec eux. C'est dans une génération par contact qu'un dialogue « senti-sentant » s'établit presque d'un livre à l'autre (et du livre à l'usager). Le frottement entre-deux des ouvrages vient générer du savoir par abrasion et par contagion. La loi du bon voisinage telle qu'expérimentée et « théorisée » par A. Warburg comprend la bibliothèque non pas comme système hiérarchique, mais comme système acentré, tel que défini par G. Deleuze et F. Guattari : « […] où la communication se fait d'un voisin à un voisin quelconque, [...] de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale »[911]. L'évocation de la loi du bon voisin renonce à toute centralisation méthodologique de la constitution du savoir. Cette combinatoire s'entend comme véritable « […] objection empirique à la "méthode" [,] le bastion de la résistance à l'analyse dichotomique et à la taxinomie »[912]. Anachroniquement, l'expérience de la bibliothèque selon A. Warburg s'approche d'une « hyper-expérience », par analogie sémantique avec l'hypertexte informatique qui redistribue l'information, mais sans nécessité de contiguïté des occurrences.

Spatialisation mouvante du savoir

L'efficacité de la bibliothèque ne se limite pas à sa propension accumulatrice, elle réside plutôt dans son rôle de catalyseur et d'amplificateur de l'information. L'ordre de la bibliothèque, son désordre heuristique et son appréhension tactile

909 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 22.
910 Alberto Manguel, *op. cit.,* p. 155.
911 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, « Rhizome », *op. cit.*
912 Patricia Falguières, *op. cit.*, pp. 74-75.

induisent une dimension mouvante du savoir. Bouger ses livres, nous l'avons déjà partiellement évoqué, en revient à redessiner les topographies de la connaissance, à faire bouger les frontières de nos territoires de pensée. Dans ce « mouvement » se lit aussi l'implication du corps qui fait émerger le savoir : c'est en « dansant » au milieu de son matériau iconographique et documentaire que A. Malraux fait naître son « musée imaginaire ». R. Recht fait état de cette caractéristique mouvante de la pensée chez A. Warburg. L'un des ultimes ré-agencement de la bibliothèque consiste en son déplacement de Hambourg à Londres. Face à la menace nazi, le mouvement devient sauvetage nécessaire de la mémoire et du « cerveau » de l'historien disparu. Contrairement à A. Manguel qui se laisse saisir par la nostalgie lorsqu'il « remballe » sa bibliothèque, ici, nous sommes face à une urgence vitale.

Le dispositif-même de la bibliothèque appelle donc mouvement et déplacement. R. Recht dévoile une information cruciale à propos de la bibliothèque et de son agencement : A. Warburg consignait scrupuleusement le moindre mouvement livresque dans son *Tagebush*, journal de bord de la bibliothèque. Cela vient confirmer l'idée et fonder l'hypothèse que A. Warburg aborde sa bibliothèque en plasticien.

> Ce journal de bord collectif a une grande importance pour Warburg. *Il y consigne toute l'activité quotidienne de la bibliothèque* mais aussi les contacts personnels qu'il a avec des savants […] Dans ce *Tagebuch* (29 novembre 1927) il définit lui-même sa fonction : "Je regrette que Saxl n'ait pas tenu un véritable Journal : c'est justement tout ce que la journée apporte de non-remarquable qui est *une 'fonction organique' pour la mémoire créatrice* ; j'en ai absolument besoin pour être en contact.[913]

La dernière phrase de A. Warburg est édifiante : le savant y expose son besoin d' « être en contact ». La formulation peut paraître étrange. Elle est en réalité d'une grande clarté au regard de la relation physique et tactile qui fonde la *praxis* de la bibliothèque chez A. Warburg.

913 Aby Warburg, Roland Recht (cont.), *op. cit.*, p. 15 (note 27).

Il y a une véritable bibliothéconomie[914] en marche dans la KBW. Ou plutôt, un *faire-bibliothèque*[915]. Un commerce spatio-temporel s'établit des livres aux savoirs. L'indiscipline du classement de la bibliothèque ouvre à une vision transversale des champs d'études. A. Manguel se questionne (de manière rhétorique il va de soi) :

> Est-il possible de concevoir une bibliothèque qui imite cet ordre associatif et capricieux, un ordre qui pourrait, aux yeux d'un observateur non averti, avoir l'allure d'une distribution aléatoire de livres, mais qui obéit en réalité à une organisation logique, bien que profondément personnelle ?[916]

Le mouvement heuristique de la bibliothèque devient donc une *logique intentionnelle,* une pratique à part entière. La malléabilité des livres et de leurs agencements relève de ce qui semble être *une véritable pratique sculpturale.* La bibliothèque devient le *lieu-faire* du savoir ou plus fondamentalement, d'une lecture faite sculpture. Parler d'acte sculptural rejoint ici l'hypothèse évoqué plus tôt : les littérateurs, savants et théoriciens de notre corpus posent sur la bibliothèque un regard de plasticiens. Les entreprises connexes de G. Perec, A. Warburg et A. Manguel sont des entreprises poétiques, au sens étymologique du terme : la *praxis* des livres est une *poïétique* au sens plein.

Conclusion : la bibliothèque comme entreprise plastique

À la dialectique classique « image-mot » évoquée par G. Bing, la bibliothèque substitue une dialectique « livre-discours ». Les livres sont bien les matériaux qui font image pour les auteurs. La matérialité du livre, son appréhension, est nécessaire à une restitution discursive (conférences chez A. Warburg, écriture chez A. Manguel et G. Perec). L'atlas est un outil qui permet à A. Warburg de « [...] maîtriser ainsi la tension tragique entre *la magie instinctive et la logique discursive* »[917]. La phase pratique, instinctive et magique chez ces écrivains et théoriciens, est une nécessité. Elle prévient

---

914 Salvatore Settis, *op. cit.,* p. 151. « L'idée de la Bibliothèque comme "une branche de plus de la Banque de la famille Warburg" avait déjà été avancée par C. H. Landauer ; elle est reprise par Stockhausen dans un chapitre de son livre (Laboratorium – Sakralraum – Bank ?, pp. 108-112) où il met en relation, d'une part, avant la description des technologies avancées mises en œuvre dans le bâtiment et, de l'autre, avec le haut niveau de productivité de la Bibliothèque, "organisée comme un institut de recherche efficace, qui, par son mécanisme, rappelle tout à fait l'organisation d'une banque" (p.112). »

915 Cette notion semble préférable à celle de « bibliothéconomie ». Elle est plus à même de penser une connaturalité entre livres, pensée, thèses. La bibliothéconomie – terme technique, qui ne trouve pas non plus grâce chez Alberto Manguel – exclut toute relation naturelle, génétique et biologique à la bibliothèque ; relation qui fonde pourtant la pensée créatrice des bibliothèques et de tout phénomène de lecture afférent.

916 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 203.

917 *Ibid.*, p. 216.

la déficience discursive à laquelle les auteurs sont parfois confrontés. *Faire-bibliothèque* assure l'*œuvrer* artistique (qu'il soit production littéraire ou plastique).

De la même manière, G. Perec conclut son ouvrage en exposant ses méthodes (dans une logique rétrospective) :

> A) Méthodes
>
> Bien sûr, aux différentes étapes de l'élaboration de ce travail – notes griffonnées sur des carnets ou sur des feuilles volantes, citations recopiées, "idées", voir, cf., etc. –, j'ai accumulé les petits tas, petit b, GRAND I, troisièmement, deuxième partie. […] il s'est rapidement révélé que *je n'arriverais jamais à les organiser en discours.* […] Cette *déficience discursive* n'est pas due à ma seule paresse (ni à ma faiblesse au jeu de morpion) ; elle est davantage liée à ce que j'ai précisément tenté de cerner, sinon de saisir, dans le thème qui m'était ici proposé. Comme si l'interrogation déclenchée par le "PENSER/CLASSER ?" avait mis en question le pensable et le classable d'une façon que ma "pensée" ne pouvait réfléchir qu'en s'émiettant, se dispersant, qu'en revenant sans cesse à la fragmentation qu'elle prétendait vouloir mettre en ordre.[918]

La bibliothèque, nécessairement fragmentaire, est à l'image de la pensée des auteurs : mouvante, pratique avant tout, entreprise plastique par excellence. C'est en cela peut-être que les arts plastiques, leur méthodologie et leur compréhension des choses semblent apporter un éclairage nouveau à la littérature et à la philosophie. Lorsque les mots font défaut, il faut adjoindre le geste à la pensée. Le *faire-bibliothèque* est un retour à l'anté-prédicatif de l'action savante. Davantage que langagier, les entreprises de A. Warburg ont un fondement visuel : « Il sauterait aux yeux de n'importe quel visiteur pénétrant dans la bibliothèque de Warburg que, dès sa conception, sa création était entièrement visuelle »[919]. Tout à l'heure, *Ouranopolis,* des époux Poirier, interrogeait la relation entre lieu et visualisation. La visualité propre à la bibliothèque dépend de ce rapport à la visualisation du lieu, mais aussi d'une certaine « économie visuelle » : la bibliothèque plasticienne en particulier souscrit à une « économie de la visibilité »[920] de l'ordre de l'*ostension*. Au même titre que les *wunderkammern* renaissantes et les merveilles qu'elles contiennent, les bibliothèques plasticiennes fonctionnent comme des dispositifs d'*ostension*, des pièges à attention. L'ostension définit chez P. Falguières un « chaos de signes amassés »[921], un ensemble exubérant ne se prêtant « ni à l'"observation" ni à l' "expérimentation", ces deux protocoles de la

---

[918] Georges Perec, *Penser/Classer, op. cit.*, pp. 152-153.

[919] Alberto Manguel, *op. cit.*, pp. 215-216.

[920] Chez P. Falguières, c'est particulièrement l' « économie de la visibilité du souverain » qui est en jeu et devient le pendant de celle de la *Wunderkammer.* Voir Patricia Falguières, *op. cit.* p. 97.

[921] *Ibid.*, p. 56.

science moderne »[922]. La bibliothèque plasticienne se montre, s'exhibe dans des dispositifs d'exposition parfois grandiloquents (*Stronghold* de R. Kusmirowski, 2011), sans pour autant livrer ses clefs de lecture. En sémiologie, l'ostension est le « fait, dans une situation de communication, de montrer une chose dont on veut parler, soit du doigt, soit autrement, mais sans l'aide du langage » (cnrtl). Dans un premier temps, la bibliothèque plasticienne – et l'œuvre de manière générique – ne s'appréhende pas sur un mode sémantique, la seule lecture possible est anté-prédicative. Selon P. Falguières, « la *Wunderkammer* est langue pure, langue pré-babélienne »[923], signe avant le nom, objet ostensible plus que substantif. Au mieux, la bibliothèque provoque-t-elle des « lapsus de la nuit »[924], figures verbales indécises et surréalistes.

Ainsi, A. Warburg « "[…] a trouvé son expression la plus vivante et convaincante dans l'arrangement même de la bibliothèque – ce qu'aucune formulation théorique n'aurait pu faire mieux" »[925]. Le manque de clarté théorique, la difficulté de formulation qui s'exprime lors de ses conférences, nécessitent un retour à la manipulation de la bibliothèque et de l'atlas. Particulièrement, la bibliothèque incarne une théorie informelle, le stade phatique et pathique de cette conception d'une *Kulturwissenschaft*. De la même manière, en réception cette fois-ci, les bibliothèques artistiques jusqu'alors parcourues sont à un stade anté-prédicatif du langage et de leur formulation.

Le rapport à la bibliothèque usuelle, privée, laisse éclore des pistes pour une définition plasticienne de la lecture. Le rapport aux livres qui s'y crée se caractérise par des processus que l'on retrouve dans les lectures de l'art : manipulation, connaissance par contact, performance lectrice, etc. De même que la bibliothèque n'est jamais achevée ni absolue dans son classement, la lecture d'une œuvre n'est jamais close ou déterminée : elle reste un problème ouvert, phénomène d'expansion.

3. Faire-bibliothèque, faire-lecture, faire-monde : logiques cosmiques. L'exemple de la bibliothèque du trichoptère

En juin 2012, dans l'espace d'exposition LiveInYourHead de la HEAD-Genève, Hubert Duprat « déballe » *La dernière bibliothèque*[926]. Ce projet émerge en parallèle d'un travail qui a fait la renommée de l'artiste. En effet, la constitution de cette archive documente le travail naturaliste de la larve de trichoptère. Cet animal

922 *Ibid.*, p. 55.
923 *Ibid.*, p. 56.
924 *Ibid.*, p. 51.
925 Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 141.
926 LiveInYourHead, institut curatorial de la Head-Genève. 7 juin-15 juillet 2012.

fascinant, H. Duprat le met au travail en 1980 : nourri de paillettes d'or, de pierres précieuses, l'insecte travailleur produit de merveilleux fourreaux dans lesquels il se love. L'artiste s'applique à réunir toute la documentation scientifique – mais aussi littéraire, iconographique, etc. – possible autour de cette larve. L'archive scientifique amassée dans la *trichoptérothèque* devient donc à la fois *source* et *matériau* d'une pratique. Plus encore, l'artiste invitant chercheurs et intellectuels autour de la « table du trichoptère »[927], va créer de la documentation à archiver autour de cette observation scientifique première. La bibliothèque devient l'épicentre d'un laboratoire de la pensée : « qu'est-ce qu'un laboratoire, en effet, sinon un lieu habité par un collectif d'acteurs dans la diversité de leurs statuts et de leurs fonctions, où l'on se livre à des opérations codifiées et formalisées, répétitives et cumulatives, et où des connaissances sont construites et validées ? »[928] La bibliothèque se fait « lieu habité » ou « lieu pratiqué »[929] régit par une certaine esthétique, qui elle-même, selon C. Jacob toujours, répond à des codes, des choix esthétiques (mises en scène « répétitives et cumulatives »[930], meubles d'exposition, déploiement horizontal, etc.) qui façonnent la symbolique de l'espace : « l'importance de la mise en scène esthétique et symbolique de l'intimité studieuse est soulignée en particulier par RICE, 1985, THORNTON, 1997, et CLUNAS, 2004 »[931]. Si la bibliothèque en tant que « lieu de l'écrit » apparaît comme exemple paradigmatique de la « fabrique du savoir »[932], le *Miroir du trichoptère* relativise l'hégémonie du scripturaire dans son système de production artistique et savante. Cette bibliothèque, bien qu'elle s'expose, recèle une dimension intime et familière : expérience au long cours menée presque secrètement par H. Duprat, à la marge d'autres activités artistiques, la bibliothèque se constitue dans la demeure privée de l'artiste, « espace de l'intime et de la contemplation »[933] pour devenir cet « "intérieur porté à la puissance" »[934] de l'exposition.

---

927 Bertrand Prévost, *La bibliothèque du trichoptère*, Genève, Éditions de la Head, 2013.

928 Christian Jacob (dir.), *op. cit.,* p. 29.

929 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173. Avec la notion de « lieu pratiqué », Michel de Certeau pose une distinction entre espace - au sens géométrique - et lieu.

930 Christian Jacob (dir.), *op. cit.,* p. 29.

931 *Ibid.*

932 *Ibid.*, p. 30.

933 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 296. Expérience esthétique du *studiolo*.

934 Expression de Walter Benjamin reprise par Patricia Falguières, « La société des objets », *op. cit.*, pp. 32-33 : « La c*hambre des merveilles* y mérite son appellation : c'est pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, un « intérieur porté à puissance », l'indice d'un corps, son enveloppe et son lieu, la prolongation et le déploiement dans l'espace de ces tatouages et de ces ornements corporels sur lesquels il ouvre son étude. Au fil du texte, Schlosser ne cesse d'insister (parfois contre la vraisemblance), sur le caractère domestique, réservé, intime du cabinet d'art et de merveilles dont la place est au cœur de la demeure. »



Fig. 68 : Hubert Duprat, « La dernière bibliothèque », exposition du 7 juin au 15 juillet 2012, LiveInYourHead, HEAD Genève, Suisse. Lecture de Géraldine Singy et Emeline Vitte.

La bibliothèque ainsi exposée devient dès lors atlas[935] : « […] *forme visuelle du savoir*, une forme savante du voir. […] paradigme *esthétique* de la forme visuelle, paradigme *épistémique* du savoir […] »[936]. L'archive est mouvante, en constante recomposition, créatrice d'un savoir vivant. Œuvre d'un curieux plus que d'un artiste – selon l'idée que l'homme se fait lui-même de ce travail, le statut de cette bibliothèque protéiforme interroge (tour à tour exposée, mise en ligne *via* le site « Le miroir du trichoptère » (http://trichoptere.hubert-duprat.com/), discutée lors de diners-débats, etc.). Son principe archivistique (infini ?[937]) semble faire écho à une architectonique générale de la pensée. La bibliothèque du Trichoptère est donc constituée par un artiste, exposée au travers d'une fiction, dont le catalogue est rendu disponible sur Internet. Développée de manière rhizomatique, la bibliothèque du Trichoptère a donc *a minima* trois lieux originels : la bibliothèque privée de l'artiste, le lieu d'exposition qui fut le sien à Genève et l'espace dématérialisé de pages internet en hyperliens. Ici, ce sont les dispositifs d'exposition et de diffusion qui nous intéressent en tant que potentiels lieux de pensée. Notons également que cette bibliothèque change de nom : bibliothèque du trichoptère, dernière bibliothèque, miroir du trichoptère. Cette évolution – ou métamorphose – terminologique est à questionner.

3.1. La dernière bibliothèque : fiction documentaire et catalogue en ligne

La monstration des archives (bibliographiques et iconographiques) de H. Duprat en passe par une *mise en exposition*. Orchestrée en 2012 par les étudiants de Christian Besson (chargés du projet), elle s'incarne dans un oxymoron : une *fiction documentaire*[938]. La bibliothèque du trichoptère (dont le statut est encore indéfini –

---

935 Louis Chatel, dans le thesaurus établi, évoque explicitement « l'atlas du trichoptère » et fait le lien avec les investigations de G. Didi-Huberman : « *Mnémosyne*, l'Atlas de Warburg, bien sûr ! L'exposition *Atlas*, que Georges Didi-Huberman a réalisée pour Le Centro de Arte Reina Sofia (26 10 2010-28 5 2011) et que nous avons vue au ZKM, à Karlsruhe, l'an dernier, avait pour sous-titre *How to Carry the World on One's Back ?* – un sous-titre tout à fait adapté à la Phrygane qui charrie sa maison sur son dos. » http://trichoptere.hubert-duprat.com/thesaurus/titre/#_ednref, consulté le 7 juillet 2020.

936 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3 , Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 12.

937 Voir en annexes le texte issu d'un entretien avec Hubert Duprat.

938 « ARGUMENT : À la suite d'événements improbables, il n'existe plus qu'une seule bibliothèque, la dernière, celle du Trichoptère. C'est là, dans les seuls livres demeurant accessibles, qu'est désormais logée toute la mémoire de l'humanité. », http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/, consulté le 13 avril 2018. Cette fiction se densifie aujourd'hui au vu de l'actualité de la bibliothèque. Nous signalons ici la parution du catalogue *Le Miroir du trichoptère* aux éditions Fage et la tenue d'une exposition rétrospective au MAM de Paris à la rentrée de septembre 2020.

œuvre d'art ? archive scientifique ? archive universitaire ?…) fait *tiers* dans le monde de l'art. Elle est l'entre-deux entre l'œuvre et son document : régie par un principe archivistique d'autoaffectation du documentant et du documenté, mais pas encore archive. La bibliothèque artistique redéfinit l'attitude de connaissance : elle ne génère pas du savoir déjà « archivé », elle est initiatrice d'un « non-savoir », d'un savoir toujours à penser. Cette bibliothèque, si elle a fait l'objet d'une *mise en exposition* à Genève, continue de se développer par le biais d'Internet. Penser autrement l'accès au livre et aux contenus documentaires et culturels des bibliothèques est l'un des enjeux principaux de *La dernière bibliothèque.* Parmi les enjeux bibliographiques de l'œuvre, la mise en ligne des ressources de tout type relatives au trichoptère participe d'une exploration de la pensée en hyperliens. Cette navigation au sein du site CMS WordPress est en constante évolution : la multiplication des liens hypertextes nécessite la mise en place d'outils d'indexation et de recherche performants. La récente création d'un *widget* de recherche et d'un index par catégories viennent compléter le sommaire nuage d'étiquettes. Les difficultés rencontrées par les administrateurs du site sont corrélatives d'une pensée qui se complexifie au gré des découvertes et créations d'objets à archiver. La bibliothèque, comme tout catalogue, n'échappe pas aux apories classificatoires. La pensée en arborescence que le site propose est une forme d'arpentage en hyperliens d'un territoire complexe de recherche en art.

L'exposition de la Head Genève s'engage à expliciter les « langages réticulés »[939] de la bibliothèque du trichoptère. Les réseaux multiples qu'elle génère participent activement aux apories classificatrices qui la constituent. Toute classification se fraye un chemin entre principes de classification qui régissent l'âge classique et les fondements de la classification documentaire : exhaustivité, horreur du vide et étanchéité des classements contre classification décimale exponentielle qui témoigne de l'adaptabilité et de la perméabilité des savoirs (et de leur évolution)[940]. Paul Mathias, dans « Le testament bibliothécaire » pose l'hypothèse novatrice d'une inintelligibilité essentielle de la bibliothèque : l'infini réticulaire s'érige comme « le "n'importe quoi" dont "*la* bibliothèque" est féconde et qu'elle a pour horizon de cultiver à perpétuité »[941]. En témoigne le Thésaurus (I.*Title*) de Louis Chatel dont l'entreprise ne manque ni d'humour ni d'ironie. Cette tentative pour trouver un titre à la somme documentaire réunie explore, par commentaires associés, l'incongruité de

939 Daniel Parrochia, « Bibliothèque et théorie des classifications » dans Thomas Boccon-Gibod, Cristina Ion et Éric Mougenot (dir.), *op. cit.,* p. 29.

940 *Ibid.*, p. 22.

941 Paul Mathias, « Le testament bibliothécaire » dans *ibid.*, p. 39. La bibliothèque est ici la bibliothèque universelle naudéenne (Gabriel Naudé).

l'objet à nommer. Ainsi, L. Chatel[942] se demande-t-il : « ce Thesaurus parviendra-t-il à justifier le Trichoptère ? » Parmi les titres envisagés (et leurs notes associées en hyperliens), quelques uns retiennent notre attention :

- « Boulevard du Trichoptère » > « et Pécuchet »
- « Cabinet du trichoptère » > « Cabinet de curiosité. Cf. Julius von Schlosser, Adalgisa Lugli, Patricia Falguières, et quelques autres… Métaphore devenue une scie dans l'art contemporain. À éviter ! »
- « Impasse du Trichoptère » > « Faire une exposition à partir de la documentation de H. D. sur le Trichoptère. Impasse ou manque. »
- « Lectures du Trichoptère » > « C'est bien ce que nous nous proposons de faire. »[943]

La référence à l'attitude susmentionnée des deux héros flaubertiens renforce le burlesque et la vanité de l'entreprise bibliophile. Néanmoins, l'« impasse » documentaire doit pour L. Chatel trouver à s'incarner dans une exposition (celle de la HEAD, mais aussi celle à venir au Musée d'Art Moderne de Paris où la bibliothèque tient bonne place) : il faut combattre le « manque » par la création d'une nouvelle documentation. Par ailleurs, l'évocation des « lectures » du trichoptère (et la note « c'est bien ce que nous nous proposons de faire ») nous conforte dans l'idée qu'une *lecture* préside non seulement à l'entreprise bibliophile et au processus artistique.

Le processus majeur de pensée que l'artiste semble amorcer lors de l'exposition de *La dernière bibliothèque* est celui d'un *faire-bibliothèque*[944] comme acte sculptural d'émergence et de modelage de la pensée (métaphore du travail du trichoptère). Entre-lieu de la connaissance le *faire-bibliothèque* est aussi un point de contact entre pensée créatrice et réceptive de l'œuvre. La *praxis* du matériau documentaire (en création, mais également en réception lors de l'exposition, des *workshops* et tables rondes organisés) génère, à l'image de l'expérience avec les larves de trichoptères, une pensée *in-vivo*, qui nait d'attitudes corporelles spécifiques aux dispositifs en place : arpenter la bibliothèque pour *penser en arpentage* ; *feuilleter* son expérience au contact du livre ; consulter *en hyperliens* ou *hypertextes* la bibliothèque dématérialisée en ligne pour une pensée de type rhizomatique.

---

942 Double parodique de Christian Besson. Voir en annexes texte issu de l'entretien avec Hubert Duprat.

943 http://trichoptere.hubert-duprat.com/thesaurus/titre/#_ednref, consulté le 7 juillet 2020.

944 Notion élaborée à propos du travail de Joseph Kosuth lors du cycle « Quelque part dans l'inachevé ». Voir Barbara Bourchenin, « Penser en arpentage / Arpenter en pensée: le *faire-bibliothèque* chez Joseph Kosuth », *Quelque part dans l'inachevé* (auto-publication sous la direction de Céline Domengie et Oriane Helbert), 2 – 3.3, Pessac, Université Bordeaux Montaigne (Laboratoire CLARE), Novembre 2016, pp. 32-51, URL [version en ligne] : https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf, consulté le 17/01/18.

3.2. Le miroir du trichoptère : wunderkammer et faire-bibliothèque

Quant à l'évocation du « Cabinet du trichoptère », force est de constater qu'elle ne remporte pas les suffrages de l'auteur. Qualifiée de « scie dans l'art contemporain », le recours à la métaphore du cabinet de curiosités semble désuète. Pourtant, les clés de lecture que les études de P. Falguières apportent sur les écrits de J. von Schlosser et les créations contemporaines nourrissent une compréhension dense et renouvelée de la bibliothèque, artistique ou non.

Créés « sous la juridiction de la curiosité »[945], les chambres des merveilles renaissantes servent de modèle pour penser la bibliothèque plasticienne comme modèle épistémologique de lecture de l'art. La correspondance entre le *Miroir du Trichoptère* et la *Wunderkammer* se lit jusque dans le titre choisi par H. Duprat. En effet, le « Miroir du Trichoptère renvoie au titre des ouvrages de la Renaissance qui, en une visée pré-encyclopédique, voulaient réunir tout le savoir sur un sujet donné. (Ex. *Miroir des Dames*, *Miroir du Salut*, etc.) »[946]. En forgeant l'identité de sa bibliothèque sous cette appellation, l'artiste définit plus qu'une simple connivence de forme entre les deux : il fonde son entreprise sur l'épistémé renaissante qui régit la matière. Évoquer le « miroir » renforce également la dimension réflexive de l'entreprise dupratienne. La bibliothèque détient une qualité méta-représentationnelle : « "Voilà que le lieu lui-même se dédouble. […] Il est donc le miroir d'un savoir systématique, systématisé, un savoir cosmique, mythologique, historique, scientifique, rhétorique aussi, bien sûr, qui fonctionne précisément selon le principe de l'analogie allégorique" »[947]. La capacité qu'a la bibliothèque à produire du savoir ne se mesure pas uniquement à la somme des connaissances cumulées, mais bien plutôt, à sa dynamique générative. La bibliothèque du trichoptère s'inscrit dans un processus de « génération spontanée »[948] du savoir.

Lors de l'exposition, la bibliothèque occupe une place importante dans l'installation (cinq mètres de rayonnage), mais elle est aussi accompagnée d'iconographies aux murs, et d'objets de curiosité ou artistiques en vitrines :

> Les objets les plus curieux provenaient de deux musées privés : celui de feu Giampaolo Moretti, un entomologiste italien de Pérouse ; et celui d'Isao Yokota, au

---

945 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles, op. cit.*, p. 7.

946 http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/workshop-preparatoire/, consulté le 7 juillet 2020.

947 Jean Lauxerois, « La notion de collection, ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde », 2004 p. 8-9, texte en ligne sur le site de la BPI (Centre Georges-Pompidou) : http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/ressources/titles/84240100384280/extras/84240100384280.pdf, dans Jean-Marie Schaeffer, *op cit.*, « Le *studiolo* : politique de prestige et expérience esthétique », p. 298.

948 Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 47

> Japon, tenu aujourd'hui par son fils Taiyou Yokota. Du premier provenaient la plaque signalétique du musée, "collezione tricotteri", une chaussure couverte de tubes de Trichoptères après son séjour au fond d'une rivière, et une marqueterie représentant le cycle biologique du Trichoptère (Hubert Duprat qui, en tant qu'artiste plasticien, a lui aussi fait fabriquer des marqueteries dans les années 1980 est frappé par cette rencontre). Le second avait prêté de petits ex-votos, des tubes collés à la verticale sur de petits ponts […].[949]

Les curieux objets, la marqueterie[950] : autant de signes, d'artefacts, de *mirabilia* qui renvoient à cette esthétique renaissante de la chambre des merveilles, où le lieu devient « forme de pensée »[951]. La *Wunderkammer* est un modèle de pensée propre à la renaissance et à la culture européenne du 16e siècle, une taxinomie ouverte propice à l'intégration de l'inédit. Construite selon une volonté non essentialiste, la *Wunderkammer*, au même titre que la Bibliothèque du Trichoptère, ne connait pas de principe de hiérarchisation. « Une *Wunderkammer* est un dépôt de séries hétéroclites, une exploration jubilatoire de toutes les performances dont est capable une logique de l'inventaire, une confrontation joueuse et désinvolte de tous les systèmes de classification disponibles »[952]. Le ludique de l'entreprise réside non seulement dans l'aspect transitoire et révocable des agencements de livres et d'objets, mais surtout dans « […] les connexions inédites auxquelles [résidus et débris d'événements] vont se prêter, les performances associatives qu'ils autoriseront »[953]. Au-delà d'une simple exposition ou ostension immersive, la bibliothèque-*wunderkammer* s'envisage au prisme de ces lectures associatives (ici qualifiées de performatives).

D'autres œuvres que celle de H. Duprat peuvent souscrire à la logique de la *Wunderkammer* : le travail de A. Kiefer, celui de J-P. Thibeau également. Ces bibliothèques renvoient à une certaine aporie de l'histoire naturelle et par là même, de l'histoire de l'art. Leurs artefacts se soustraient au « classable » :

> On conçoit que dans ces chambres paradoxales les êtres de confins, entre animé et inanimé, entre végétal et minéral, les nacres, l'ambre, le corail, les perles et les éponges, les pétrifications au statut épistémologique incertain, les fruits de la génération spontanée, les fossiles et toutes ces concrétions mystérieuses en quoi semble s'être résumé le savoir mythique des Anciens, en somme toutes les apories de l'histoire naturelle aristotélicienne, aient une place privilégiée. La *Wunderkammer* est

---

949 Christian Besson, « La bibliothèque du trichoptère », dans Natacha Pugnet, *Temps exposé. Histoire et mémoire dans l'art récent*, Nîmes, École supérieure des Beaux-Arts, 2015.

950 Voir Bertrand Prévost, *Marqueterie générale : Hubert Duprat*, Bruxelles, La part de l'œil, coll. « Diptyque », 2020.

951 Christian Besson, « Des merveilles à la curiosité », *Critique d'art,* 22, 2003. En ligne : http://journals.openedition.org/critiquedart/1795, consulté le 7 février 2021.

952 Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 43.

953 *Ibid.*, p. 45.

> la classe paradoxale des êtres sans classe, le reposoir des monstres, la table synoptique de ce qui ne trouve place dans aucun tableau systématique.[954]

Patates-galets de J-P Thibeau, sculptures de corail chez H. Duprat, livres de sables et de plomb chez A. Kiefer, etc. : autant d'inclassables, de *monstra* de la volonté classificatrice de l'histoire de l'art. Le concept de bibliothèque s'imprègne alors d'une inquiétante étrangeté, d'un mystère propre à la création littéraire et plastique. Les artistes contemporains abolissent le rapport utilitaire qui lie d'ordinaire l'homme à l'objet : l'œuvre d'art est « hors d'usage »[955], prompte à une lecture désintéressée.

Nous faisions tout à l'heure l'hypothèse d'une pensée *in-vivo*. Celle-ci se forgerait donc au contact physique et kinesthésique du lieu. A. Warburg, dans la dynamique de recherche et d'expérience qui le lie à sa bibliothèque *Mnémosyne*, définit celle-ci comme un « *Denkraum* » : un espace de pensée, qui au-delà de simplement contenir de la connaissance serait à même de l'engendrer. Christian Besson précise le rôle que le visiteur de l'exposition joue dans la bibliothèque d'H. Duprat : celui-ci peut emprunter les ouvrages pour consultation, imprimer de nouvelles images du trichoptère et constituer de nouvelles constellations documentaires à la manière d'un A. Warburg face à son atlas[956]. À l'inverse des dispositifs muséaux qui créent le spectateur et le dissocient de l'objet, la bibliothèque de H. Duprat, à l'instar de la *Wunderkammer*, fonde son principe sur la maniabilité des objets. Logiques de manipulation et de réemploi font de la trichoptérothèque un lieu-faire de la pensée bricolée. Aussi, « l'objet n'existe pas : il est réduit à la succession de ses guises, de ses emplois, occurrences et qualifications provisoires »[957]. La *Wunderkammer*, si elle n'a pas d'objet, n'a pas non plus de spectateur (cette notion étant une conception moderne – qui trouve son apogée au 18ème siècle).

Impulser la pensée nécessite de susciter la curiosité. Nous avons déjà évoqué la posture de « curieux » revendiquée par H. Duprat. De la même manière que la bibliothèque-*wunderkammer* abolit le sujet et l'objet, le curieux n'objective pas le

---

954 *Ibid.*, p. 47.

955 *Ibid.*, p. 53.

956 Christian Besson, *op. cit.*, 2015 : « Les visiteurs de la Dernière Bibliothèque avaient accès à son inventaire numérisé, et les gardiens de l'exposition, transformés en bibliothécaires, assis derrière une banque d'accueil qui courait devant les étagères, pouvaient leur prêter des ouvrages en consultation. Ces mêmes visiteurs étaient invités à ajouter leurs propres interprétations, à « augmenter » les métaphores rencontrées dans les textes. Ils pouvaient manipuler et reclasser le millier d'images compilées […] Ils pouvaient constituer des nuages interprétatifs à partir de certaines images collées au centre de grands panneaux, en ajoutant autour leurs propres images. (Pour ce faire ils avaient à disposition un accès à internet et la possibilité d'imprimer leurs trouvailles sur des autocollants.) »

957 Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 49.

savoir : *a contrario*, il le possède, l'intériorise, le porte en lui. Plutôt que d'un curieux, nous pourrions aussi évoquer l'amateur, celui qui « aime » littéralement, et qui fusionne avec sa collection, au point d'abolir toute relation de sujet à objet. Le spectateur de l'œuvre d'art devient lecteur amateur, ou curieux, qui « "doit maîtriser d'abord le désir d'apprendre ; si un savoir lui vient, tant mieux, mais le rechercher, lire selon un système, devenir un spécialiste ou une autorité, voilà qui pourrait bien tuer ce qu'il nous convient de considérer comme la passion plus humaine de la lecture pure et désintéressée" »[958]. La bibliothèque d'H. Duprat, pas plus que n'importe quelle œuvre d'art, n'attend pas que l'on fasse d'elle une lecture savante, mais que l'on entretienne toujours à son égard une lecture curieuse.

3.3. Conclusion

L'exploration des capacités de la bibliothèque à produire de la pensée est une investigation *en pratique* de son « pouvoir ». Le « phénomène de la bibliothèque » n'est pas à penser en terme d'objets (et de classement ou de catégorisation de ceux-ci), mais plutôt en termes de flux et d'énergie de pensée. Dans la lignée des pratiques bibliothèconomiques d'un A. Warburg, c'est une « pensée distribuée »[959], du lieu d'un ouvrage à l'autre, d'un objet à un autre, de l'artiste au spectateur, qui régit les flux de connaissance. Cette « pensée distribuée » en réception est mise à l'épreuve dans les exercices constellatoires proposés au public.

La *Dernière Bibliothèque* réactive le modèle de la *Wunderkammer*. P. Falguières insiste à juste titre sur l'épistémé de ce modèle renaissant qui ne trouvera qu'une postérité déchue dans les cabinets de curiosité du 17ème et les musées modernes. Après Kant (qui réduit la bricole au joli) et Galilée (dont l'ambition scientifique réduit encore toute interprétation épistémologique de la *Wunderkammer* – Galilée prend l'exemple de la marqueterie, l'art de de « marqueter » pour critiquer la conception discontinue et hétérogène de l'univers), la force de l'étude de P. Falguières est bien de ne pas reléguer au registre du beau la *Wunderkammer*, et d'en faire un modèle épistémologique, une configuration spécifique du savoir. Par induction, il semble que l'œuvre d'art doit être comprise sur le modèle de la *Wunderkammer*. Si les 19ème et 20ème siècles ont été pris dans leur fascination pour une « société des objets »[960], le 21ème siècle n'est pas en reste. Après le choc des expositions universelles, le spectateur contemporain fait face au choc (ou à l'indifférence à l'œuvre dans) la démultiplication

---

958 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 30. Citation de Virginia Woolf, « House in a Library », dans *The Essays of Virginia Woolf*, vol. II, 1912-1918, ed. Andrew McNeillie (The Hogarth Press, Londres, 1987).

959 Bruno Latour, « Pensée retenue, pensée distribuée », dans Christian Jacob (dir.), *op. cit.*

960 Patricia Falguières, « La société des objets », *op. cit.*, pp. 8-60.

des images et des objets d'art. La question « Comment organiser une "société des objets ?" » trouve une transposition dans le champ de l'histoire de l'art actuelle : comment penser nos rapports aux objets ? Ici, aux objets artistiques ? Dans l'hypothèse où ce rapport spécifique procède d'une lecture, comment celle-ci se définit-elle ? Pour P. Falguières :

> On mesure l'insuffisance de l'histoire de l'art, l'insuffisance de l'approche de la *Wunderkammer* qu'elle a proposée jusqu'ici. […] Elle n'a pas su, pour restituer au musée sa généalogie incongrue et surprenante, passer outre les clivages disciplinaires […]. Pas plus qu'elle n'a interrogé les grandes dichotomies, art/science, nature/culture, dont la *Wunderkammer* démontre tout à la fois la précarité et la nouveauté, ratant une nouvelle fois ce qui fait la singularité de la *Chambre des merveilles* : qu'elle fut le dernier rassemblement du cosmos aristotélicien et l'ultime exposition du schème de la *mimesis* avant Galilée.[961]

La déficience d'analyse qui a longtemps entourée la *Wunderkammer* trouve son corollaire dans une déficience de l'histoire de l'art à penser une lecture renouvelée des œuvres ; une lecture qui dépasse les dichotomies initiales (auxquelles nous pouvons ajouter : visible/lisible, lisible/dicible, sensible/intelligible, etc.), et embrasse un horizon d'étrangeté et de confusion. « […] Les merveilles des *Wunderkammern* rapportent le lecteur à un âge naïf de la pensée où l'opposition de la nature et de la culture se relève inopérante. Rassemblées, elles constituent la catégorie paradoxale du hors-classe dont l'histoire reste à écrire. Privées de genre, dénuées de généalogie, elles semblent ne pouvoir se démultiplier que par propagation ou par contagion »[962]. Au regard du travail de H. Duprat, l'histoire de l'art actuel ne doit plus s'appréhender comme une « histoire de l'objet d'art », mais comme une « histoire naturelle de l'art » sur le principe de la *Wunderkammer* et de ses fondements combinatoires et analogiques.

---

961 Patricia Falguières, « Lire Schlosser aujourd'hui? », postface dans *ibid.*, pp. 271-272.

962 Patricia Falguières, « La société des objets », préface dans *ibid.*, p. 54.

[Bibliothèque et économie scripturaire]

L'interrogation du *faire-bibliothèque* et des « corporéités » de la lecture plasticienne touche à des considérations politiques de la bibliothèque : cette idée, des penseurs comme Y. Citton, M. de Certeau et R. Damien en sont les porte-drapeau ; mais aussi des chercheurs comme D. Bruckmann, C. Jacob, B. Latour ou M. Melot, quatuor emblématique de la recherche sur les bibliothèques. S'il s'agissait d'évoquer positivement le « pouvoir » des bibliothèques, avec C. Jacob et B. Latour en particulier, D. Robert explicite son autorité parfois problématique dans les sociétés démocratiques. La bibliothèque publique est une autorité construite, une « matrice bibliothécaire », qu'une approche plasticienne tend à nuancer. La relativisation plastique du scripturaire, l'accès empêché de certaines bibliothèques (sur lequel U. Eco ironise), participent d'une relativisation de l'hégémonie de la bibliothèque institutionnelle.

[Rupture avec un fiction de connaissance]

Dé-lier le livre, dé-ranger sa bibliothèque, dé-faire ses *habitus*, dé-plier un territoire : ces jeux de « dé » sont autant de manières de travailler à l'érosion des assurances scientifiques et des modèles de connaissance. La critique, en introduction de cette partie, d'une économie scripturaire globale, injonctive et capitaliste, semblait nécessaire à l'émergence de nouveaux régimes lectoraux. Car la bibliothèque entièrement lisible et omnisciente véhicule une *fiction de connaissance*. Si elle reste un lieu de savoir (qu'elle soit bibliothèque privée, plasticienne ou étatique), les exemples de ruines et d'apories inhérents aux logiques bibliothéconomiques assurent qu'il est indispensable de rompre avec l'idée sclérosante d'une bibliothèque immobile. La bibliothèque et la lecture « [sont] déjà force, tendance, poussée affective, mémoire, sentir, ou encore effort, polarité, intériorité, forme évanescente ou croissante de la liberté et non pas conservation, inertie, lois immuables […] »[963]. Dans la bibliothèque, mémoire et conservation, pensées comme déterminismes ontologiques, conduisent tout savoir à sa perte. La bibliothèque porte une ruine, un doute, corporellement ressenti par le lecteur. Quand la bibliothèque immobile n'est que l'avatar d'une bibliothèque de survie, la bibliothèque qui institue le doute recèle au contraire une puissance créatrice. La mise en énigme de la bibliothèque[964] participe du refus d'une lecture résolutive, « standard » ou « analytique » du monde ; elle façonne un *faire-bibliothèque*.

---

963 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 40.

964 Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

[Faire-bibliothèque]

Sans revenir sur les nuances développées dans les chapitres précédents, disons que le *faire-bibliothèque* est une posture lectrice, en création et en réception, qui permet d'approcher le monde : objets, plastiques ou non, livres, œuvres, etc. En effet, la bibliothèque n'est pas définie de manière ontique et immuable par les écrits qu'elle contient, mais bien plutôt par le mouvement des sources qu'elle recèle. De même, la lecture n'est pas de l'ordre d'une simple découverte des textes ou des choses, mais plutôt de leur mise en relation au sein d'un *lieu* donné. En ce sens, la bibliothèque s'entend comme machine désirante et constituante d'un *denkraum*, d'un espace de pensée propice à l'émergence du savoir. Dans le *faire-bibliothèque*, la bibliothèque est agissante : elle nous enjoint à repenser une genèse des corps, de l'intelligence, de la lecture et du monde. Cette re-génération de notions éculées se fonde sur une méthodologie anthropomophique : un « anthropomorphisme supérieur »[965] qui pense les rapports du livre au corps de chair, individuel, et les rapports de la bibliothèque au corps social, collectif.

[Écologies de lecture]

Partant d'une approche pragmatique, *faire-bibliothèque* (en création) revient à constituer sa bibliothèque personnelle (selon l'exemple paradigmatique d'A. Warburg). C'est encore un *œuvrer* plasticien, en témoigne la bibliothèque d'A. Kiefer, entre-deux documentaire et artistique. En réception, *faire-bibliothèque* annonce une lecture comme mise en marche d'un processus bibliothéconomique. « Discipline groupant l'ensemble des connaissances et des techniques qu'exige la gestion d'une bibliothèque » (cnrtl), la bibliothéconomie modélise l'idée d'une gestion nécessaire des connaissances générées et recueillies par l'expérience. À la notion technique de bibliothéconomie, nous préférons encore l'idée d'une *écologie* de la bibliothèque. L'écologie dit bien l'intérêt porté à la relation : relation des choses de tout ordre entre elles, relation à son milieu, étude des conditions d'existence et des comportements dans un milieu donné. La mise en place d'une *écologie* de la bibliothèque induit sûrement une *écologie de la lecture.* Celle-ci s'inscrit dans la lignée des « écologies de l'attention » revendiquées par Y. Citton en contrepoint d'une économie néolibérale et capitaliste des savoirs et de l'information, et dont les « vacuoles » constituaient l'appel initial. Témoins de la « crise de l'attention » à laquelle nos sociétés actuelles sont confrontées, les œuvres d'art réclament de leur lecteur une disponibilité et une attention particulières. Ainsi, l'art a pour vocation d'encourager de nouvelles capacités attentionnelles. Notons également que l'attention, si elle désigne communément le

965 Pierre Montebello, *op. cit.,* p. 14.

fait d'écouter, d'être attentif et concentré, renvoie aussi au « *care* », à cette idée qu'il faut « porter attention à », « apporter du soin à ». Se nouent ici les enjeux pédagogique de l'attention (enjeux secondaires à notre étude, mais néanmoins sous-jacents) : rapporter l'écologie de l'attention à une approche pédagogique consiste à cultiver une forme de confiance en sa capacité lectrice (confiance que l'université se doit d'encourager)[966]. La dimension politique de la bibliothèque nous pousse à penser la dimension politique de la lecture (qu'il s'agira d'explorer dans la partie suivante).

[Lecture en régime esthétique]

La lecture en régime esthétique, si elle touche au domaine des sciences cognitives, n'en est pas moins une posture philosophique qui pense le corps et l'intelligence depuis la perception. La dimension affective et intensive de la lecture (touchée du doigt dans cette deuxième partie) fera l'objet d'un déploiement supplémentaire aux chapitres suivants. Néanmoins, les approches physiologiques et esthésiologiques du livre, de la bibliothèque et de la lecture ont déjà permis de comprendre la genèse du corps lecteur (en la figure d'un corps-sans-organe), ainsi qu'une nouvelle genèse de la lecture, *haptique* et *pathique*. Le *faire-bibliothèque* révèle des mécanismes internes propres aux corporéités de la bibliothèque : contact et possession en particulier. Ouvrir la bibliothèque, étape nécessaire et initiale, consiste à explorer son lieu, à déplier l'espace qui la constitue. La dynamique du pli répond à la rythmique de la lecture, de l'expérience et des temporalités qu'elle ouvre. L'émergence d'une lecture-artiste (au chapitre 5) se pensait en création : théoriciens, littérateurs, plasticiens, lisent d'une certaine manière et réinvestissent leurs lectures dans leurs créations (théoriques ou plastiques). Néanmoins, il semble possible de mettre au jour une réciprocité entre attitude créatrice et posture spectatorielle : la lecture-artiste s'entendrait donc aussi en réception.

[Faire-bibliothèque : territoire en mouvement]

D'une manière générale, les désordres méthodologiques et épistémologiques explorés dans cette partie – nuit, entropie, *terra incognita* – interrogeaient les champs élargis de la lecture. Le *faire-bibliothèque* induit une méta-lecture : lecture par déplacement et mouvement.

---

966 Voir à ce propos l'interview de Y. Citton, « Archéologie des media et écologies de l'attention. Rencontre avec Yves Citton », 10 septembre 2016, consulté le 11 juillet 2020, qui fait suite au colloque « ARCHÉOLOGIE DES MEDIA, ÉCOLOGIES DE L'ATTENTION » tenu à Cerisy-la-Salle du 30 mai au 6 juin 2016. Publication : Y. Citton, E. Doudet (dir.), *Écologies de l'attention et archéologie des média : actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 30 mai au 6 juin 2016*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2019.

Ouvrir la bibliothèque engendre une lecture territoriale, à même le sol. La mise en abyme de la bibliothèque institutionnelle et plasticienne dans le travail de J. Kosuth (commande pour la Nuit Blanche à la BNF et *Phénomène de bibliothèque* ensuite) était l'occasion d'envisager une lecture comme promenade. Le faire-bibliothèque, résolument territorial, interroge le lieu physique autant que le lieu phénoménologique[967] : entendu non plus seulement dans son acception spatiale, le lieu n'est pas qu'un contenant (et de même la bibliothèque), il institue des relations propres à l'émergence du savoir. « L'œuvre plastique est ce qui institue le lieu. Elle permet l'habitation. Même plus, pour Heidegger : "les choses elles-mêmes sont des lieux – et ne font pas seulement qu'être à leur place en un lieu." L'œuvre elle-même serait-elle un *lieu* ? »[968] Si certaines bibliothèques plasticiennes ne pouvaient être parcourues et pratiquées, cette définition du lieu donnée par M. Hagelstein nous permet tout de même de les envisager en tant que *lieu*. L'œuvre d'art est un lieu, dans le rapport architectural qu'elle entretient à la mémoire ; *lieu* aussi dans le rapport à la topique spécifique aux *mirabilia.* L'exemple paradigmatique de la bibliothèque A. Warburg, lieu de la pensée *in-vivo*, accrédite l'image d'un savoir survenu dans une relation « hors d'usage », mouvementée et contiguë aux livres. « […] La pensée ne peut se saisir autrement que dans *l'imposition même du monde en elle* (et non dans l'isolement transcendantal du sujet), au sein d'une totalité qui s'intériorise et s'accomplit »[969]. Toute pensée existe comme *faire-bibliothèque*. Ainsi, lire une œuvre d'art consiste à penser depuis l'œuvre, à sentir *l'imposition même de l'œuvre en nous*, son mouvement, sa connexité.

---

967 Voir Maud Hagelstein, « Art contemporain et phénoménologie. Réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman », dans Pierre Sauvanet, Thierry Davila (ed. Scientifiques), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011.

968 *Ibid.*

969 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 40.

3 –

Partie III – Illettrisme et mantique : un dé-lire de lecture

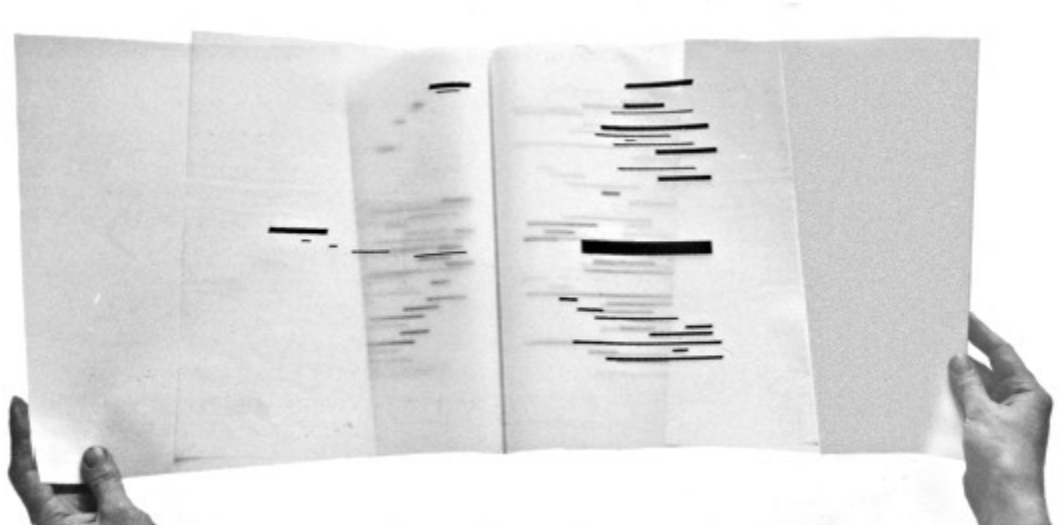




Fig. 69 : Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, Lithographie offset sur papier mécanographique transparent, 32.5 x 25 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York. **Fig. 70 :** Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Gravure mécanique et peinture sur 12 plaques d'aluminium anodisé, 32.4 x 49.7 x 0.3 cm (chaque plaque), Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.

[Un coup de dés ... : exemple paradigmatique]

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Poème). Le poème de Stéphane Mallarmé, publié en mai 1897, est certainement l'une des œuvres poétiques les plus commentées de ce que la critique a nommé « modernité ». À la réception critique de cette œuvre s'ajoute une réception « pratique », « *réception en actes* »[970] engagée par des artistes contemporains, héritiers de l'esprit subversif d'un S. Mallarmé précurseur[971]. M. Broodthaers, « artiste-homme de lettres », maître en l'art de la subversion (puisqu'il passe de manière opportune en 1964 du statut de *poète* à celui d'*artiste*), réalise en 1969 l'œuvre-hommage *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard (Image)*. Cette appropriation plastique du poème typographique éponyme de S. Mallarmé ouvre la voie à de multiples réinterprétations. Appartenant au double domaine de la littérature et de la culture graphique, la réactualisation plastique du poème est l'occasion pour M. Broodthaers d'affirmer l'originalité typographique mise en œuvre par S. Mallarmé. Mais sans en rester à son aspect purement graphique, les artistes ont su en renouveler les « *usages* »[972] : l'œuvre de M. Broodthaers, et à sa suite celles de M. Pichler et J. Bennequin, sont autant de lectures plastiques et pratiques de l'œuvre.

Ces transpositions successives (évoquées en introduction générale) activent un questionnement autour d'une esthétique de réception et de lecture plurielle du poème mallarméen. « […] la *lecture* doit s'entendre comme une *pratique*, puisque l'esthétique de la réception constitue l'un des aspects de l'esthétique de Mallarmé »[973]. Le *glitch alike*[974], erreur graphique, institué par le caviardage de M. Broodthaers, est le symptôme analogique d'une crise généralisée de la lisibilité. Mettant en œuvre un paradoxal livre d'artiste altéré, M. Broodthaers questionne une *praxis* de l'expérience,

---

970 Thierry Roger, *L'archive du* "Coup de dés" *: étude critique de la réception d'*"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" *de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010, p. 40.

971 « Nul encore n'avait entrepris, ni rêvé d'entreprendre de donner à la figure d'un texte une signification et une action comparables à celles du texte même." C'était comme un retour aux commencements de la métaphore, au *volumen* ouvert du firmament avec ses signes stellaires, qui devraient à nouveau être enroulé au moment du jour dernier. », Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », p. 320. C'est avec la modernité que s'ouvre le chapitre de l'esthétique du livre aveugle.

972 Thierry Roger, *op. cit.,* p. 31. Thierry Roger se questionne sur les usages de S. Mallarmé tout en saluant leur variété.

973 *Ibid.,* p. 16.

974 Nous avons en introduction générale défini le *glitch* comme phénomène plastique actuel techniquement issu d'une défaillance électrique ou électronique. Cette erreur instituée en technique envahit le champ des arts comme processus de corruption de l'image (vidéo, plastique, etc.). Cette relecture anachronique interroge un dysfonctionnement génétique à l'œuvre dans la texture du poème, dysfonctionnement initial des systèmes de lecture plastique et poétique.

et plus particulièrement de la lecture. Ainsi, le *glitch* ne permet-il pas de déjouer la systématicité et les conventions des pratiques artistiques contemporaines inhérentes au livre d'artiste ? Les « mutations médiologiques affectant le livre [...] »[975] dont fait état T. Roger ne sont-elles à entendre que dans un processus de dématérialisation croissante du livre ? Nous faisons ici l'hypothèse que le *glitch alike* entraîne une réinterrogation du livre papier, de la texture même de l'objet médiumnique, et par là-même, de sa potentialité. Depuis S. Mallarmé à M. Broodthaers (et au-delà), le livre (poème, image, sculpture ou omage[976]) problématise notre réception du texte et de son iconicité, ainsi que sa lecture, et sa temporalité. Le *glitch alike*, en tant que texte-motif, est le point de départ d'une lecture altérée. Le phénomène d'altération de surface n'est qu'une conséquence visible d'une logique intrinsèque, au travail dans la densité matérielle, conceptuelle et sémantique de l'œuvre. Cette génétique *glitch* ne se contente donc plus de produire de la (non-)lecture, du texte (il)lisible, mais bien des événements de lecture, matérialisant le passage d'un *glitch* esthétique à un *glitch* de pensée.

Si la lecture du poème de S. Mallarmé a souvent été taxée de « difficile », M. Broodthaers finit d'entraver l'accès au texte et à sa signification en caviardant complètement les mots du poème. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image),* réalisée en 1969 à l'occasion de l'exposition « BROODTHAERS : "EXPOSITION LITTÉRAIRE AUTOUR DE MALLARMÉ" (1969-1970) », est déclinée en trois versions différentes : un exemplaire sur plaques d'aluminium anodisé, 90 exemplaires sur papier calque et 300 sur papier opaque. « Grande rature », « *raturage complet* », ou « *brouillon systématique* »[977], l'œuvre *Un coup de dés … (Image)* fait du poème de S. Mallarmé une œuvre de « ~~litté~~-rature »[978] issue du dispositif encreur facétieux de M. Broodthaers.

> Ceci *est* et *n'est pas* une nouvelle édition du *Coup de dés*. Broodthaers copie l'œuvre originale de 1914 : même titre, même tirage, même couverture, même disposition typographique ; mais Broodthaers transforme sa *copie* en *œuvre originale* : auteur différent, sous-titre différent, version du texte différente puisque privée justement de son statut d'écrit imprimé et lisible ! [979]

---

975 Thierry Roger fait ici explicitement référence à la dématérialisation progressive des supports de lecture. Le *glitch* ne serait-il pas au contraire affirmation (paradoxale peut-être) de la matérialité de l'image et de l'œuvre ?

976 Catégorie inventée par Jérémie Bennequin, à mi-chemin entre l'image, le gommage et l'hommage.

977 *Ibid.*, p. 731.

978 Jérémie Bennequin, « Présentation », https://jeremiebennequin.com/demarche-artistique-30, consulté le 12 mai 2017.

979 Thierry Roger, *op. cit.,* p. 730.

Le poème de S. Mallarmé fait donc office d'image matricielle corrompue[980]. *Un coup de dés… (Image)* est symptomatique de la corruption (et de la subversion) active non seulement chez M. Broodthaers, mais surtout dans le poème initial. Car si pour T. Roger, la transposition en « image » fait bien état « […] d'une mise en crise effective, en acte [...] »[981], c'est que l'œuvre de S. Mallarmé était déjà mise en crise d'une certaine conception de la poétique. La corruption structurelle de l'alexandrin et de la métrique classique engagée par S. Mallarmé est une corruption syntaxique et sémiotique interne à l'œuvre, une remise en question des unités signifiantes de langage telles que F. Saussure a pu les théoriser. B. Marchal évoque la « logique mallarméenne […] de l'initiative rendue au langage »[982] : cette auto-affectation du langage dans le poème s'éprouve également dans l'image. De la même manière, le *glitch* est une corruption, accidentelle ou volontaire, de la syntaxe numérique d'une image[983].

Le motif-*glitch*, *glitch alike*, mis pour le texte chez M. Broodthaers, se déploie dans ce que l'artiste nomme un « système de supports »[984] : les trois versions imaginées fonctionnent donc dans un même ensemble, selon une même logique interne. M. Broodthaers montre son attachement au « caractère *systémique* »[985] de l'œuvre mallarméenne. Les lignes noires, reprenant la hauteur typographique des lettres du poème original, font système : ce sont elles qui mettent en œuvre le *devenir-glitch* de l'œuvre. Car le motif *glitch* est à entendre (ou plutôt à voir) comme une représentation qui fait signal et renvoie, sur le mode représentatif[986], à l'erreur-système d'un dispositif. Si le *glitch* semblait se jouer uniquement en surface, sur un mode graphique et dans un régime de représentation, l'aspect systémique du travail de M. Broodthaers démontre que celui-ci est un phénomène généré par le médium

---

980 Cet aspect « matriciel » est directement reproduit par M. Broodthaers dans son exemplaire sur aluminium qui est « gravé » des sillons du poème.

981 *Ibid.*, p. 743.

982 Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés,* Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 274.

983 À propos de la dimension métrique et arithmétique du poème, nous renvoyons à l'ouvrage de Quentin Meillassoux, *Le nombre et la sirène : un déchiffrage du* Coup de dés *de Mallarmé,* Paris, Éd. Fayard, coll. « ouvertures », 2012. L'auteur envisage le poème comme « procédé de cryptage » (p. 9), un poème « codé » (p.9) : le lexique du cryptage et du déchiffrage renvoie directement à des considérations de codage et d'encodage propre à l'image digitale. Q. Meillassoux va plus loin en postulant un « code *endogène* [à l'œuvre] - décryptable par les seuls indices disséminés dans l'œuvre » (p.11) : le *glitch* est bien une logique interne qui vient crypter l'image, affirmant la dimension systématique du poème typographique.

984 Marcel Broodthaers cité dans Catherine David, Virginie Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers,* Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / R.M.N, 1991, p. 140. Cité dans Thierry Roger, *op. cit.*, p. 726.

985 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 725.

986 Entendons par là que l'artiste mime graphiquement le « bug » numérique ou électronique.

lui-même. Ceci est particulièrement sensible dans la version sur papier mécanographique transparent décrite par Anny de Decker : « version sur *papier transparent* – tirage à 90 exemplaires ; le "livre" est muni d'un carton blanc qui permet de regarder chaque page en évitant les effets de transparence. Chaque exemplaire est numéroté de 1 à 90, et signé "M.B" »[987]. Dans cette description, le carton blanc doit servir à déjouer les effets de transparence et de superposition. Pourtant, c'est dans cette superposition, fascinante pour M. Broodthaers, que se joue le véritable phénomène *glitch* : elle est brouillage de l'image et systématisation de l'erreur. Cette dynamique est également à l'œuvre dans le travail d'Aurélie Noury. Son *Coup de dès* personnel se décline en un poster (nouveau sous-titre du poème initial) : page unique sur laquelle viennent s'accumuler la totalité des vers mallarméens. L'être-alphabétique du poème est nié – ou paradoxalement exacerbé – dans cette juxtaposition qui rend illisible le texte tout en affirmant la page, la spatialité de l'œuvre et ses unités sémiotiques. Chez M. Broodthaers, le livre devient également image matérielle : il s'agit de voir avant de lire, de regarder sans systématiser linguistiquement les signes qui nous sont offerts. Le texte-motif a donc le mérite d'actualiser le passage d'un régime de lisibilité du poème mallarméen à un régime de visibilité. Cette manifestation graphique (rature chez M. Broodthaers ou mots superposés chez A. Noury) questionne la linéarité supposée de l'acte de lecture (inhérente à la linéarité même de l'acte d'écriture)[988]. Le motif a valeur de neutralisation de l'espace de lecture, il vient dé-spatialiser la trajectoire habituelle du regard face au poème. Le motif *glitch* permet une dés-automatisation de la lecture : il déjoue les systèmes de réception classiques, ou la systématique réception.

---

987 Citation de A. de Decker dans *Ibid*., p. 727. Citation extraite de Anny De Decker, « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S », *Marcel Broodthaers*, catalogue sous la direction de Catherine David et Virginie Dabin, *op. cit.*, p. 141.

988 Cette interrogation sur la linéarité de l'écriture peut également être analysée dans l'œuvre de Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte),* 1969*,* réalisée pour Le musée d'art moderne, Département des Aigles, section XIXe siècle, court-métrage (16 mm, noir et blanc, muet), durée : 2 minutes, Bruxelles. Cette volonté d'écrire l'effacement traduit la vanité de l'exercice d'écriture linéaire. Nous renvoyons ici aux analyses de Maurice Fréchuret dans Maurice Fréchuret, *Effacer : Paradoxe d'un geste artistique,* Paris, Les Presses du réel, coll. « Dedalus », 2016, pp. 60-67.

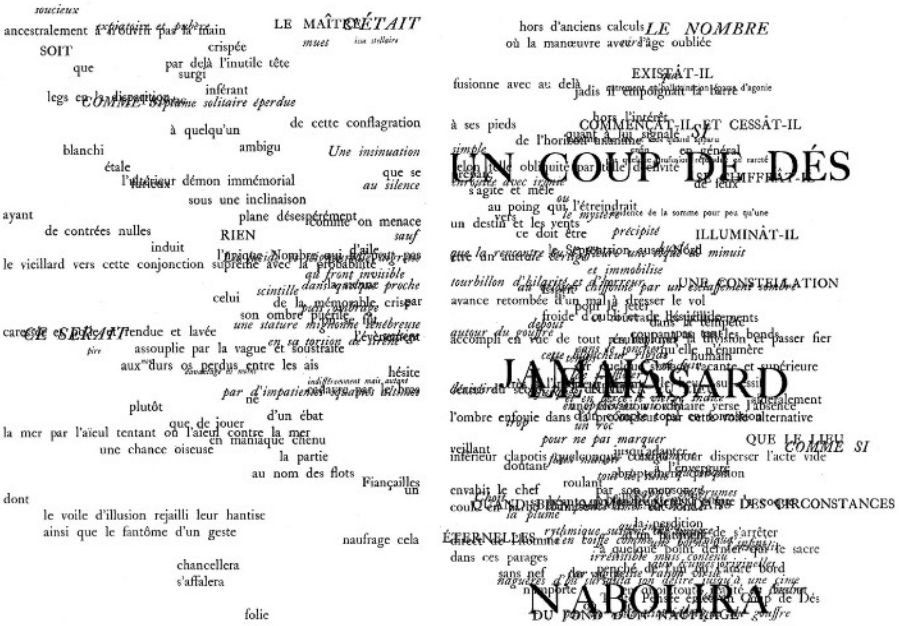


Fig. 71 : Aurélie Noury, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Poster)*, 2008, tirage numérique noir & blanc, 70 x 100cm, tirage illimité.

Le *glitch* est bien une esthétisation d'erreurs analogiques ou numériques issues de la corruption de codes ou de données. Le résultat est donc toujours inattendu, surprise heureuse d'un mauvais fonctionnement. Le livre, chez S. Mallarmé et M. Broodthaers, n'est plus machine infaillible, mais machine qui déraille. Et si le poème originel est une « machine […] à créer » et « […] à penser »[989] pour T. Roger, il devient surtout chez M. Broodthaers, machinerie d'une esthétique de la défaillance – qui engendre une lecture défaillante elle aussi. Une fois le code-texte écrit, l'écriture se met à générer elle-même son erreur : elle devient agent. Les abstractions visuelles aléatoires produites par superpositions deviennent formes fascinantes représentant l'hybridation unique de l'intention humaine et de la défaillance mécanique. Et si Paul Valéry définissait le *Coup de dés* mallarméen comme une « machine toute nouvelle »[990], c'est qu'il s'était déjà saisi de la dimension novatrice du poème matriciel.

> […] le lexique machinique employé par Valéry montre bien qu'aux yeux des contemporains le paradigme "machine-matière" issu des nouvelles images est devenu un modèle énonciatif : entre l'objet-livre (dispositif) et les mots-traces couvrant l'écran de la page, le sens s'obscurcit, et avec lui les images mentales qu'on pourrait former à la lecture, sans que soit menacé pour autant le déploiement de l'œuvre.[991]

Le déploiement de l'œuvre est donc de l'ordre de l'engendrement machinique. Le *glitch* est une logique machinique de corruption paradoxale : elle produit génétiquement de l'erreur et de la rature.

Ainsi, relire l'œuvre de S. Mallarmé – et de M. Broodthaers – à l'ère du *glitch* implique le déplacement d'une notion numérique à une entité – le livre papier – qui ne permet pas, de prime abord, d'interactivité de type électronique. Chez l'artiste, le *glitch* est anachronique en tant que technique. Il serait plutôt à entendre, sur le plan conceptuel, comme un état d'esprit : subversion du système, erreur fertile, défaillance et défaut de la lettre. *Un coup de dès…* met en avant la dimension d'erreur et de hasard esthétisé que comporte la notion. Ainsi, le *glitch* apparaît dans l'œuvre de M. Broodthaers non seulement à valeur de motif, mais également en tant qu'esthétisation délibérée de l'erreur et de la rature érigée comme facture de l'œuvre. L'exploration du rapport texte/matière est activée chez M. Broodthaers par le mécanisme de

---

989 *Ibid.*, p. 689.

990 « Mallarmé s'inquiétait des suprêmes détails de la fabrication du *Coup de dés*. L'inventeur considérait et retouchait du crayon cette machine toute nouvelle que l'imprimerie Lahure avait accepté de construire. » Paul Valéry, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009, « Dernière visite à Mallarmé », p. 273.

991 Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, 2002, p. 138. Cité dans Thierry Roger, *op. cit.*, p. 749.

superposition des blocs d'encre, rendu possible grâce à l'usage du papier calque. C'est le livre, en tant que « pli réflexif, qui semble chez M. Broodthaers la seule condition de possibilité de l'œuvre d'art »[992]. L'action de « feuilletage » du livre est essentielle à l'activation des procédés *glitch* mécanico-graphiques.

Ainsi, c'est toujours au travers d'un livre que Jérémie Bennequin interroge le poème mallarméen. *Le hasard n'abolira jamais un coup de dés, omage (*Paris, éditions Yvon Lambert, 2014) est également un brouillage physique de l'acte de lecture qui en passe par un renversement de la lettre. Si l'artiste conserve les rectangles noirs de M. Broodthaers, il y réinscrit, à l'envers, la prose mallarméenne. J. Bennequin explicite sa démarche :

> Mais voilà qu'un jour, ou une nuit, enfin bref, j'ouvre donc par hasard le livre de Broodthaers à l'envers, c'est à dire complètement retourné, tête-bêche. Et je le consulte un moment dans le mauvais sens avant de me rendre compte de l'erreur. […] On obtient alors *Un Coup de Dés* dont la lecture peut se faire, toujours sur double page, de haut en bas et de gauche à droite, mais où l'ordre de la suite des vers se retrouve inversé, le dernier vers du poème, situé en bas d'une belle page, devenant le premier en haut d'un verso, et inversement, selon le renversement du sens indiqué.[993]

La réversibilité du poème est une remise en cause des fondements de celui-ci, mais surtout des habitudes de lecture. Chez S. Mallarmé déjà, l'abolition partielle du sens au profit de l'autonomisation spatiale des mots et de la lecture non-linéaire était en marche. La lecture altérée chez M. Broodthaers et J. Bennequin fait du livre un ouvrage que l'on voit avant de le lire, et que la manipulation active. L'effet-*glitch* reproduit le mouvement dynamique de la lecture mais ne permet en aucun cas de déchiffrer quoi que ce soit. Le poème de M. Broodthaers est à envisager, selon la très belle formule de Thierry Roger, comme « un *noli me legere* ». M. Broodthaers disait : « Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction […] »[994] : interdiction de lire, de déchiffrer le texte premier, mais, peut-être, possibilité infinie de relire sa texture profonde.

[Lire l'art au risque de ses livres et bibliothèques altérés]

L'exemple du poème mallarméen, développé en fil rouge au long de notre étude, inaugure les interrogations plastiques de la lisibilité. Pour B. Gervais :

---

992 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 732.

993 Jérémie Bennequin, « Les sens d'un Coup de dés : Retournement et réversibilité entre Marcel Broodthaers et Stéphane Mallarmé », https://jeremiebennequin.com/reversibilite-23, consulté le 15 mai 2017.

994 Marcel Broodthaers dans Thierry Roger, *op. cit.*, p. 734.

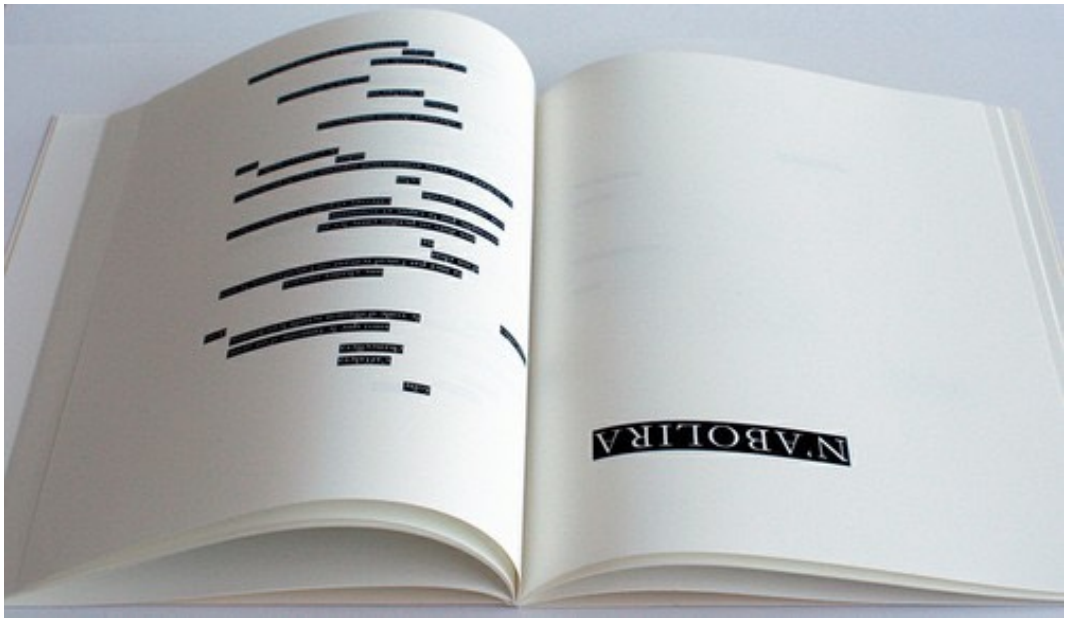


Fig. 72 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm/32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

> La lisibilité n'est pas un idéal, mais un équilibre qui peut être rompu, entraînant un processus plus ou moins complexe et complet de désémiotisation dont les effets sont perçus comme illisibilité. […] C'est dire que les sémioses ne sont ni permanentes ni stables, mais sujettes, comme n'importe quel système, à des fluctuations.[995]

Les réinterprétations plastiques de S. Mallarmé finissent de rompre un équilibre déjà fragile. La « lisibilité » du poème procédait déjà d'un système sémiotique complexe. Le poète déployait son œuvre « sur l'horizon d'une illisibilité »[996]. Les réinterprétations en acte de M. Broodtahers, M. Pichler ou J. Bennequin, autant que la poésie mallarméenne, nous engagent à lire, *malgré tout* : malgré toute incompréhension, malgré toute difficulté, malgré toute illisibilité première. La lecture des œuvres plastiques encourage à passer outre l'opposition lisible/visible et le rabattement de l'un de ces champs sur l'autre. Elles tendent, pour parler avec M. Hagelstein, à « assouplir les rigidités habituellement liées à la question des rapports visible/lisibles dans les débats autour du "tournant iconique" […] »[997]. Incarnations de l'insignifiant dans toute sa polysémie, ces œuvres sont exemptes de signification lisible, incarnations d'un défaut du signe linguistique, contenants sans contenu dont la valeur informative et communicationnelle est nulle ou partielle. Ces objets altérés sont donc réduits à leur ordinarité : amas matériel sans fonction ni signification.

[Insignifiance et interprétation]

En pensant l'insignifiance de l'art comme vertu, nous défendrons ici l'hypothèse d'un *illettrisme esthétique*. Repenser l'insignifiance à travers les arts plastiques est une façon fertile d'approcher l'insignifiance comme mode de signification plus créatif, matériellement fondé. Repenser l'insignifiance équivaut dès lors à repenser la lecture de l'art actuel : l'expérience lectrice, nécessaire[998], est une expérience consciente d'institution de *l'illisibilité* du monde. À cette *illisibilité*

---

995 Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, n°3, janvier 1999, pp. 205-228. En ligne : http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2009/06/11/presbytere-hieroglyphes-et-dernier-mot-pour-une-definition-de-lillisibilite/, consulté le 25 décembre 2020.

996 *Ibid.*

997 Maud Hagelstein, « Farocki/Didi-Huberman. Lisibilité des images et pédagogie critique », dans *IMAGES, IMAGINI, IMAGES JOURNAL OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES*, 5, RomaniaCenter of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest, 2015, p. 231.

998 Marielle Macé évoque la notion « d'expérience lectrice » dans l'ouvrage *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 15. Nous faisons ici également référence à la « nécessité lectrice » du texte chez G. Didi-Huberman dans « Petites boîtes de lecture, pour voir », dans Pierre Sauvanet, Thierry Davila (ed. scientifiques), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011.

construite doit répondre une certaine éthique interprétative : volonté d'actualiser notre lecture des œuvres, dans le respect d'une méthodologie adéquate.

Yves Citton, dans un article intitulé « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation » (2011), marque une distance entre *lecture* et *interprétation*. Si les analyses du chercheur sont à replacer dans une perspective littéraire (l'auteur interroge notre rapport au texte avant tout), elles semblent propices, dans leurs dimensions politique et critique, à toucher d'autres champs – dont celui des arts plastiques, et d'autres artefacts – plastiques en l'occurrence. L'activité qui consiste à tirer du sens d'un texte est donc bipolaire chez Y. Citton. La *lecture* – premier pôle du système – est entendue comme activité mécanique de déchiffrement : le sens émerge d'une identification spontanée (bien qu'acquise) d'unités discrètes. L'interprétation quant à elle – deuxième pôle – va chercher un au-delà des unités premièrement déchiffrées, « un *autre* sens, plus complexe, plus riche, plus nuancé, voire radicalement différent, que je n'y trouve que parce que je l'aurai patiemment *construit* à l'aide de techniques partagées et de sensibilités cultivées »[999]. Le terme d'« interprétation » contiendrait donc une complexité processuelle supérieure à celle de la lecture. Tout comme pour A. Manguel, « le pouvoir des lecteurs ne réside pas dans leur capacité à recueillir des informations, ni dans celle d'ordonner et de cataloguer, mais dans le talent avec lequel ils interprètent, associent et transforment leurs lectures »[1000]. Les cultures du livre (talmudique ou islamique par exemple) envisagent la lecture comme une performance interprétative. Dans cette partie, nous aurons également l'occasion de revenir sur des lectures spécifiques (issues des religions du livre) : herméneutique, exégèse, philologie.

Néanmoins, l'auteur concède que toute pratique des textes ou des œuvres se situe « quelque part *entre* ces deux extrêmes »[1001], dans une modulation de *lectures* plurielles. Ce vers quoi tout interprète tend, ce n'est pas une lecture au singulier – univoque, mais une actualisation : « Lire et interpréter consistent précisément à *actualiser* », à remettre toujours au présent et en travail l'activité d'interprétance. À titre personnel, nous revendiquons notre attachement au terme de « lecture », à la dimension poétique, instinctive et empathique – comme nous le verrons – qu'elle revêt. *A contrario*, l'interprétation se pare d'un aspect positiviste que Bruno Pequignot ne manque pas de souligner en la qualifiant de « méthode scientifique de confrontation-comparaison »[1002]. Également, cet attachement à la « lecture », à la

---

999 Yves Citton, « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *Bulletin de Bibliothèques de France* n° 5 (été 2011), dossier « Métamorphoses de la lecture », pp. 6-10.

1000 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 101.

1001 Yves Citton, *op. cit.*

1002 Bruno Pequignot, « La question de l'interprétation », *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 280.

lectio, est relatif aux artefacts qui ont fait l'objet de nos investigations jusqu'à présent (à savoir, livres et bibliothèques altérés). S'il nous fallait adhérer à la modélisation proposée par Y. Citton, nous devrions entendre la « lecture » non plus uniquement comme activité mécanique de déchiffrement, mais comme activité volontaire de dé-sémiotisation. À l'identification spontanée des unités signifiantes s'adjoindrait un mécanisme de déconstruction et de renouvellement de celle-ci. Ainsi, la lecture ne se contente plus de décrypter : son mouvement s'apparente aussi à un cryptage, par création d'éléments discrets. Notre attention au résiduel, au reste insignifiant (mais pourtant résistant) de l'œuvre, promet l'émergence d'une nouvelle sémiose. Avant toute relance interprétative se joue une émergence par conscientisation des éléments discrets que l'œuvre offre à la lecture. Lire une œuvre consiste à actualiser sa sémiose, selon un an(té)-alphabet de poussière.

[Lecture constellatoire]

Lire avant la lettre est l'espérance secrète de bien des poètes : Walter Benjamin imagine une « lecture avant tout langage ». S. Mallarmé a « élevé la page [du livre] à la puissance du ciel » : manière de faire des livres l'espace des constellations, de réengager une lecture constellatoire, dont tout alphabet reste à définir. Que serait donc l'*illettrisme esthétique* ? Quelles seraient les caractéristiques d'une telle attitude en régime réceptif ? L'*illettrisme esthétique* entend être l'incarnation de la dé-sémantisation relative au processus de dé-sémiotisation évoqué plus tôt. Cette sortie du régime de lecture sémantique permet de questionner une sortie ponctuelle de la pensée discursive et du langage, pour mettre en discours l'insignifiance des œuvres. À la traditionnelle lecture sémantique du monde s'oppose une lecture dite « avant la lettre » (avant la connaissance de tout alphabet, de toute unité signifiante) : une lecture *mantique*. Pour Carlo Ginzburg,

> La fin du XIXe siècle [moment mallarméen du *Coup de dé…*] a vu l'émergence silencieuse, dans les sciences humaines, d'un modèle épistémologique [indiciaire] (ou, si l'on préfère, d'un paradigme [indiciaire]) auquel on n'a pas jusqu'à aujourd'hui, suffisamment prêté d'attention. L'analyse de ce paradigme […] peut, peut-être, aider à sortir de l'opposition stérile entre "rationalisme" et "irrationalisme" [sic].[1003]

Ce paradigme indiciaire s'oppose en tout point au « paradigme galiléen » évoqué lors de notre première partie[1004]. Repenser une expérience lectrice ménage donc un

---

[1003] Carlo Ginzburg, « Traces », dans Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, p. 139.

[1004] Voir *ibid*., pp. 153-156.

infléchissement du cadre « sémiotique » classique ; infléchissement propre à réengager notre attention à la trace, au détail, à l'événement non essentiel. Retour à un alphabet initial, la constellation permet une rupture avec la logique capitaliste, linéaire et autoritaire de production de sens. Elle est spatialisation non plus géométrique, mais cosmique de la lecture. Car *lire* est avant tout un acte d'orientation – parfois erratique – bien plus que de progression linéaire. Il s'agit donc de se situer dans un livre ou une bibliothèque, de créer des *figures*, de *figurer*, de *consteller* le monde au grès de nos déplacements. Explorer l'insignifiance de ces livres est une « promesse de signification ». L*'illettrisme esthétique* est un effort : la promesse n'est tenue qui si l'on désapprend à lire, que l'on dé-sémantise son regard. La lisibilité, re-sémantisée depuis la métaphore visuelle de la constellation, devient *lisibilité plastique,* la lecture*, figurale*. En imaginant une mantique des œuvres comme méthode de lecture de l'art, nous tentons également, comme le suggère C. Ginzburg, d'extraire cette pratique de toute opposition entre *rationalisme* et *irrationalisme*, nous y reviendrons.

[Écologies de lectures]

La lecture d'une œuvre d'art, si elle procède souvent d'une dynamique solitaire, n'en reste pas moins, à terme, une expérience au cœur des échanges interpersonnels. La lecture s'envisage donc comme une entreprise partagée. Au partage des savoirs s'adjoint un partage du sensible (pour reprendre la formule de J. Rancière) qui incombe à l'ambition politique du livre et de la bibliothèque. Si la partie précédente nous a permis d'envisager la dimension anthropologique de la bibliothèque, cette étape de notre argumentation doit à présent replacer la lecture et l'interprétation actualisante au centre de cette interrogation politique. Les écologies de l'attention tantôt évoquées amorcent des écologies de paroles, où sont questionnées les négociations du dire.

Chapitre 6 – An-alphabet et in-signifiant : lecture de poussière

« Les caractères m'étaient inconnus. Les pages, qui me parurent assez abîmées et d'une pauvre typographie, étaient imprimées sur deux colonnes à la façon d'une bible. »[1005]

Jorge Luis Borges

« Les œuvres qui se révèlent sans résidu au regard et à la pensée ne sont pas des œuvres d'art. »[1006]

Theodor W. Adorno

[1005] Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, « Le livre de sable », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, pp. 128-129.

[1006] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p. 174.



Fig. 73 : Éric Watier, *Poussières*, Éditions Provisoires [En ligne], Livre double, 14,8 x 10,5 cm, 2 x 16 pages, Mars 2009.

1. Expérimentations résiduelles de la lecture : limites interprétatives

1.1. Vers l'insignifiante poussière

En 1975, Brian Eno et Peter Schmidt éditent leurs *Stratégies obliques* : une boîte de cent cartes sur lesquelles s'inscrivent des instructions – courtes consignes – supposées relancer le processus créatif chez l'artiste. Parmi ces maximes à vocation pratique, une en particulier attire notre attention ; elle mentionne : « Vers l'insignifiant ». Les *stratégies obliques* de B. Eno et P. Schmidt, dans la veine des boîtes Fluxus, sont des cartes à jouer, ou peut-être plus profondément à *déjouer* : déjouer l'ennui, déjouer la facilité et l'habitude qui s'installent parfois dans une pratique. Une fois cette carte piochée, reste à savoir *comment* aller *vers l'insignifiant* – en pratique. Cette carte dessine un parcours dont l'issu est incertaine puisqu'il s'agit non plus de faire, mais plutôt de *défaire*. Si aller *vers l'insignifiant* ne nous permet pas de connaître d'avance notre point d'arrivée, au moins cette trajectoire aléatoire nous engage-t-elle à *repenser l'insignifiance* des choses. Nous nous proposons ici, dans le champ des arts plastiques, d'interroger cette vectorisation contraire dans la pratique d'artistes qui travaillent avec le livre.

Ainsi les œuvres de É. Watier, J. Bennequin, A. Kiefer ou encore C. Parmiggiani négocient-t-elle avec des insignifiants matériels : poussière, suie, résidu, grain de sable. La poussière particulièrement est une incarnation propice de cette insignifiance patente des livres altérés (ou de certains livres minimaux également). En revenir à la poussière, c'est prendre le plus beau risque : celui de « l'étrangeté »[1007] des œuvres et du défi de lecture qu'elles nous lancent. Les livres altérés incitent donc à engager un retour sur les *unités insignifiantes* de l'œuvre. Celles-ci ne sont pas évidentes, difficiles à cerner. L'ouvrage *Poussières* de É. Watier affirme cette nécessaire attention à l'insignifiant du livre. Publié en mars 2009 aux Éditions Provisoires, *Poussières* est un livre double de deux fois 16 pages : « Ce livre double présente une série de scannages de poussières - surfaces oubliées puis balayées »[1008]. Un livre double, comme s'il fallait s'y prendre à deux fois pour le lire, réitérer l'exercice de découverte de ces poussières inframinces captées par la technique xérographique. Les

---

1007 « […] La sémiotique restreint ce qu'est une image, l'assimilant au texte et négligeant l'étrangeté qui l'empreint. Elle simplifie les images ; je veux pour ma part qu'elles soient plus difficiles à contempler et à décrire, afin de ne pas pouvoir passer du bourbier des marques aux significations historiques bien ordonnées avec autant de facilité. », James Elkins, « Marques, traits, splendeurs. Pourquoi la peinture résiste à la sémiotique », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2017, p. 77.

1008 http://editionsprovisoires.free.fr/poussieres-watier.html, consulté le 24 mai 2018.

Éditions Provisoires portent bien leur nom : elles métaphorisent un projet de lecture précaire, jamais fixé, qui induit une latence, une attente, une attention suspendue. La lettre du livre est ici pulvérisée : le scannage est un enregistrement du vide et de ses infimes accidents. L'œuvre de É. Watier fait retour à une matière dite « insignifiante », « oubliée » et « balayée » – la poussière. Si Marcel Duchamp tente de l'apprivoiser dans son *Élevage de poussière* immortalisé par Man Ray en 1920[1009], É. Watier en capture l'empreinte lumineuse, le phosphène d'ordinaire évanescent. D'intensités lumineuses variables, les contours de poussière sont mouvants : ils ne sont pas immuables et s'égrènent sur la page.

La poussière : agrégat qui reste quand on ne peut plus décomposer. Cette aporie du signe discret incombe à la bibliothèque :

> Assis dans ma bibliothèque, la nuit, j'observe dans les cônes de lumière l'implacable plancton de la poussière dégagée tant par les pages que par ma peau qui toutes, heure après heure, en une faible tentative de durée, se débarrassent de leurs cellules mortes. J'aime à imaginer que le lendemain de mon dernier jour nous nous désagrégerons ensemble, ma bibliothèque et moi, de sorte que même quand je ne serai plus, je serai encore en compagnie de mes livres.[1010]

L'expérience de bibliothèque d'Alberto Manguel est une expérience résiduelle, de pulvérisation commune des corps de chair et de papier. L'aura des livres, leur infime pulsation[1011], tient à leur fondamentale illisibilité résiduelle. De même dans l'œuvre d'art, comme l'exige la maxime de T. Adorno en exergue, la pulvérisation de la lettre garantit la persistance de l'énigme. En témoignent les livres de P. Convert qui font état de « restes », résidus en grisaille inclus dans le verre, témoins d'une lisibilité perdue. Le livre semble avoir été victime d'une pulvérisation intime, implosion silencieuse du papier… « Implosion fixe »[1012]. En sémiotique, l'« illisibilité résiduelle » à l'acte de compréhension, c'est tout ce qui reste après qu'une première lecture soit achevée : ce qui subsiste opaque. « Résidus […] qui disent à la fois ce qui manque et ce qui reste malgré tout inaltérable »[1013]. L'activité d'interprétation résiderait donc dans la résolution de l'énigme, « […] l'acte d'interpréter est une opération sémiotique

---

1009 « De l'"élevage de poussière" inconsciemment entrepris par Duchamp dans son atelier de New York, Man Ray se fit l'interprète par le truchement d'une photographie qui paraît en 1922 dans la revue *Littérature*. Une épaisse couche de poussière s'était peu à peu déposée sur le *Grand Verre* posé à plat sur le sol. » Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », p. 314.

1010 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 47.

1011 Nous pensons ici à l'œuvre de Jean Dupuy, *Cone Pyramid (Heart beats dust),* (1968) où pulsation, poussière et pulsion de vie s'entremêlent.

1012 Entretien avec Pascal Convert, août 2017, voir annexes.

1013 Bertrand Gervais, *op. cit.*

de second niveau qui sert à résoudre une illisibilité résiduelle à un acte de compréhension »[1014]. Mais avant cela, la poussière et son gris résiduel, inoptique, appellent une certaine sensibilité ainsi qu'une méthodologie spécifique. Car comment lire l'insignifiant ? La lecture en régime d'insignifiance exhorte « […] une méthodologie qui revendique indifférence et sensibilité : posture dialectique de qui s'exerce à la lisibilité et dont le fondement est l'attention au détail, à l'insignifiant, au rebut »[1015]. Le reste invite le spectateur à une approche indifférenciée (fondamentalement duchampienne) où le lecteur recueille sans préjugé les modestes épiphanies païennes offertes par les œuvres. Cette méthode s'inscrit foncièrement dans le cadre du paradigme indiciaire que nous convoquions en introduction de partie avec C. Ginzburg. La lecture indiciaire serait ainsi « la proposition d'une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs »[1016]. Cette sensibilité nouvelle à l'œuvre est « une sensibilité extrême, sinon empathique […] à ce que le monde capitaliste donne pour insignifiant »[1017] : traces, indices, signes picturaux (pans, poussières, restes et autres micro-événements plastiques). Contre les dérives d'un modèle herméneutique capitaliste, l'œuvre oppose une économie polysémique : économie de moyen de l'ordre d'une certaine discrétion (base de l'exercice xérographique cher à É. Watier[1018]), économie du don (toujours chez É. Watier), économie de lecture de l'ordre d'une écologie (réflexion sur les lectures possibles de l'œuvre).

1.2. Limites herméneutiques et exégétiques

L'œuvre d'art qui impose une pulvérisation de la lettre témoigne des limites de systèmes sémiotique et herméneutique sclérosés. Les expérimentations résiduelles de la lecture accréditent l'idée des limites de l'activité interprétative entendue comme herméneutique ou exégèse. Elles attestent dans un même temps, des limites d'une analyse sémiotique appliquée à l'œuvre. La critique de la lisibilité nécessite donc une critique double : celle de l'herméneutique (régime sémantique régissant les choses), et celle du régime sémiotique du monde.

1014 *Ibid*. Voir aussi Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998.

1015 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, « Lisibilité/Lesbarkeit », *Trivium*, 10, 2012, §20. En ligne : http://journals.openedition.org/trivium/4230, consulté le 20 juin 2019.

1016 Carlo Ginzburg, « Traces », *op. cit.*, p. 146.

1017 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.*, §9.

1018 Voir Éric Watier, *L'œuvre d'art à l'ère de sa discrétion technique,* thèse de doctorat soutenue en 2014 sous la direction de L. Brogowski. http://www.ericwatier.info/wp-content/uploads/2014/07/eric_watier.pdf, consulté le 17 juillet 2020.

Remise en cause de l'herméneutique et du tout exégétique

La « littérature » de poussière remet en cause l'herméneutique comme interprétation univoque (application d'un code) ou comme activité de comblement des « blancs »[1019], des vacances de signification d'une œuvre. Initialement, l'herméneutique a pour objet d'interprétation des textes religieux ou philosophiques. La lecture herméneutique des Saintes Écritures s'est étendue à une science de l'interprétation des signes et de leur valeur symbolique. L'herméneutique vise à l'émergence du sens, d'un « bon sens » des choses. Par glissement, l'iconologie porte une dimension exégétique indéniable. « L'iconologie est exégétique ; elle offre les outils nécessaires à une interprétation précise du contenu des œuvres »[1020]. Cette position exégétique, directement héritée de la conception des livres sacrés et prophétiques, détermine un monde où le langage est déposé, code arbitraire à même la vie des signes. L'herméneutique suppose un « vrai sens », une interprétation guidée et déterminée par un présupposé transcendantal. La critique de la lisibilité propose une sortie (au moins momentanée) de l'herméneutique. Elle propose de « décaler le fondement herméneutique de la métaphore du monde comme livre »[1021]. T. Adorno radicalise cette posture, affirmant que « l'esthétique ne doit pas comprendre les œuvres d'art comme des objets herméneutiques ; ce qu'il faudrait saisir, dans la situation présente, c'est leur inintelligibilité »[1022]. Poussière d'abord.

Limites et difficultés de l'approche sémiotique

Le modèle classique de l'expérience de l'œuvre est basé sur une expérience langagière, de discrimination et de lecture de ses unités signifiantes. L'approche est dite *sémiotique*. Chacun cherche ainsi à comprendre l'œuvre d'art, à l'interpréter plutôt qu'à la *lire,* à agencer en un discours cette expérience de lecture, au regard d'un déchiffrement syntagmatique de l'œuvre. Nous sommes ici face à un dynamisme d'attention ascendant, catégorisationnel (passage du paradigmatique au syntagmatique par canaux directs) : les unités reconnues (par habitude et facilité) sont

---

1019 Voir ici Lucien Dällenbach, « La lecture comme suture (problèmes de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon) », dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture* (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, Bibliothèque des Signes, 1982, pp. 35-47. Voir aussi entretien de Jérémie Bennequin, Août 2018, annexes.

1020 Maud Hagelstein, « *Iconic turn* et critique du paradigme langagier », *Bulletin d'analyse phénoménologique* XII 2, 2016 (Actes 8), p. 341, http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/, consulté le 12 juin 2018.

1021 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.*, §8.

1022 Theodor W. Adorno, *op. cit.,* p. 170.

combinées en une expérience et un discours normés, souvent déjà pensés et formulés. Notre expérience de l'œuvre est ainsi court-circuitée et réduite à une perception mécanisée.

La lecture de l'œuvre d'art, sous contrainte des thèses structuralistes, a longtemps subit la domination et l'influence du « signe linguistique » comme le rappelle B. Vouilloux. Sous une double capacité d'« interprétance » et de « dédoublement de la signifiance en un mode sémiotique et un mode sémantique », le système sémiotique appliqué aux arts plastiques est contraint par des préoccupations linguistiques. Concernant donc la situation actuelle :

> Elle tient dans le dilemme suivant : ou bien le sémiologue constate qu'il ne peut y avoir de système que d'une œuvre déterminée, tout au plus d'une série fermée d'œuvres, et c'est la conclusion à laquelle aboutissent inévitablement, quoique implicitement, les "lectures" des tableaux proposées de Schefer à Marin (sans que l'on puisse les réduire à cette seule conclusion) ; ou bien, les systématisations étendues auxquelles il parvient ne sont validables que là où règnent des codes relativement "durs", comme le dessin humoristique, les images publicitaires ou politiques, les "vocabulaires" iconographiques liés à des corpus historiquement et génériquement définis.[1023]

Le dilemme énoncé par B. Vouilloux atteste semble-t-il de la difficulté à établir une sémiologie *propre* aux arts plastiques. Jusqu'alors, chez des penseurs comme R. Barthes, le spectateur de l'œuvre d'art est un « amateur de signe »[1024] en cela que « [Jakobson] adjoint immédiatement à la sémiotique les domaines de l'Art et de la Littérature »[1025]. Ce que le spectateur de l'art reconnait alors dans l'œuvre, ce sont des signes importés d'un autre champ. La difficulté de lecture d'une œuvre d'art réside dans la relation intersémiotique qui se joue entre artefact plastique et lecture (pensée sur un mode d'être verbal). L'activité de lecture se définit immédiatement comme *transcodage* ou *traduction, activité transsémiotique*[1026]. Mais cet exercice de traduction nécessite, d'un point de vue méthodologique, l'établissement de conventions qui régleront le passage d'un art à l'autre, ou plus exactement, d'un système de signes à un autre. Tout le problème tient là semble-t-il. « Le repérage et la formalisation des unités de base et des règles de fonctionnement définissant un système, qui reste

---

1023 Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de L'éclat, coll. « Tiré à part », 1997, p. 10.

1024 Roland Barthes, « Communications » (1968), dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1993, chapitre : « V- L'amateur des signes », p. 202.

1025 *Ibid.*

1026 Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 16 : « [Les relations transsémiotiques] seront définies comme des relations transesthétiques externes : elles recouvrent aussi bien le passage d'un art à un autre qu'un changement de médium à l'intérieur d'un art donné. »

toujours sa tâche essentielle »[1027] complique le transcodage. Car s'il est aisé de définir dans la langue des « unités » de base, l'entreprise s'avère plus complexe dans le domaine plastique. Comment dès lors diviser en peinture ? Quelles unités signifiantes pourrait-on dégager d'une sculpture, d'un tableau de maître, d'une installation contemporaine, d'un immatériel ? É. Benveniste[1028] trouve un caractère commun à tous les systèmes (qu'il entend également comme critère de leur appartenance à la sémiologie) à savoir « leur propriété de signifier ou SIGNIFIANCE »[1029]. Mais si les signes de l'art dans leur variété sont étudiés, c'est comme le suggérait B. Vouilloux, pour admettre l'impasse structuraliste dans laquelle l'art nous acule.

> Ici dès l'abord on se heurte à une difficulté de principe : y a-t-il quelque chose de commun à la base de tous ces arts, sinon la notion vague du "plastique" ? Trouve-t-on dans chacun d'eux, fût-ce dans l'un d'eux seulement, une entité formelle que l'on puisse dénommer UNITÉ du système considéré ? Mais quelle peut être l'unité de la peinture ou du dessin ? Est-ce la figure, le trait, la couleur ? La question, ainsi formulée, a-t-elle encore un sens ?[1030]

Car pour qu'il y ait système et lecture (et plus encore, traduction) de ceux-ci, il faut définir un répertoire fixe de signes et leurs règles d'arrangement. Or, avec les arts plastiques, la véritable question devient la suivante : « Peut-on réduire à des unités tous les systèmes sémiotiques ? »[1031] La véritable discussion chez É. Benveniste est là. Et très vite cette question des unités sémantiques des arts plastiques est éludée pour dire que tout langage artistique ne peut s'appréhender qu'au cas par cas, dans une intériorité propre à chaque œuvre. Mais cette analyse, aussi aporétique soit-elle, nous conforte dans l'idée que « toute sémiologie d'un système non-linguisitique doit emprunter le truchement de la langue, ne peut donc exister que par et dans la

---

[1027] *Ibid.*, pp. 10-11.

[1028] E. Benveniste lorsque, dans la lignée saussurienne, tend à établir une sémiologie de la langue en parallèle de la sémiotique déjà établie, en vient à se poser les mêmes questions. Il distingue les signes de l'art d'autres signes dans une typologie de la science de la « vie des signes ». Et pour la fonder cette science de la « vie des signes », il porte une attention toute particulière au comportement de chacun, « […] aux conditions de la vie intellectuelle et sociale, de la vie de relation, des rapports de production et d'échange [qui] nous montre[nt] que nous utilisons concurremment et à chaque instant plusieurs systèmes de signes : d'abord les signes du langage, qui sont ceux dont l'acquisition commence le plus tôt avec le début de la vie consciente ; les signes de l'écriture ; […] les signes de l'art dans leurs variétés (musique, images ; reproductions plastiques), bref et sans dépasser la constatation empirique, il est clair que notre vie entière est prise dans des réseaux de signes qui nous conditionnent au point qu'on n'en saurait supprimer un seul sans mettre en péril l'équilibre de la société et de l'individu. Ces signes semblent s'engendrer et se multiplier en vertu d'une nécessité interne, qui apparemment répond aussi à une nécessité de notre organisation mentale ». Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Éditions Gallimard, 1974, « Partie II : la communication », p. 48.

[1029] *Ibid.*, p. 51.

[1030] *Ibid.*, p. 56.

[1031] *Ibid.*, p. 57.

sémiologie de la langue. Que la langue soit ici instrument et non objet d'analyse ne change rien à cette situation, qui commande toutes les relations sémiotiques ; la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non-linguistiques »[1032]. La langue – et la lecture – est à entendre comme méta-structure de la société, comme système interprétant donc. Car c'est bien le propre de celle-ci que d'être investie d'une double signifiance, puisqu'elle combine à la fois mode sémiotique, « mode de signifiance qui est propre au signe linguistique et qui le constitue comme unité », et mode sémantique, « mode de signifiance qui est engendré par le discours ». Les arts plastiques, entrant dès lors dans la catégorie des « systèmes sémantiques sans sémiotique ».

À ce désir d'omnitraductibilité des images, les penseurs des œuvres et de leur plasticité (G. Didi-Huberman en tête) opposent une incompétence ou incomplétude de la sémiotique. Le constat de É. Benveniste, d'une œuvre comme « système sémantique sans sémiotique » attestait déjà d'une sémiotique insatisfaisante. Également pour A-M. Christin, toute réhabilitation d'une « pensée visuelle du signe […], [est] contradictoire dans son principe avec toute tentative de sémiotique générale […] »[1033]. En effet, cette approche sémiotique est non seulement fondée sur un système d'unités signifiantes, mais également sur une sémiologie que G. Didi-Huberman qualifie d' « incomplète », la sémiologie du « visible/lisible/invisible » : « [Dans les livres d'histoire de l'art] tout le visible [...] semble lu, déchiffré selon la sémiologie assurée – apodictique – d'un diagnostic médical »[1034]. La crise sémiologique et la crise de la représentation se cristallisent autour du thème de l'omnitraductibilité des images, qui s'incarne également dans une confusion du signe en écriture[1035]. Or, dire que tout signe, toute marque graphique – pour reprendre un terme de James Elkins – est écriture restreint considérablement la définition de l'œuvre. Ainsi, à la trilogie sémiotique précédemment évoquée, il faudrait ajouter ce concept d'*insignifiant* qui nous travaille. Sortir d'un système sémantique de lecture nécessite d'abolir la définition de la marque graphique comme écriture, d'en revenir à un alphabet paradoxal de poussière. Ce n'est qu'à cette condition que nous pourrons renouer avec la complexité des œuvres. Contre la perspective d'une sémiotique stricte,

---

1032 *Ibid.*, p. 60.

1033 Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 51.

1034 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 11.

1035 Voir James Elkins, *op.cit.,* p. 101 : cette distinction (entre marque graphique et marque écrite) vient mettre un terme « au projet d'une histoire de l'art sémiotique dans la mesure où celui-ci dépend d'un parallèle implicite entre les structures élémentaires et composées des marques graphiques et écrites. Les marques graphiques sont indisciplinées […]. »

M. Hagelstein se concentre sur la part active du spectateur dans une lecture performée et appropriée :

> [...] les images dépendent des compétences perceptives du spectateur. Elles sont inachevées, du point de vue de leur signification, tant que le spectateur ne s'est pas engagé dans un processus de réception, le spectateur étant, en dernier recours, celui qui offre aux images des "significations visuelles", c'est-à-dire des significations en accord avec les éléments visuels (par lui) observés. Selon cette critique, la sémiotique serait en quelque sorte trop "mécanique" dans l'étude de la production du sens, inefficace à établir une pragmatique de l'interprétation des images […].[1036]

De même, chez T. Roger, la lecture mallarméenne questionne avant toute sémiotique une *praxis* ou *pragmatique* de la lecture ; le poème mallarméen interrogeant

> […] les conditions de possibilité du savoir, à travers la mise en place d'une nouvelle pragmatique du discours, qui noue des actes à des effets, opposée à une sémiotique, qui articule des mots à des choses, des consciences à des objets : le discours, dans cette perspective, n'est pas un ensemble de signes mais un ensemble de pratiques.[1037]

Quant à B. Latour, le chercheur atteste de la nécessité d'un éloignement de « l'empire de la sémiotique ». La redéfinition d'une lecture n'est possible que moyennant une recontextualisation de celle-ci. La lecture de l'art ne doit pas s'inquiéter seulement des signes qu'elle mobilise (B. Vouilloux se demandait bien si cette question avait toujours un sens), mais aussi de leur *lieu*. Ancrage au monde, le lieu de lecture (largement évoqué dans la partie précédente) doit impérativement relativiser « le splendide isolement du monde des signes »[1038] : la lecture est nécessairement contextuelle.

Néanmoins, les critiques de la sémiotique sont souvent assorties d'une volonté manifeste de relance interprétative. Également, « la nécessité de la lecture sémiotique peut s'entendre là aussi de différentes manières »[1039]. Si une lecture des signes semble s'envisager, celle-ci est à réactualiser en vue d'une dé-multiplication des interprétations possibles. Le monde, qualifié par l'auteur de « baroque et illisible »[1040] (à l'image des installations de A. Martin), rompt avec la perspective idéaliste d'un C.

[1036] Maud Hagelstein, *op. cit.*, p. 355.

[1037] Thierry Roger, *op. cit.*, p. 28.

[1038] Bruno Latour, « Pensée retenue, pensée distribuée » dans Christian Jacob (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 28.

[1039] Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction. », dans Emmanuelle Alloa (dir.), *op. cit.*, p. 10. La réflexion fait suite à l'analyse de la métaphore du livre de la nature. La sémiotique est à envisager en dehors de toute vision ou pensée théocentrique et suit à la relativisation de l'écriture.

[1040] *Ibid.*, p. 11.

Ginzburg pour qui l'interprétation indiciaire du monde consiste en la résolution (sur le mode de l'enquête policière) de l'énigme de l'œuvre[1041].

2. Dé-sémantisation du regard et relance interprétative

Les livres plastiques qui altèrent tout signifiant alphabétique sont une remise en cause de la *sémantisation* progressive du regard qui s'est imposée face à l'histoire de l'art. À la *sémantisation* excessive du regard doit s'opposer une dé-sémantisation et une dé-sémiotisation de nos habitudes de lecture. Celles-ci sont encouragées par des phénomènes de dis-lisibilités volontaires des œuvres qui, paradoxalement, deviennent les garants d'une compétence de lecture renouvelée.

2.1. Qu'appelle-t-on « sémantisation du regard » ?

Le processus de sémantisation du regard répond à l'exigence de significativité que le monde nous impose. Cette exigence (déjà évoquée en partie I), a contribué à construire l'idée que tout existe pour une herméneutique. Bientôt, bien plus que répondre à une exigence de signification, notre attitude lectrice consiste en une sur-production exégétique, responsable d'une saturation sémantique : « […] le monde de la vie comporte une exigence de significativité qui commande une productivité sémantique […] »[1042]. Dynamique capitaliste précédemment évoquée, l'herméneutique consiste dès lors à s'interroger sur ce que nous dit le monde et pourquoi (question du sens), sans prêter attention au *comment*, aux signes et aux (in)signifiants matériels qui sont en jeu dans le processus de lecture. Dans une telle approche, aucune « errance du sémantique »[1043] n'est autorisée. L'intégration d'une codification et de sa transcription langagière immédiate (et donc que l'on n'interroge plus), est le propre de la lecture iconographique. Ainsi :

> Nous construisons notre monde vécu en saturant les contenus d'expériences de fonctions signifiantes qui supportent des structures systématiques de combinaisons et de renvoi. Par celles-ci, la conscience apprend à "épeler les phénomènes, pour les lires en tant qu'expériences". Chaque phénomène individuel "n'est plus désormais qu'une

---

1041 Voir l'article de Jacques-David Ebguy, « Du signe "ressemblant" au signe "détaché", de la *divinatio* à l'*agôn*. Pensée du signe au XIXe siècle selon Foucault », *Fabula / Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation", En ligne : http://www.fabula.org/colloques/document969.php, consulté le 26 décembre 2020.

1042 Antoine Grandjean, « Lisibilité du monde et mondanéité de la lecture. (À partir de Blumenberg) », *Cahiers philosophiques*, vol. 128, no. 1, 2012, pp. 85-97. En ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-1-page-85.htm, consulté le 19 juin 2019.

1043 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, chapitre : « La mythologie blanche », p. 287 à propos de la métaphore.

> lettre, que le regard n'envisage pas pour elle-même dans ses parties sensibles, ou dans l'ensemble de son aspect sensible, mais qu'il dépasse et traverse, pour se représenter la signification du mot auquel appartient la lettre, et le sens de la phrase dans laquelle figure le mot". De chaque élément, on peut passer au tout, "parce que la constitution de ce tout est représentable et représentée dans chacun de ses éléments". L'accent, ici, n'est plus mis sur le livre et son contenu, mais sur l'acte et l'opération de la lecture.[1044]

L'expérience et l'opération de lecture s'annoncent d'entrée biaisées puisqu'envisagées immédiatement dans une perspective d'intelligibilité et de significativité. Le spectateur-lecteur fait des phénomènes un alphabet déjà constitué : le monde est lu de manière systématique, sans envisager laisser place à la constitution intempestive d'un nouvel alphabet. La systématisation proposée par l'iconographie entraîne la « mort de l'interprétation ». Telle qu'établie par E. Panofsky, l'iconographie nous fait croire qu'il y a « des signes qui existent premièrement, originellement, réellement, comme des marques cohérentes, pertinentes et systématiques »[1045]. Le reproche opposé à E. Panofsky repose principalement sur cette systématisation du signe, sur la clôture et l'univoque qu'une telle méthode génère (autant qu'une homogénéisation des analyses d'œuvres et une standardisation de leur lecture).

Pris dans un éther sémantique, l'exercice de regard nécessaire à la lecture de l'art s'atrophie et reste ininterrogé. La sémantisation du regard laisse insondés les processus de lecture autant que ceux de constitution des systèmes alphabétiques. « On peut diverger sur la signification à attribuer aux mots – c'est là le sens de l'herméneutique – mais on ne remettra pas pour autant en cause l'alphabet sur lequel ils reposent, sauf à défendre justement un autre mode de lisibilité »[1046]. Le livre dans son acception classique, les théories iconologiques de lecture de l'image, ainsi que toute autre méthode alphabétique de déchiffrement, promeuvent « la signification-comme-événement »[1047]. Le syntagme-en-valise utilisé par Mielke Bal insiste sur l'inextricabilité entre évidence de l'événement et spectacularisation de la signification. À cette spectacularisation de l'événement de lecture, nous devons opposer une compréhension de ses processus comme remise en cause de l'évidence alphabétique et significative des choses.

1044 Hans Blumenberg, *op. cit.*, pp. 23-24.

1045 Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx », dans Michel Foucault, *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Gallimard, 2001, pp. 592-608.

1046 Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §2.

1047 Mieke Bal, « Lire l'art ? », dans Emmannuel Alloa (dir.), *op.cit.*, p. 88.

2.2. Livres altérés : phénomènes de dis-lisibilité volontaires

La quête d'un nouveau mode de lisibilité des œuvres induit chez les artistes contemporains (depuis S. Mallarmé), la production de dispositifs de lecture altérés : livres où l'illisible et le résidu insignifiant font loi. Les artefact illisibles – ou « dis-lisibles » pour reprendre une expression de Bénédicte Gorrillot, sont les garants d'une dé-sémiotisation nécessaire à la relance d'une sémiose. Ces « dis-lisibles » incarnent une illisibilité volontaire.

L'illisibilité, si elle ne se définit donc que conformément à la lisibilité, appelle toutefois un certain nombre de tentatives de définitions. En littérature, l'illisible a souvent rapport à l'hermétisme et la difficulté d'un texte. Celui-ci sera alors taxé d'illisible dès que son sens (explicite ou caché) se refuse à notre compréhension. L'illisibilité peut aussi parfois être liée à l'obscurité de l'idiolecte que l'on emploie, illisibilité trouble et opaque. Encore une fois, la notion d'illisibilité est étroitement liée au texte. Elle renvoie à un défaut du signe ou un déficit de compréhension (l'un n'étant pas toujours la condition nécessaire de l'autre). Insistons dans un premier temps sur l'hétérogénéité de l'illisibilité, avérée au vu des artefacts que l'art actuel nous propose pour l'incarner. Dans l'ouvrage précédemment cité *L'illisibilité en questions*, B. Gorrillot propose une définition nuancée et plurivoque de l'illisibilité au travers de trois néologismes : la « dis-lisibilité », l' « eu-lisibilité » et l'« alter-lisiblité » :

> […] la "*dis*-lisibilité" renvoie aux obstacles de la réception, à la difficulté initiale de laquelle émerge le fameux "jugement", qui s'oppose à l'"*eu*-lisibilité", de l'ordre d'une parfaite lecture sans épreuve langagière, formelle ou sémantique ; finalement, l'"*alter*-lisibilité" met au contraire en place ces formes d'étrangetés. "La question de l'*il*-lisibilité ne peut donc se penser que par rapport à celles de l'*alter* et de la *dis*-lisibilité" (p. 14). On comprend que le niveau d'abstrusion d'un texte concerne les codes, le savoir, la culture du lecteur, sans compter l'effort qu'il est prêt à mettre pour pénétrer le texte.[1048]

[1048] Anne-Renée Caillé, « Sous les apparences d'une illisibilité », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, « Crises de lisibilité », Mai 2017, http://www.fabula.org/revue/document10314.php, consulté le 03 juillet 2019.



Fig. 74 : Jérémie Bennequin, *Ommage/À la recherche du temps perdu,* 2008-2012, Performance d'effacement et ré-édition d'ouvrages, Paris, Éditions de l'auteur.

L'adjonction de pré-fixes variés à la racine « lisible » du mot démultiplie les occurrences du phénomène. Si *l'alter*-lisibilité semble privilégiée par B. Gorrillot, c'est qu'elle produit volontairement son opacité. Au regard de la deuxième partie de notre travail, nous proposons après la dis-lisibilité, d'évoquer un *dé-lisible* comme « délusion ». L'illisbilité incarnée par les livres altérés est en effet délusionnée. Nous entendons par là qu'elle « […] est signe de carène, si l'on peut dire, un signe dépossédé ; il n'implique pas l'illusion, mais l'écroulement de l'illusion représentative, ce qu'on pourrait nommer *délusion* »[1049]. Mais quelles sont les modalités de dépossession du signe ? Livres altérés posent une question, interrogent sur la manière dont le signe se met littéralement en crise ou *en symptôme*.

Dans une perspective plus plastique – ou du moins *illittéraire* – B. Gervais tente d'expliciter les manières de délusionner le livre et de le rendre à son *dé-lisible*. Il dresse ainsi une typologie qui fait état de trois types d'illisibilité : une illisibilité médiatique, une sémiotique et une symbolique. De manière générale, c'est l'illisibilité médiatique qui est plébiscitée par les artistes puisque la préséance sémiotique disparaît au profit d'une matérialité prégnante du support (en témoignent les œuvres de Anselm Kiefer, Thu Van Tran, Michael Rakowitz ou d'autres). Ainsi, l'illisibilité peut

> porter sur les dimensions *médiatique*, *sémiotique* ou *symbolique* du texte et du livre. L*'illisibilité médiatique est associée évidemment au support* du texte et aux technologies impliquées, jouant sur la matérialité même du *codex* et sur ses fonctionnalités premières. Un livre dont les pages ont été scellées, brûlées, tâchées ou détachées requiert une manipulation – c'est-à-dire la séquence de gestes requis pour progresser à travers le texte et en assurer une première sémiotisation –, qui ne repose plus sur ses ajustements usuels. L*'illisibilité sémiotique est assujettie, quant à elle, à l'usage des signes présents et recoupe les définitions usuelles des situations d'illisibilité où les mots et les phrases, pour quelque raison que ce soit, échappent à la saisie.* Le texte est présent, la question de son accessibilité n'est plus un enjeu, mais son contenu reste obscur, il résiste au processus de compréhension. Si un texte qui est compris apparaît transparent pour un lecteur (transparence qui ne doit [sic] jamais être conçue comme une qualité du texte, mais comme un effet de lecture, un ajustement des contraintes ou exigences du texte et des habitudes interprétatives du lecteur), toute entrave à ce processus et à cet ajustement provoque l'apparition de zones d'opacité. *La dernière forme d'illisibilité se déploie sur le plan des relations symboliques* et repose sur la valeur des signes mis en scène, leur portée et leur sens plus général. *Le texte peut être lisible sur les plans médiatique et sémiotique, mais résister tout de même à l'interprétation et requérir des formes complexes d'investissement et d'analyse.* De nombreuses poétiques, tout au long du XXe siècle, ont exploité cette forme d'illisibilité, du dadaïsme et du

[1049] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 317.

> surréalisme jusqu'aux formes plus récentes de l'antiroman (de quelque nature que ce soit).[1050]

Les nuances d'illisibilité sont grandes dans les travaux mis à l'étude ici. L'œuvre de J. Bennequin, déjà évoquée par ailleurs, peut revêtir différents aspects ou stades d'illisibilité proposés par B. Gervais. L'illisibilité médiatique est ainsi présente dans *Ommage – À la recherche du temps perdu*. L'effacement proustien est une abrasion du livre qui, en plus de consacrer la page comme support de l'œuvre, crée un surplus de matérialité : les résidus entremêlés de gomme et de fibre de papier (que l'artiste expose d'ailleurs lors de l'événement *Reading as art*, en 2016 au Bury Art Museum, Royaume-Uni). L'illisibilité symbolique quant à elle, référence directe à des pratiques avant-gardistes et *lettristes* de l'art, se devine dans les dé-compositions successives du poème mallarméen que J. Bennequin réalise pour *Le Hasard jamais n'abolira un coup de dés (Omage).* Les 20 livrets (de 28 pages chacun) édités entre 2009 et 2013 proposent une illisibilité symbolique progressive, à mesure de la dé-composition du poème : les syllabes flottantes sur la page, jeu rythmique d'atomisation du mot, font état d'une illisibilité graduelle de l'œuvre. Si les mots restent lisibles (bien que partiellement dans les derniers livrets) et le support intègre, la lecture globale de l'édition requiert une investigation complexe du geste artistique, qui nécessite pour beaucoup une connaissance préalable du travail de S. Mallarmé et de ses conceptions poétiques. Enfin, si l'illisibilité sémiotique semble plutôt littéraire, elle peut se retrouver exploitée par certains artistes. Ainsi, Daniel Gustav Cramer réalise en 2013 *Untitled (Moby Dick)* (livre de 22 x 17 x 5 cm, reliure de cuir). Dans cet ouvrage, le texte de Moby Dick, rédigé par Herman Melville en 1851, est entièrement restitué.

1050 Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html, consulté le 03 juillet 2019. Nous soulignons.

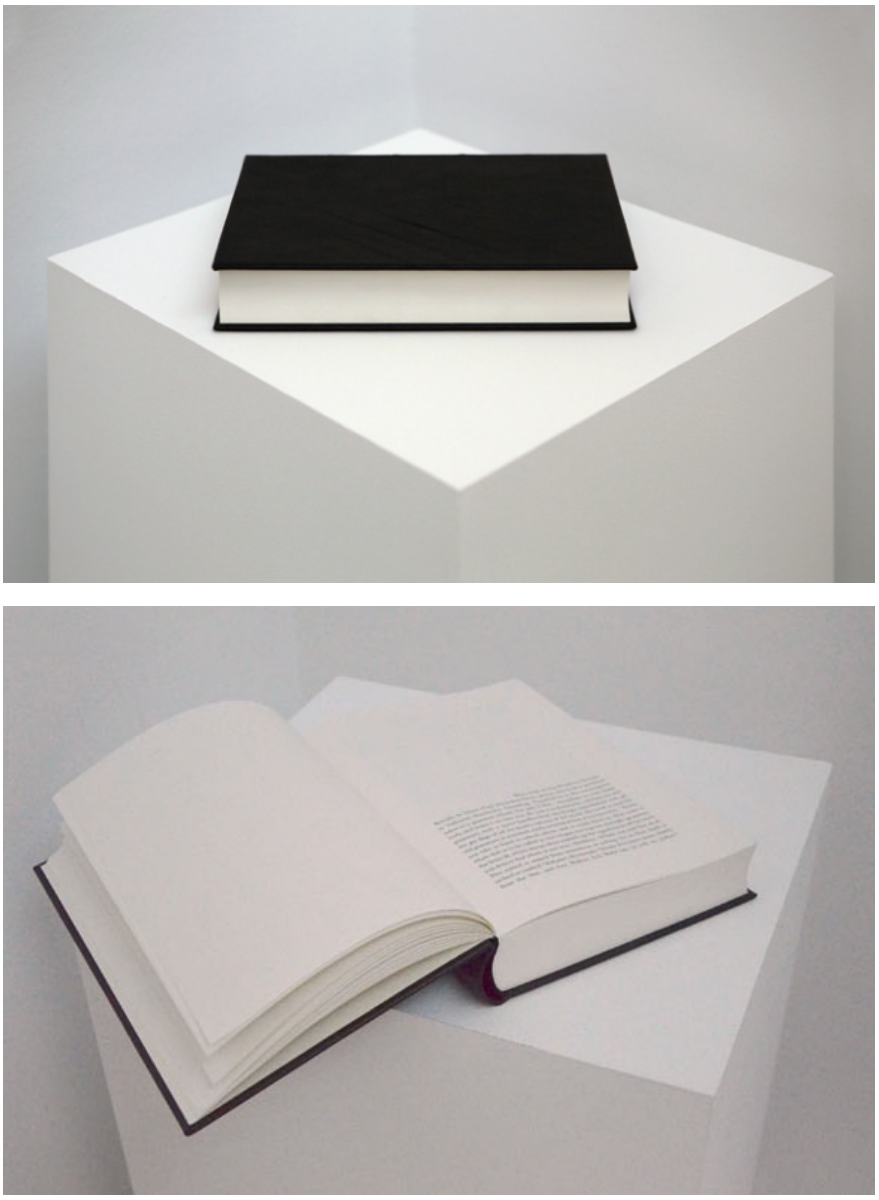


Fig. 75 : Daniel Gustav Cramer, *Untitled (Moby Dick)*, 2013, Livre, reliure cuir, 22 x 17 x 5 cm, Galerie Sies + Höke, Düsseldorf, Allemagne.

Le livre est structuré en trois parties : une première d'une vingtaine de pages blanches, une seconde qui contient le texte même de l'œuvre, et une troisième, identique à la première. La construction symétrique de l'ouvrage met en valeur sa partie centrale, l'entre-deux des vides signifiants qui articule cette pièce. Mais le texte central manifeste une altération ténue : la suppression de toute ponctuation (normes typographiques et mise en page). Ainsi, le texte est présent, accessible, mais la suppression de toute ponctuation vient générer une illisibilité sémiotique (à la limite cependant de la lisibilité symbolique, la ponctuation pouvant être qualifiée de système de compréhension symbolique). L'artiste, s'il conserve tous les mots du roman originel, n'autorise pas la restitution d'une sémiotique lisible — au sens textuel, il ne permet pas la compréhension. Car ces signes, bien que ne se « lisant » pas au sens strict, construisent l'architecture du texte transitif.

> […] Le texte est ici frappé au kilomètre en faisant disparaître pagination, paragraphes et autres ordonnancements graphiques. Le récit est perturbé dans son mode d'apparition : en s'affranchissant du rythme des paragraphes et des césures, en supprimant tout effet, l'artiste allemand met en lumière l'interdépendance du graphisme et de la lisibilité, de l'esthétique et de l'autorité du "grand récit" qui s'en trouve soudain altéré. Il résulte de cette violence un monstre qui rend toute lecture impossible, privé de ses apprêts et du confort que lui procure le "traitement de texte" : le passage à la plasticité cette fois-ci se fait au détriment de l'acte de lecture, le sculptural ayant définitivement achevé le littéraire.[1051]

Cet achèvement du littéraire porte l'illisibilité en terrain plastique. Les livres altérés incarnent donc un « soupçon » double à l'égard du langage et de son interprétation : celui de dissimuler le sens et celui de ne pas se limiter à la sphère strictement verbale. Jalons paradigmatiques dans l'histoire de l'interprétation et de la lecture[1052], ces livres font état de signes illisibles, car déjà interprétés, mais dérobant volontairement leur sens. Le signe issu d'une théorie du soupçon est nécessairement « malveillant » : le signe est un masque, un élément dissimulateur, il revêt « cette fonction nouvelle de recouvrement de l'interprétation »[1053]. Ainsi, chez Foucault, le signe est fondamentalement altéré. Livres altérés et bibliothèques empêchées trahissent cette opacité du signe, plein de ses interprétations palimpsestes et sédimentées. Quand la transparence (au même titre que l'évidence ou l'hyper-visibilité) semblait être le socle

---

[1051] Patricia Joly, « Derniers usages de la littérature », 02, *Revue d'Art Contemporain trimestrielle gratuite*, p. 17.

[1052] Voir plus en détail l'article de M. Foucault, (*op. cit.*) où l'auteur exprime sa volonté d'entamer l'écriture d'une « histoire des techniques de l'interprétation ». Faire l'histoire de l'interprétation c'est donc adopter une posture qui n'en a pas fini « de soupçonner le langage qui veut dire autre chose que ce qu'il dit, et de soupçonner qu'il y a du langage ailleurs que dans le langage. »

[1053] *Ibid.*

de nos sociétés de l'image, l'opacification des artefacts actuels (en tant que recouvrement, trouée, caviardage et toutes autres manières d'altération possibles) propose aux lecteurs de l'art un modèle herméneutique neuf : une mantique des lectures. Celle-ci n'advient que moyennant un processus de dé-sémiotisation à l'œuvre.

2.3. Processus de dé-sémiotisation

L'exemple de D. G. Cramer nous permet d'envisager une fin de la lecture au sens littéraire du terme, l'illisibilité se définissant aussi fondamentalement comme un « processus » ou « état » de « désémiotisation » :

> […] dans une perspective peircéenne, […] l'illisibilité était l'effet d'un processus de désémiotisation. C'est une situation déficitaire, fondée sur l'incapacité d'assurer un enchaînement progressif des interprétants, comme si ce qui s'imposait du signe était ses seules qualités d'objet-signe, ce qui le distingue comme *représentamen*, au détriment de l'objet auquel il renvoie et de l'interprétant qui assure cette médiation.[1054]

L'illisibilité est comprise ici dans son rapport à la sémiose[1055], à un système d'interprétance que nous pouvons autrement appeler *lecture*. La sémiose est un système d'interprétation où la signification est construite en fonction du contexte. Ce terme rejoint l'idée d'une lecture contextuelle. Un même signe peut avoir plusieurs significations (ou interprétations) selon le contexte dans lequel il se trouve. Cette conception de l'interprétation – qui accepte plusieurs signifiés – est un affaiblissement du modèle iconologique et de la sémiose univoque qu'il défend.

Dé-sémiotisation et affirmation du representamen

Les livres altérés imposent au lecteur le *spectaculum* du signe – autrement appelé *representamen* après Charles S. Pierce : le livre est saisi dans son opacité matérielle et la lecture sémiotique (qui est une lecture sémantique, qui cherche à extraire du sens de

---

1054 Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *op. cit.,* Note de bas de page n°12. Définition reprise de « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*, p. 228. On pouvait lire ici : « L'illisibilité est l'effet d'un processus de désémiotisation. Ce dernier peut être préalable à la sémiose ou en faire partie, à titre d'accident ou de conséquence. »

1055 La sémiose est un système d'interprétation où la signification est construite en fonction du contexte. Ce terme rejoint l'idée d'une lecture contextuelle. Un même signe peut avoir plusieurs significations selon le contexte dans lequel il se trouve. Cette conception de l'interprétation – qui accepte plusieurs signifiés – est un affaiblissement du modèle iconologique.

ce qu'elle déchiffre) se trouve momentanément interrompue. « La désémiotisation rend compte de cette situation où l'opacité du signe est devenue prépondérante, éliminant de fait toute possibilité de renvoi »[1056]. L'illisibilité médiatique et sémiotique acte la suspension d'un système de renvoi propre à la représentation. Ces processus d'illisibilité, de désémiotisation (processus similaires mais dont la terminologie varie selon le champ dans lequel on se place) ont le mérite de porter toute notre attention sur la matérialité même de l'objet, sur ce qu'il y a à lire et à interpréter derrière l'arbitraire et le conventionnel des signes que l'on identifiait. « L'illisibilité est une impasse dans la sémiose ; elle désigne l'incapacité d'engager ou de maintenir une interprétance […] Si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention […] »[1057]. Déconditionner la lecture de l'œuvre d'art en passe par une refonte attentionnelle d'un système de lecture. La désémiotisation fait du signe opaque le centre d'attention de l'expérience artistique.

Porter attention à la poussière des livres permet de se faire « homme du pan »[1058]. D. Arasse[1059] interroge cette attention au détail, morceau de peinture insignifiant. La distinction que l'historien opère entre *particolare* – unité extensive et iconologique de l'œuvre – et *dettaglio* – unité intensive à laquelle on accorde notre attention, est au cœur de notre rapport de lecture. Le *dettaglio* est cet événement du tableau, manifestation picturale et non pas iconographique. Et cet événement jouissif de peinture, que l'on découvre à force de s'y abîmer l'œil, naît du regardeur-lecteur. Scruter le détail de poussière, le pan ou « tiers pictural »[1060] de l'œuvre revient à faire émerger son insignifiant, dans la satisfaction que cette découverte apporte.

> À cette violence faite par la description à la représentation de peinture, le détail pictural oppose son éclat et son écart. Dans l'intransigeance irréductible de sa présence de chose (*res*, rien), il manifeste l'hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel.[1061]

Le détail, ce « rien » qui réifie l'œuvre, n'est plus circonscrit par le langage. Faire retour sur le détail – poussière visuelle, nouvel alphabet aporétique – est essentiel pour saisir cet insignifiant en travail dans chaque œuvre.

1056 Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *ibid.*

1057 *Ibid.*

1058 Voir à propos du « pan » : Georges Didi-Huberman, *op.cit.,* pp. 26-27 et pp. 33-34.

1059 Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008, p. 11-14.

1060 Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 9.

1061 Daniel Arasse, *Op.cit.*, p. 194.

Se faire « lecteur du pan » demande une abolition de la marque graphique comme écriture ou alphabet. Cette posture relativise également la perspective atomiste (déjà débattue en partie 1, perspective à laquelle nous préférions une approche idéogrammatique). L'alphabétique est atomiste en ce sens qu'il définit des unités signifiantes discrètes qui constituent un code arbitraire établi. Les monadologies (telle que celle définie par Tarde) promeuvent des hypothèses discontinuistes du monde. La méthode infinitésimale du philosophe[1062] peut être rapprochée de la méthode indiciaire de C. Ginzburg évoquée plus tôt. Néanmoins, hypothèses et méthodes atomistes sont révoquées par l'idée d'un plan de forces cosmiques qui traverse les choses. Ainsi, penser un an(té)-alphabet de poussière ne nous engage pas dans une perspective atomiste du monde, mais dans un système mouvant – la poussière est particule volatile : grain de sable, cendre, poudre – qui résiste à toute logicisation. Dans une perspective nietzschéenne cette fois, l'œuvre d'art est entendue comme « volonté de puissance : ce qui résiste à la raison, à la logicisation, cette réalité qui n'est pas vérité transcendante, séparée, éternelle, mais au contraire vérité mouvante, immanente, conflictuelle »[1063]. L'œuvre d'art s'extrait d'une définition comme représentation vitale illusionniste : elle est volonté de puissance « dès lors qu'on ne la comprend plus comme espace, atomes ou lois mais comme *qualités (affects et sensations)* »[1064]. Le lecteur du pan, de l'insignifiance, d'un an(té)-alphabet de poussière évolue dans un régime d'affects, propice à des *lectures* de l'art.

Dé-sémiotisation et insignifiance des marques

J-M. Schaeffer, dans *L'expérience esthétique*, interroge les modélisations ascendantes et descendantes de l'attention perceptive. La modélisation ascendante de l'attention standard a largement contribué à la représentation de nos systèmes linguistiques et sémantiques.

1062 Explicitée chez Pierre Montebello, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature : Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003, p. 140 : « Tarde nous donne cette règle fondamentale: le monde se meut par répétitions infinitésimales d'une même innovation produisant alors un plan de similitude. C'est ainsi que se forment les grands plans de similitude du cosmos. »

1063 *Ibid.*, p. 198.

1064 *Ibid.*, p. 210. Nous soulignons.

- - - - - - - - - - - - >	
SÉMIOTIQUE	SÉMANTIQUE
Signification dans la langue (dans un dictionnaire, mot pris isolément)	Signification dans le discours (mot contextualisé dans une phrase)
MOT = SIGNE	MOT = SYNTAGME
Régime PARADIGMATIQUE	Régime SYNTAGMATIQUE
SIGNIFIANCE (signification dans la langue)	SENS (signification dans le discours)

Tab.1: Modélisation ascendante de la lecture sémantique

Cette modélisation s'incarne entre autres dans la distinction que É. Benveniste faisait déjà entre *sens* et *signifiance*[1065]. Phénomènes distincts, ils sont tous deux relatifs à des situations particulières : la *signifiance* (ou signification dans la langue) renvoie au mot pris isolément, tel qu'il apparaît dans un dictionnaire, une liste de vocabulaire. Le sens, quant à lui, émane du même mot pris dans un réseau de sens, une fois contextualisé dans une phrase. C'est dans cette distinction que se joue la dynamique ascendante de catégorisation de l'information.

D'un paradigme d'unités atomiques (alphabet) en régime de signification de l'œuvre, nous évoluons vers un paradigme des unités cosmiques (ou unités de poussière) en régime insignifiant (hérité du paradigme indiciaire de C. Ginzburg). *Repenser l'insignifiance* permet à présent d'envisager d'autres modes de lecture qui infléchissent le cadre sémiotique et sémantique qui régissait jusqu'alors la lecture iconologique. L'insignifiance des choses se trouve dans la mise en symptôme de la sémantique comme absolu de la lecture. Au traditionnel paradigme sémantique de l'œuvre – « l'œuvre est saturée de significations »[1066] – vient se substituer un nouveau paradigme *mantique* de lecture **[Tab.2],** sur lequel nous reviendrons plus amplement. Celui-ci se fonde sur une lecture des *marques* : la marque (alphabet de poussière précédemment) devient ainsi le nouveau système scripturaire des livres altérés.

1065 « L'opposition entre sémiotique et sémantique et, corrélativement, langue et discours, signifiance et sens, trouve son origine dans la dichotomie la plus originale mise en avant par la linguistique structurale, celle du paradigmatique et du syntagmatique. C'est ce qu'affirme explicitement Benveniste : si le discours (la phrase, le "sémantique") procède par "syntagmation", le "signe" (le "sémiotique") ne se définit que dans un paradigme : "les signes se disposent toujours et seulement en relation dite paradigmatique". » Tzvetan Todorov, « Signifiance et sens », dans *Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste,* Paris, Société de Linguistique de Paris, coll. « Collection linguistique », 1975, p. 509.

1066 Pour Mielke Bal, « la lecture est un acte de réception, d'attribution de sens », *op. cit.*, p. 57.

| ILLETTRISME ESTHETIQUE
< - - -

En effet, l'histoire des théories de lecture est jalonnée par la réponse que J. Elkins oppose aux positions de M. Bal et N. Bryson dans l'article « *Semiotics and Art History* » (1991). Pour l'auteur, l'histoire de l'art « […] est demeurée très fidèle à la distinction opposant l'insignifiance des marques à la signification des signes […] »[1068]. Son étude des marques dans « Marques, traits, splendeurs. Pourquoi la peinture résiste à la sémiotique » renvoie directement aux pratiques de certains artistes contemporains autour du livre : Elkins aborde d'ailleurs de manière explicite la question de l'effaçage comme marque. L'insignifiance des marques rejoint l'insignifiance de poussière tantôt évoquée.

Par ailleurs, J. Elkins établit une distinction entre *sémiotique* et *séméiotique* – chez C. S. Pierce en particulier. Nous repartons de cette distinction première (qu'il relativisera par la suite). La séméiotique piercienne va récupérer à sa charge toutes les marques, y compris celles considérées comme insignifiantes en sémiotique, et les interroger. Toute marque peut alors fonctionner en tant que signe. La sémiotique classique au contraire ne faisait que construire artificiellement la marque en signe, la considérant comme naturellement insignifiante. Mais plus encore pour J. Elkins, il faut se résoudre à passer outre l'opposition sémiotique/séméiotique, « il faut donc se résoudre à appréhender les marques graphiques comme étant simultanément des signes et des non-signes [...] »[1069]. L'abandon de ce système binaire inaugure pour l'auteur un retour à l'étrangeté fondamentale de toute œuvre (ou image) :

> Les images sont d'autant plus intéressantes qu'aucune de ces deux alternatives [sémiotique ou séméiotique] n'est possible : elles contraignent le spectateur à observer comment des marques étranges et en partie incompréhensibles sous-tendent l'histoire que l'image semble narrer, quelle qu'elle soit, tout en lui barrant la voie. C'est là que s'enracine l'ambiguïté des images : dans la reconnaissance que les choses sont effectivement bien étranges.[1070]

Retourner à l'étrangeté de l'œuvre, implique peut-être un retour à l'étymologie même de la sémiologie : *sémeion*, le signe invite à penser une *séméiologie étymologique*, primaire, archaïque presque, qui serait une théorie du signe productrice d'une lecture non systématisée et non positiviste. Car c'est bien la systématisation de la relation entre le signe et une signification immuable qu'il faut relativiser.

1068 James Elkins, *op. cit.*, pp. 75-76.
1069 *Ibid.*, p. 115.
1070 *Ibid.*

2.4. Relancer une sémiose : « coup de force » interprétatif

L'illisibilité construite (ou pour le dire autrement : l'institution consciente de l'illisibilité du monde) incite le spectateur de l'art à se faire « sa propre idée » de l'œuvre (ou d'une exposition), à tenter l'hypothèse d'une lecture malgré les obstacles à la lisibilité qu'on lui oppose. « Qu'est-ce que se faire une idée, sinon justement, travailler à opérer des attributions, être dans un processus inférentiel ? C'est faire acte d'imagination. Se faire une idée, c'est ce que j'ai nommé un coup de force »[1071]. La lecture, entendue comme inférence[1072], définit un processus interprétatif contextuel, où la lecture s'allie à l'imagination pour relancer la construction ouverte du sens. Dans la lecture, la part inventive et suggestive se voit réhabilitée par le « coup de force » imposé par la dé-sémiotisation des œuvres.

Le « coup de force » dont parle B. Gervais, qu'il attribue lui même à des « stratégies de lecture et d'interprétation » sera de réinventer une lecture qui, si elle entend l'appel de la désémiotisation en acte, ne rétablit pas immédiatement le lisible : une lecture qui laisse en suspend le processus de désémiotisation – voire même l'accompagne à la limite de l'asémioticité[1073]. Ce processus d'altération *étrange* notre lecture face aux œuvres (et par là même, *étrange* notre langue face à elles). B. Gervais établit d'ailleurs un parallèle entre « désémiotisation » et « défamiliarisation » de la lecture :

> La surdétermination de la dimension iconique du texte, que ce soit par une mise en page singulière, par une altération de la dimension matérielle du texte, par des collages, des *cut-ups* ou des *mashups*, correspond à une défamiliarisation qui force le regard à s'ajuster. Dans le cas des figures de texte, la transformation agit sur la part de manipulation et de compréhension présente dans tout acte de lecture.[1074]

Ce terme, « dé-familiarisation » (déjà évoqué chez J-M. Schaeffer), nous enjoint à changer notre perspective lectrice, à faire un pas de côté – agir corporel – pour voir l'œuvre sous un nouveau jour de lecture.

1071 Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*

1072 Phénomène d'interprétation par re-contextualisation et prise en compte d'élément intra ou extra linguistique.

1073 *Ibid.* « L'illisibilité est une situation déficitaire : il y a un manque, qui doit être résolu. Si le manque n'est plus ressenti, nous ne sommes plus dans le registre des signes. Il n'y a plus illisibilité, mais asémioticité. » Le manque est donc le fondement nécessaire à l'illisibilité. Les livres altérés préserverait une sémiose, ils sont porteurs d'illisible car ils représentent un appel pour le spectateur de l'art.

1074 Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *op. cit.*

L'illisibilité comme processus de désémiotisation est donc garante d'un « coup de force », d'un appel renouvelé à la lecture. Les livres altérés et bibliothèques empêchées entretiennent dans le champ de l'art un désir lecteur : « La vitalité d'une sémiose vient du fait de l'imperfection de ses interprétants, de ce que tout n'a pas été décidé, qu'il reste encore de l'espace pour des lectures, des appropriations singulières et un renouvellement des interprétants qui viendra apporter un éclairage nouveau »[1075]. Parler de « coup de force » c'est aussi se donner les moyens de choisir ses interprétants – expériences personnelles, systèmes descendants de perception, mémoire – et de choisir ceux que l'on écarte – discours pré-établis, instances autoritaires de la lecture. La sémiose ainsi provoquée par le coup de force n'a pas nécessairement à être fonctionnelle : elle peut errer, tâtonner, prendre le temps de se chercher.

Le propre de « l'art de lire l'art » serait donc la relance consciente d'une sémiose, de « stratégies de lecture et d'interprétation » que B. Gervais assimile à un « coup de force ». Négociation perpétuelle du sens, la lecture *désémiotisée* de l'art interroge également les structures de lecture. Elle appelle une relance lectrice selon l'institution d'une nouvelle sémiose. Ainsi, le processus de dé-sémiotisation de l'œuvre re-sémantise la lecture de l'art.

2.5. Modalités et nécessité d'une compétence interprétative

Dans la volonté d'imposer une dé-sémantisation du regard se loge un désir, manifeste chez nombre de théoriciens, de relance interprétative. Plus encore, c'est la nécessité d'une véritable *compétence interprétative* qui se fait jour. Dans les années 70, le délaissement d'une approche sémiotique mécaniste émerge simultanément à une réhabilitation de phénomènes de « désir », de « puissance », d'« adhésion passionnée »[1076] réinvestis depuis les philosophies vitalistes comme celle de F. Nietzsche. La compétence interprétative revêt alors une portée émancipatrice : l'appréhension des œuvres, portée par un désir lecteur, re-qualifie l'expérience artistique en « conduite d'appropriation » créatrice[1077]. En parallèle d'une prise de conscience de sa capacité à lire et interpréter consciemment l'œuvre, le lecteur doit « prendre acte de la puissance de ces objets qui appellent le désir »[1078]. Ainsi se dessine une redéfinition de l'herméneutique comme *travail* herméneutique : « *tâche*

1075 *Ibid.*

1076 André Breton, « Flagrant délit », *La Clé des champs,* Le Livre de poche, 1953, p. 167. Cité dans Nathalie Piegay-Gros, *L'érudition Imaginaire*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 24.

1077 Marielle Macé, *op. cit.*, pp. 238-243.

1078 *Ibid.*, p. 243.

herméneutique : cette difficulté du corps à corps avec des formes et des sens [...] »[1079]. Ici, l'interprétation ne consiste plus en une lecture des signes, mais en une lecture des figures et de leur corps. La dimension haptique de l'herméneutique, palpable chez M. Macé, prend déjà naissance chez M. Merleau-Ponty. La tâche interprétative (qu'elle soit herméneutique ou exégétique) advient comme lecture et compréhension de la *texture* du monde et des choses :

> Le regard, disons-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir […]. Qu'est-ce que cette prépossession du visible, cet art de l'interroger selon ses vœux, cette exégèse inspirée ? Nous trouverions peut-être la réponse dans la palpation tactile ou l'interrogeant et l'interrogé sont plus proches, et dont, après tout, celle de l'œil est une variante remarquable.[1080]

L' « exégèse inspirée » revendiquée par M. Merleau-Ponty désire ou plutôt *aime* le monde. La lecture haptique réactive l'idée d'un *amateurisme* à cultiver (thématique que nous effleurions lors de l'analyse du travail d'H. Duprat) : « au départ il n'agit pas de comprendre mais bien d'*aimer* »[1081]. Le travail de lecture, nous l'évoquions déjà, nécessite une abolition de la séparation entre soi et l'objet à interpréter. Dans la « prépossession du visible », nous analysons aussi la revendication, toute nietzschéenne, d'une primauté de l'interprétation par rapport aux signes ; « instant décisif de l'*approche* où la vie, telle qu'elle était conçue jusque-là, change de sens, s'éclaire brusquement d'un jour nouveau »[1082], interprétation où les effets plastiques (entendus comme affects, rapport de force entre œuvre et interprétant.e) priment sur le sens[1083]. D'une manière similaire, H. Gadamer ne s'intéresse pas à l'herméneutique

---

1079 *Ibid.*, p. 243. L'idée est reprise dans l'article Marielle Macé, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, URL : http://www.fabula.org/lht/14/mace.html, page consultée le 02 février 2021: « c'est dans l'acquiescement à la difficulté de la tâche interprétative que l'on peut libérer des capacités d'actions, des promesses d'expériences, des idées de conduites. » Par ailleurs, rappelons que nous n'approchons pas la lecture par la voie de la fiction, justement pour ne pas nous détourner de cette tâche herméneutique.

1080 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* ; suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, p. 175.

1081 André Breton, *op. cit.*, p. 167. Dans Nathalie Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 24.

1082 *Ibid*. Citation complète : « "La vertu d'une œuvre ne se manifeste que très secondairement dans les plus ou moins savantes exégèses auxquelles elle donne lieu, elle réside avant tout dans l'adhésion passionnée qu'en nombre sans cesse croissant lui marquent d'*emblée* les jeunes esprits. Ce qui compte selon moi, et rien autre, c'est cet instant décisif de l'*approche* où la vie, telle qu'elle était conçue jusque-là, change de sens, s'éclaire brusquement d'un jour nouveau. La connaissance proprement dite, ou tout au moins la connaissance approfondie, a peu de place dans les plaisirs inéprouvés qui entraînent en retour ce don de soi-même. Au départ il n'agit pas de comprendre mais bien d'*aimer*." »

1083 Voir Jacques-David Ebguy, *op. cit*. Celui qui construit le sens est plus important que celui qui inscrit les signes.

comme interprétation d'une relation réductrice à l'objet. L'interprétation est « *compréhension bienveillante* »[1084] *(prendre avec soi* en latin*)* : compréhension qu'il y a quelque chose à comprendre dans les restes insignifiants d'une œuvre ; « reconnaître à la compréhension le caractère de médiation originaire entre l'homme et le monde, c'est libérer la grammaire de cette réduction logique du logos »[1085]. La compréhension n'a pas non plus à être « performante » ou « juste », tant qu'elle advient – y compris dans une phatique ou tout autre mode prélinguistique – et atteste qu'elle comprend la structure herméneutique du monde où les choses sont disposées à l'interprétation. L'herméneutique universelle recèle une performativité. « […] Dans l'incapacité même de dire ce que nous voulons dire, […] le rapport au monde est d'emblée pris dans la structure herméneutique qui saisit quelque chose comme quelque chose »[1086]. L'herméneutique se transforme en événement de compréhension, au sens de conscientisation des processus de lecture des (in)signifiants – quels qu'ils soient.

Pour penser l'interprétation comme antérieure aux signes, il faut envisager l'écriture comme une modalité non plus projective, mais contextuelle. La lecture n'advient plus depuis une écriture figurée, mais selon une modalité figurale du signe. Si A-M. Christin prend la perspective de l'écriture, nous privilégions celle de la lecture. En effet, nombreux sont les « mythes » de l'antériorité de la lecture sur l'écriture[1087]. Ceux-ci semblent accréditer l'idée d'une lecture avant la lettre telle que développée précédemment. A-M. Christin signale leurs occurrences chez James Février ou Carlo Ginzburg (particulièrement autour de la figure du chasseur, guidé par les signes et traces laissées dans la neige). Mais les points de vue adoptés par les théoriciens sont résolument logo-centristes puisqu'ils ne s'intéressent qu'à l'individu qui produit la trace en l'énonçant et la projète sur une surface. *A contrario*, la philosophe entend s'intéresser au support qui recueille les signes : surface de neige, voute céleste, champ[1088] ou page. Ce n'est que moyennant ce perspectivisme renouvelé (non subjectif et non logocentré) que peut s'engager une réelle lecture : « alors seulement intervient la lecture »[1089]. La référence aux pratiques divinatoires des Dogon accrédite cette position. « Ce qui fonde une lecture, en effet, n'est pas l'identification, la « figure », d'une trace particulière, mais le réseau que crée cette

---

1084 Wolfram Hogrebe, *op. cit.*

1085 Guy Deniau : « La langue et l'expérience du monde dans l'herméneutique de Gadamer », p. 229, dans Franck Delannoy (éd. scientifique), *Sens et cosmos : ruptures et continuités dans le questionnement du monde et de ses horizons*, Arass, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisations étrangères », 2011.

1086 *Ibid.*

1087 Anne-Marie Christin, *op. cit.*, pp. 25-27.

1088 Voir l'écriture boustrophédon.

1089 *Ibid.*, p. 28.

trace avec celles qui l'avoisinent »[1090]. La lecture n'advient que dans la création d'un réseau de signes, de la compréhension de leur constellation, support à l'appui.

3. De la poussière à la pierre : invention d'un an(té)-alphabet

La dimension exégétique des bibliothèques plasticiennes (entendues comme *Wunderkammern*) réhabilitent une épistémé du savoir propre au 16ème siècle renaissant. Elles modélisent une certaine écriture de l'histoire de l'art – et par là même une certaine lecture. Comprise sur le modèle de la Wunderkammer précédemment évoqué, l'œuvre d'art est une *invention sémiotique*. Les œuvres d'art, *mirabilia* actuelles, insistent obstinément sur l'artificialité du signe et poussent la logique de l'arbitraire à son paroxysme : « Reprenant la distinction proposée par É. Benveniste entre langue et discours, sémiotique et sémantique, on reconnaîtra que les merveilles en somme ne tolèrent qu'une opération, l'ostension […]. La chambre des merveilles est un trésor de sémiotique »[1091]. L'œuvre d'art qui exhibe sa matérialité et son processus commande une attitude spécifique aux signes : non pas celle d'une reconnaissance, mais plutôt celle d'une naissance. En cela, la lecture des œuvres doit être un ouvroir sémiotique (moment qui fait suite à la dé-sémiotisation précédemment évoquée) :

> Cet affairement exégétique suscité par les *mirabilia* de la collection impériale, il ne suffit donc pas d'en ressasser les interprétations – le "sens" supposé de chaque emblème restitué d'aval en amont, comme la "signification" d'une fresque. Il faut reconnaître dans le travail des "inventeurs allégoriques et hiéroglyphiques" le travail de l'*invention* justement, le travail de fabrique : une forme de production textuelle ou plastique.[1092]

Plutôt qu'il ne l'interprète (ou ne l'inscrit[1093]), le lecteur *invente* le signe. Les analyses de P. Falguières rejettent l'idée d'une dimension sémantique de la *Wunderkammer*, lui préférant un rôle « pré-babélien », d'*invention hiéroglyphique* (terme mis pour sémiotique dans l'extrait).

1090 *Ibid.*

1091 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 56.

1092 *Ibid.*, p. 89.

1093 Nous faisons ici référence à des modèles transcendantaux où la figure primordiale est celle, diégétique, qui inscrit les signes.

3.1. Le monde comme connectique

Le retour à un modèle analogique foucaldien au 19ème témoigne d'une superposition entre l'herméneutique et la sémiotique. Cette modélisation de l'expérience et du savoir donne naissance à une compréhension du monde comme connectique, sur un mode analogique, de contact (tel que nous avons pu l'évoquer dans la méthodologie Warburgienne par exemple). De fait, la compréhension devient un « phénomène de bibliothèque » : mise en œuvre d'une lecture interstitielle, de ce que nous nommions plus tôt un « faire-bibliothèque ». Pour M. Foucault, la dimension imaginaire (donc inventive) de la lecture « s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes »[1094]. Cet exercice interstitiel d'invention sémiotique fait naître un plan commun superficiel entre les choses : plan nécessaire de l'analogie, espace de la suggestion. La lecture structure, d'un signe inventé à l'autre, des « chaînons sémiotiques »[1095], accréditant l'hypothèse d'une sémiotique comme connectique. Le monde devient « sol commun »[1096], plan transversal qui vient relier chaque élément du monde. Chez H. Gadamer, cette connexion entre le lecteur et le monde, cet « ajointement problématique est […] celui de la compréhension et de l'interprétation »[1097]. La lecture de l'œuvre d'art doit donc se faire jour sur un mode connectique, à l'image du monde dans lequel elle prend place. Rapport par contact aux choses, la connectique induit un monde entendu comme *surface profonde* sur laquelle les signes s'inventent. Cette conception superficielle (sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant) implique la révocation de la conception traditionnelle du livre de la nature : les signes ne sont plus encodés rationnellement sous la surface des choses, mais révélés à la surface même des phénomènes sensibles. « Percevoir, c'est lire. Seul ce qui apparaît à la surface est lisible. La surface qui est configuration est connexion absolue »[1098]. La vision transcendantale, logico-mathématique de la création (et donc de la lecture) est délaissée au profit d'une « conception de la lecture foncièrement "superficielle" »[1099]. La connectique, lecture déployée sur un plan horizontal et traversant, appelle cette approche de surface.

1094 Michel Foucault, « La Bibliothèque Fantastique », dans *Sur Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, pp. 297-298. Cité chez Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 312.

1095 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », pp. 9-37

1096 Hans Gadamer chez Guy Deniau, « La langue et l'expérience du monde dans l'herméneutique de Gadamer », *op. cit.*, p. 219.

1097 *Ibid.*, p. 221.

1098 Walter Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation, Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 363, cité chez Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*

1099 *Ibid.*, §8



Fig. 76 : Michael Rakowitz, *What dust will rise ?*, 2012, travertin de Bamiyan, verre, vitrines, balles, éclats d'obus, météorites, verre du désert libyen, trinitite, fragments des Bouddhas détruits de Bamiyan, livres brûlés pendant la Seconde Guerre mondiale, dOCUMENTA(13), Kassel, Allemagne et Kaboul, Afghanistan. Neue Galerie, Kassel, collection permanente et National Museum of Afghanistan, Kaboul.

3.2. Invention d'un an(té)-alphabet

En 2012 se tient la Documenta(13) de Kassel, intitulée « *The book of books* ». La manifestation regroupe de multiples œuvres dont celles de Michael Rakowitz et Emily Jacir, qui nous intéressent tout particulièrement. Sous la direction artistique de Caroline Christov-Bakargiev,

> La Documenta (13) était animée par une vision holistique et non logocentrique, sceptique quant à la croyance persistante en la croissance économique, une vision qui est partagée avec et reconnaît les formes et les pratiques de connaissance de tous les créateurs animés et inanimés du monde, y compris les gens.[1100]

La perspective philosophique qui anime l'événement – perspective holistique – semble rejoindre notre idée d'un monde et d'une lecture comme connectique. Monde immanent, non-logocentrée et intensif, l'exposition se place métaphoriquement sous l'égide du *livre* (rappelons-nous du titre : *« The book of books »*), réactivant les questionnements abordés en première partie. Parmi les œuvres présentées, *What Dust Will Rise ?* de M Rakowitz agence un ensemble de vitrines, de livres de pierre, d'autres brûlés, de verre, de balles, d'éclats d'obus, de météorites, de verre du désert lybien, de trinitite (minéral), de fragments des Bouddhas détruits de Bamiyan[1101]. À l'image de la ligne directrice de la manifestation, l'artiste ne hiérarchise pas entre objets archéologiques, documents et sculptures. L'approche créative se mêle à celle, archivistique d'objets collationnés. Cette absence de hiérarchisation se retrouve également dans la confrontation de deux livres : des livres de pierres, exposés à l'horizontale sur des parois de verre sur tréteaux, et des livres de cendres, conservés sous vitrine à la périphérie de la pièce. Les premiers ouvrages sont des livres de pierre, sculptés par des artisans sculpteurs afghans et italiens. L'artiste orchestre la reconstitution de la bibliothèque du Baron de Hesse, conservée à Kassel, dans le Fridericianum. Ce bâtiment qui aujourd'hui accueille les expositions de la biennale, fut incendié le 9 septembre 1941 suite aux bombardements de la British Royal Air Force. L'œuvre de M. Rakowitz interroge le *lieu*, c'est un *site specific*. Le faire-bibliothèque réactive l'histoire. Les livres sont reconstitués fermés, pour la plupart. La pierre choisie – du travertin, roche sédimentaire calcaire – provient des falaises de Bamiyan ; la même pierre que celle des Bouddhas de Bamiyan; détruits en 2001 par les talibans. Ce matériau est transporté par des avions militaires allemands. Ces livres

---

[1100] https://d13.documenta.de/#research/index, consulté le 22 juillet 2020. « *Documenta(13) was driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth, a vision that is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world, including people.* » Nous traduisons.

[1101] http://www.michaelrakowitz.com/what-dust-will-rise, consulté le 21 juillet 2020.

de travertin gravés à la main ne peuvent se feuilleter. Un exemplaire est tout de même sculpté ouvert. L'anonymat de ces ouvrages porte une énigme partiellement levée par l'artiste qui sous-titre à la main chaque artefact de l'installation. Néanmoins, une lecture classique reste impossible : sur la plupart des pièces, seuls les plats de la couverture et les tranches sont disponibles à la vue. Richement ornementées, les couvertures sont inscrites de motifs floraux. L'ornement figure une écriture hiéroglyphique. Ces vestiges de guerre incarnent la destruction de l'approche culturelle alphabétique. Quant aux livres brûlés, mis en regard des livres de pierre, il s'agit d'ouvrages nazis dont la destruction, trop importante, n'a pas permis restauration. Registres de cendres, ceux-ci ne peuvent pas non plus être feuilletés – au risque d'une destruction totale. Si leur présence au sein de la biennale a pu faire polémique, ils incarnent objectivement une « revisitation des lieux de mémoire en Allemagne »[1102]. Plus encore, l'artiste questionne la culture et son abolition par la barbarie. Le livre devient empreinte contre la barbarie. *What Dust Will Rise ? – Quelle poussière s'élèvera ?* si l'on traduit – se veut à la fois manifeste et question : l'installation active une lecture de l'histoire à l'aune de ses restes, toutes civilisations confondues et sans manichéisme. L'an(té)-alphabet ornemental et de cendres laisse ouverte une lecture comme interrogation et invention de l'histoire.

Épellation vs. Invention

La métaphore du livre de la nature pensait une lecture sous forme d'épellation. H. Blumenberg, au chapitre IV « Analogies alphabétiques »[1103], revient sur les conceptions alphabétiques qui fondent non seulement notre rapport au monde, mais aussi à la lecture des œuvres.

L'atomisme concevait la matière comme faite de particules distinctes, sous-entendu qu'un alphabet était présent, prêt à être lu, dans les choses. L'hypothèse de la présence d'unités discrètes à distinguer et assembler comme un alphabet, fait de la lecture une « opération analytique »[1104] : la diversité du monde doit ainsi être « épelée » ; il faut trouver l'alphabet inscrit qui constitue l'unité sémantique du monde. L'alphabet tel que la métaphore du livre de la nature le conçoit est idéel : la *praxis* du monde vient réformer cette approche théorique. Pour R. Harder, « […] ramener la réalité à un nombre restreint d'unités premières pour la recomposer à partir de celles-ci constitue "un procédé réellement alphabétique, une véritable

---

1102 http://www.michaelrakowitz.com/what-dust-will-rise
1103 Hans Blumenberg, *op. cit.*, pp. 42-51.
1104 *Ibid.,* p. 42.

épellation du monde" »[1105]. Renoncer à épeler le monde tempère cette conception alphabétique. Également, derrière la relativisation de la métaphore du livre, se trouvait relativisée l'idée d'un rapport immédiat au monde, et d'une connaissance innée de l'alphabet dans lequel il était écrit. En effet, le livre est un dispositif de médiation qui transcode le monde et nécessite une compétence alphabétique de déchiffrement. Les livres altérés, s'ils viennent réviser l'idée d'une compétence alphabétique nécessaire à leur lecture, affirment également une distance avec la métaphore du livre. Livres plastiques, ils réhabilitent l'imminence d'une expérience du médium. Plus qu'une question de code à maîtriser, les livres altérés de l'art actuel opposent à l'épellation du monde son invention dans un an(té)-alphabet.

Le hiéroglyphe comme an(té)-alphabet

La notion d'*an(té)-alphabet* porte deux hypothèses : premièrement, celle d'une privation alphabétique incarnée par un an-alphabet de poussière ; deuxièmement, celle d'un alphabet antérieur (anté-alphabet) à l'écriture. L'an(té)-alphabet dit le besoin de se détacher de tout répertoire de signe institué avant d'entamer la lecture d'une œuvre. Il demande d'engager une lecture littéralement « avant la lettre ». Car « l'art de la lecture réunit le chasseur lisant les déjections des animaux dans les forêts, l'astronome babylonien scrutant les cartographies stellaires, le pêcheur hawaïen lisant les courants marins en plongeant dans l'eau sa main et l'amant déchiffrant aveuglément le corps de l'aimée »[1106]. La lecture d'une œuvre participe de ces pratiques ancestrales, archaïques et intuitives. Avant la lettre, elle n'est pas une lecture qui décrypte les signes, mais qui fait émerger ces derniers : lecture discriminante de la poussière du monde. La dé-sémiotisation dont nous faisions état tout à l'heure portait notre attention sur la matérialité même de l'objet à lire. Le *representamen* était bel et bien un *en-deçà* du signe.

> Désenclaver le symbolique du "symbole" (littéral, numérique, représentatif, etc.), décrocher le sens de l'orbite sémiotique, système qui a le langage pour soleil, c'est retrouver les substrats les plus solides de notre humanitude. […] La parole

---

[1105] R. Harder, « Die Meisterung der Schrift durch die Griechen », Das neue Bild der Antike, Leipzig, 1942, t.I, pp. 99-sq : « L'écriture phonétique et l'atomisme découlent de la même façon de voir, d'un effort de décomposition radical et systématique. » chez *Ibid.*, p. 42.

[1106] Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §1. Voir aussi Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 148 : « Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables il a appris a reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir d'empreintes inscrites dans la boue, de branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. Il a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classifier des traces infinitésimales comme des filets de bave. Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches. »

> communique, la pierre transmet. Par où la logistique du sens excède la logique du code.[1107]

Un an(té)-alphabet n'exclut pas, après relance de la sémiose, la recherche d'un sens. Néanmoins, celui-ci est à chercher ailleurs que dans les systèmes ordinaires. Ainsi, R. Debray, dans cette citation, entend amorcer un retour à la pierre. Si « les substrats les plus solides » renvoient pour le philosophe à une investigation de type préhistorique, nous y lisons expressément un renvoi aux hiéroglyphes gravés. Ainsi, le livre-pierre chez M. Rackowitz est de ces objets dont le rapport à la géologie assure un *transmettre*. Les œuvres d'art « sont des hiéroglyphes dont le code a été perdu, et c'est l'absence de code qui leur confère un contenu »[1108]. L'interprétation se porte dans un premier temps sur les signes à faire vivre : les insignifiants de poussière ont laissé place à des an(té)-alphabétiques dont le code est à inventer. De même, H. Blumenberg le prédisait-il : « […] certes, la nature est un livre, mais un livre écrit en hiéroglyphes […] – un livre paradoxal qui se refuse à avoir des lecteurs »[1109]. Approche paradoxale du livre de la nature, le livre écrit en hiéroglyphes se refuse à avoir des lecteurs : preuve que son signe reste encore une énigme, qu'il se refuse à se voir assigner un code.

B. Gervais prend l'exemple des hiéroglyphes qui, avant leur déchiffrement par Jean-François Champollion, était illisibles, étrangers à toute sémiose. Dans notre première partie déjà, nous faisions du hiéroglyphe « la métaphore du standard perdu de l'expérience »[1110]. « Le travail de récupération du système d'écriture hiéroglyphique consiste donc à construire un pont entre ces deux médiasphères [*logosphère* et *graphosphère*], à retrouver les principes d'attribution d'un code dont il ne reste plus que la partie congrue, les traces matérielles »[1111]. La relance de la sémiose consiste donc concrètement à relier (étymologiquement à *lire* donc) l'interprétation et la marque, à inventer le code qui fonde leur relation (certes arbitraire mais versatile et altérable). Penser un an(té)-alphabet hiéroglyphique cristallise le désir d'une nouvelle lisibilité : une *lisibilité figurale*. Novalis, au 18ème siècle, avant que J-F. Champollion ne « dégrise » les hiéroglyphes, avait ces mots : « "Ce sera l'âge d'or, quand tous les mots – mots en figures – mythes – et toutes les figures – figures de langage – seront des hiéroglyphes – lorsque l'on pourra parler et écrire en figures – rendre les mots

---

1107 Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000, p. 27.

1108 Théodor Adorno, *op. cit.*, pp. 178-179.

1109 Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 22.

1110 *Ibid.*, p. 283.

1111 Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*

parfaitement plastiques […]" »[1112]. Livres et bibliothèques altérés atteignent cette plasticité an(té)-alphabétique, ils témoignent d'un nouvel idéal : celui d'une *lisibilité figurale* des choses. « Contrairement aux systèmes idéographique et sémitiques, l'alphabet ne repose pas sur l'évaluation sémantique du contexte dans lequel les signes sont inscrits et du conditionnement matériel de leur support : *savoir lire* revient strictement, selon ce système, à *déchiffrer* »[1113]. Les civilisations alphabétiques occidentales déconnectent l'écriture du monde et engagent une rupture de la lettre au visible. Concernant le hiéroglyphe, chez A-M. Christin, c'est moins leur dimension iconographique qui l'intéresse que le système spatial qu'ils déploient :

> En vérité, la nature figurative des signes joue un rôle moins déterminant dans l'écriture hiéroglyphique que le système spatial étonnamment complexe et subtil qui en règle la répartition : connotation solennelle ou intime d'un texte suggéré par son support selon qu'il est de pierre ou de papyrus, calibrage, mais aussi orientation variable des signes ayant fonction de marque formelle d'énonciation, jeu sémantique lié à la distance qui sépare ces signes les uns des autres et qui peut occuper jusqu'au couloir du temple ou d'un tombeau.[1114]

Cette écriture de l'ordre de l'idéogramme ne s'entend que contextualisée : selon son support, sa mise en espace ; l'écriture fait ainsi « participer l'intelligence visuelle du lecteur »[1115]. L'importance du support trouve sa justification dans les pratiques archaïques divinatoires (dont nous reparlerons sous peu), où le « *support matériel du présage* » participe foncièrement à la tradition visuelle de l'écriture[1116].

L'écriture idéogrammatique, qui parcourt les œuvres, relève d'« "icônes d'un genre non logique" »[1117]. L'idéogramme n'est pas un « légisigne », au sens piercien ; il ne fait pas autorité de sens : « […] son originalité est d'être un signe *flottant*, ou pour être plus exacte, *alternatif* […] »[1118]. Cette indétermination du signe offre à son lecteur une certaine liberté dans le choix et l'évaluation qu'il en fait : aucun lexique n'est par avance établit.

[1112] Hans Blumenberg, op. cit., p. 242.

[1113] Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.* p. 10.

[1114] *Ibid.*, p. 18.

[1115] *Ibid.*, p. 18.

[1116] Jean Bottéro, « Symptômes, signes, écriture en Mésopotamie ancienne », pp. 155-161, dans Jean-Pierre Vernant (éd.), *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974.

[1117] Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 39. Citation de Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, présentation G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 150.

[1118] *Ibid.*, p. 42.



Fig. 77 : Emily Jacir, *Ex libris*, 2010-2012, Installation composée de photographies prises par un téléphone portable (Nokia N8), panneaux d'affichage public, livre, dOCUMENTA (13), Kassel, Allemagne.

L'œuvre d'art est une écriture idéogrammatique ou plus radicalement encore, pictographique, où les signes représentent ce qu'ils désignent. *Savoir lire* recouvre alors son sens originel : celui d'un exercice critique de l'ordre de l'invention.

3.3. Lire la signature du monde

E. Jacir, artiste palestinienne, participe aussi à la Documenta(13) avec l'œuvre *Ex Libris*. L'installation photographique, si elle ne met pas explicitement en scène des livres, propose un regard rapproché sur l'intérieur des ouvrages palestiniens et leur *ex libris*. Ces inscriptions, laissées par leurs propriétaires avant qu'ils ne soient abandonnés lors de l'exode palestinien de 1948, fonctionnent comme marques. Ils attestent d'un contact avec l'ouvrage et d'une possession intime. Dernier cairn avant l'absence, l'*ex-libris* atteste d'une incorporation dans la lecture. La subjectivité de ces marques, dont le témoignage est conservé à la Bibliothèque nationale d'Israël, *exprime* la relation d'un lecteur à son livre. Inscription à la surface du livre (généralement sur les méplats intérieurs), l'ex-libris oblitère le livre d'un caractère magique, lisible à sa surface.

L'épistémé renaissante que M. Foucault voit réactivée au 19ème siècle, est à l'écoute d'une lecture comme sortie de la *mathesis*. La lisibilité figurale s'incarne dans des caractères et des signatures, lisibles à même la plasticité du monde. La relance sémiotique proposerait d'inventer ces signatures, de révéler ces caractères, leur « arrière-plan magique »[1119]. La dimension magique des signatures est plusieurs fois réaffirmée dans la démonstration de H. Blumenberg : il évoque un « lien avec le signe magique »[1120], et dit encore : « on peut interpréter la relation entre le monde et le livre comme un simple cas particulier de la disposition universelle à la magie »[1121]. La lecture figurale, archaïque entend nouer une relation spéciale au monde : incontestablement, cette lecture réactive des pratiques de l'ordre de l'irrationnel (ou du moins, d'un rationnel archaïque). La réactualisation des signatures foucaldiennes amorce un « "déchiffrement de la vraie *signatura rerum*" »[1122], à même le monde, dans une attention sensible renouvelée à celui-ci. La lecture des signatures chez M. Foucault atteste d'une distance abolie avec ses artefacts et prend acte de la fin de la métaphore du livre de la nature. La signature, à la manière des signes dont nous parlions plus tôt, n'est pas un code figé : foncièrement, elle doit s'envisager comme

---

1119 Hans Blumenberg, p. 237.
1120 *Ibid.*, p. 238.
1121 *Ibid.*, p. 244.
1122 *Ibid.*, p. 334.

expression, processus de mise en figure. Ainsi pour M. Macé, qui réfléchit à une lecture « dans le style des hirondelles » : « L'hirondelle s'exerce à sa signature […] Et cette signature n'est pas un chiffre mystérieux, posé devant moi à la manière immobile d'une énigme, mais l'allure dynamique de l'oiseau, sa façon de s'élancer, la modalité propre de son être […] »[1123]. La métaphore de l'hirondelle est une métaphore de lecture chez M. Macé. Il s'agit de comprendre, dans la figuration d'un texte (la manière dont il s'agence) la manière dont nous, lecteur, nous (nous) agençons face à lui. La compétence interprétative, à l'épreuve des signatures et de leur expressivité, institue une double expérience identitaire : celle qui définit les signes et celle qui définit en retour le lecteur. Notre mouvement intérieur (notre « propre effort de stylisation » en tant que lecteur) entre en synergie avec le mouvement des signes. Chez M. Macé, la grâce de la lecture advient dans sa rencontre avec les hirondelles de Francis Ponge : « quelque chose de mon rapport à moi-même et aux autres, de ce qu'il y a de capable et d'incapable dans mon propre corps, dans mon propre langage s'y est rejoué et ressaisi […] »[1124]. De même, dans la rencontre avec l'œuvre d'art se joue une mise à l'épreuve de soi : de ses capacités sensibles et de langage.

Lisibilité, symptomatologie et présage

L'attention aux hirondelles chez M. Macé renvoie inconsciemment vers des pratiques de lecture augurales, à une pré-science des signes. Signatures, marques, an(té)-alphabets et in-signifiants constituent une « pré-scription »[1125] du sens : elles ne le déterminent pas, mais en sont annonciatrices. L'hirondelle se fait *signum,* « *un signe que l'on interroge* »[1126]. En ce sens, le *signum* idéogrammatique n'est pas simplement trace, mais signe à valeur divinatoire : « […] le mot "signum" est très rarement utilisé par les grammairiens latins pour désigner une lettre : il reste réservé aux domaines de la divination, de la médecine, et de la rhétorique »[1127].

En effet, le moment d'apparition du concept de lisibilité est également lié pour M. Pic à un ancrage renouvelé dans le champ médical de la symptomatologie,

---

[1123] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 11.

[1124] *Ibid.,* p. 13. M. Macé, est fille d'un artisan boulanger qui trace lui-même sa signature sur le pain : les hirondelles de Ponge lui restituent une expérience identitaire, « ce que la vie sociale avait affaibli, la littérature le relançait, lui redonnait un avenir. »

[1125] Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77. À propos des étoiles : « Le ciel et ce qu'il contient sont les vrais livres scientifiques qui nous exposent les secrets de la nature. […] La pré-scription du ciel et la post-scription du chroniqueur s'ordonnent symétriquement autour de l'événement historique. La position des étoiles ne détermine pas les événements, elle ne fait que les annoncer. »

[1126] Anne-Marie Christin, *op. cit.*, pp. 35-36 et p. 133.

[1127] *Ibid. A contrario* du *signum*, la lettre latine : « la lettre latine, *a contrario*, est une entité fixe et close, dépositaire d'un son précis et propre à une langue donnée [qui] n'entretient pas de lien fonctionnel avec son support […]. »

en dialogue avec la sémiotique que la modernité consacre : « ainsi, avec Freud, Warburg, Benjamin, la sémiotique qui se déploie entre signes, indices et traces, tend à renouer avec la fonction qu'elle avait à l'Antiquité : le déchiffrement des symptômes médicaux, des tumeurs ou des mouvements de la psyché »[1128]. Dans cette entreprise, les travaux de C. Ginzburg ont toute leur place. « Sous l'impulsion de ce dernier, le contexte français des années quatre-vingt et quatre vingt-dix va discuter le rapport entre une sémiotique et une symptomatologie »[1129]. Le paradigme indiciaire – pareillement décrit comme « paradigme divinatoire » par C. Ginzburg[1130] – est fondé sur l'analogie triple entre symptôme, indice et signes picturaux et résulte d'un modèle sémiotique médical (le symptôme étant l'indice médical par excellence)[1131].

Le symptôme trouvera cependant son indépendance vis-à-vis d'une sémiotique indicielle telle que défendue par C. Ginzburg[1132]. Pour G. Didi-Huberman, le symptôme a cela de plus profond que l'indice qu'il possède « un pouvoir de figurabilité infiniment plus complexe que le premier »[1133]. Évoquer une *mise en symptôme* de la lecture ou de la lisibilité va au-delà d'un indiciel métonymique. M. Pic le comprend bien, elle qui étend le champ de la symptomatologie à une *prescience du présage*, une *mancie de la lecture*. Notant que « le présage demeure inconsidéré » dans les théories de divination déductive de Jean Bottéro[1134], elle permet d'entrevoir la fertilité de celui-ci, se muant tour à tour de présage à pré-science, pré-diction ou pré-scription. Pareillement, le présage est un

---

1128 Muriel Pic, « Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (*Lesbarkeit*) en France et en Allemagne », *Po&sie*, vol. 137-138, no. 3, 2011, p. 263.

1129 *Ibid.*

1130 Voir à ce propos les développements de Carlo Ginzburg, *op. cit.*, pp. 149-151. Le paradigme indiciaire y est appelé pareillement « cynégétique, divinatoire, indiciaire ou sémiotique ».

1131 Panofsky emploiera également le terme de « diagnostic » pour évoquer l'expérience de lecture initiale des œuvres (cf. chapitre suivant, « Empathie et expérience esthétique »), renforçant l'idée d'un « rapprochement entre œil clinique et œil du connaisseur » (C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 157). Notons également que C. Ginzburg distingue entre « modèle anatomique » de lecture des corps et « modèle sémiotique » de lecture du symptôme (p. 170). Le modèle anatomique trahit une connaissance systématique et systémique des maladies. Le modèle sémiotique, même s'il persiste dans le temps et devient contemporain de ce nouveau modèle, a une certaine antériorité sur celui-ci.

1132 Voir à ce sujet Jacques-David Ebguy, *op. cit*. L'interprétation indiciaire chez Ginzburg est vouée à trouver un achèvement, une conclusion de l'ordre de la résolution de l'énigme (ou de l'enquête, pour reprendre un vocabulaire d'investigation développé dans « Traces »). Également pour M. Foucault : « Une herméneutique qui se replie en effet sur une sémiologie croit à l'existence absolue des signes : elle abandonne la violence, l'inachevé, l'infinité des interprétations, pour faire régner la terreur de l'indice, et suspecter le langage. » (M. Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx. », *op. cit.*)

1133 Muriel Pic, *op. cit.*, p. 264.

1134 *Ibid*. p. 264. Voir sur la « divination déductive » (opposée à « la divination inspirée ») à Babylone : Jean Bottéro, « Symptômes, signes, écriture en Mésopotamie ancienne », dans Jean-Pierre Vernant (éd.), *Divination et Rationalité*, Paris, Seuil, 1974, pp. 70-197.

« appel à un modèle *prélogique* de lecture, un lire antérieur à tout livre […] »[1135]. Associés au champ médical de la symptomatologie, la mancie et le champ occulte apportent une épaisseur figurale à la lecture.

La resémantisation du terme de lisibilité va donc de pair avec la re-définition d'une lecture comme présage – entendu dans sa généalogie au symptôme et dans sa dimension mantique. Cette lecture trouve son modèle dans la lecture de surface par excellence : la lecture du ciel. Celle-ci réactive un rapport à l'intuition et au pathique :

> […] la "lecture superficielle" chère à Valéry, insistait notamment sur la proximité linguistique, en allemand, entre "*Spur*" et "*spüren*" : toucher, sentir, pressentir. Ou encore, faut-il ajouter, *prae-sagire* : prévoir, présager. De la trace au présage se met donc en place un mode de lisibilité qui tend à une réactualisation de la pensée mantique.[1136]

Le présage a rapport à une expérience toujours renouvelée : « Si la taxinomie des présages se donne comme un code, ce dernier est infini, véritable collection de cas toujours singuliers dont la lecture ne se distinguera pas de la lecture des foies divinatoires ou des rêves »[1137]. L'interprétation se mue en pratique de la collection : collection d'expérience des œuvres. Pour lire l'art, il s'agira donc toujours d'en réitérer l'expérience, faisant de la lecture un exercice itératif de confrontation, de corps à corps – tendre ou résistant – avec les œuvres.

[1135] Muriel Pic, « Fiction et lisibilité de l'histoire chez W. Sebald », dans le numéro spécial « W.G. Sebald, L'écriture de l'histoire [sic] », *European Review of History - Revue européenne d'histoire*, Vol. 19, n°3, juin 2012, p. 386. Nous soulignons.

[1136] Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, § 31-32.

[1137] *Ibid.*, §22.

Chapitre 7 – Constellation et orientation : lecture et instinct de ciel

> « Aujourd'hui encore, sans une part d'intuition divinatoire, nous ne saurions guère comment aborder les animaux, les hommes et le monde en général. »[1138]
>
> Wolfram Hogrebe

> « (Je connais un district barbare où les bibliothécaires répudient comme superstitieuse et vaine l'habitude de chercher aux livres un sens quelconque, et la comparent à celle d'interroger les rêves ou les lignes chaotiques de la main...[...]) »[1139]
>
> Jorge Luis Borges

1138 Wolfram Hogrebe, *op. cit.*

1139 Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/La biblioteca de Babel », Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2012, p. 155.

1. Élever la page à la puissance du ciel : lecture à l'ère de la visualité

1.1. Lecture avant la lettre : lire ce qui n'a jamais été écrit[1140]

La promesse d'un an(té)-alphabet ravive la question d'une lecture avant la lettre, qui ne nécessite pas un système lettré pour exister. Ainsi, Walter Benjamin imagine une « lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou les danses »[1141] ; S. Mallarmé a « élevé la page [du livre] à la puissance du ciel »[1142] : manière de faire des livres l'espace des constellations, et de réengager une lecture *constellatoire*, dont tout alphabet reste à définir. *Poussières* avait déjà des allures de voûte céleste. La dimension cosmique de l'entreprise de É. Watier s'incarnait dans la pulvérisation atomique de la lettre.

> Nul [que Walter Benjamin avec le concept de *Lisibilité (Lesbarkeit)*] n'a mieux libéré la lecture du modèle purement linguistique, rhétorique ou argumentatif qu'on lui associe généralement. Lire le monde est une chose bien trop fondamentale pour se trouver confiée aux seuls livres ou confinée en eux : car lire le monde, c'est aussi relier les choses du monde selon leurs "rapports intimes et secrets", leurs "correspondances" et leurs "analogies".[1143]

Pour G. Didi-Huberman, W. Benjamin formule « l'une des plus belles exigences […] à l'endroit de la lecture »[1144] : exigence de reliance[1145] au monde. La *mantique*, art de

---

[1140] D'après le titre du chapitre 1 « Lire ce qui n'a jamais été écrit » dans Georges Didi-Huberman, *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3 , Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

[1141] Citation de Walter Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation* (1933), dans Muriel Pic, Emmanuel Alloa, « Lisibilité/Lesbarkeit », *op.cit.* Repris par G. Didi-Huberman dans G. Didi-Huberman : « Petites boîtes de lecture, pour voir », dans Thierry Davila, Pierre Sauvanet, (ed. scientifiques), Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman, Dijon, Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011, p. 59 : « "Lire ce qui n'a jamais été écrit. Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. Plus tard vinrent en usage les éléments intermédiaires d'une nouvelle façon de lire, rune et hiéroglyphes. Tout porte à croire que telles furent les étapes par lesquelles le don mimétique, autrefois fondement des pratiques occultes [mais aussi enfantines], trouva accès à l'écriture et au langage. Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible : un médium dans lequel ont intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétiques..." »

[1142] Paul Valéry, *Œuvres*, t.1, Paris, Éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 626.

[1143] Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. op. cit.*, p. 15.

[1144] Georges Didi-Huberman, « Petites boîtes de lecture, pour voir », *op. cit.*, p. 59.

[1145] Voir Bolle De Bal Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, 2003/2 (no 80), p. 99-131. « La *reliance* possède une double signification conceptuelle : *1. l'acte de relier ou de se relier :* la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire *l'acte de reliance ; 2. le résultat de cet acte :* la reliance vécue, c'est-à-dire *l'état de reliance.* »

la divination, invite à cette reliance, à lire les signaux qui n'ont pas encore été écrits : lecture dans les feuilles de thé ou le marc de café, lecture des augures et des manifestations célestes, lecture intestine ou viscérale lorsque G. Didi-Huberman veut « lire un foie de mouton »[1146]. La lecture mantique est donc une lecture intuitive, qui prône un logos non systématisé. Lecture avant la connaissance de tout alphabet et de toute unité signifiante, elle amorce la dynamique descendante de l'*expérience lectrice*. Elle est le moment décisif d'un retour à une attention portée aux signes non techniques et non codés de la nature : aux marques, aux poussières, aux événements insignifiants du monde. La lecture mantique est ainsi fondée sur une séméiologie proche de la *divinatio* foucaldienne et de ses *signatures*[1147]. De fait, le sens n'est plus à entendre comme connaissance et signification immuable, mais comme trajectoire et lecture au contact même des œuvres. Car *lire* est avant tout un acte d'orientation – parfois erratique, bien plus que de progression linéaire. Il s'agit donc de se situer dans un livre, une œuvre, d'en *figurer* les directions, de *consteller* le monde au gré de notre expérience.

Lire avant la lettre, au-delà d'un abandon des systèmes alphabétiques et de leurs fondements classiques, appelle une antériorité de la lecture sur tout acte d'écriture, sa prévalence sur les signes. Lire avant la lettre fait référence à une « lecture archaïque des constellations », à un « mode de perception païen du monde »[1148]. Cette posture lectrice implique un détachement total du modèle chrétien du ciel. D'ailleurs, le chapitre III « Le ciel comme livre, le livre dans le ciel » chez H. Blumenberg, semble échouer dans sa visée. Si les liens qui semblaient s'esquisser entre ciel/constellation/cosmos/livres et bibliothèques paraissent fertiles, l'auteur en reste à une approche transcendantale de la question, accréditant l'impasse d'un livre déconnecté du cosmos. Si l'apparition de la métaphore du livre est étrangère aux idées (platoniciennes particulièrement) et au cosmos antiques[1149], l'opération de lecture du monde doit se dégager de ses principes sémantiques et alphabétiques. Lire avant la lettre consiste moins en un déchiffrement du monde, qu'en la performance de sa grammaire : « le lecteur, à mesure qu'il progresse dans l'intelligence des contenus, ne peut s'en tenir à son interprétation première de la langue, et doit constamment revenir sur des parties de la grammaire qui jusque-là lui semblaient acquises »[1150]. La

---

1146 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. op. cit.*, p. 22.

1147 Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 41 ; ainsi que Marielle Macé, *op. cit.*, « Dans le style des hirondelles », p. 11.

1148 Emmanuel Alloa et Muriel Pic (dir.), *op. cit.*, §10.

1149 Voir Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 27 : « Ainsi, le cosmos platonicien des Idées est tout autre chose qu'un livre, la relation instaurée en pensée avec lui comme avec le monde des phénomènes est une attitude et une opération d'une tout autre nature que la lecture. […] Il importe davantage de noter que la parole ne joue aucun rôle dans la cosmogonie grecque. »

1150 *Ibid.*, p. 82.

relance sémiotique, tantôt évoquée, démarre par une action avant la lettre : une expérience du fonctionnement des choses, la révision des conventions d'un système d'articulation et d'attribution de sens.

1.2. Vers un renouvellement du concept de lisibilité : le modèle constellatoire

Les récents travaux de Muriel Pic participent grandement du renouvellement de ce concept de *lisibilité* et par là même de la mise en lumière d'une lecture critique. Dans son article « Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (*Lesbarkeit*) en France et en Allemagne », elle explore la généalogie de la notion, enracinant ses réflexions chez W. Benjamin et S. Mallarmé. Cet article, sous forme d'état de l'art de la question, est l'occasion de revenir sur l'ouvrage de H. Blumenberg évoqué plus tôt. M. Pic relève que ce versant critique de la lisibilité n'apparaît pas chez H. Blumenberg, qui se contente d'une approche épisodique du phénomène (faisant plutôt une *chronique* de la lisibilité), ni même chez les théoriciens de l'École de Constance tels Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et Karlheinz Stierle, qui travaillent davantage à une « réception du concept de lisibilité » qu'à l'exploitation de « la dimension épistémologique »[1151] de celui-ci.

> Par ailleurs,
> Sigrid Weigel a joué dans cette conjonction un rôle important en explorant les possibilités d'une théorie de la culture à partir d'une notion renouvelée de "lisibilité" qui se revendique aussi de l'archéologie de Freud. En France, c'est à G. Didi-Huberman que l'on doit d'avoir proposé d'appliquer le concept benjaminien de lisibilité à l'histoire et aux images.[1152]

M. Hagelstein, en souscrivant aux théories de G. Didi-Huberman, se place elle aussi dans une filiation à W. Benjamin. La prégnance de cette référence dans le champ théorique actuel est incontestée. M. Pic quant à elle prend aussi le parti de renouveler

---

1151 Muriel Pic, « Constellation de la lettre… », o*p. cit.*, p. 263. Voir à ce sujet Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours,* (*Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, 1993), Paris, MSH, 2001. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990, notamment l'appendice sur W. Benjamin, pp. 220-229.

1152 *Ibid*. Voir également: Sigrid Weigel, « Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines Florentinische Nächte als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems », in *Lesbarkeit der Kultur*, Hg. Sigrid Wiegel & Gerhard Neumann, München, Fink, 2000, pp. 245-258 ; Sigrid Weigel, « Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details. Übergänge von der Kunstgeschichte, Mediain, und Philologie zur Kulturtheorie: Warburg, Freud, Benjamin », *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte, Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München, Fink, 2004, pp. 15-38 ; Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux. Images et lisibilité de l'histoire », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, LXI, 2006, n°5, pp. 1011-1049. Réed. *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010.

la question de la lisibilité depuis une réflexion foncièrement poétique : celle engagée par S. Mallarmé en 1897 avec le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. À cet ancrage littéraire s'adjoint une affinité théorique explicite avec la pensée de W. Benjamin. Fréquemment, c'est à ce dernier que revient la primauté d'avoir forgé le concept de lisibilité (*Lesbarkeit* en allemand) : « Walter Benjamin, […] en référence notamment à la tentative mallarméenne, forge le concept de lisibilité dans la liasse N des fragments de *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* »[1153]. W. Benjamin évoque alors une « lecture avant la lettre » et prescrit de « lire ce qui n'a jamais été écrit (*Was nie geschrieben wurde, lesen*) ». Cette célèbre citation apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre théorique benjaminienne : dans l'article « Sur le pouvoir d'imitation » datant de 1933, en exergue de la liasse M du *Livre des passages* (exergue intitulée « Le flâneur »), et dans les notes marginales dans *Sur le concept d'histoire*. Cette citation est initialement extraite de *Le Fou et la Mort* d'Hugo von Hofmannsthal. Ainsi, la théorie de lecture benjaminienne se construit dans le temps : « […] la question de la *Lesbarkeit* s'impose comme le premier moment d'une définition de la démarche "critique" de l'École de Francfort »[1154]. La force des travaux de Muriel Pic est de proposer de re-sémantiser la lisibilité depuis une métaphore visuelle renouvelée : celle de la constellation. Tantôt présente chez W. Benjamin, tantôt chez S. Mallarmé, celle-ci servira de table d'orientation pour une dernière partie interrogeant l'*instinct de ciel* propre à toute lecture de l'art.

La constellation, dans sa dynamique d'espacement et de spatialisation s'avère une image privilégiée pour penser nos livres et bibliothèques. Son intérêt pour la constellation, M. Pic le puise toujours chez W. Benjamin. Le penseur, lorsqu'il séjourne en Suisse en 1917,

> […] était préoccupé par le problème de la perception qu'il concevait comme une lecture dans les configurations de la surface plane sous la forme de laquelle l'homme des origines voyait le monde environnant et en particulier le ciel. […] Il affirmait, nous raconte son ami Gershom Scholem, que la naissance des constellations en tant que configurations de la surface céleste constituait le début de la lecture et de l'écriture et qu'elle coïncidait avec la naissance de l'ère mythique.[1155]

Chez W. Benjamin, l'intérêt pour les constellations naturelles se mue progressivement en affinité pour les constellations philosophiques et historiques, nouveau mode ou

---

1153 Emmanuel Alloa, Muriel Pic (dir.), *op. cit.*, §4.

1154 Muriel Pic, « Constellation de la lettre… », *op. cit.*, p. 258.

1155 Gershom Scholem, *Walter Benjamin, Histoire d'une amitié* (*Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundlichaft*, 1975), trad. Paul Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 97. Cité dans *ibid.*, p. 257.

« modèle herméneutique de lecture »[1156]. La constellation, métaphore visuelle renouvelée, accrédite la rupture avec la logique capitaliste de production du sens imposée à la lecture. Elle nous permettra également d'amorcer un retour à un alphabet initial, par une lecture qui *nous agit*, spatialement. Par ce biais, la lisibilité « renoue […] avec la tridimensionnalité de l'écriture à ses débuts et cela grâce à une spatialisation du sens »[1157], la spatialisation de l'écriture, qui évoque une matérialité sensible et visuelle de celle-ci, et par là même de la lecture. Les pages du *Coup de dés…* (qu'il soit mallarméen ou citation de J. Bennequin) incarnent la spatialisation constellatoire de la lisibilité. Mais bien plus qu'une incitation géométrique, celle-ci prend une inflexion cosmique et métaphysique. La lisibilité et le renouvellement critique de la lecture de l'art s'inscrivent en effet dans une cosmétique métaphysique générale de l'art.

Le modèle constellatoire

L'évocation d'un *modèle constellatoire de lecture* renvoie à une figure à la fois lisible et visible : celle de la constellation. Tirant sa définition du champ astronomique, la constellation est avant tout un groupe d'étoiles, un agrégat de particules célestes formant une figure dessinée à la surface du ciel. Mais la constellation, par extension, a également trait au disparate et, par polarité inversée, au relationnel. Elle concrétise un ensemble, relie des phénomènes épars, explore la catachrèse. En 2004, A. Kiefer réalise *Untitled (Constellation Book)*[1158]. À la surface des pages de ce livre de plomb se sédimentent divers matériaux (peinture, sable, etc.). L'ouvrage, sculpture à échelle augmentée d'un livre, ouvre au spectateur un champ exploratoire maculé. Aux taches de peinture et de matières se mêlent des chiffres. Dans ce travail, A. Kiefer fait dialoguer trois niveaux et champs de compréhension : l'astronomie (puisqu'il réutilise la documentation de la NASA), l'histoire des sciences (s'inspirant de Robert Fludd et de ses théories mathématique et cosmologique du 17ème siècle), la poésie (depuis les écrits de Paul Celan au 20ème siècle). Tentative de compréhension de l'incompréhensible (l'atrocité de la Shoah), le travail de A. Kiefer propose une approche mantique de l'inconcevable. Ce qui se soustrait au sensé appelle une nouvelle lecture, *autre*, désolidarisée des paradigmes langagiers.

1156 Cette conception de la constellation comme mode de lecture de l'histoire, Muriel Pic la développe dans l'article « Fiction et lisibilité de l'histoire chez W. Sebald », dans le numéro spécial « W.G. Sebald, L'écriture de l'histoire [sic] », *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, Vol. 19, n°3, juin 2012, pp. 383-393. Au côté de la constellation, M. Pic explicite deux autres modèles de lecture de l'histoire : le montage et le rêve.

1157 Muriel Pic, « Constellation de la lettre… », *op. cit.*, p. 257.

1158 Catalogue Phillips : https://www.phillips.com/detail/anselm-kiefer/UK010310/12 consulté le 26 juillet 2020.



Fig. 78 : Anselm Kiefer, *Untitled (Constellation Book)*, 2004, Technique mixte sur plomb, 100 × 136 × 136 cm, James Cohan Gallery, New York; Private Collection, Switzerland.

Elle suppose d'envisager un interprète qui nous fait « [nous] souvenir qu'avant tout livre, il y a eu des lecteurs. Des lecteurs – littéralement – avant la lettre »[1159]. Ce livre-carrousel, dont l'ouverture régulière des pages assure qu'il tienne « de champ », ne privilégie aucun sens de lecture pour le spectateur qui se met littéralement en orbite autour de l'objet. Ce déplacement giratoire – qui tient davantage d'une attraction gravitationnelle, où le livre *aimante* l'attention du spectateur-lecteur – implique une lecture par feuilletages, superpositions visuelles et jeux de caches ; les constellations initialement inscrites sur les doubles pages se télescopent en de nouvelles configurations. Ainsi, le système de numérotation des étoiles se transmue en numéros d'identification des prisonniers de l'Holocauste. Du système céleste au système terrestre se tissent des relations macroscopiques et microscopiques chères à R. Fludd ; la constellation réconcilie les inconciliables à la manière d'un poème de P. Célan. Également, la constellation chez A. Kiefer a valeur de *réminiscence* : elle joue sur des symboles culturellement intégrés et lisibles. Par leur multiplication et leur superposition (macrocosme/microcosme, matricule d'étoile/matricule de prisonnier, etc.), ces réminiscences nécessitent une adaptation de la part du lecteur. Le spectateur se confronte à un sens « obscurément visible »[1160]. La formule de D. Arasse, sous forme d'oxymoron, renvoie bien à l'opacification du signe et du régime de signifiance des choses. Se réclamant de la philosophie de R. Fludd, A. Kiefer ancre la compréhension de ses œuvres dans un régime pré-classique (selon Foucault) où le sens est avant tout *visualité*. L'œuvre est une énigme dont les forces lui confèrent « la puissance magique d'incorporer du sens »[1161]. Chez l'artiste, la lecture des œuvres devient nécessairement alchimique, proche de « l'"universelle analogie" »[1162] chère à la *divinatio* foucaldienne. Ainsi, le modèle constellatoire tend à réactiver une lecture dont les premières phases accréditent une dimension magique, intuitive et irrationnelle de l'œuvre et de son expérience. Dans son ouvrage sur la mémoire, Yates fait mention de la pratique de l'*ars notoria* qui avait cours au Moyen Âge : « art magique de la mémoire attribué à Apollonios ou, parfois, à Salomon. Celui qui pratiquait l'*Ars notoria* regardait des figures, ou des diagrammes aux signes étranges,

---

1159 Muriel Pic, « Constellation de la lettre... », *op. cit.*, p. 250.

1160 Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006, p. 76.

1161 *Ibid.*

1162 Bruno Racine (dir.), *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre*, Paris, BnF/Éditions du Regard, 2015, p. 48 : à propos de Robert Fludd : « Fludd symbolise la résistance de l'"universelle analogie", de la pensée du microcosme et du macrocosme, à la domination de l'"Age classique", emblématisée par les grands systèmes métaphysiques qui prônent la rationalisation et la mathématisation du monde, comme la philosophie cartésienne. Or, c'est précisément ce qui passionne ici Kiefer/Fludd : en revenir au règne de la toute puissante analogie, se réinscrire dans la pensée de la Renaissance. Et c'est alors que refleurissent les tournesols, l'un des symboles majeurs de l'œuvre, hommage, cette fois-ci, à un autre peintre, Van Gogh, bien sûr. »

appelés "*notae*", tout en récitant des prières magiques »[1163]. Regarder une œuvre équivaut à contempler une constellation : si la lecture des œuvres d'art ne s'apparente pas strictement à ce « type particulièrement noir de magie », elle emprunte à l'*ars notaria* sa propension à *invoquer* le sens de l'œuvre. La lecture comme *invocation* (ou *incantation* à voix haute) est une magie qui fait advenir les signes et les vivifie.

Par ailleurs, la constellation représente un entre-deux du lisible et du visible. L'œuvre constellatoire d'A. Kiefer propose au spectateur un dispositif de lecture diagrammatique (ce que A-M. Christin nomme un « modèle de rationalité visuelle »). L'œuvre d'art se trouve aux confins d'un territoire mixte où s'ente une lecture de la *visualité* :

> Tandis que le visible doit son efficacité et son attrait à l'effet d'énigme suscité par la nouveauté, le lisible tire son pouvoir de l'association mnémonique surgie entre un dispositif visuel, qui pouvait sembler de prime abord accidentel ou gratuit, et une structure graphique, qui nous fait y découvrir brusquement, ou y retrouver, du sens. Ce n'est certainement pas un hasard si le spectacle du ciel étoilé et le modèle de rationalité visuelle qu'offre l'agencement de ses constellations ont hanté les premières civilisations de l'écriture, et qu'elles y ont établi à peu près toutes leur mythe de fondation.[1164]

L'œuvre d'art a une rationalité visuelle : elle porte sa propre cohérence. Lire une œuvre serait donc se mettre à l'écoute de ce système rationnel. Paradoxalement, nous le verrons, le ciel tout comme les œuvres appellent parfois des moments pré-rationnels de lecture.

La constellation incarne donc tout à la fois un « modèle de rationalité visuelle » (A-M. Christin), mais aussi un « chaosmos », lieu d'un ordonnancement du chaos selon les lois du hasard. La pratique de la bibliothèque, nous l'avons vu, est une pratique d'orientation, où le faire-bibliothèque dessine, entre autres, constellations littéraires et théoriques futures. La comparaison entre l'atlas de A. Warburg et le Livre de S. Mallarmé est spontanée : si le poète a élevé la page « à la puissance du ciel », A. Warburg pense en constellations d'images et d'ouvrages son grand œuvre. A. Manguel file également la métaphore astronomique et spatiale, avec pour épicentre les étoiles et leurs constellations : « L'ordre remémoré suit un schéma dans mon esprit, la forme et les divisions de la bibliothèque, un peu à la façon dont *un observateur des étoiles* réunit en figures narratives les minuscules points lumineux; mais, à son tour, la bibliothèque

---

[1163] Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire,* Paris, Gallimard, 1975, p. 55.
[1164] Anne Marie Christin, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 53.

reflète la configuration de mon esprit, *son lointain astronome* »[1165]. Si le faire-bibliothèque atteste de manipulations et d'agencements conscients des livres, reste une part de hasard dans leur mobilité propre : « […] les livres conservent une mobilité bien à eux ; ils se rassemblent en formations inattendues, ils observent des règles secrètes de similarité, de généalogies non attestées, de communautés d'intérêts ou de thèmes »[1166]. Dans la bibliothèque, « royaume du hasard », la mobilité des livres questionne l'illusion mécaniste du monde. Les « formations inattendues » évoquées par A. Manguel, font pressentir une génération spontanée des systèmes constellatoires. De même, « les règles secrètes de similarité » annoncent une grammaire stellaire de l'ordre de la libre association (telle que présente dans le savoir foucaldien par ressemblance et similitude). La bibliothèque s'agence et s'explore en constellations qui font et défont le milieu dans lequel elle prend place. Les livres forment des complexités multiples qui s'ordonnancent de manières éphémères et imprévisibles. De même une œuvre d'art, à l'image de la plasticité du monde, incarne-t-elle cette complexité constellatoire.

1.3. Instinct de ciel mallarméen : avènement de la page blanche

Lecture et instinct de ciel

Alberto Manguel, s'il écrit le jour, préfère lire la nuit, à la lueur des lampes qui dessinent arbitrairement des zones et divisions dans sa bibliothèque. Parmi ses autres rituels, celui de s'installer le soir dans son jardin, sous deux grands sophoras pour discuter.

> Dans la bibliothèque, les livres nous distraient de la conversation et nous avons tendance à nous taire. Mais dehors, sous les étoiles, la parole perd ses inhibitions, elle va plus loin, elle devient curieusement plus stimulante. Quelque chose, quand on est assis dehors dans le noir, semble favoriser une conversation sans entraves. L'obscurité encourage la parole.[1167]

La nuit et ses constellations encouragent le *dire*. La parole s'y libère pour le lecteur qui répond à l'appel du ciel. Les constellations convoquent un *essayer dire* qui nous fait *langager* le monde. S. Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*[1168] évoque en 1895 « l'instinct de ciel en chacun ». Cette formule prophétique annonce le *Coup de dés…*

[1165] Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 199. Nous soulignons.

[1166] *Ibid.*, p. 169.

[1167] *Ibid.*, p. 277.

[1168] Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et Cie, Libraires éditeurs, 1895, p. 67.

de 1897. Jean Clair, dans l'essai *De Humboldt à Hubble, le cosmos et l'art moderne*, retrace la trajectoire d'un imaginaire du ciel et du cosmos. Ainsi, la beauté naturelle de la voûte céleste, contemplée par les hommes des origines, laisse place à un imaginaire romantique empreint d'inquiétude et de méfiance face à l'immensité et l'inconnu du ciel. Le « numineux »[1169] romantique et le vertige du ciel vide et désenchanté est délaissé au profit d'une certaine passion scientifique dont la littérature se saisit. La conquête – imaginaire et technique – du ciel, la quête du nord magnétique, « folie polaire »[1170], déjouent le pessimisme sidéral[1171] du romantisme.

Derrière l'instinct de ciel mallarméen semblent se cristalliser et se renouveler plusieurs problématiques[1172] ; une, poétique d'abord, qui examine le geste créateur comme réinvestissement du cosmos. L'instinct de ciel appelle un imaginaire céleste qui re-configure le rapport au sacré de l'écriture et de la lecture. Également, l'instinct de ciel interroge l'impensé et les frontières du pensable. Plus précisément, dans notre perspective, il questionne les limites d'une lisibilité et d'un modèle de lecture. L'évocation de l'instinct de ciel n'a pas vocation à ancrer notre travail dans une perspective spirituelle, ni de renouer avec les « cosmogonies mystiques de l'Occident »[1173] ou un « curieux syncrétisme de mysticisme et de scientisme »[1174]. J. Clair évoque le « délire » de certains textes parascientifiques ou pseudo-scientifiques, ainsi que les rêveries utopistes motivées par l'exploration et la découverte du cosmos. Avec S. Mallarmé, il s'agit plutôt de réinvestir le discours cosmologique – qui conditionne une quête de sens renouvelée – dans une certaine perspective métaphysique. Ainsi, lire une œuvre d'art à la manière des constellations procède d'un appel, d'un désir de sens, d'une disponibilité aux événements. Laisser s'agencer une constellation, laisser le temps à l'œuvre de se configurer face à nous, ménage l'espace nécessaire à notre intuition. La lecture doit procéder par *instinct* : face à l'œuvre s'esquisse un mouvement intérieur, spontané, dirigé vers une finalité encore impensée

---

1169 Voir Rudolf Otto, *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), Paris, Payot, 1949, chap. VIII, « L'énorme ».

1170 Jean Clair, *De Humboldt à Hubble, le cosmos et l'art moderne*, Paris, L'Échoppe, 2008.

1171 Pessimisme que l'on retrouve lors de la modernité pour Jean Clair, *ibid.*, p. 31 : « C'est là la figure étonnante d'une modernité morne, d'une modernité au progrès inutile, dont on entend au même moment sonner les accents dans les poèmes mélancoliques de Jules Lafargue sur l'« éternullité », ou dans l'illumination nietzschéenne de l'Éternel Retour. On en retrouvera de nos jours la saveur dans les fictions de Jorge Luis Borges, ou dans les mondes parallèles de la science-fiction. On la retrouve aussi dans la philosophie sans illusion d'un Walter Benjamin, penseur désenchanté du messianisme marxiste et d'une Histoire qui n'est jamais qu'une catastrophe indéfinie. » L'approche mallarméenne relativise ce point de vue.

1172 Nous nous référons ici à l'argumentaire de 2017 pour la journée d'étude « Instinct de ciel »…. https://www.fabula.org/actualites/l-instinct-de-ciel-vestiges-reconfigurations-et-dynamiques-du-sacre-dans-la-litterature-moderne-et_79408.php

1173 Jean Clair, *op. cit.*, p. 24.

1174 *Ibid.*, p. 32.

à ce stade. En ce sens, la lecture *ouvre* un champ de la même manière qu'une constellation déployée balise un *templum*.

Également, l'instinct de ciel – qui semble conjoint à des figures diverses telles A. Manguel, A. Kiefer, A. Warburg ou É. Watier – active une certaine philosophie et métaphysique vitalistes. La constellation, entendue comme motif de lecture, annonce une réconciliation avec l'infinité du cosmos, dans une perspective non plus pessimiste (accent que la « quête de sens » pouvait prendre chez H. Blumenberg), mais enjouée. L'œuvre d'art, prise dans « l'immense procession du monde »[1175] agrège des forces en transmutation dont les flux et reflux « […] engendrent des constellations, des voies lactées […] »[1176]. Souscrivant à la philosophie vitaliste nietzschéenne, l'œuvre prend place dans un cosmos traversé par un plan dynamique : celui de la volonté de puissance. En chaque chose se fluidifie une pensée, une ouverture à la relation. L'instinct de ciel trahit la volonté de s'inscrire dans le *continuum* hétérogène des choses, de lire à même le monde, inséré dans son flux.

> Il faut bien voir que cette "métaphysique" vitaliste est une métaphysique non transcendante mais immanente, une "métaphysique" qui n'essaie plus de nier le temps ou le devenir, mais au contraire de s'y insérer, et enfin une "métaphysique" plurielle qui refuse l'idée d'une unité de l'être derrière les phénomènes mais conçoit la réalité comme une pluralité de centres d'énergie luttant entre eux et instaurant des constellations de domination et de maîtrise particulières et transitoires.[1177]

La constellation, au même titre que l'œuvre d'art, configure des rapports de forces, des polarités, des équilibres précaires et des dispositions provisoires que la lecture se doit d'actualiser. Les *vouloir-lire* du spectateur et de l'œuvre se rencontrent, instincts conjoints d'existence. L'œuvre d'art est une « matière […] qui doit être comprise comme une constellation de centres de forces agissant les uns sur les autres, ces forces étant elles-mêmes en perpétuelle évolution et n'existant que dans et par ces interactions »[1178], extraite de tout mécanisme atomique et divisionniste.

1175 Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 189.
1176 *Ibid.*, p. 190.
1177 *Ibid.*, p. 189.
1178 Franck Delannoy (éd. scientifique), *op. cit.*, p. 185.

Avènement de la page blanche chez Mallarmé : une surface profonde[1179]

L'instinct de ciel mallarméen investit un espace spécifique : celui de « […] la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite »[1180]. Nous évoquions tout à l'heure le travail constellatoire d'A. Kiefer. Notons que S. Mallarmé fait partie des lectures quotidiennes de l'artiste. Entre les deux hommes se dessine alors une nouvelle constellation, faite d'énigme, de mystères communs et de sens non advenu. Au même titre que la poussière éparse et les chiffres égrenés chez A. Kiefer, les lettres du poème mallarméen incarnent un nomadisme typographique qui laisse ouvert un paysage pour le sens. Les étoiles-lettres, « des *êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible* [en français dans le texte] »[1181] y dansent : elles appellent une lecture benjaminienne. *Le coup de dès…* continue de filer la métaphore astronomique : « là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la parole ! »[1182] L'enthousiasme de P. Valéry est palpable face à ce livre et cette poésie d'un genre nouveau. Le poème mallarméen devient un négatif du ciel ; l'objet plastique polarise notre rapport aux étoiles et au monde : rapport tantôt rationnel, tantôt magique et inexpliqué. Pour H. Blumenberg, le coup de force de S. Mallarmé consiste à renverser le paradigme classique de la métaphore du livre : le poète crée « Le livre vide du monde » (du titre du chapitre XIX chez H. Blumenberg). Revenant sur la genèse du poème – sa présentation exclusive à P. Valéry, le 30 mars 1897 à Valvins – H. Blumenberg insiste sur la dimension quasi-alchimique de l'*opus* par lequel advient « la transformation d'un morceau de papier en une version cosmique », « la constellation magique du texte »[1183]. Cette découverte du poème par P. Valéry transporte l'œuvre dans une dimension événementielle d'émergence et de lecture. « Acte de démence »[1184], le poème est un irrationnel : il mobilise des replis interconscients, une lecture de « la coïncidence entre l'univers et le texte »[1185]. Avec S. Mallarmé et *Le coup de dés…*, la modernité poétique se fait résolument plastique. Si

---

1179 Voir Paul Valéry pour qui : « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau », dans Paul Valéry, *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard, « Pléiade », II, 1984, pp. 215-216.

1180 Stéphane Mallarmé, « Préface de l'édition *Cosmopolis*, Observation relative au poème », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 442.

1181 Hans Blumenberg, *op. cit.,* p. 319.

1182 Paul Valéry, « Le coup de dés. Lettre au Directeur des Marges », *Œuvres*, I, p. 624.

1183 Hans Blumenberg, *op. cit.*, chapitre XIX : « Le livre vide du monde » , p. 318.

1184 S. Mallarmé demande à P. Valéry : « "Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence ?" », Paul Valéry, *Cahiers*, II, 1929, *Œuvres*, I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 624. Chez Hans Blumenberg, *ibid.*, p. 318.

1185 Hans Blumenberg, *ibid.*, p. 320.

pour H. Blumenberg, « le funeste présage de l'apocalypse du livre est graphique »[1186], ce déclin s'envisage comme révolution positive, déclin de l'esthétique lectrice classique, du lisible, mais réhabilitation d'une lisibilité éployée[1187], des constellations jusqu'aux œuvres, et avènement d'une approche figurale de la lecture. Le passage à la postérité d'une telle approche, s'il peut sembler éculé à certains lecteurs avertis, n'a pourtant rien d'une évidence. A-M. Christin rapporte la timidité avec laquelle les littérateurs se sont saisis de la dimension spatiale et plastique (typographique spécifiquement) du poème dans leurs analyses[1188]. Est brièvement évoquée (par les rédacteurs de *Cosmopolis*) l'analogie formelle entre la page mallarméenne et la partition musicale émaillée d'intervalles de silence. Chez R. Barthes, les blancs mallarméens sont de l'ordre d'un in-signifiant linguistique (saussurien), « exil dans l'in-signifiant »[1189], qui n'amorce malheureusement pas de relance de la sémiose comme nous le préconisions plus tôt. A-M. Christin le déplore : le blanc reste silencieux, vide infertile et sans substance. Seul P. Valéry, témoin et complice de la genèse du projet, cerne avec justesse l'entreprise mallarméenne. La désormais célèbre remarque du poète (« la page élevée à la puissance du ciel ») atteste d'un « retour aux idéogrammes »[1190], entendu comme réenchantement d'une lisibilité figurale.

Par ailleurs, la poésie de S. Mallarmé ne va pas sans sa matérialisation dans le livre papier. Les brouillons de l'auteur, et la préface qu'il signe lors de la première édition, témoignent du travail spatial, de l'attention portée à l'agencement des vides et des pleins sur l'espace déterminé de la page, entendue comme unité. L'affirmation de la page chez S. Mallarmé en passe par l'exploration d'un format d'amplitude : la réédition, aux éditions Gallimard NRF, en fac-similé du dernier état du poème, propose une page de 38 x 29 cm sur laquelle s'étend « le dessin de [s]on texte qui est noir et blanc »[1191]. S. Mallarmé, lorsqu'il parle de son poème, l'évoque comme une image, attestant de son origine visuelle et accréditant anachroniquement l'intuition plastique de M. Broodthaers. « […] le *Coup de dés* rest[e] un texte "écrit sur du papier", consubstantiel à l'espace de la page »[1192]. La substance de l'œuvre est donc avant tout *substance de papier.* Ainsi, une fois le texte aboli dans les transpositions

---

1186 *Ibid.*, p. 323.

1187 W. Benjamin évoquait déjà un tel déclin : le livre décline pour retourner à la rue, à un usage publicitaire et urbain de la lettre. Anne-Marie Christin aborde également la question du lecteur. La référence au lecteur que Mallarmé était – sensible au spectacle typographique et publicitaire qui fascinera W. Benjamin.

1188 Anne Marie Christin, *Poétique du Blanc, op. cit.*, p. 144.

1189 *Ibid.*, p. 145.

1190 *Ibid.*, p. 143.

1191 *Ibid.*, p. 142.

1192 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 690.

plastiques du poème, ne reste que la page blanche[1193], unité parfaite et champ des possibles. La constitution du poème tient en effet à l'économie particulière avec laquelle S. Mallarmé utilise les blancs. Ces intervalles plastiques sont une « matière mentale »[1194] qui ouvre non seulement un espace sensible, mais aussi une ère de résistance (visuelle) à la distraction lectrice. Le poème mallarméen est un *pensable* déployé. L'utilisation du blanc comme ressort poétique rompt avec le conditionnement culturel occidental consistant à faire du blanc un espace *vide*[1195]. Ou du moins, S. Mallarmé fait-il du blanc un *vide matériel*, une *matérialité affectée*. La page à la blancheur incandescente cristallise des oppositions canoniques entre absence et présence, vide et plein. Mais « l'énigme »[1196] du blanc réside bien selon elle dans sa capacité à assimiler ces oppositions puisque, chez A-M. Christin, le blanc est simultanément l'un et l'autre, simultanément absent et présent, vide et plein.

La reprise contemporaine de l'ouvrage de poésie par M. Broodthaers est une œuvre à mi-chemin entre projet éditorial et sculpture. Dans les deux cas, le livre-objet induit une maniabilité : celui-ci peut (et doit) être feuilleté. La lecture s'amorce à mesure que le lecteur tourne une page, la superpose à l'autre, « feuillette » l'ouvrage pli sur pli. Il n'y a pas de résolution alphabétique à la lecture, mais une confrontation toujours renouvelée au support, à la pliure, au feuilletage intimé par le lecteur[1197]. Ce « pli sur pli » peut faire écho au « pli selon pli » de P. Boulez. Œuvre musicale improvisée, réalisée entre 1957 et 1962, *Pli selon pli* ne fera pas l'objet d'un long développement ici. Cependant, son titre peut être sujet à un commentaire succinct : penser l'œuvre mallarméenne « pli selon pli » la renvoie à son *devenir-livre* : devenir matériel et sculptural assurément. Dans cette maniabilité, c'est la spatialisation du

---

1193 Voir Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 323 : « Ce qui est resté, ce qui s'est imposé [du poème] est l'idée de la pureté, y compris, et justement, dans cette "blancheur rigide" qui est, certes, interrompue par la "constellation" du poème – comme la noirceur du ciel par les points lumineux de la Grande Ourse –, mais non pas supprimée, et qui à la fin, est de nouveau là, comme restauration du Rien pur : "Le poème s'achève, le blanc revient". […] Le livre du monde est vide. » (citation de K. Wais, *Mallarmé. Ein Dichter des Jahrhundert-Endes*, Munich, 1938, p. 413 ; cité d'après R. Fry, *Poems*, 1936, p. 178.)

1194 Anne Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 8.

1195 Anne Marie Christin souligne que ce conditionnement est absent de certaines visions, orientales par exemple. L'analyse développe tout particulièrement la pensée chinoise de l'écriture qui a su préserver le lien au visuel et au blanc.

1196 *Ibid.*

1197 *Ibid.*, p. 154-155 : « Mais, à travers ce cas extrême, Mallarmé nous montre aussi d'autant mieux que l'acte de la lecture ne se résout pas, comme l'écriture alphabétique nous l'avait laissé supposer, à chercher à reconstituer un discours dont la voix se serait perdue, mais à s'aventurer dans un texte avec les moyens visuels qui lui sont propres – simultanéité spatiale, figures graphiques, expérience tactile d'un support qui fait intervenir non seulement le toucher même du papier mais la pliure des feuillets et leur succession en doubles pages, comme la durée intime et variable de ce spectacle où le livre se trouve ainsi presque "refait par soi" […]. »

poème qui est privilégiée face à sa lecture. Cet attrait pour la page et son espace est tout à fait sensible dans la préface mallarméenne du *Coup de dés…*

> […] le Coup de dés inaugure une poétique nouvelle qui, comme le signale Mallarmé lui-même dans sa préface, donne au blanc plus d'importance qu'au noir des mots, et transfère l'unité formelle du vers à la page entière, au rectangle blanc *qui n'est plus le fond neutre de l'écriture*, mais qui délimite l'espace de la parousie poétique ; *le poème, ce n'est plus une écriture qui ne tolère l'espace du papier que pour le nier* dans le déroulement linéaire de la lecture ; *il devient au contraire une écriture de l'espace* [...][1198]

B. Marchal esquisse ici une ode à la matérialité du livre, à la prise en compte de l'unité de la page. Cette dernière est nécessairement liée à un espace, un fond : la page est à entendre tant dans son acception analogique (page-papier) que dans son identité numérique (page-web, page-écran, page-fenêtre). L'originalité du poème de S. Mallarmé était qu'il dé-spatialisait la versification classique pour réaffirmer la double page du livre comme lieu d'émergence et d'*espacement* du poème. Plus spécifiquement encore, la négation de la page comme « fond neutre de l'écriture » exclut l'idée d'une écriture comme projection. La réhabilitation première du livre support conditionne une *écriture-lecture qui se réapproprie* « ses vertus médiatiques »[1199] :

> […] il n'est de figure dans une image que par rapport à un fond [qui] ne constitue pas le négatif de la forme mais son *support*, aux deux sens où il tient physiquement la figure à la matière dans laquelle il la « supporte », – bois ou papier, encre ou huile –, de façon indissociable, et où il conditionne son intelligible par les intervalles qu'il ménage entre elle et ses voisins.[1200]

Il faut rétablir l'image dans ses fonctions de communication visuelle pour espérer une lecture de l'ordre de la transmission[1201]. Cette définition du support est à rapprocher du ciel étoilé originel, de la page blanche mallarméenne, du tissu noir tendu sur lequel A. Warburg épingle son atlas. Cet intérêt réaffirmé pour le fond et le support consacre l'*intervalle* comme expérience fondatrice d'écriture et de lecture[1202]. Le blanc (ou le noir) ouvre un champ, favorisant les « effets de voisinages »[1203] entre les éléments qui s'agencent dans celui-ci. Le fond est un espace de *disponibilité*, « […] il constitue l'*espace d'accueil préalable* de toute formulation, ce lieu visuel, intimement

---

1198 Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 285. Nous soulignons.

1199 Anne Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 16.

1200 *Ibid.*, p. 43.

1201 Cette posture intellectuelle fait écho avec les considérations médiologiques de R. Debray précédemment développées La question d'une société de l'écran actualise le poème et ses effets, et accrédite les prémisses d'un système de lecture que Mallarmé entendait fonder ; système où la page fait écran, devient profonde, hyper-textuelle (ou hypo-textuelle).

1202 *Ibid.*, pp. 57-58.

1203 *Ibid.*, pp. 57-58. On entend dans cette expression la loi warburgienne du « bon voisinage ».

présent à chacun et, de ce fait, indéfiniment modifiable, tient à la fois de l'écran, du rêve, et du jardin. De la « page », pour utiliser un terme moderne, pas encore – ou pas tout à fait »[1204]. Ainsi, fond, vide, intervalle, support, sont des espaces affectés ; « l'évaluation des blancs, c'est-à-dire l'invention d'une lecture »[1205], fonde le projet de toute approche plasticienne des artefacts.

2. Lecture, cosmos et orientation

2.1. L'astrologie comme pré-science

L'astrologie – « à entendre, sans plus, de l'observation et de l'étude des actes (et des météores) dans un but divinatoire »[1206] – consiste en l'art d'interpréter les configurations particulières des planètes ; un art des constellations célestes et de leur interprétation en somme. À la dimension prédictive de cette pratique, nous préférons substituer une dynamique lectrice, anthropologique aussi, où *orientation* et *lecture* deviennent le synonyme l'une de l'autre. Cette discipline ne nous intéresse pas seulement parce qu'elle renvoie aux étoiles – et que sa mobilisation paraît commode dans la mise en place d'une *lecture constellatoire* des œuvres –, mais aussi parce qu'elle participe, au titre de « chaînon (*Bindeglied*) »[1207], de l'édifice warbugien d'une *Kulturwissenschaft* (d'une « science de la culture »). En effet, elle constitue l'un des secteurs les plus développés de la bibliothèque *Mnémosyne*. A. Warburg pense une histoire de la culture ancrée dans des considérations jugées irrationnelles comme l'astrologie – envisagée comme pré-science, chaînon essentiel du *Denkraum* warburgien.

L'astrologie tient une place importante dans les recherches de l'historien de l'art A. Warburg : « lire les mouvements de temps dans des configurations visuelles – comme le sont les constellations d'étoiles –, n'est-ce pas, au fond, un paradigme fondamental pour toute connaissance qui cherche à extraire l'intelligible à partir du sensible ? »[1208] Ainsi, la première planche de l'atlas *Mnémosyne* fait dialoguer de

---

[1204] *Ibid.*, p. 131. Anne-Marie Christin préfère le terme de « fond » à celui de « lieu ».

[1205] *Ibid.*, p. 136.

[1206] Définition de l'astrologie par J. Bottéro, *op. cit.*, p. 102, à propos de l'astrologie comme pré-science mésopotamienne. Il poursuit : « L'astrologie au sens grec du mot, supposant une action des astres comme tels sur le monde sublunaire, n'a pas existé chez les vieux Babyloniens. »

[1207] Salvatore Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans Marc Barati, et Christian Jacob (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, Paris, A. Michel, 1996, p. 138.

[1208] Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », dans Alexandre Gefen, Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 376.

manière surprenante *astra* et *monstra* : aux représentations et figures astronomiques se juxtaposent des représentations babylonniennes ou étrusques de foies de mouton[1209]. L'image archaïque des foies de mouton étrusques qui ouvre l'atlas *Mnémosyne* de A. Warburg questionne durablement l'idée d'une lecture (un atlas ne se lisant pas à la manière d'un « livre » classique). Celle-ci se définit alors du côté de pratiques divinatoires (astrologie, chiromancie, taromancie, etc.) reliées à une mantique initiale à toute lecture. L'astrologie est une « pré-science »[1210], en témoigne sa place stratégique dans la bibliothèque de l'historien. Chaînon fondamental dans l'articulation du *Denkraum* (de « l'espace de pensée ») warburgien, elle témoigne de la place stratégique d'une lecture-artiste, propre à *Mnémosyne*. A. Warburg aborde sa bibliothèque et son atlas en tant que plasticien : leurs agencements et réagencements successifs sont autant de constellations qui permettent une nouvelle lecture des sources.

Cet engouement pour l'astrologie a pu dérouter. Ainsi en témoigne cette réflexion de Ernst Gombrich : « […] les réponses que l'homme primitif exprime dans le langage et dans l'image peuvent conduire à ce qu'il appelait "orientation" dans la religion, dans la science, dans la philosophie, ou se dégrader en pratique magique ou en superstition […] »[1211]. Si l'historien acquiesce quant à la dynamique « d'orientation » (entendue comme dynamique de « savoir ») en jeu dans l'œuvre warburgienne, il déplore la possible dégradation de l'entreprise en une « pratique magique » ou une « superstition » – telle que pourrait être nommée l'astrologie. Or, au contraire selon S. Settis, magie et superstition sont pour A. Warburg « les étapes initiales d'un processus cognitif qui mène à la science et à la philosophie »[1212]. De même, le passage par le domaine constellatoire propre à l'astrologie – et le rétablissement de certaines pratiques lectrices afférentes – semble nécessaire dans l'établissement d'une possible lecture des œuvres. S. Settis, dans la réactualisation de son article, mentionne d'ailleurs un revirement interprétatif de la part de E. Gombrich qui, *in fine*, évince toute idée de dégradation dans son analyse :

> Je vous prie de noter la juxtaposition de magie et de science qui a plusieurs fois troublé nos visiteurs. Dans la subdivision par sujets qui caractérise la Bibliothèque, l'astrologie est comprise comme racine de l'astronomie, l'alchimie comme origine de la chimie, et le mysticisme des nombres comme une première phase de la mathématique.[1213]

[1209] Voir à ce sujet les développements de l'auteur dans *Ibid.*, p. 375.
[1210] *Ibid.*, p. 376.
[1211] Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 141. Citation de E. Gombrich.
[1212] *Ibid.*, p. 145.
[1213] Ernst Gombrich dans *ibid.*, p. 150.

A. Warburg définit l'astrologie « "comme matériel pour l'étude de la modification des scénarios mythiques antiques" grâce auxquels "l'histoire des images va au-delà de son contenu artistique jusqu'à devenir une source pour l'histoire de la religion et de la science" »[1214]. L'astrologie ne s'en tient pas à des représentations symboliques : elle interfère dans des domaines variés comme la religion et la science. Elle est un mode d'appréhension de la mémoire sociale investie par l'historien. La science, chez A. Warburg, a foncièrement trait à la magie, la cosmologie, aux « manifestations de la nature, [qui] stimulent des tentatives de connaissance et de contrôle à travers la magie, l'astronomie ou l'alchimie »[1215]. L'astrologie, en ce sens, s'entend comme tentative magique ou irrationnelle de saisie du monde et de son agencement.

2.2. Orientation et Drômenon

Ainsi, ce secteur de la bibliothèque ne se contente pas d'illustrer le rapport de la bibliothèque au *cosmos* : il *ente* ou *branche* les problématiques culturelles, iconologiques et historiques de A. Warburg sur des questionnements cosmiques et métaphysiques. En 1859, E. Edwards, lorsqu'il distingue deux systèmes de classification des livres, produit anachroniquement une analyse de la classification de *Mnémosyne* qui tantôt est : « I. Plus ou moins dépendant[e] de systèmes métaphysiques, ou les expliquant », mais aussi « II. S'appliquant, plus ou moins spécifiquement, à l'arrangement pratique des livres »[1216] (ce que nous avons abordé au chapitre 5). La dépendance aux systèmes métaphysiques n'est pas de l'ordre d'un assujettissement contraint pour A. Warburg ; disons plutôt qu'il conçoit les réarrangements successifs de sa bibliothèque, lors des multiples transferts de celle-ci[1217], comme autant de *systèmes métaphysiques propres*. Le temps des livres « en caisse », puis celui des déballages successifs, sera l'occasion de multiples reconfigurations de ces systèmes. Plus radicalement, il s'agit d'initier une

---

[1214] *Ibid.,* pp. 140-141.

[1215] *Ibid.*, p. 144.

[1216] *Ibid.*, p. 132.

[1217] Voir *ibid.*, p. 142 :« Les transferts successifs de la bibliothèque sont les suivants :

1. HAMBOURG, Heilwigstrasse 114 : maison de Warburg, avril 1909-mai 1926
2. HAMBOURG, « nouveau siège » (à côté de la maison), mai 1926-décembre 1933
3. LONDRES, Thames House, Millbank, mai 1934-juillet 1937
4. LONDRES, Imperial Institue Buildings, South Kensington (juillet 1937)-janvier 1939-octobre 1939. (Pendant quelque temps, la bibliothèque resta en caisses, en grande partie inutilisable ; elle fut dispersée en différents lieux hors de Londres, pendant la crise de Munich, et retourna à Londres en novembre 1938 ; pendant la guerre, les livres furent remis en caisse et conservés provisoirement en différents endroits ; le 28 novembre 1944, l'Institut Warburg fut incorporé à l'Université de Londres.)
5. LONDRES, Imperial Institut Building, South Kensington, été 1945-février 1958
6. LONDRES, Woburn Square, depuis février 1958. »

métaphysique comme lecture : le principe premier d'ordonnancement des choses et des œuvres serait un *principe lecteur*. Si Jacques Rancière établit une pensivité de l'œuvre (*cf. Le spectateur émancipé*, 2008), pour rééquilibrer les rapports entre œuvre, spectateur et artiste, gageons qu'il existe une *lectivité*, à l'œuvre dans les choses, qui place le monde au centre de la réflexion métaphysique. La lecture est un principe et une condition de possibilité du monde.

Mnémosyne se constitue de plusieurs sections qui s'agrègent et s'enchaînent en une *séquence* – quasi-génétique – qui définit la lecture de l'entreprise warburgienne. Plusieurs fois reconfigurée lors des déménagements successifs et des réinterprétations performées de ses héritiers intellectuels (G. Bing, F. Saxl, etc.), la séquence de la bibliothèque se construit autour de quatre pôles ou idées-clés : Orientation, Image, Mot, Action (*Orientierung, Bild, Wort, Handlung/Drômenon)* :

> Ces idées clés […] sont condensées en quatre termes (*Orientierung, Bild, Wort, Handlung*) qui, de fait, resteront constants lors de tous les déplacements de la Bibliothèque ; en Angleterre, ils deviendront Orientation, Image, Mot, Action. Un autre terme apparaît en transparence, c'est évidemment *Ausdruck*, l'*expression*, qui peut naturellement prendre la forme, soit de l'image (*Bild*), soit du mot (*Wort*). Pour finir, il reste un point à éclaircir quant à la terminologie : à quel moment exact apparaît pour la première fois le mot *Drômenon*, qui correspond à l'allemand *Handlung* ou *Handeln* (traitement) et à l'anglais *Action* ? Cette expression provient certainement du langage grec des mystères, en particulier ceux d'Eleusis. De ceux-ci, les textes anciens distinguent "ce qui est montré" durant les rites (*deiknumenon*), "ce qui est dit" (*legomenon*) et "ce qui est fait, accompli" : *drômenon*, précisément. Le jeu fut probablement de faire allusion à *Bild* et à *Wort* par le rappel implicite de *deiknumenon* et *legomenon*, respectivement.[1218]

Si le mot-clé « expression » (présent dans les descriptions de Saxl, 1926 – Hambourg) disparaît dans la terminologie descriptive de G. Bing (1934-Londres), l'idée *d'expressivité* ne sera jamais étrangère à ce qui se joue dans la bibliothèque. Le mot-clé *Drômenon* nous intéresse particulièrement. S'il est traduit modestement par « Action », il désigne surtout des rites anciens relatifs au culte d'une divinité : « "*drômenon* (action, accomplissement des rites) qui traite des modèles du comportement humain – folklore, anthropologie, fêtes, musique, théâtre et, finalement, théorie politique – et de ses actions, la raison d'être de l'histoire ancienne et moderne" »[1219]. L'expérience artistique des œuvres, dans sa dimension

[1218] *Ibid.*, pp. 161-162.
[1219] J.B. Trapp dans *ibid.*, p. 146.

anthropologique, est à mettre au rang de ces comportements humains propres au *drômenon*.

Les déplacements successifs de ces chaînons, leurs regroupements, leurs inversions – en particulier les inversions et restaurations de la séquence « *Bild-Wort* », mais surtout, une évolution fondamentale qui est la place de *Orientierung* « déplacée du Ier au IIIe étage »[1220]–, attestent de la vie de *Mnémosyne.* Le répertoire qu'en dresse S. Settis trahit surtout une volonté de comprendre la pensée d'A. Warburg. Si l'orientation n'est pas une finalité de l'espace de pensée warburgien, elle est un cadre dans lequel la production d'images et de mots advient. La « densité de la séquence *Orientierung-Drômenon* »[1221] polarise un espace d'investigation dans lequel l'expression artistique au sens large (images et textes confondus) s'inscrit « dans un cadre complexe de relations qui dépasseraient les frontières disciplinaires habituelles »[1222]. De même, la constellation n'est pas dans notre propos une finalité, mais bien une méthode lectrice d'accès aux choses. La bibliothèque de A. Warburg témoigne de « […] l'effort de l'homme pour s'orienter dans le monde par la construction émotive et/ou intellectuelle de certaines images déterminées du cosmos et des mécanismes correspondants de la connaissance […] »[1223]. Lieu d'orientation, la bibliothèque s'entend aussi comme lieu de la connaissance et du savoir, lieu où l'homme peut « s'auto-éduquer » et s'orienter dans le monde et en lui-même (du titre imaginé par F. Saxl – « "De l'orientation de l'homme en lui-même et dans le cosmos, à partir du mythe et de la peur, en direction de la science et du raisonnement" »[1224]).

3. Lecture actualisante

Fondamentalement, ce que la pratique astrologique préconise pour s'orienter, c'est une lecture actualisante des objets qui gravitent dans son champ. Une interprétation renouvelée donc, puisque celle-ci ne s'avère que rarement immédiatement intégrale, exhaustive ou vraie. Elle se reconfigure, dans une lecture qui lutte contre l'hégémonie d'une interprétation comme intellectualisation. La lecture constellatoire entend réhabiliter l'émotion et l'empathie comme étapes nécessaires de l'interprétation des œuvres.

1220 *Ibid.*, pp. 147-148.

1221 *Ibid.,* p. 148.

1222 *Ibid.*

1223 *Ibid.*

1224 *Ibid.*, p. 149. Voir aussi Aby Warburg, Roland Recht (contributeur), *L'atlas Mnémosyne*, Dijon, L'Ecarquillé, Paris, INHA, coll. « Écrits », 2012, p. 18.

Après les réflexions de G. Didi-Huberman et E. Alloa (où l'on se demandait comment « lire ce qui n'a jamais été écrit ? » ou encore « comment ne pas lire une œuvre ? ») risquons une lecture qui prennent en compte des dynamiques propres au modèle constellatoire : une lecture qui *espace* et *constelle* (dynamiques cristallisées dans l'œuvre phare de S. Mallarmé). Avec la réinterrogation du concept de lisibilité, la lecture et l'interprétation acquièrent une « dimension épistémologique » forte que l'on tente de privilégier dans notre conception de la lecture de l'art. Lire l'art procède d'un « exercice de lisibilité ». Interpréter une œuvre appelle une répétition, une envie renouvelée de se confronter aux artefacts sensibles. La « réévaluation de la lecture comme acte critique »[1225] est essentielle. Lire une œuvre n'est plus uniquement un acte mécanique, physiologique, partie prenante des débats d'opposition entre lisible et visible, c'est un agir mental. Il ne s'agit donc pas d'évincer toute notion de lecture, nous l'avons vu, mais de trouver un système de lecture propre à l'œuvre d'art.

Que serait donc une *lecture* de l'art de l'ordre de l'interprétation actualisante (pour parler avec Y. Citton) ? Premièrement, il s'agirait d'une lecture ouverte aux vacuoles, qui accepte que la désémiotisation mène ponctuellement à une désémantisation de l'œuvre et de notre regard. Deuxièmement, une lecture ou interprétation actualisante est celle qui replace l'empathie (*Einfühlung*) au cœur des pratiques d'interprétance. Ainsi, l'altération du livre chez Pascal Convert, en fait selon ses dires un « objet de voyance » :

> Si l'opération de vitrification – la transmutation du cuir et du papier en verre – supprime effectivement la fonction initiale du livre, elle ouvre le regard. Je pense aux objets en verre particulièrement présents chez Marcel Proust et qui opèrent comme des embrayeurs narratifs. Disons qu'un livre qui a subi l'opération de vitrification devient un objet de voyance.[1226]

La pulvérisation intime de la cristallisation à livres perdus – manière de conseller la matière papier, en témoignent les restes en inclusion dans le verre – génère des vacuoles concrètes. De sorte que la lecture-artiste se fait lecture quasi-divinatoire, *interpretatio-divinatio* selon l'acception étymologique première du terme[1227]. La lecture-artiste explore une herméneutique où le « vrai » ou « bon sens » est exclu.

[1225] Emmanuel Alloa, Muriel Pic, *op. cit.*

[1226] Entretien avec Pascal Convert, Août 2017, voir annexes.

[1227] Selon le cnrtl, « Interprétation » : « Empr. au lat. class. *interpretatio* "explication; traduction" formé sur le supin *interpretatum* de *interpretari,* v. *interpréter.* » L'usage ancien d'interprétation n'est cependant pas immédiatement associé aux notions de traduction et d'explication qu'on lui donne aujourd'hui. Ainsi, selon le cnrtl toujours : « Étymol. et Hist. 1. a) *ca* 1165 "indication de l'avenir par un songe" *Par signe e par visions E par interpretacïons* (Benoît de Ste-Maure, *Troie,* 15286 ds T.-L.); 1160-74 "présage, explication (tirée d'un songe)" (Wace, *Rou,* éd. A. J. Holden, II, 278 : quant Rou oï du songe l'interpretation) ». L'interprétation est ici plus proche d'une *divinatio* que d'une *explicatio*.

Expériences intuitives des signes, les bibliothèques plasticiennes victimes d'altération symbolisent cette lecture-artiste empathique. Objet céleste et augural, le livre de verre annonce deux moments particuliers dans notre promenade : celui de l'espacement et de la constellation.

3.1. Revendication de vacuoles : espacer et consteller la lecture.

Une vacuole est un silence plastique, une résistance volontaire qui incarne une stratégie anti-capitaliste et anti-autoritaire du savoir, nous l'avons vu. La revendication des vacuoles est pour Y. Citton majeure et indispensable. Cette attention à la vacance, à l'interprétation suspendue, revient à ouvrir un *templum*, à délimiter un « champ opératoire »[1228] d'actualisation de l'interprétation. Livres, tables de lecture, sont autant de *templa* contemporains. À la manière dont les augures antiques tracent un espace de voyance dans le ciel pour lire les auspices, l'œuvre d'art ouvre « […] une aire possédant ses propres règles de disposition et de transformation pour relier certaines choses dont les liens ne sont pas évidents. Et pour faire de ces liens, une fois mis au jour, les paradigmes d'une relecture du monde »[1229]. Fondamentalement, ce que le *templum* engage, c'est une mutation du régime de visibilité des choses possible *via* la délimitation d'une table, d'une zone de vacuoles.

La revendication des vacuoles inaugure, à l'intérieur des *templa* fraîchement ouverts, deux dynamiques complémentaires : *espacer* et *consteller*. *A priori* contraires à la lecture classique, l'*espacement* et la *constellation* sont des modes de dispersion de la lettre et de la lecture qui renouvellent la question de la lecture des œuvres.

Espacer la lecture

Dès 1970, Claudio Parmiggiani réalise des *Delocazione* ou *Sculpture d'ombre* de bibliothèques. L'image est familière : l'empreinte – en négatif – des livres rangés sur les modules orthogonaux renvoie à un imaginaire à la fois normalisé et littéraire de la bibliothèque. L'artiste fait de celle-ci un archétype visuel de lecture *via* le motif de l'échelle, « motif séculaire » qui hante ses bibliothèques. En 2001, il réalise au musée Fabre de Montpellier l'installation éphémère *Sculpture d'ombre*. Le musée Fabre, ancienne bibliothèque désaffectée, est paradoxalement emplie d'empreintes de poussière vouées à la disparition. Cette mise en abyme de la bibliothèque dans la bibliothèque résulte d'un protocole que l'artiste réitère à de nombreuses occasions : il

---

1228 Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique », *op. cit.*, p. 383 (terme que l'auteur emploie à la suite de André Leroi-Gourhan).

1229 *Ibid.*, pp. 384-385.

enflamme des pneus au centre de la pièce. La fumigation artificielle laisse se déposer une épaisse couche de poussière grise sur les murs et les objets présents dans la pièce. Une fois ceux-ci retirés, ne restent que les empreintes de suie sur les murs. La bibliothèque gigogne de l'installation montpelliéraine témoigne chez l'artiste d'un processus où le rapport personnel à la bibliothèque est digéré pour donner lieu à une bibliothèque plasticienne. L'exercice est répété au Collège des Bernardins (Paris) du 22 novembre 2008 au 31 janvier 2009. La Galerie Meessen de Clercq détient également une série Sans Titre réalisée en 2017 de panneaux de bois de 150 x 200 cm et 240 x 114 cm, reprenant le motif de la bibliothèque de suie. Quand le vide de l'empreinte répondait spécifiquement au vide architectural de la bibliothèque-fantôme de Montpellier, il n'en incarnait pas moins, de manière plus générale, un *être-au-livre* qui se dérobe. Le blanc laissé par le livre subtilisé, hiatus plastique, matérialise l'absence physique tant que mémorielle de l'ouvrage. Les livres anonymes ne disent rien de leur origine, encore moins de leur contenu. Le protocole d'empreinte façonne une bibliothèque faite silence, où l'espace est réifié : matérialisation des interstices, de l'entre-deux, d'une zone de contact ténue générée par frottement soustractif, d'un livre à l'autre.

Les particules de suie dessinent les bords flous d'un ectoplasme livresque, comme pour dire que seuls subsistent l'espacement, les manques, les oublis – involontaires ou non – inhérents à toute expérience de lecture. Pour M. Pic et E. Alloa, le travail de S. Mallarmé (*Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1897)) préside à « l'"espacement" fondamental qui s'opère dans toute lecture »[1230]. La lecture-artiste serait donc celle qui se saisit de cet espacement comme lieu de latence de la signification. L'artiste est celui qui investit la vacance d'une phrase, son sens suspendu. « [Les théories sémiotiques] regardent la lecture comme un travail de comblement des blancs et des lacunes du texte, une performance à l'intérieur du dispositif communicationnel, un peu exorbitante et dissociée du quotidien […] »[1231], analyse M. Macé. S. Mallarmé prend le total contre-pied de cette attitude de « comblement des blancs et des lacunes », lui qui n'aura de cesse d'*espacer* la lecture. L'herméneutique exorbitante décriée par M. Macé rejoint la critique du capitalisme cognitif chez Y. Citton. Ces procédés qui définissent la lecture comme activité mécanique, phagocytent l'intérêt et le plaisir propre à la lecture des œuvres. Lire, au contraire, implique « un acte de retranchement inaugural »[1232] : retranchement du texte, du légisigne ; moment plastique où l'espace du texte trouve sa densité et sa profondeur.

[1230] Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.,* §2.
[1231] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 30.
[1232] *Ibid.*, p. 31.

De nombreuses œuvres-bibliothèques, en se refusant de tout « remplir », dessinent une vacance où la lecture-artiste peut s'épanouir. Chez A. Kiefer, les boîtes métalliques de sa bibliothèque personnelle, tout à la fois contiennent, retiennent et retardent volontairement la lecture. Les livres de verre de P. Convert soufflent le sens en braises incandescentes offertes à l'interprétation. Une lecture-artiste met en suspens. Elle crée un hiatus qui interrompt toute lecture normative. L'espacement ouvre le lieu nécessaire à l'exploration des vertus de la « non-lecture » dont on parlait plus tôt. Lire ne consiste plus dès lors qu'à créer du sens par l'espacement. Enjeu de lisibilité, cette dynamique est garante d'une place accordée au sensible dans l'acte même de lecture. La bibliothèque de Montpellier, espace fondu au noir par C. Parmiggiani, imprime une rythmique syncopée à l'acte de lecture[1233]. La lecture-artiste s'anime d'un souffle, une vivacité qui se nourrit des suspens volontaires, des pauses dans la lecture, des flottements de parole. L'espacement parmiggianien est « densification du *pneuma* »[1234], complexification d'un rapport aux mots et au sens du monde que l'artiste ne saurait ni ne voudrait explicitement résoudre.

La lecture des vacuoles accrédite la rupture avec la logique capitaliste de production du sens imposée, elle renoue avec une pratique archaïque et initiale de la lecture, au centre de laquelle les corps du spectateur-lecteur et des œuvres reconfigurent leur principe lecteur. Dans l'entretien que J-P. Thibeau nous accorde, la lecture constellatoire est définie par l'artiste comme « […] un mode opératoire et heuristique […]. L'enjeu global étant de mettre en œuvre une *esth-éthique* pour la reconquête de la dignité de l'artiste méta, de l'agir poétique et de l'existence »[1235]. Au-delà des incidences poétiques de ce modèle de lecture s'esquisse une dimension politico-critique de la constellation.

Conseller la lecture

Les bibliothèques-œuvres incarnent un autre type de lecture qui n'est pas spécifiquement rattaché à la lecture d'un texte. Pour E. Alloa et M. Pic, « défendre […] un autre mode de lisibilité » questionne les fondements d'une lecture qui lirait « autrement ». Les auteurs évoquent ici une « lecture non-littérale », une lecture

---

1233 Cette idée a été développée à l'occasion du Colloque International «Littératures et Arts du vide», 13 juillet 2017-20 juillet 2017, Centre Culturel International de Cérisy (Cérisy-la-Salle). Voir Barbara Bourchenin, « Livres et bibliothèques à l'épreuve du feu : réserve, néant et in-signifiant chez Anselm Kiefer et Claudio Parmiggiani», dans Jérôme Duwa, Pierre Taminiaux (dir.), *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, coll. « Colloques de Cerisy », 2018, pp. 280-292.

1234 Jean-Luc Nancy, « Sens enseveli », dans Bruno Racine (dir.), *Anselm Kiefer. L'Alchimie du livre*, Paris, BnF/Éditions du Regard, 2015, p. 62.

1235 Entretien avec Jean-Paul Thibeau, août 2019 et 2020, voir annexes.

« *constellatoire* »[1236] qui renouerait avec des pratiques archaïques et initiales. « Elle [la lecture constellatoire] étoile l'acte de lecture »[1237]. Étoiler est un acte d'espacement, de dissémination. P. Convert donne une certaine définition de la lecture constellatoire :

> Quand on lit on suspend parfois sa lecture, sans pour autant fermer le livre et le poser. Que fait-on alors ? On tisse des lignes invisibles dans le silence, des trajectoires mystérieuses qui semblent guidées par le hasard, des constellations. L'ensemble de mon travail pourrait être qualifié de constellatoire. Je sors de cette ligne par cette autre qui m'y ramène. En apparence rien ne semble relier les éléments mais leur coexistence tisse des liens qui deviennent peu à peu visibles dans l'azur. Dans le cas des livres cristallisés, le verre est le matériau qui permet de passer d'une lecture discursive à une lecture atmosphérique, constellatoire […].[1238]

Le livre cristallisé – et la bibliothèque qui en découle – renvoie bien selon P. Convert à la lecture-artiste qu'il entreprend en amont de sa création. Si dans un premier temps, la lecture est discursive, rattachée à un texte premier, très vite elle devient « atmosphérique », « constellatoire », ouverte à un aléatoire cosmique. Le réinvestissement qui sera fait de cette lecture ne sera pas une démarche artistique appliquée de la lecture, mais une conversion de la lecture initiale. Cette activité constellatoire est présente, chez C. Parmiggiani toujours, lorsqu'il réalise *Senza Titolo* en 1985/1993 (Collection de l'artiste)[1239]. Dans ce livre d'astronomie, les étoiles représentées, particules de la constellation, sont comme générées par le trou réalisé dans la reliure de l'ouvrage.

3.2. Lecture empathique : réhabilitation et sécularisation d'un modèle mantique

« Du support métaphysique du mur à celui de la soie, l'intelligence humaine n'a fait que prolonger sur le territoire qui lui est propre la leçon de communication instaurée par les devins »[1240]. Notre rapport au support – plus particulièrement au livre – est un rapport de lecture hérité de pratiques divinatoires[1241]. L'intérêt que la lecture constellatoire accorde à l'intervalle accrédite l'idée d'une « laïcisation du divin »[1242], à l'œuvre dans les interstices de sens. La

---

1236 Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *op. cit.*

1237 *Ibid.*

1238 Entretien avec l'artiste, août 2017, voir annexes. *Azur* – du titre de l'une de ses expositions récentes. Exposition « Pascal Convert- AZUR ! », du 8 juillet au 26 août 2017, Galerie Georges Pompidou, Anglet.

1239 Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1985/1993, Livre brûlé, 35 x 50 cm, Collection de l'artiste.

1240 Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 20

1241 Voir les réflexions de J. Bottéro, *op. cit.*, pp. 153-160, à propos de l'écriture empirique et pictographique mésopotamienne.

1242 Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 58.

réactivation de la mantique et sa laïcisation – ou sécularisation[1243] – nous paraît une hypothèse plus que probable au regard de la dimension « séculaire » que J-P. Vernant lui accorde déjà dans *Divination et Rationalité*. Ainsi la mantique déductive (dont nous reparlerons) témoigne d'une sécularisation intrinsèque des pratiques, extraites de tout théocentrisme. « Le premier de ces traits est le caractère d'abord technique et comme "séculier", disons "scientifique", de la divination déductive […] »[1244]. De même, « le devin, au contraire de l'"extatique", ne recourait pas aux dieux : il procédait comme un savant, lequel examinait des faits, en tirait la conclusion qui en découlait selon la logique interne de sa propre science », il est « "celui qui interroge", "consulte" ou "enquête" : allusion, sans doute, au travail de réflexion sur les présages […] »[1245]. L'étude des présages, souvent longue et résistante, demande une grande compétence et de l'attention. La lecture des œuvres, à la manière de la mantique des présages, n'appelle donc pas de conclusion définitive et omnisciente, mais une interaction de techniques divinatoires, des consultations multiples visant à pondérer la lecture initiale. La lecture des œuvres se fera tour à tour « incubation » dans un « contact nocturne immédiat » aux livres et bibliothèques altérés (s'il fallait le rappeler, J. Bottéro indique que le moment propice de l'exercice mantique se concentre surtout durant « les heures calmes de la nuit »[1246]) ; puis peut-être « clédonomancie »[1247], l'œuvre se définissant comme « bruit omineux » ou « rumeur oraculaire »[1248] ; lécanomancie[1249] ou aleuromancie[1250] lorsqu'un procédé chez T. V. Tran, É. Watier ou M. Godinho produit de l'accident. La lecture divinatoire accepte et tolère des lectures divergentes et contradictoires, variations lectrices témoins du caractère non arbitraire de la mantique, et non omniscient de son « lecteur ».

Même si l'orientation religieuse et l'attachement à une certaine sphère « surnaturelle » parcourt la mantique, « comme technique, la divination déductive était donc aussi "laïque" que les disciplines scientifiques »[1251]. Si la lecture mantique

---

[1243] De même que Georges Didi-Huberman évoque une « aura sécularisée » (dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992), nous préférons le terme de « sécularisation » à celui de « laïcisation ».

[1244] Jean Bottéro, *op. cit.*, p. 125.

[1245] *Ibid.*, p. 127 et p. 128.

[1246] *Ibid.*, pp. 96-97 puis p. 135.

[1247] La clédonomancie est un art divinatoire consistant à faire le présage de « bruits », de bribes de phrases entendues au hasard.

[1248] *Ibid.*, p. 98.

[1249] Pratique divinatoire consistant à laisser tomber des gouttes d'huile à la surface de l'eau et à observer les figures variables, dessins superficiels, obtenus par répulsion et miscibilité des corps d'eau et d'huile.

[1250] Pratique divinatoire similaire consistant à jeter de la farine à la surface de l'eau et à en observer les formes.

[1251] *Ibid.*, p. 134.

des œuvres n'a pas à voir avec une liturgie, au moins a-t-elle trait à une dimension « sacrée », forme de communion entre l'œuvre et le monde. Un mystère – séculaire, qui coïncide avec l'*énigme* chez Didi-Huberman, ou l'*ambiguïté* chez E. Gombrich, qu'une simple approche formelle ou iconographique de l'œuvre ne suffit à désamorcer[1252] – parcourt et sous-tend la globalité de l'œuvre. Ce mystère n'est plus seulement exogène : c'est une affectation endogène de la matière qui advient et se soumet à la *divination* qu'une lecture plastique propose. Dans l'énigme ouverte, proposée par les livres et les bibliothèques de notre étude, l'absence d'un sens évident n'est plus vécue comme angoisse ni perte. La lecture de l'énigme, qui touche à une forme de *divination*, renoue avec certaines philosophies dites « irrationnelles » (dont celle nietzschéenne), et instaure une métaphysique autre, qui s'abstrait de toute angoisse métaphysique (et de toute métaphysique scientiste ou transcendante)[1253].

Nous l'avons déjà dit, la lecture plasticienne des œuvres que nous tentons de cerner a trait à des pratiques dites « irrationnelles » ou « occultes ». Ainsi, nos lectures théoriques sont elles-mêmes émaillées de ces sous-entendus occultes qui transparaissent tantôt dans des pratiques de bibliothèque ou d'écriture. Ainsi, chez W. Benjamin, le collectionneur – proche de la figure du bibliophile et du lecteur – devient au contact des livres, un « interprète du destin »[1254], insistant par là même sur la relation irrationnelle et magique qui lie le possesseur à son objet. A. Manguel est plus explicite encore lorsqu'il dit que « les livres ont été longtemps des instruments de l'art divinatoire »[1255]. L'atlas *Mnémosyne* se définit quant à lui comme outil permettant de « [...] maîtriser […] la tension tragique entre la magie instinctive et la logique discursive »[1256]. Notre propos se situe bien dans cet entre-deux d'une « magie instinctive » de la lecture des œuvres et d'une « logique discursive » qui semble être la finalité de toute expérience complète. Enfin, pouvons-nous encore relever cette remarque de G. Didi-Huberman qui, lorsqu'il travaille à écrire, se dépeint en interprète d'un destin théorique :

> […] je fais des paquets, des regroupements, des constellations [de fiches], comme une réussite aux cartes ou comme un tarot que vous tire une voyante de fête foraine. Un futur – un désir – se configure et s'incarne lorsque je m'aperçois que les affinités s'organisent toutes seules, pensent toutes seules, se remontent d'elles-

---

1252 Pour E. Gombrich : « L'ambiguïté est évidemment la clé de tout le problème de la lecture de l'image », dans *Art et illusion*, p. 198 (3e partie : « Le rôle de l'observateur »), cité par Carlo Ginzburg, « Traces », *op. cit.*, p. 87.

1253 Voir Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 216.

1254 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection,* Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2015, p. 43.

1255 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 16.

1256 *Ibid.*, p. 216.

mêmes. Alors je n'ai plus qu'à prendre la plume pour interpréter cette partition-là.[1257]

Ces différentes allusions anecdotiques trahissent une sécularisation de ces pratiques de lecture divinatoires. Elles semblent accréditer l'idée d'une nécessaire réhabilitation d'un modèle mantique de lecture.

Lecture et empathie

[Empathie et expérience esthétique]

Souvent discréditée dans son lien au *pathos*, l'empathie est une notion qui parcourt pourtant l'œuvre de chercheurs éminents en histoire de l'art. C'est le cas du travail de A. Warburg, depuis sa thèse sur Botticelli et la mythologie jusqu'à l'entreprise du *Bilderatlas Mnemosyne.* La remarque préliminaire des *Essais Florentins* est un « programme théorique » au long cours dont le troisième paragraphe mentionne la nécessaire « aptitude à cet acte esthétique qu'est l'"empathie" »[1258]. De même, C. Ginzburg reconnaît-il chez E. Panofsky la présence d'une

> faculté mentale comparable à celle du diagnostic, une faculté que nous ne pouvons mieux définir que par le terme plutôt discrédité d'"intuitions synthétiques", et qui peut se trouver à un degré plus grand chez un profane talentueux que chez un érudit spécialisé.[1259]

Aptitude de création, comme force constitutive de l'œuvre, mais aussi aptitude de lecture, comme force de captation, l'empathie ou intuition irrationnelle est réhabilitée comme facteur d'appréhension et de lecture des œuvres. Pour M. Macé, il faut « […]

[1257] « Georges Didi-Huberman atlas : comment remonter le monde (Georges Didi-Huberman on Atlas. How to Store the World.) », Entretien avec Catherine Millet, *Art Press*, n°373, décembre 2010.

[1258] Aby Warburg, *Essais Florentins*, textes traduits de l'allemand par Sibylle Müller ; présentation par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit des formes », 2003, p. 49.

[1259] Carlo Ginzburg, « De Warburg à Gombrich », dans *op. cit.*, p. 71. Ginzburg en note de bas de page (p. 248) évoque plus radicalement que : « […] Panofsky prône une méthode d'interprétation – iconologique – basée sur une intuition irrationnelle. » Pourtant, ce que l'histoire (et les pratiques académiques et universitaires) ont retenu de l'approche de Panofsky reste son approche iconographique. Or le système panofskien est plus complexe. Basé sur la distinction entre iconographie et iconologie, « il [Panofsky] distingue, dans la *Resurrezione* de Grünewald, une strate "pré-iconographique" […] renvoyant à des expériences purement sensibles ; une strate iconographique qui renvoie à des connaissances littéraires déterminées […], et une autre strate, la plus haute, que Panofsky définit comme « région du sens et de l'"essence" » (*Région des « Wesenssinns »)* et qu'il nommera ensuite, en reprenant implicitement certaines considérations de Hoogewerff, strate « iconologique » (pp. 66-67). Plusieurs choses sont à déplorer ici : l'ascendance du modèle et la concentration du sens dans sa strate la plus haute, l'oubli par la postérité de cette strate « pré-iconographique ».

cesser de renvoyer dos-à-dos l'empathie et l'interprétation, le pâtir et l'agir, l'expérience affective et la distance herméneutique »[1260]. La lecture plasticienne de l'art nécessite empathie, pâtir et affects. Les sciences cognitives se sont d'ailleurs emparées de ces objets et participent à leur réhabilitation dans le champ de la connaissance. J-M. Schaeffer encourage la revalorisation des émotions dans le champ interprétatif et cognitif de l'expérience. L'empathie, en tant que « méta-émotion » recèle une « dimension cognitive native »[1261]. Plus particulièrement, c'est la question du « goût » et de son jugement qui met l'émotion au centre des processus d'appréciation et d'évaluation esthétique. « […] l'*évaluation* esthétique elle-même est fondamentalement un processus émotif et non pas judicatoire au sens courant du terme »[1262]. Ainsi, revendiquer une lecture des œuvres n'induit pas qu'il faille en faire le *jugement*. Nos considérations théoriques se dissocient donc, pour partie, de cette branche fertile de l'esthétique. En l'absence de finalité judicatoire, commenter, interpréter, *lire* une œuvre consisterait, simplement et modestement, à « faire exister, non pas juger »[1263]. La phase (em)pathique de la lecture s'impose donc comme moment interprétatif à part entière. Chaque spectateur peut faire l'expérience du moment pathique de l'interprétation : celui où, lorsque nous rencontrons pour la première fois une œuvre, nous restons coi face à elle. Exempte de dimension stratégique et toujours relative à une situation donnée, l'émotion ne peut être induite ou artificiellement simulée. Elle imprime à la lecture de l'art une dimension d'authenticité et d'entière disponibilité aux œuvres. La lecture empathique des œuvres « relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. [Elle] déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale »[1264]. Rempart au positivisme, aux « certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères », et aux « axiomes définitifs » la lecture empathique saisit le disparate de l'œuvre constellatoire.

[Empathie et présage]

La lecture empathique permet de renouer avec l'étymologie première de l'interprétation : l'interprétation est aussi une « indication de l'avenir par un songe », une lecture comme « présage ». La fertilité de la notion de « présage » (entrevue par

---

[1260] Marielle Macé, *op. cit.*, p. 190.

[1261] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015, p. 123 et p. 119.

[1262] *Ibid.*, p. 123.

[1263] Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1933, pp. 168-169.

[1264] Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique », *op. cit.*, p. 374.

M. Pic), nous permet de penser une lecture interprétative de l'œuvre comme pré-science, pré-diction ou pré-scription. Le présage est un « appel à un modèle prélogique de lecture, un lire antérieur à tout livre »[1265]. Associés au champ médical de la symptomatologie, la mantique (art de la divination) et le champ occulte du présage apportent une épaisseur figurale à la lecture. La mise en symptôme de la lecture que les vacuoles et l'illisibilité mettent en place étendent l'interprétation à une prescience du présage, une lecture comme art de la mantique, renouant avec des pratiques divinatoires (astrologie, chiromancie, cartomancie, etc.) L'interprétation est un acte astral-sidéral[1266] : œuvre et lecture se font constellatoires, dans leur forme, mais surtout en leur qualité dialectique de connexion entre le monde et nous. Toutes deux participent d'une « correspondance sidérale-anthropomorphe »[1267]. C'est dans cette correspondance empathique que se loge le principe lecteur évoqué précédemment.

La lecture de l'œuvre devient présage : moins en un sens prédictif qu'en un sens « foncièrement anticipatoire au sens où le signe se donne à lire comme une préfiguration de ce qui est à venir »[1268]. Dire d'une œuvre qu'elle contient une dimension anticipatoire redéfinit doublement le signe : il n'est plus légisigne à la signification univoque ; également, il n'est plus le témoin d'une absence du référent et de sa vie passée, mais signifiante présence d'un sens à venir. Penser la lecture comme présage réactive donc la part de désir et d'attente enjouée qui préside à toute dynamique lectrice : l'œuvre préfigure, anticipe ou projette dans la réalité un sens à venir, une prophétie, l'annonce d'une interprétation. L'avenir dont il est question n'est pas une temporalité exactement déterminée, mais bien plutôt un *avenir prévisible*. Dès lors, la temporalité de la lecture ne s'envisage plus comme un rapport passé-présent, mais comme une correspondance passé-présent-futur. Pour M. Pic :

> Les pratiques divinatoires babyloniennes sont en ceci intéressantes qu'elles n'opposent pas deux modes de lecture, mais qu'elles traitent le passé et le futur sur le même mode, c'est-à-dire "mantique" et non "sémantique" : à la différence de cette

---

1265 Muriel Pic, « Fiction et lisibilité de l'histoire chez W. Sebald », *op. cit.*, p. 386.

1266 Pour Georges Didi-Huberman, la lecture est un acte tantôt sidéral (*astra*), tantôt viscéral (*monstra*). La première planche de l'atlas *Mnémosyne* fait dialoguer de manière surprenante *astra* et *monstra* : aux représentations et figures astronomiques se juxtaposent des représentations babylonniennes ou étrusques de foies de mouton. Voir à ce sujet les développements de l'auteur dans Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 375.

1267 *Ibid.*

1268 Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §23.

dernière, qui suppose l'apprentissage préalable du code signifiant, cette première suppose que le lecteur soit un "voyant" (*mantis*).[1269]

À la lecture sémantique de l'œuvre s'oppose alors un mode de lecture *autre* : un modèle *mantique* de lecture.

Lecture mantique : les conditions d'une réhabilitation

[Quelle mantique pour quelle lecture ?]

Plusieurs fois dans notre étude, le terme « mantique » fait son apparition. De la même manière que la mobilisation de l'astrologie tout à l'heure, l'appel à cette notion se doit d'être explicité. Communément, et étymologiquement, la « mantique » renvoie à l'« art de la divination ». Selon Robert Amadou, « la mantique, ou l'art du devin, témoigne, selon ses adeptes ou ses témoins, de l'existence d'une faculté qui permettrait de « savoir », sans utiliser les moyens ordinaires d'information : expérience sensorielle, mémoire, raisonnement »[1270]. Procédé divinatoire qui élude les canaux usuels de connaissance, la mantique est une pratique que notre modernité juge irrationnelle. Rappelons pourtant que, dès l'antiquité mésopotamienne jusqu'à l'antiquité classique, elle se classe au rang de pratiques rationnelles et courantes. Élitiste dans certaines de ses occurrences historiques[1271], la mobilisation de la

---

[1269] Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §23. Notons que le terme mésopotamien de « bârû » qui désigne les spécialistes de la divination déductive ou savante est couramment traduit par « voyant ». Néanmoins, J. Bottéro lui préfère la traduction d'« "examinateur", du verbe barû : "examiner, inspecter, observer" .» (p. 129.)

[1270] Robert Amadou, *La Parapsychologie*, Paris, Éd. de Noël, 1954, p. 80.

[1271] Voir Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 13 : J-P Vernant précise que souvent, le devin est un homme de métier, un *démiourgos*, un spécialiste qui a une compétence technique. Néanmoins, les devins n'exercent pas en un corps de métier organisé et institutionnalisé. Ils occupent une place et un rôle mineur dans la *polis* (leurs pratiques étant en partie refoulées par l'hostilité des savants : philosophes, historiens, médecins, rhéteurs, nouvelle vague d'intellectuels qui émerge du VIe au Ve siècles en Grèce). Et p. 14 : « dans ses formes officielles et institutionnalisées, la divination suppose toujours une appropriation plus ou moins poussée des savoirs par un groupe restreint de spécialistes. » Mais pour J-P. Vernant, « Leur compétence, analogue à celle de tous les autres démiurges, est au reste limitée. Ils ne détiennent pas le privilège d'un savoir qui leur conférerait dans le groupe une sorte de monopole intellectuel […] » (p.12), manière de dire que la compétence du devin est accessible. Également, J. Bottéro évoque dans son essai « Symptômes, signes écritures », (pp. 119-122) la divination déductive populaire, qui, en Mésopotamie, se distingue de la divination des techniciens. Cette forme vulgarisée, qui n'a pas la complexité de codification des formes officielles et liturgiques, s'intéresse à des objets quelconques. « Dans tous ces domaines [oniromancie, astrologie, voire libanomancie ou lécanomancie] la codification était nulle et l'intervention d'experts n'avait plus aucun sens. » pp. 121-122. J. Bottero s'intéresse à la mantique du côté des usagers. Néanmoins, les traités techniques attestent surtout de la pratique des spécialistes et des savants.

mantique peut apparaître problématique. Pourquoi dès lors en revenir à cette question[1272] ?

Le terme de « mantique » participe tout d'abord du jeu de « dé » mis en œuvre dans notre deuxième partie. « Dé-lire », « dé-lier » ou encore « dé-ranger » ajoutaient à la racine du livre et de la bibliothèque un processus de dés-automatisation des pratiques de lecture – « désapprendre ce qui est la modalité première de la connaissance, échapper à sa succession machinale, apercevoir un instant le profil de l'infans »[1273]. Étape ultime du jeu, la dé-sémantisation prenait acte d'un nécessaire *détisser*[1274] à l'œuvre dans toute lecture. La « mantique » est une « sémantique » dont le préfixe d'éloignement (« sé ») est tronqué : tandis que la sémantique nous éloignait d'un rapport de coïncidence avec les choses (distance donnée par le code établi et la représentation), la mantique distend les logiques usuelles et ré-interroge la portée signifiante du monde. Cette lecture pré-rationnelle touche à une interprétation universaliste ou universelle des choses. Suite aux ruptures successives avec le cosmos (pertes des mondes successives avec Galilée, Newton, etc.), elle réactive un lien avec le monde (dont les œuvres d'art) et propose une lecture universelle de celui-ci. La mantique artistique vise la création d'un écosystème entre l'œuvre et son spectateur, où la relation prévaut. Si « la mantique peut voir tout annoncé en tout »[1275], ce n'est pas au sens antique d'une unité cosmique des choses, mais dans le sens renouvelé d'une philosophie (ir)rationnelle de lecture.

La dimension performative de la divination nous intéresse tout particulièrement aussi. De même que l'astrologie tout à l'heure, la mantique est à classer au rang des *drômena*, pratiques rituelles et incantatoires liées à l'exercice des cérémonies divinatoires. La *lecture de l'art* est une mantique qui noue des affinités avec l'art de la divination. Elle invite à lire les signaux qui n'ont pas encore été écrits, dans une dynamique de sécularisation de cette pratique. La lecture mantique est donc une lecture intuitive, qui prône un logos et une approche non systématisés[1276]. Elle est le moment décisif d'un retour à une attention portée aux signes non techniques et non codés de la nature : aux marques, aux poussières, aux événements insignifiants et

---

1272 Voir à ce sujet l'article de Wolfram Hogrebe (*op. cit.*) qui explicite le lien entre mantique et herméneutique, chez Hans Gadamer particulièrement.

1273 Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §25.

1274 Voir Pierre Lévy, « Nous sommes le texte », *Esprit*, Février 1994, pp. 87-95.

1275 Hans Blumenberg, *op. cit.*, pp. 50-51.

1276 Carlo Ginzburg (*op. cit.*, p. 178.) va évoquer une « décadence de la pensée systématique » : « La décadence de la pensée systématique s'est accompagnée de la fortune de la pensée aphoristique - de Nietzsche à Adorno. Le terme même d'« aphorisme » est révélateur (c'est un indice, un symptôme, une trace : on ne sort pas du paradigme). »

« anecdotiques »[1277] du monde et à leur indéniable hétérogénéité. Les problématiques posées par la mantique sont liées à une manière spécifique de penser, de regarder, de raisonner le monde – et par extension, les œuvres. Lire une œuvre relève d'une forme d' « empirisme divinatoire », comme « *constatation des coïncidences* »[1278], manière de *voir des choses à travers d'autres choses*[1279]. Pour C. Ginzburg : « […] l'existence d'une connexion profonde qui explique les phénomènes superficiels est réaffirmée au moment même où l'on affirme qu'une connaissance directe d'une telle connexion n'est pas possible. Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer »[1280]. La lecture mantique est ainsi fondée sur une séméiologie proche de la *divinatio* foucaldienne et de ses *signatures*[1281]. Le modèle renaissant de l'interprétation, en fusionnant herméneutique et sémiotique, procède par ressemblance. Les cinq notions de ressemblance qui structurent explicitement ce système (la convenance, la sympathie, l'*emulatio*, la signature et l'analogie) « fondaient deux types de connaissances parfaitement distincts : la *cognitio*, qui était le passage, en quelque sorte latéral, d'une ressemblance à une autre ; et la *divinatio*, qui était la connaissance en profondeur, allant d'une ressemblance superficielle à une ressemblance plus profonde »[1282]. Penser une technique interprétative sur la ressemblance mobilise nécessairement des affects. L'interprétation est ainsi affaire d'effets, de rapports polarisés où l'interprétation détient la primauté sur le signe. L'interprétant et l'interprété (entités passablement interchangeables dans ce modèle) confrontent leurs affects. C'est bien en termes de violence et de possessions mutuelles que M. Foucault aborde l'interprétation : « En effet, l'interprétation n'éclaire pas une matière à interpréter, qui s'offrirait à elle passivement ; elle ne peut que s'emparer, et violemment, d'une interprétation déjà là, qu'elle doit renverser, retourner, fracasser à coups de marteau »[1283].

[Mantique et désorientation]

La lecture d'une œuvre relève d'une mantique puisqu'elle constitue un moment d'incertitude par excellence, une mise en danger des certitudes ; l'« expérience », *ex-periculum*, explicitant étymologiquement l'arrachement à un danger. Si la lecture d'une œuvre d'art n'engage pas à proprement parler notre survie

---

[1277] Jean Bottéro, *op. cit.*, p. 164.

[1278] *Ibid.*, p. 149.

[1279] *Ibid.*, p. 157.

[1280] Carlo Ginzburg, « Traces », *op. cit.,* p. 177.

[1281] Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 41, chapitre « La prose du monde » ; ainsi que Marielle Macé, *Op. Cit.*, « Dans le style des hirondelles », p. 11.

[1282] Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx. », *op. cit.*

[1283] *Ibid.*

biologique, elle est de l'ordre d'une « situatio[n] de risque », une « situatio[n] d'implication existentielle totale »[1284], situation de résistance à une déchéance culturelle et humaniste.

> Mais si la mantique parvient à se dérober à la prédestination, au déjà écrit du Livre de la vie, c'est aussi parce qu'elle est "volonté de lire la chance". Lire la chance, c'est s'exposer à rendre tout signe interprétable. Avant d'être une herméneutique qui viserait à traduire une signification préalablement codée, la mantique, même si elle donne lieu à une taxinomie, s'inscrit dans une situation d'incertitude où, *a priori*, tout élément peut potentiellement se révéler signifiant. Car c'est bien là où ce qui adviendra est imprévisible (*unvorhersehbar*) qu'il faut être particulièrement prévoyant (*vorsichtig*)[…] Plus que d'un enjeu d'interprétation, il s'agit donc d'un enjeu d'orientation.[1285]

La désorientation[1286] éprouvée dans la partie II est une expérience vécue par la femme et l'homme du commun, l'artiste, le ou la théoricien.ne, le ou la philosophe, la ou le poète. Cette désorientation, nous l'avons vu, induit des conceptions philosophiques, esthétiques et cognitives spécifiques. La nuit, en particulier, cette « spatialité sans chose »[1287], tandis qu'elle éprouve nos réflexes perceptifs, devient le lieu privilégié d'une désorientation, entendue comme moment d'un changement de sens (entendu aussi comme changement de signification). Dans cette dialectique orientation/ désorientation s'insinue l'idée persistante qu'une orientation précède toujours l'interprétation. La lecture se constituerait donc de ces deux moments connexes, mais pas confondus.

Depuis les travaux de Wolfram Hogrebe, il s'agit de proposer l'hypothèse d'une lecture mantique des œuvres d'art. Dans *Metaphysik und Mantik*, l'auteur entend bien réhabiliter le savoir pré-moderne de la mantique, et avec lui, les techniques d'orientation dans leurs fonctions de prévoyance, de prédiction et de prévision[1288]. Si l'orientation animale consiste à avoir du flair, à sentir, deviner et prévoir le danger pour mieux s'orienter dans le monde, l'orientation qui relève d'une sensibilité mantique innée génère une lecture de l'œuvre spécifique ; la mantique nous conduit à lire le monde et ses signes d'une manière différente :

> Personne n'apprend le métier de connaisseur ou l'art du diagnostic en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en

---

1284 Emmanuel Alloa et Muriel Pic, *op. cit.*, §24.

1285 *Ibid.*

1286 Nous reprenons ici explicitement les réflexions proposées par Muriel Pic dans « "Celui qui a cru être ne fut qu'une orientation" », https://www.youtube.com/watch?v=awWi50_8akU, consulté le 8 février 2021.

1287 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 328. Repris par M. Pic, *ibid.*

1288 Muriel Pic, *ibid.*

> jeu (dit-on couramment) des éléments impondérables : le flair, le coup d'œil, l'intuition.[1289]

Lire une œuvre d'art (entendre par là, « se laisser désorienter devant l'œuvre » ou encore « se laisser orienter par elle ») consiste plutôt en un acte d'orientation, une mantique, plutôt qu'en la recherche d'une production de sens (objectif de l'interprétation textuelle). L'œuvre d'art devient cet « inconnu périlleux »[1290] constituée d'idéogrammes « entièrement désorientés » (pour reprendre une expression de Henri Michaux). Au risque des livres altérés et bibliothèques empêchées, nous formulons donc le vœu d'une « lisibilité archaïque, divinatoire », d'une lecture de l'art éclairée par une philosophie d'orientation mantique.

[Méthode divinatoire : lectures de l'œuvre omineuse]

Face à l'œuvre d'art, nous procédons par interrogation de son énigme et de son mystère intrinsèques. L'artefact artistique est omineux, porteur de présage et propice à l'exercice mantique. Il induit une lecture de l'ordre de la *divination déductive,* « centrée sur l'effort de l'esprit de l'homme, a qui est seul donné le présage, qu'il doit disséquer, déchiffrer, chercher à comprendre pour en extraire l'oracle […] »[1291]. Les techniques déductives de simple observation telles l'hépatoscopie ou l'astrologie portent leur attention sur « les phénomènes observables de la nature, en tous ses ordres : céleste et terrestre, inanimé et animé, animal et humain, physiologique et psychique »[1292]. Mieux encore, la divination ne se contente pas d'observation : elle recèle une dimension créatrice lorsqu'il est question (dans la divination déductive liturgique en particulier) de *lire* des *objets qu'il faut produire*. Cette part active de la pratique divinatoire entend aussi le présage comme forme à créer. Ainsi en est-il dans la lécanomancie (pratique consistant à laisser tomber des gouttes d'huile à la surface de l'eau et à observer les figures variables, dessins superficiels, obtenus par répulsion et miscibilité des corps d'eau et d'huile) ou dans l'aleuromancie (pratique similaire consistant à jeter de la farine à la surface de l'eau et à en observer les formes). « Dans la lécanomancie, l'aleuromencie, […] le présage ne préexistait pas à l'acte divinatoire : *c'est le devin lui-même qui le créait d'abord* »[1293]. Évoquons également l'aruspicine, pratique qui donnait lieu aux modelages de

---

1289 Carlo Ginzburg, « Traces », *op. cit.*, p. 179.

1290 Muriel Pic, *ibid.*

1291 Pour J. Bottéro, deux types de divinations s'exercent en Mésopotamie : la divination inspirée ou prophétique, et la divination déductive. Voir Jean Bottéro, *op. cit.*, pp. 88-89. Définition de la divination déductive p. 99.

1292 *Ibid.*, p. 100.

1293 *Ibid.*, p. 118

maquettes anatomiques en argile[1294]. Les trois cas mentionnés ici tiennent de la mise en figure du présage. Cette création plastique (dans la variabilité et la malléabilité des registres figuraux produits) précède l'oracle. La mise en figure du présage trouve, nous semble-t-il, quelques affinités avec la création artistique. Ainsi l'œuvre, entendue comme présage, est antérieure à une lecture de l'ordre de l'oracle. Selon ces indications historiques, l'œuvre d'art, en tant qu'artefact plastique, peut se prêter à une lecture de type divinatoire.

Cette « volonté de lire la chance »[1295], expression empruntée à Georges Bataille, propose une expérience artistique comme fondamentalement incertaine et questionnante. Elle renvoie à des méthodologies théorico-pratiques évoquées plus tôt ici. Nous pensons à G. Didi-Huberman et au travail de montage – méthodologie propre à l'essayiste – qu'il entreprend. L'évocation de la « réussite » et du « tarot » par l'historien semble attester d'un intérêt pour les lectures empathiques et pour partie irrationnelles. Dans le montage s'insinue une mantique qui travaille, par contagion, à la racine de toute lecture. S'il n'est en aucun cas question de dénier sa logique et sa dimension scientifique, il ne semble pas non plus juste de devoir éluder cet appel à des pratiques de montage archaïques (sous couvert d'un irrationnel erroné)[1296]. En effet, J. Bottéro insiste bien sur la dimension *méthodique* et *scientifique* de la mantique, lecture universelle :

> Cette façon d'aborder le réel sous son angle non phénoménal mais universel, en en recherchant une connaissance analytique et nécessaire, déductive, *a priori*, cette attitude *abstraite* et *scientifique* devant les choses, c'était une acquisition définitive de l'esprit humain, un enrichissement et un progrès considérable.[1297]

La divination mésopotamienne fonde la méthode et l'esprit scientifique de l'une des premières sciences. Lire (quel que soit l'artefact) procède intimement d'une rationalité divinatoire, d'un souffle propre à l'universel.

Si J. Bottéro fait état d'une importante littérature théorique sur la divination (et en particulier, la mise en traités des connaissances empiriquement accumulées), il insiste aussi sur l'aspect non catégorique ou non déterminant de ceux ci. La codification écrite de la mantique n'équivaut jamais à son expérimentation empirique.

[1294] *Ibid.*, pp. 85-86. Exemple développé des « foies de Mari ».

[1295] Georges Bataille, *Le Coupable*, *Œuvres complètes*, t. V, éd. Denis Hollier et Francis Marmande, Paris, Gallimard, 1973, p. 314. Voir à propos des jeux de hasard les développements de J. Bottéro, *op. cit.*, pp. 123-124. Jean Bottéro évoque une « collusion » fortuite (p. 184 également), « sur le plan de la divination déductive populaire » entre divination déductive et jeu de hasard.

[1296] *Ibid.*, pp. 123-124 : « Encore de nos jours, bien des gens se font des réussites avec le vague espoir d'entrevoir, au travers, ce que l'avenir leur réserve, sans pour autant faire appel explicite à toute une métaphysique ou une théologie. »

[1297] *Ibid.*, p. 191.

De même chez C. Ginzburg, l'exploration quotidienne, pratique du paradigme indiciaire prévaut sur toute systématisation de l'expérience. « Ces formes de savoir étaient en tout cas plus riches que n'importe quelle codification écrite ; elles n'étaient pas apprises dans les livres mais de vive voix, d'après les gestes et les regards […], elles naissaient toutes de l'expérience, du caractère concret de l'expérience »[1298]. S'il existe bien une dimension scientifique et méthodique à l'idée d'une mantique des œuvres d'art, disons qu'elle procède d'une « rigueur élastique », oxymoron ginzburgien qui dit bien la nécessité d'emprunter d'autres chemins vers le sens.

Ainsi, l'artiste, l'historien ou le spectateur qui lisent l'art se font haruspices[1299] et augurent un nouveau type de lecture, celle-là même que A. Warburg tend à appliquer comme méthode scientifique de compréhension de l'histoire culturelle des images.

> L'haruspice *voit bien* – et même "contemple" avec une attention particulière – le foie animal posé sur sa "table de dissection". Mais il ne fait pas que le voir et le "bien" voir : il le *voit autrement.* La "transmutation" qu'évoque Vernant concerne d'abord une modification décisive dans le statut de visibilité de l'objet contemplé : de *chose visible* au sens empirique du terme, il devient le support pour d'autres *choses à entrevoir* ou à prévoir. A entrevoir, dis-je, ce qui ne veut justement pas dire à "voir moins bien", mais, au contraire, à voir sous l'angle des "rapports intimes et secrets des choses, des correspondances et des analogies". Il y a transformation structurale parce que, dans le cadre spatial et temporel très précis du *templum*, la chose en tant qu'unité visible fait place à un système de multiples *relations figurales* où tout ce qui est vu ne l'est que par détours, rapports, correspondances et analogies.[1300]

La lecture-artiste est un présage, une lecture empathique, par analogie, du monde. *Templum* contemporain, la bibliothèque et le livre, privés autant que plasticiens, catalysent une lecture au contact des choses. La lecture-artiste incarnée en bibliothèque-œuvre semble rejouer cette saisie sensible du monde – lecture plasticienne, lire *autre,* de traverse – où le sens se constelle dans l'empêchement – total ou partiel – du texte. D'un point de vue théorique, le cas A. Warburg montre que ce modèle plasticien de lecture peut être ré-appliqué à des champs d'investigation scientifique.

[1298] Carlo Ginzburg, « Traces », *op. cit.*, p. 166.

[1299] L'haruspice, selon le cnrtl, est, dans l'histoire étrusque et romaine, le « prêtre chargé de prédire l'avenir, d'interpréter la volonté des dieux en observant principalement les entrailles des victimes, mais aussi certains phénomènes naturels (tremblements de terre, orages, etc. […] ».

[1300] Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique », *op. cit.*, p. 381. *Cf.* S. Czarnowski, « Le morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie », *Actes du IVe Congrès international d'histoire des religions tenu à Paris en octobre 1923*, Paris, H. Champion, 1925, t. I, pp. 339-358.

Chapitre 8 – Illettrisme esthétique : nouveau paradigme lecteur de l'art actuel

> « (Un nombre *n* de langages possibles se sert du même vocabulaire ; dans tel ou tel lexique, le symbole "Bibliothèque" recevra la définition correcte "système universel et permanent de galeries hexagonales", mais "Bibliothèque" signifiera "pain" ou "pyramide", ou toute autre chose, les sept mots de la définition ayant un autre sens. Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ?) »[1301]
>
> Jorge Luis Borges

[1301] Jorge Luis Borges, *Fictions/Ficciones*, « La bibliothèque de Babel/La biblioteca de Babel », Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2012, p. 169.

Cet itinéraire autour de la lecture de l'œuvre fait émerger le concept d'illettrisme esthétique en tant que nouveau paradigme lecteur de l'art actuel. L'illettrisme esthétique est donc une attitude face à l'œuvre, une attention à l'émergence de la visualité, mais aussi une position qui implique une certaine responsabilité : celle d'*essayer dire* l'œuvre en retour de ce qu'elle offre de résistance et d'ineffable. L'illettrisme esthétique est un refus des normes de langage établies. Ici, c'est un aspect plus politique de la lecture qu'il faudrait envisager. Car les altérations plastiques des œuvres abordées jusqu'alors, dans leur dimension protocolaire, font dialoguer poétique et politique autour de normes de paroles. Cette paradoxale mise en visibilité d'une poétique d'altération est une manière de questionner la passivité qu'un régime de lisibilité induisait. La censure plastique est un outil d'exhibition des écarts de paroles non autorisés. Les procédés d'altération, parfois brutaux, font ressurgir les figures oubliées que la censure a rendues muettes. Les œuvres interrogent les lacunes d'une histoire politique sensible, dont certaines histoires et paroles, sont volontairement tues. La posture lectrice engage donc la responsabilité du spectateur. Si les altérations du livre sont des politiques volontaires du silence, le spectateur de l'illettrisme esthétique est en négociation permanente d'un dire ; il renoue avec l'*oralité* de toute lecture plasticienne.

1. Le concept d'illettrisme esthétique

1.1. Dimension critique, politique, épistémologie et sociale de l'exercice de lisibilité

Lire l'art – ou le monde – procède donc d'une *lecture* ou plutôt, selon Muriel Pic, d'un « exercice de lisibilité »[1302] : lire appelle une répétition, une envie renouvelée de se confronter aux artefacts sensibles. Lire l'art « au risque de ses livres et bibliothèques altérés » accorde à la lecture une valeur critique qu'elle semblait, parfois, avoir perdu. Aussi, parler d'un « exercice de lisibilité » induit une approche différée de celle-ci, une construction du lisible qui appelle du temps. « […] les images ne parlent pas toujours au moment où on les capte. Elle peuvent par contre trouver une lisibilité nouvelle plus tard, une fois que l'on trouve le "point critique" […] d'où surgit la possibilité d'un autre regard »[1303]. L'acte de « lire » et la « réévaluation de la lecture

[1302] Muriel Pic, « Constellation de la lettre… », *op. cit.*, p. 251.

[1303] Maud Hagelstein, « Farocki/Didi-Huberman… », *op. cit.*, p. 233. Maud Hagelstein insiste à la page suivante (p. 234): « Puisque la lisibilité des documents est rarement immédiate, il faut la patience et l'occasion de ressaisir plus tard les images déjà en circulation. »

comme acte critique »[1304] proposent au lecteur un rôle actif dans les apprentissages et la découverte au long cours de nos canaux de pensée. Lire n'est plus uniquement un acte mécanique, physiologique, partie prenante des débats d'opposition entre lisible et visible, c'est aussi un *agir* mental, qu'il faut réfléchir et penser en retour. « Si le concept de lisibilité participe des débats sur la spécificité discursive du texte et de l'image, il s'en distingue en raison de la perspective épistémologique qu'il assigne à l'acte de lire »[1305], perspective épistémologique que l'on tente de privilégier dans notre approche. La dimension critique et épistémologique est coïncidente avec la réévaluation critique des œuvres par les *Visual Studies*.

> […] Mitchell et de nombreux autres théoriciens dans l'espace anglophone concédaient au visuel surtout une force subversive et critique envers l'idéologie, en d'autres termes une force résolument sociale et politique, qui reçut d'importantes impulsions des débats des *Cultural Studies* – ce qui ouvrit à leur tour ceux des *Visual Studies*, des *Cultural Studies* et des *Visual Culture Studies* (cette triade étant symptomatique pour l'étrange situation d'un mélange théorique qui a toujours compris aussi le *Pictorial Turn* comme un *Cultural Turn*) […]. [1306]

La force subversive du visuel trouve sa symétrie dans la puissance critique, sociale et épistémologique de la lisibilité. Bernd Stiegler insiste sur la tâche propre à l'*Iconic Turn* – et par extension à tout mouvement de pensée de la visualité : « être aussi une réflexion sociale »[1307]. Si B. Stiegler n'explicite pas concrètement ce qu'il entend par là, il nous semble que cette idée se retrouve par extension chez des penseurs tel que M. de Certeau, pour qui la lecture – et dans sa critique du scripturaire – prend une dimension politique incontestable. M. Pic également entreprend d'interroger la lisibilité depuis le « poème critique » mallarméen : « qu'il incombe au poète de nous "réapprendre à lire", en nous dégageant de nos automatismes, est une tâche dont Mallarmé aura compris toute la portée critique sinon civique »[1308]. Critique, social, civique, puis politique, l'*exercice de lisibilité* nous rappelle l'engagement et la tâche du poète au sens large, de l'artiste, ou du moins, sans présumer de l'intention d'une quelconque autorité créatrice, de l'œuvre. À la « portée civique » des œuvres mallarméennes, peut faire écho le « moment éthique du regard » chez G. Didi-Huberman : « cette dimension éthique n'est en rien réductible à une attitude morale ou moralisatrice : elle se situe, d'emblée, dans l'acte de *donner connaissance* à des

---

1304 Emmanuel Alloa, Muriel Pic (dir.), *op. cit.*, §4.

1305 Maud Hagelstein, *op. cit.*, p. 251.

1306 Bernd Stiegler, « « Iconic Turn » et réflexion sociétale », *Trivium*, 1, 2008, en ligne : http://journals.openedition.org/trivium/308, consulté le 20 juin 2019.

1307 *Ibid.*, §8.

1308 Muriel Pic, « Constellation de la lettre… », *op. cit.*, p. 254. Le poème de Stéphane Mallarmé est un « poème critique », de la définition qu'il en donne dans « Crise de vers ».

images dont l'état "muet" nous a d'abord, simplement, laissés "muets", muets d'indignation »[1309]. Dans sa dimension critique, l'exercice de lisibilité que proposent les œuvres réassure sa dimension épistémologique.

Cette dimension critique de la lisibilité est pour M. Hagelstein la raison d'être de toute œuvre qui se doit d'« offrir au spectateur […] les moyens d'une posture critique vis-à-vis des images ».

> Offrir, en ce sens, est *ouvrir* le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur. Voilà bien en quoi [les œuvres] nous ouvrent les yeux, font travailler notre pensée, sollicitent nos propres constellations pour tirer de ce qui a été proposé une "lecture personnelle".[1310]

L'exercice de lisibilité correspond donc à une lecture personnelle des œuvres, que G. Didi-Huberman nomme également « pédagogie du document ». L'invitation à se saisir intimement des artefacts sensibles et à amorcer leur lecture procède d'une démarche de connaissance et d'étonnement renouvelé. L'illisibilité des œuvres s'adresse à l'*infans :* « De l'ordre du gai savoir nietzschéen, une telle "pédagogie du document" parie sur un spectateur qui n'aurait pas la prétention à recevoir des conclusions toutes faites, mais qui aurait toujours l'audace, face aux images, de se retrousser les manches »[1311]. La pédagogie des œuvres appelle donc toujours une posture critique et ouverte face à elles.

1.2. Renouveau de la figure de l'analphabète

Illettrisme et analphabétisme s'incarnent dans des pratiques plasticiennes qui emploient dictionnaires et encyclopédies comme matériau de prédilection. Le dictionnaire, en tant qu'outil à « portée universelle »[1312], devient le lieu de fixation d'un langage vernaculaire, celui des néologismes et des hétérolinguismes[1313], entre autres. Il établit aussi un rapport transgressif à la parole, à la bouche et à l'oralité. La symbolique de cet objet-livre si particulier vient interroger la dimension politique de la langue et de ses transformations. Le recours au dictionnaire admet également une

---

1309 Georges Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire, 2,* Paris, Minuit, 2010, p. 50.

1310 *Ibid.*, p. 121, cité dans Maud Hagelstein, « Farocki/Didi-Huberman … », *op. cit.*, p. 238.

1311 *Ibid.*, p. 239.

1312 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 93.

1313 « C'est dans un ouvrage paru en 1997 que Rainier Grutman propose le néologisme "hétérolinguisme" pour désigner "la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale". » Myriam Suchet, « La traduction, une éthique de la ré-énonciation », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, n° 3, 2009, p. 31. L'hétérolinguisme est défini comme « un phénomène strictement textuel ». Pour Myriam Suchet, « l'hétérolinguisme constitue une stratégie de relation à l'altérité », *Ibid.*

certaine figure du lecteur : un lecteur qui se retrouve face à un *illisible* ou *dis-lisible* (mot que l'on ne reconnait pas), un lecteur semble-t-il *illégitime*. Ainsi en est-il des travaux de R. Racine, M. Ohanian ou D. Beube.

Chez Rober Racine, le dictionnaire le *Petit Robert*, de par son homonymie presque parfaite avec l'artiste, devient l'objet central d'un cycle qui s'ouvre en 1980 et donne lieu à plusieurs propositions artistiques : *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, *Les Pages-Miroirs* et *La Musique des Pages-Miroirs*.

Le *Terrain du dictionnaire A/Z* (1980-81) est un projet d'installation. L'artiste entend réaliser un « parc de la langue française »[1314]. Dans un espace naturel de type parc, l'artiste projette de déployer une signalétique de mots, extraits du *Petit Robert* et ordonnés dans l'espace selon l'ordre alphabétique. La maquette du projet, visible sur le site de l'artiste et conservée au MACM de Montréal, atteste d'un quadrillage orthonormé[1315] de l'espace. La lecture de ce dictionnaire spatialisé consisterait alors en une pérégrination. Cette déambulation du spectateur réactiverait l'image du pèlerin qui, pérégrinant dans le monde, le *lit* tout aussi bien ; le dictionnaire s'ouvre à son destin paysager. De multiples versions partielles de l'œuvre sont proposées (en 1984 à Québec, et en 1992 à la Documenta IX de Kassel en Allemagne). La version-maquette définitive renvoie la lecture à une appréhension corporelle. Déployé, l'espace du livre-dictionnaire s'offre comme un plan horizontal autonome. Mais contrairement au projet initial de R. Racine, qui souhaitait que la promenade soit l'occasion d'une découverte – et donc d'un certain apprentissage – des mots extraits de leur gangue de papier, l'installation finale reste énigmatique aux yeux du spectateur. Le champ lexical, planté d'étiquettes bleues inscrites des mots du dictionnaire, ne donne pas de définitions : ils se contente d'offrir au lecteur l'opacité de mots que seul un francophone pourra, s'il les a déjà croisés, identifier et définir. La classique définition se trouve remplacée par une série de traits, plus ou moins horizontaux, mimant un bloc textuel.

1314 Cette idée est semble-t-il évoquée lors de la performance initiale de l'œuvre intitulée *Dictionnaire introduction*, qui a eu lieu en 1980 à Montréal et à Bordeaux.

1315 Dans le mémoire de Mélanie Rainville on trouve la note suivante : « L'artiste souligne que *Le Terrain du dictionnaire A/Z* ne représente pas son projet de Parc de la langue française : "En 1980, je voyais le parc construit de façon très symétrique, à l'image du dictionnaire [...] En 1981, lorsque l'œuvre fut présentée pour la première fois, j'ai délaissé cette configuration statique et linéaire pour une composition ludique et organique, à l'image des jardins botaniques avec leurs fleurs [...] J'imaginai alors paysager les mots de la langue française par cristallisation, arborescence en harmonie avec la nature du site accueillant le projet." [Racine, *Dictionnaire*, p. 23] » Mélanie Rainville, *La signature de Rober Racine. Réécritures et systèmes*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, sous la direction de Thérèse St-Gelais, Université du Québec (Montréal), 2008, p. 45. En ligne : https://archipel.uqam.ca/1770/1/M10724.pdf, consulté le 17 janvier 2021.

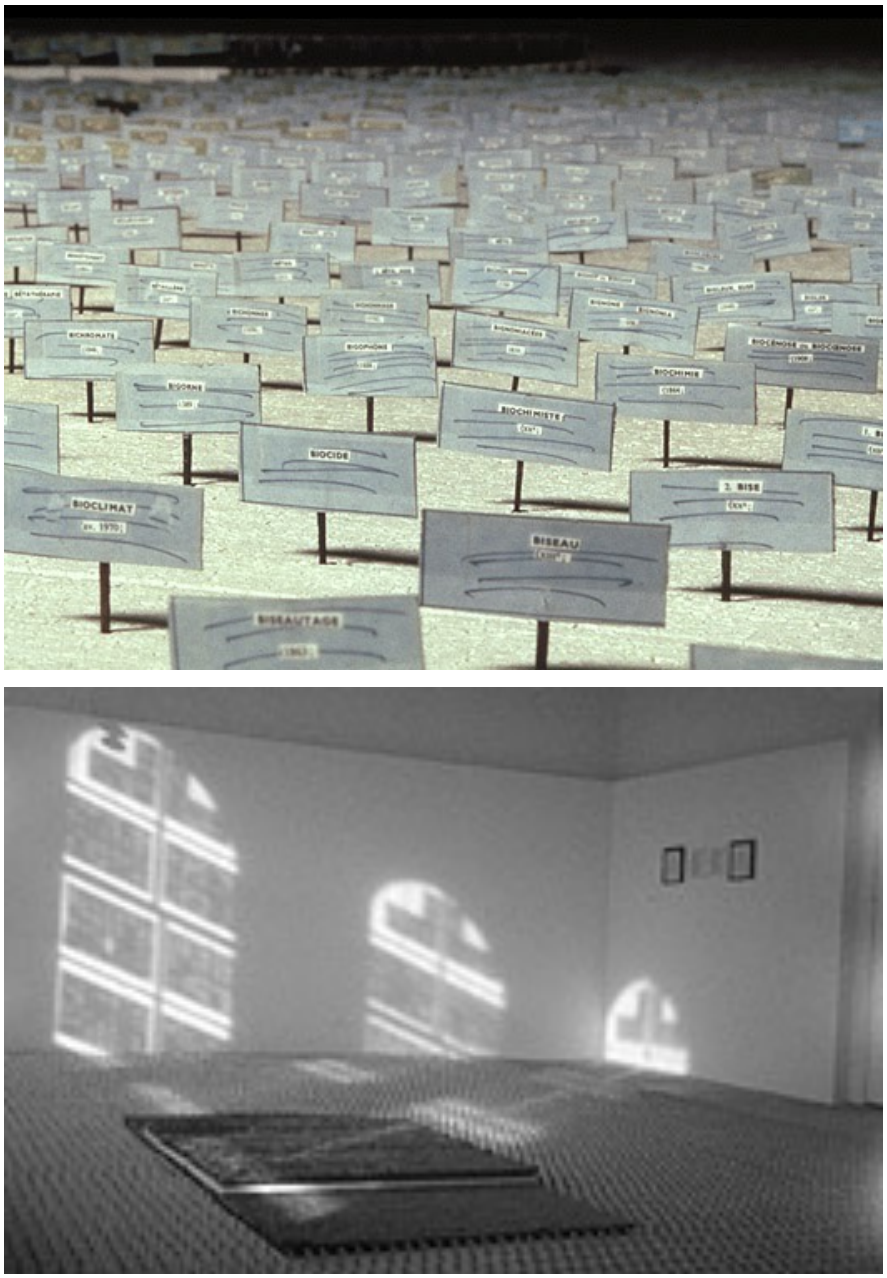


Fig. 79 : Rober Racine, *Le Terrain du Dictionnaire A/Z,* 1980-81, Installation, Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier, 16 x 853,4 x 731,5cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.



Fig. 80 : Rober Racine, *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, 1980-81, Installation, Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier, 16 x 853,4 x 731,5cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

La nouvelle nomenclature proposée par les étiquettes ainsi rangées[1316] ne remplit plus la fonction initiale du dictionnaire : celle d'éclairer le sens d'un mot, de manière fixe et instituée. En parallèle de cette collection de mots détachés de leur sens, le *Petit Robert*, vidé de ses entrées, se transforme en dentelle de papier. Ces pages « déblanchies » découlent d'une manière de lire comme processus de trouée.

> Le terme [de "déblanchissement"] est emprunté à Rober Racine qui l'emploie pour décrire son travail sur les pages du dictionnaire, opérant au scalpel de fines découpures sous les mots : "Plus je déblanchis la page, plus les vides apparaissent ; littéralement. Je fais le vide sous le mot. […] C'est véritablement une percée dans le dictionnaire, entre les lignes ; dans les entrailles du livre." (*Le Dictionnaire, op. cit.*, p. 34).[1317]

« Faire le vide sous le mot » pour libérer le plan sémantique du signe et du signifiant. Le déblanchissement du mot décolonise la langue. Par ce procédé et selon les mots de B. Gervais, R. Racine « enlumine »[1318] les pages du dictionnaire. Celles-ci, avant de devenir « pages-miroirs », sont en effet utilisées comme caches sur les vitres de l'espace qui accueille la maquette de mots, au PS1 à New York[1319], en 1981. Les pages du dictionnaire se font vitraux : filtrant la lumière du jour, leurs manques éclairent les syntagmes d'un jour nouveau en même temps qu'ils les ornent. Plan lumineux mouvant, le double d'ombre et lumière des pages vient tout à la fois éclairer et troubler le socle orthogonal. Plan fixe des mots et plan libre du sens interagissent sans jamais atteindre parfaite congruence.

Explorer l'insignifiance de ces livres est une promesse de signification. Le spectateur de l'œuvre et du monde se fait ici l'acteur de ce que nous proposons de nommer un *illettrisme esthétique*. Attitude en réception, l'*illettrisme esthétique* entend mettre en marche une dé-sémantisation du regard du spectateur. Traditionnellement, l'illettrisme se définit comme une incapacité à lire, écrire ou calculer malgré une

---

[1316] *Ibid.*, p. 46 : « Cette œuvre consiste au découpage à l'*exacto* des cinquante-cinq mille mots de deux volumes de l'édition de 1979 du *Petit Robert* et à leur collage individuel sur de petits cartons bleus, montés sur des bâtonnets noirs, eux-mêmes piqués à la verticale dans une base de styromousse et disposés dans un ordre suivant l'alphabet ».

[1317] Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire*, tome 1, Montréal, Le Quartanier, 2007, pp. 135-160. Également dans Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *op. cit.*

[1318] « Rober Racine, avec son projet des *Pages-miroirs*, s'était attaqué au dictionnaire, en l'occurrence l'édition 1984 du *Petit Robert*, dont il a enluminé l'ensemble des pages à l'aide d'un protocole de plus en plus complexe. » *Ibid.*

[1319] Le MoMA PS1 (anciennement P.S. 1 Contemporary Art Center, ou plus communément P.S.1).

scolarisation[1320]. L'illettrisme, en tant que maîtrise insuffisante, trahit un échec d'enseignement et d'apprentissage. Dans notre perspective esthétique, il s'agit de faire de cet illettrisme une attitude consciente et volontaire. L'*illettrisme esthétique* est un effort : la promesse n'est tenue qui si l'on désapprend à lire, que l'on dé-sémantise son regard. Il faut pour cela envisager les livres altérés comme une langue étrangère, à même d'engendrer chez le spectateur une réaction pathique[1321], affective et intuitive. L'illettrisme esthétique est une volonté d'émancipation des lectures institutionnalisées jusqu'alors, une volonté de désapprendre les automatismes qu'une lecture sémantique de l'art a instigué dans nos expériences. Face à l'échec des méthodes traditionnelles et historiques de lecture de l'œuvre – échec dans la saisie de leurs « moments cruciaux de ténèbres »[1322] et de leur étrangeté – l'*illettrisme esthétique* entend renouer avec « "la nature extra-humaine […] illettrée" »[1323]. Si la dimension métaphysique d'une telle entreprise est patente chez H. Blumenberg, M. Foucault ou G. Didi-Huberman, il n'en faut pas moins négliger sa dimension politique. Parler d'*illettrisme esthétique* est bien une manière de montrer l'impuissance de l'institution (muséale, académique, universitaire, etc.) dans l'acquisition d'une méthodologie de lecture adéquate. S'abandonner à l'*illettrisme esthétique*, c'est faire l'aveu qu'il y a toujours à désapprendre face à une œuvre et que l'instruction axiomatique de l'art est une vaine quête, que la lecture est affaire d'une culture patiente. Quand l'analphabétisme est une posture passive, un constat, l'illettrisme esthétique postule un parti pris actif. La lecture devient volontaire, posture choisie et entretenue selon une esth-éthique spécifique.

L'analphabète : ubiquité d'une figure

Illettrisme esthétique : cette expression trouve son actualité dans un intérêt renouvelé au concept d' « analphabétisme ». Cette ré-interrogation contemporaine se réalise par exemple dans cet appel de 2018, en littérature : « La littérature en partage. Histoire et enjeux critiques d'une littérature "analphabète" », où sont « questionn[és] les enjeux d'une littérature "analphabète", c'est-à-dire d'une littérature qui rejoue ses liens au collectif de manière moins coercitive mais plus rusée, moins programmatique

---

1320 « On parle d'illettrisme pour des personnes qui, après avoir été scolarisées en France, n'ont pas acquis une maîtrise suffisante de la lecture, de l'écriture, du calcul, des compétences de base, pour être autonomes dans les situations simples de la vie courante. », http://www.anlci.gouv.fr/Illettrisme/De-quoi-parle-t-on/Les-definitions, consulté le 12 juin 2018.

1321 Le pathique est défini par Gilles Deleuze comme « le moment […] non représentatif de la sensation », dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 45.

1322 James Elkins, *op.cit.*, p. 89.

1323 Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 22.

mais plus directe »[1324]. Ce renouveau autour de la figure de l'analphabète se joue dans un contexte d'interrogation du « partage du sensible », de l'expérience collective de la littérature. Elle trouve sa racine dans le discours de Hans Magnus Enzensberger prononcé en 1985 lors de la remise du prix Heinrich[1325]. Cet « Éloge de l'analphabétisme » met au jour deux figures de l'analphabète : tantôt loué lorsqu'il est « natif » ou « primaire », il se voit décrié lorsqu'il est « secondaire ». Il se fait jour dans un contexte spécifique : celui des « imaginaires de la fin du livre » ou de la « ruine de la civilisation du livre », là aussi fantasmée.

Ainsi, chez H. M. Enzensberger, l'« analphabète secondaire » naît d'une critique virulente de la télévision comme média du divertissement et menace de la culture. Les années 1980 voient se développer les « nouveaux médias », le champ politique et social reconnaît et intronise le phénomène d'illettrisme[1326]. Produit de l'industrialisation, l'analphabète incarne une figure de lecteur dépréciée : un lecteur télévisuel, de l'ère de la communication. La télévision, média privilégié de ce lecteur, se définit comme média de l'aliénation, de la transparence, de l'hyper-visibilité et de l'ultra-transitivité. Elle incarne une certaine forme de discours : un message comme communication claire et évidente, où le décryptage instantané des signes assure une consommation immédiate de l'information. L'analphabète secondaire, engendré par une société de communication, mobilise des rythmes et visées de lecture incompatibles avec le régime de lecture qu'appellent les œuvres d'art – et de manière plus globale, avec le régime de lecture que nécessite l'expérience esthétique. Sur le rythme de l'instantané et en quête d'un assouvissement prompt de ses désirs, l'analphabète secondaire porte en lui une potentielle ruine de la culture. En 1967, Jean Ricardou évoque déjà un « second analphabétisme »[1327], trahissant le désintérêt croissant du lecteur pour le texte comme motif, texture faite d'opacité, au profit d'un sens aussitôt intelligible. L'analphabète secondaire, s'il pense savoir lire parce qu'il accède aisément au sens – message ou signal clair – en oublie l'essentiel : lire, c'est être sensible à la facture des choses, aux « procédures de production » – tangibles, ténues, lisibles ou inintelligibles - qui animent l'œuvre[1328].

1324 http://figura.uqam.ca/actualites/la-litterature-en-partage-histoire-et-enjeux-critiques-dune-litterature-analphabete, consulté le 4 janvier 2021.

1325 Hans Magnus Enzensberger dans *Médiocrité et folie* (Paris 1991), « Éloge de l'analphabétisme » : Discours prononcé lors de la remise du prix Heinrich Böll, 1985, http://michel.delord.free.fr/hmenz-analphab.pdf, consulté le 7 février 2021.

1326 Jean Vogler, « La lutte contre l'illettrisme : repères », *Agora débats/jeunesses*, 15, 1999. « Illettrisme les conditions d'une seconde chance », pp. 11-22. En ligne : https://doi.org/10.3406/agora.1999.1657, consulté le 7 février 2021.

1327 Voir Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.

1328 Voir le compte-rendu de Jean-Verrier, https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1970_num_7_1_5513, consulté le 15 janvier 2020.

Il faudrait donc en revenir à un analphabète initial, proche du *laïc illettré* chez H. Blumenberg. À cela près que notre « laïc illettré » ne serait pas au contact du livre de la nature ou de la bibliothèque-monde, mais de livres et bibliothèques altérés, qui médiatisent déjà notre rapport au réel. Si nos artefacts n'appartiennent pas à la bibliothèque de l'humaniste, mais bien plutôt à celle de l'illettré, l'accès direct à leur matérialité n'assure pas pour autant leur compréhension immédiate, illusion entretenue chez l'*idiota* séculier.

L'illettré de l'art actuel, personnage théorique au cœur de notre hypothèse, renoue avec l'ingénuité de l'*infans*, la spontanéité et l'étonnement de l'amateur. Illettré : *celui qui « aime »* plutôt que *celui qui « sait »* (étymologiquement, le savant).

> […] l'analphabète m'apparaît comme un personnage honorable, auquel j'envie sa mémoire, sa capacité de concentration, sa ruse, son esprit d'invention, son endurance et la finesse de son ouïe. N'allez cependant pas croire, je vous prie, que je rêve au bon sauvage […].[1329]

L'illettré, s'il est « naïf », ne le devient que sciemment. Il chemine à rebours, d'une langue apprise, de codes inculqués, vers sa « "nature extra-humaine […] illettrée »[1330]. Face à une volonté immédiate et un désir vif de rencontre avec le monde, le lecteur illettré de l'art s'attache à redevenir le « lecteur non prévenu du livre »[1331], manière de renouer avec le plaisir de l'étonnement embusqué dans toute rencontre esthétique. Cultiver l'expérience lectrice de l'art consisterait donc en une éducation spécifique, contre-pied à une « alphabétisation » réglée.

Analphabète et éducation

G. Stewart, en réactualisant les théories de M. de Certeau et R. Barthes, imagine une lecture buissonnière, qui braconne, où l'illettré ne prête plus allégeance au texte (ne s'encombre plus du phrasé initial de celui-ci, ni de sa linéarité). Il invoque alors « la préhistoire démodée de l'alphabétisation »[1332]. Si l'entreprise des Lumières[1333], et bien d'autres après elles, porte un projet d'alphabétisation des

---

[1329] Hans Magnus Enzensberger, *op. cit.*

[1330] Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 22.

[1331] *Ibid.*, p. 66.

[1332] Garrett Stewart, « *The Deed of Reading : Toni Morrison and the Sculpted Book* », https://muse-jhu-edu.ezproxy.ubordeaux-montaigne.fr/article/510662, consulté le 2 février 2021 : « *literacy's outmoded prehistory* ». Nous traduisons.

[1333] Pour Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 241 : « Ce mythe de l'Education a inscrit une théorie de la consommation dans les structures de la politique culturelle. »

masses ; si lire et écrire apparaissent comme des enjeux majeurs (et nécessaires, il va de soi) des sociétés modernes, les programmes d'alphabétisation s'imposent souvent comme des projets d'éducation contraignants et, en partie aliénants :

> ce n'est pas parce qu'ils y étaient disposés que les peuples ont appris à lire et à écrire, mais parce qu'on les y a obligés. Leur émancipation signifia du même coup leur mise sous tutelle et l'on n'a plus appris ensuite que sous le contrôle de l'État et de ses agents, école, armée et justice.[1334]

La réflexion de H. M. Enzensberger n'entre-t-elle pas ici en écho avec celle d'un R. Damien en partie méfiant face à la « machine bibliothèque » ? Cette « idéologie de "l'information" par le livre » et par la lettre, fondée sur le mythe de l'écriture, induit une *in-formation* – au sens plastique de « donner forme » – des pratiques pratiques sociales de l'ordre de l'uniformisation et de la modélisation[1335]. Or, si information et modelage il doit y avoir, gageons que le lecteur en soit l'acteur principal et qu'ils deviennent le modeleur actif du sens. Dans le rapport de forces qui s'établit (du maître à l'élève, de l'enseignant à l'étudiant, de l'institution au spectateur, de l'état au citoyen, etc.) la lecture est l'instrument à subvertir. Longtemps comprise comme « une "littéralité" orthodoxe qui réduit les autres lectures (également légitimes) à n'être qu'hérétiques (pas "conformes" au sens du texte) ou insignifiantes (livrées à l'oubli) »[1336], la lecture, se faisant *plasticienne*, réclame une emprise décroissante des discours hégémoniques et littéraux, détenus par une élite sociale et institutionnelle. L'art, comme lieu privilégié d'une lecture insignifiante, non orthodoxe, retarde ou dévoie l'idée d'un sens littéral de l'œuvre. Néanmoins, plutôt que de renoncer totalement aux institutions, ne serait-il pas judicieux d'instiller dans nos pratiques (pédagogiques, de médiation, etc.) une parole mineure – qui viendrait littéralement *miner* la norme discursive –, décentrée, plurielle ? L' « orthodoxie culturelle », qui dit comment bien parler d'une œuvre, la bien penser ou la bien voir, se heurte inexorablement à la pratique des *lectures* de l'art : « […] les opérations lisantes rusent […] en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle »[1337].

Projet de « domestication » davantage que d'émancipation, la lutte contre l'analphabétisme trouve une face nouvelle dans l'éducation aux images. Les

---

1334 H. M. Enzensberger (*op. cit.*) établit un parallèle entre triomphe de l'éducation populaire et développement du colonialisme : « Le triomphe de l'éducation populaire en Europe coïncide en outre avec le développement maximal du colonialisme, ce qui n'est pas non plus un hasard. » La tentative de maîtrise des masses et de colonisation des peuples se construit par le biais d'une maîtrise des langues et des esprits. Ségrégation et stigmatisation ont malheureusement fait partie intégrante des entreprises d'éducation et d'alphabétisation.

1335 Voir Michel de Certeau, *op. cit.*, Chapitre XII : « Lire : un braconnage », p. 240.

1336 *Ibid.*, p. 248.

1337 *Ibid.,* p. 249.

« analphabètes de l'avenir » pourraient faire référence à notre incapacité à lire les images[1338]. Si l'éducation promeut souvent une alphabétisation par l'image (sous entendu, *pour* la lettre), rares sont les propositions d'alphabétisation *avec*. Éduquer à lire les images et les œuvres doit pouvoir conjurer l'analphabétisme secondaire. Dans l'échec de la culture pour tous, et la victoire de ce type « contemporain » d'analphabétisme des *mass media*, se trouve la condition même de radicalisation des faits culturels : « La victoire de l'analphabétisme secondaire ne peut que la radicaliser [la littérature, l'art], en créant une situation dans laquelle il n'y a plus de lecture que volontaire »[1339]. L'illettrisme esthétique établit un engagement entre le spectateur-lecteur et l'œuvre. Le volontarisme de la lecture en passe par un ré-ancrage dans des dispositifs d'oralité (déjà présents dans la mantique évoquée au chapitre précédent, et fondateurs de bien des *lectures*).

L'analphabète : renouer avec l'oralité de la lecture

Michel de Certeau constate :

> […] à son niveau le plus élémentaire, la lecture est devenue depuis trois siècles un geste de œil. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire. Lire sans prononcer à haute-voix ou à mi-voix, c'est une expérience "moderne", inconnue pendant des millénaires. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur.[1340]

L'illettrisme esthétique entend renouer avec l'*oralité* de l'expérience lectrice de l'art, à la racine des pratiques divinatoires évoquées tout à l'heure. J-P. Vernant insistait d'ailleurs sur le rapport intrinsèque de la divination grecque à l'oralité ; particulièrement, sur l'incapacité à produire une théorie des signes sans dévaloriser ses pratiques divinatoires. La réhabilitation de la mantique permet ainsi de relativiser le rapport de la lecture de l'art à ses pratiques écrites : catalogues d'iconologie, analyses d'œuvre dans les pratiques pédagogiques et universitaires, appareillage écrit des médiations contemporaines, etc. L'impossible conciliation entre oralité et écrit dans les pratiques divinatoires nous encourage à reconsidérer la dimension orale présente dans toute lecture de l'art. De même, la figure de l'analphabète nous poussait à

1338 Voir Emmanuel Alloa dans « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », *op. cit.*, p. 9 : « Les analphabètes de l'avenir » est une expression tirée du titre d'un article paru en 1977 dans le Nouvel Observateur. Extrait de *La Petite Histoire de la photographie* de Walter Benjamin, il fait mention de l'importance du thème du déchiffrement des images dans les années 1920-1930.

1339 H. M. Enzensberger, *op. cit.*

1340 Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 253-254.

renouer avec cette oralité : « Sans tradition orale, il n'y aurait pas de poésie, sans analphabètes pas de livres »[1341]. Si le livre advient comme conséquence de l'analphabétisme, livres et bibliothèques de l'art actuel génèrent l'illettré, le « profane » de l'art actuel. Le spectateur, devant l'opacité des œuvres, leur illisibilité, doit arriver nu : nu de tout ce qu'il sait, nu de tout préjugé sur l'œuvre, nu de toutes ces lectures qui nous travaillent avant même que l'on puisse voir (et qui travaillent, malgré elle, l'œuvre ainsi exposée). Il faut ainsi accepter sa propre exposition : illettrisme esthétique. Le spectateur-lecteur, comme l'analphabète, interroge une lecture de « la bouche et l'oreille », une lecture « *méconnue* », lecture où l'œil et le corps tout entier écoutent (nous pensons à Claudel) et où le spectateur met l'œuvre en mots comme on la met en bouche. L'illettrisme esthétique enclenche une créolisation de la lecture de l'art, une lecture mineure, où l'oralité retrouve sa place. Par créolisation, nous entendons le processus de rencontre d'une langue avec un autre langage et la résultante de cette rencontre : non pas un métissage, une chimère extensive de l'un et l'autre, mais la création d'un nouveau langage intensif, une lecture-artiste.

La lecture, qualifiée d'« activité méconnue » par M. de Certeau, souffre de son assimilation systématique à l'écriture. L'enjeu d'une redéfinition de la lecture depuis les arts plastiques, nous l'avons vu, tenait à une sortie du scripturaire. L'école, les systèmes institutionnalisés plus généralement, ont adjoint le lire et l'écrire en une « couture » plutôt fragile[1342] du point de vue de l'auteur. Lecture et acte scriptural sont pourtant distingués dans les recherches psycho-linguistiques, et désolidarisées en des canaux certes parallèles, mais non dépendants : « […] lire du sens et déchiffrer des lettres correspondent à deux activités différentes, même si elles se croisent »[1343]. Indépendante, la lecture cesse alors de s'envisager de manière passive. Et plutôt que de « déport[er] la "joie de lire" du côté où elle s'articule sur un art d'écrire et sur un plaisir de re-lire »[1344], la lecture comme processus d'oralité doit permettre d'articuler la lecture à un *essayer dire* à même le corps du monde. La modestie de ce discours balbutiant, mineur, non fixé, le rend le plus à même d'exprimer ces expériences aléatoires de lecture.

1341 Hans Magnus Enzensberger, *op. cit.*
1342 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 243.
1343 *Ibid.*, p. 244.
1344 *Ibid.,* p. 246.

2. L'œuvre d'art comme système oral et sonore de lecture : variations mallarméennes et répercussions actuelles

L'analyse du poème mallarméen et de ses variations plastiques permet d'expérimenter concrètement cette dimension orale de la lecture. L'oralité du poème, sa vocalisation première, engendre d'autres *lectures* – tant ré-interprétations plastiques que renouvellements sonores et oraux du poème. J. Bennequin, M. Pichler ou M. Broodthaers explorent le poème comme *système de lecture*. La particularité du texte de S. Mallarmé tient à la création d'une « syntaxe visuelle », où le blanc n'est plus simple fracture alphabétique, mais authentique césure haptique, véritable « syncrétisme », combinatoire entre le « simultané de la vision » et le « successif de la parole »[1345].

2.1. Bruits et lectures concrètes du poème

Le poème mallarméen a été envisagé sous ses aspects syntaxiques et plastiques, mais plus rarement sous son aspect musical[1346]. Ainsi, ces transpositions de l'œuvre mallarméenne, si elles mettent en œuvre le *glitch* sur un registre graphique et sculptural, n'en négligent pas moins une dimension sonore, vocale et orale. Ici, nous renouons avec une acception plus contemporaine du *glitch*, phénomène qui investit d'ordinaire les nouveaux médias. L'œuvre de S. Mallarmé, reprise par M. Broodthaers, M. Pichler et J. Bennequin, interroge le poème en tant que partition aléatoire : l'étrangeté de l'œuvre mallarméenne prend consistance dans les anomalies audios qu'elle produit à l'ère contemporaine. Rappelons tout d'abord que la première « exhibition » d'*Un coup de dés* par S. Mallarmé consiste en la présentation orale du poème à son ami P. Valéry. C'est donc sous forme de *lecture vocalisée* qu'est présentée pour la première fois cette folie poétique. P. Valéry relate cette lecture inaugurale, rituelle presque, bien qu'intime :

> Je crois que je suis le premier homme qui ait vu cet ouvrage extraordinaire. À peine l'eut-il achevé, Mallarmé me pria de venir chez lui ; il m'introduisit dans sa chambre de la rue de Rome […]. Sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème ; et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre "effet", presque à soi-même… J'aime cette absence d'artifices. La voix humaine me semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables, qui prétendent *faire valoir, interpréter*, quand ils surchargent, débauchent les intentions, altèrent les

[1345] Anne-Marie Christin, *Poétique du Blanc, op. cit.*, pp. 147-149.

[1346] C'est le constat de Jean-François Puff dans son article « La musicalité du coup de dés de Mallarmé. », dans Kari Hukkila (dir.), « On Mallarmé », *Hyperion : on the future of aesthetics*, Vol. 9, n°3 (winter 2015), Contra Mundum Press, 2015.

> harmonies d'un texte ; et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés.[1347]

« Le chant propre des mots combinés » correspond chez S. Mallarmé à l'entrechoquement des syllabes sur la page. Cette première lecture est d'ailleurs pour P. Valéry le préambule à la découverte du dispositif spatial du poème. Celui-ci est donc indissociable de son espacement graphique et vocal. Ainsi, lorsque T. Roger s'intéresse au poème de S. Mallarmé, il ne se focalise pas uniquement sur sa dimension graphique. C'est avant tout sa « dimension d'exposition »[1348] qu'il explore. Exposer, c'est disposer de manière à soumettre à la vue (cnrtl). La disposition du poème répond à une dynamique visuelle-optique, à une mise en forme spatiale. Car plus encore, l'exposition dont découle la lecture orale du poème permet d'ouvrir l'œuvre à sa dimension temporelle. Penser la dimension d'exposition d'*Un coup de dés* est très fertile : elle étend le champ d'action du poème à une dimension événementielle et performative. Les artistes contemporains vont se saisir de la dimension lue et performée du poème. Ainsi, M. Broodthaers, lors de l'exposition qu'il consacre à S. Mallarmé, ne se contente pas d'une version « livre » de l'œuvre : il expose aussi une version « lue », passage du « livre » au « *live* », du célèbre poème :

> À droite, se trouvait un socle noir diffusant un enregistrement d'*Un coup de dés* récité par Broodthaers. Après trois coups frappés comme au théâtre, on l'entendait lire le poème de Mallarmé six à sept fois de suite avec des variations de lecture. L'enregistrement se termine par un pur bruitage.[1349]

Au regard des brouillons laissés par S. Mallarmé, nous ne pouvons nier la filiation musicale : les indications données à son éditeur pour la mise en page du poème sont une véritable partition[1350], orchestration spatiale et matérielle du langage. M. Broodthaers en lisant à haute voix le poème, ne fait donc qu'accomplir sa destinée musicale et événementielle. Si P. Valéry louait la sobriété et l'unicité tonale de la première lecture mallarméenne, la lecture chez S. Broodthaers prend des airs d'exhibition (notamment à cause des trois coups théâtraux frappés en guise d'annonce). La rythmicité cyclique de la lecture induit la création de multiples « variations »[1351] (pour reprendre la citation) qui aboutissent à ce que le catalogue

---

[1347] Paul Valéry, *Variété I et II,* o*p. cit.*, « Le coup de dés », p. 264.

[1348] Thierry Roger, *op.cit.*, p. 725.

[1349] Thierry Roger, *op.cit.*, p. 728. Citation de A. de Decker, *op. cit.*, p. 141.

[1350] Voir Jean-François Puff, *op. cit.*, p. 166 : « La partition en musique représente en effet la mise en œuvre de l'écriture musicale, dont la fonction première est de discrétiser les sons (hauteurs, durées), c'est-à-dire d'opérer, précisément, un découpage dans le continu de la matière sonore. »

[1351] « […] Marcel Broodthaers introduit de "petites variations" leibniziennes dans l'original pour produire une œuvre nouvelle […]. » dans Thierry Roger, *op.cit.*, p. 731.

d'exposition nomme « un pur bruitage ». La logique *glitch* du poème est ici poussée à son paroxysme puisque le « bruit », tant visuel que sonore, est érigé comme effet ou événement artistique à part entière. Les « petites variations » introduites par M. Broodthaers sont autant d'accrocs, de parasites *glitch*, qui viennent brouiller l'original, s'insinuer dans la texture lisse de l'œuvre pour y faire « grain ». Le poème accomplit donc l'utopie barthésienne du « bruissement de la langue » :

> [Utopie] d'une musique du sens ; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (vienne naturaliser cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un "fond" ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le "fond" de nos messages (comme il arrive dans notre Poésie) le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou – c'est la même chose – ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la "triste et sauvage histoire des hommes", est la boîte de Pandore.[1352]

La variation, esthétique de manière générale, est une logique *glitch* : logique de reproduction créatrice[1353]. De la même manière, rappelons-nous que littéralement, le *glitch* est une variation, un pic ou un changement d'intensité (électrique). Interroger les œuvres à travers le concept du *glitch* nous permet d'envisager leur devenir-intensif, de penser l'œuvre d'art plastique depuis le modèle musical. Chez M. Pichler, le *Coup de dès (Sculpture)* s'ouvre également à une dimension sonore. L'œuvre musicale de M. Pichler fait ici partie intégrante de notre corpus puisqu'elle est physiquement générée par le livre. La partition-matrice obtenue par découpage des bandes noires de M. Broodthaers est montée sur un piano automatique. L'œuvre « sculpture » de l'artiste, devient la matrice d'une œuvre sonore : ici, c'est bien la texture de l'ouvrage qui va générer des « expériences de bruissement ». Si le *glitch*, associé à la musique depuis le milieu des années 1990, décrit d'ordinaire un genre de musique électronique, il est ici

---

[1352] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, op. cit.*, p. 101.

[1353] « […] il convient de souligner l'importance ici de la logique de reproduction créatrice, celle qui propose une déclinaison du poème, ou bien, pour emprunter un terme au vocabulaire musical, des variations. », dans Thierry Roger, *op.cit.*, pp. 731-732.

à envisager comme « bruit » analogique. C'est une musique concrète où le bruit est utilisé comme matériau sonore à part entière : les mots deviennent « objets sonores »[1354], matière sculpturale.

2.2. L'œuvre d'art comme système de lecture : devenir-lecture du poème

Marcel Broodthaers, lors de son exposition, distribue un fascicule, lettre ouverte[1355] dans laquelle le feuillet 3 comprend une annotation qui renseigne déjà sur le devenir sonore de son travail :

> 1) Un Coup de dés … [dessins des doubles pages du poème, le texte étant réduit à des lignes]
>
> (tirage illimité)
>
> publie … (j'édite)
>
> 2) projection dias. Système de lecture.
>
> 3) couverture nrf. Objet/bibliothèque, armoire, fenêtre ? / prison, expression momentanée du hasard
>
> 4) son ; hauteur et durée en fonction du volume de la typographie > musique essentielle (compréhensible)[1356]

Ces annotations, véritables partitions de travail également, évoquent non seulement le « son » comme matériau inhérent à l'œuvre (puisque M. Broodthaers parle de « musique essentielle »), mais également, définissent le poème comme « système de

---

[1354] « C'est d'ailleurs un incident technique, le bouclage d'un son sur lui-même, qui est à l'origine de la musique concrète : à l'écoute de ce fragment répété et isolé, Pierre Schaeffer prit conscience qu'il était en possession d'un véritable "objet sonore", susceptible d'être analysé, disséqué, transformé. » Antoine Garrigues, « Concrète Musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musique-concrete/, consulté le 12 mai 2017. Nous renvoyons ici également à l'œuvre de Sammy Engramer, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Wave)*, 2010 – que nous avons choisi de ne pas analyser en détail pour des raisons d'étendue de corpus et parce que l'artiste n'utilise pas à proprement parler la forme du livre. S. Engramer réalise une réinterprétation vocale, graphique et sculpturale du poème. Du texte lu sont générées les images graphiques des ondes sonores de la voix : celles-ci sont redisposées sur l'espace de la page. Elles font également l'objet d'une modélisation sculpturale tridimensionnelle. Le son s'incarne, les variations vocales sont réifiées. http://sammy.engramer.free.fr/zjamais.pdf, consulté le 12 mai 2017.

[1355] Lettre ouverte stencilée distribuée à Anvers, en décembre 1969, le jour du vernissage de « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la delioudeliou / S », dans Thierry Roger, *op. cit.*, pp. 1021-1024. Pour Jean-François Puff, « […] le rythme est la composante fondamentale du langage dans son rapport à la musique ; il n'y a de « mélodie » en poésie que par actualisation des hauteurs de la voix au moment de la performance du vers, qui procède de l'usage de tournures syntaxiques telles que l'interrogation ou l'exclamation. », dans *op. cit.*, p. 165.

[1356] Reproduit dans l'ouvrage de Thierry Roger, *op. cit.*, p. 1023.

lecture ». Si nous avons déjà évoqué la dimension systémique du poème, ici, c'est dans la perspective de la lecture, entendue comme phénomène complexe, qu'elle est évoquée par l'artiste. Cette indication est à mettre en regard des lectures performées du poème réalisées par J. Bennequin. L'effacement progressif du texte de S. Mallarmé suivant un rituel de « jets de dés » dont nous avons déjà parlé tout à l'heure induit une lecture du nouveau poème dé-composé. Pour Rosa Menkman, « le *glitch* est l'expérience magnifique d'une interruption qui détourne un objet de sa forme et de son discours ordinaire »[1357]. Ici, la voix du poème est métamorphosée par l'effacement progressif de ses unités de base, les syllabes. Chez J. Bennequin, les sons s'entrechoquent : esthétique du collage, confrontation syllabique brutale, productrice de bruits, musicalité qui reprend l'entrechoquement des dés sur la table de jeu. « Pierre Schaeffer définit ainsi en 1948 la musique concrète comme un "collage et un assemblage sur bande magnétique de sons pré-enregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets" »[1358]. Jeu de la dé-composition donc : le *glitch* est bien cette constitution paradoxale de l'œuvre, où la déconstruction et l'appauvrissement nourrissent la nouvelle genèse de celle-ci. Les lectures performées du poème, au même titre que les expérimentations bruitistes menées depuis celui-ci, renouvellent, selon P. Valéry, les usages de la parole et de la lecture :

> […] l'usage habituel de la parole, la pratique de la lecture cursive et celle de l'expression immédiate affaiblissent la conscience de ces actes trop familiers et abolissent jusqu'à l'idée de leurs puissances et de leurs perfections possibles, – à moins que ne survienne et ne se dévoue quelque personne étrangement dédaigneuse des facilités de son esprit, mais singulièrement attentive à ce qu'il peut produire de plus inattendu et de plus délié.[1359]

C'est S. Mallarmé et son poème qui pour P. Valéry vont donner un nouveau souffle à ces actes de la vie quotidienne. Dans notre corpus, J. Bennequin interroge ces habitudes de lecture : sa voix est investie par la respiration et l'espacement grandissant du poème lors de son effacement. La lecture à haute voix du poème renforce le rythme visuel typographique de l'œuvre. Le rythme des sons articulés accentue sa dimension temporelle. « Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles »[1360]. Cet enfantement du temps, de la durée est propre à la performance de lecture. La remise en question des normes métriques et spatiales du poème chez S. Mallarmé était déjà une façon de repenser une pratique de la lecture,

---

1357 Rosa Menkman, « Le *glitch* art ou *glitch* concept », dans Folklore du Web 2/5, conférence en ligne, 26 Janvier 2012, Le Phoenix, Scène nationale de Valenciennes (Paris), https://vimeo.com/35884558, consulté le 12 mai 2017.

1358 Antoine Garrigues, *op. cit.*

1359 Paul Valéry, *Variété I et II, op. cit.*, « Dernière visite à Mallarmé », pp. 273-274.

1360 Paul Valéry, *Ibid.*, « Le coup de dés », p. 265.

de la « désautomatiser ». Pour J. Bennequin, la poésie mallarméenne génère de multiples « volumes » plastiques - qu'ils soient sculptures livresques ou sculptures sonores :

> Pour Mallarmé la Poésie est Musique, par excellence, et Baudelaire parle du caractère incantatoire de la littérature, comme un retour à la magie des origines sacrées du Verbe. La syllabe est le radical sonore de notre langage. Or, faire l'expérience de lire à haute voix le résultat d'une *Dé-composition*, *a fortiori* s'il s'agit d'une version déjà considérablement dé-composée, c'est retrouver une dimension archaïque de l'expression orale, redécouvrir le signifiant, le son, son bruit.[1361]

Le *glitch* devient dès lors expérience de lecture inhérente au medium-livre. Du *devenir-livre* au *devenir-lecture* du poème mallarméen se joue une *logique-glitch*, un *glitch pur* qui transcende le simple *glitch alike* de la rature broothaersienne initiale. Chez S. Mallarmé, « […] la mort de l'écriture est infinie, tant qu'elle monte et vient du dedans »[1362]. Le *glitch* crée des signifiants aux « flux décodés », syllabes comme « points-signes à plusieurs dimensions, des coupures de flux, des schizes […] »[1363],« […] des signes asignifiants qui se rendent à l'ordre du désir, souffles et cris »[1364], oralité initiale du livre. La glitchification du poème mallarméen assure que « le capitalisme est profondément analphabète »[1365] : il a déjà fait l'expérience de la mort de l'écriture et du scripturaire. G. Deleuze et F. Guattari vont plus loin en envisageant la mort du signifiant, la corruption non seulement des rapports d'« écarts codés »[1366] et de régulation entre signifiant et signifié, mais encore, la corruption interne du signifiant par sa dimension figurale[1367]. L'oralité exhibe ces corruptions internes propres au *glitch*.

2.3. Œuvres de l'art actuel et répercussions sonores

Avec *La Musique des Pages-Miroirs* (1998)[1368], Rober Racine souscrit lui aussi à l'idée du livre comme système de lecture. Si le processus de « déblanchissement » des pages fut long et fastidieux, la transformation des « pages-miroirs » en partition

---

1361 Entretien avec Jérémie Bennequin, août 2018, voir annexes.

1362 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. Anti-œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 289.

1363 *Ibid.*, p. 186.

1364 *Ibid.,* p. 289.

1365 *Ibid.*, p. 285.

1366 *Ibid.*, p. 287.

1367 Voir Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2017.

1368 Écoute possible ici: https://www.youtube.com/watch?v=lJEQLrQkGEY, consulté le 20 janvier 2021.

relève pareillement d'un protocole complexe. Dans un premier temps, chaque syllabe correspondant aux notes de la gamme musicale (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) est relevée et soulignée de rouge. Puis,

> Les partitions ont été écrites d'une façon très simple, un système de correspondances inventé, basé sur des observations de l'artiste, est à leur origine. Il est parti du principe que chaque mot vaut un temps. Un mot contenant une seule syllabe-note identifiait une noire (un temps), un mot en contenant deux une croche (deux demi-temps) et un autre en contenant trois un triolet (trois croches). Dans son écriture musicale, il a tenu compte de la tonalité, déterminée selon la première note apparaissant dans chaque colonne, puis du mode (majeur-mineur), les syllabes-notes de la colonne de gauche étant considérées majeures et celles de la colonne de droite mineures.[1369]

Les pages-miroirs du dictionnaire ainsi évidées serviront plus tard de véritable partition à R. Racine. La destinée sonore du dictionnaire, de même que celle, inaugurale, du poème mallarméen, motive de nombreuses propositions plastiques. Ainsi, le travail de Doug Beube et ses *Speakers*. L'artiste creuse des dictionnaires bilingues (espagnol/anglais par exemple, en 2003[1370]) qu'il appareille ensuite d'un dispositif d'enceintes. Ici, pas de musique générée par les pages-matrices, mais une lecture par des immigrants de certaines entrées :

> Dans son assemblage, un magnétophone intégré reproduit, depuis l'intérieur d'une encyclopédie posée à plat, les mots d'immigrants des côtes américaines, insistant sur la difficulté d'assimiler cette nouvelle langue – un acte de langage non natif symbolisé par les dictionnaires bilingues appropriés (ourdou vers anglais, par exemple) [...].[1371]

Par analogie formelle, le livre-sculpture mime déjà une baffle et suggère une parole muette inscrite entre ses pages – l'excavation de la couverture générant un creux similaire à celui d'un haut-parleur. Lieu de la traduction littérale, les dictionnaires bilingues trahissent les achoppements de la langue et la difficulté d'appropriation du discours « non-natif ». Cette appropriation s'incarne en un « événement de parole » comme processus de re-subjectivation, une réénonciation balbutiante de l'ordre d'une ré-appropriation.

[1369] Mélanie Rainville, *op. cit.*, p. 50.

[1370] Doug Beube, *Spanish to English Speakers*, 2003, Sculpture, Altered book/carved dictionary, 24,1 x 17,8 x 5,1 cm, lieu de conservation inconnu.

[1371] Garrett Stewart, *op. cit.* « *In its assemblage, an embedded tape recorder plays back, from inside an encyclopedia laid flat, the words of immigrants to American shores remarking on the difficulty of assimilating the new language – a nonnative speech act symbolized by the relevant bilingual dictionaries (Urdu to English, for example) [...].* » Nous traduisons.

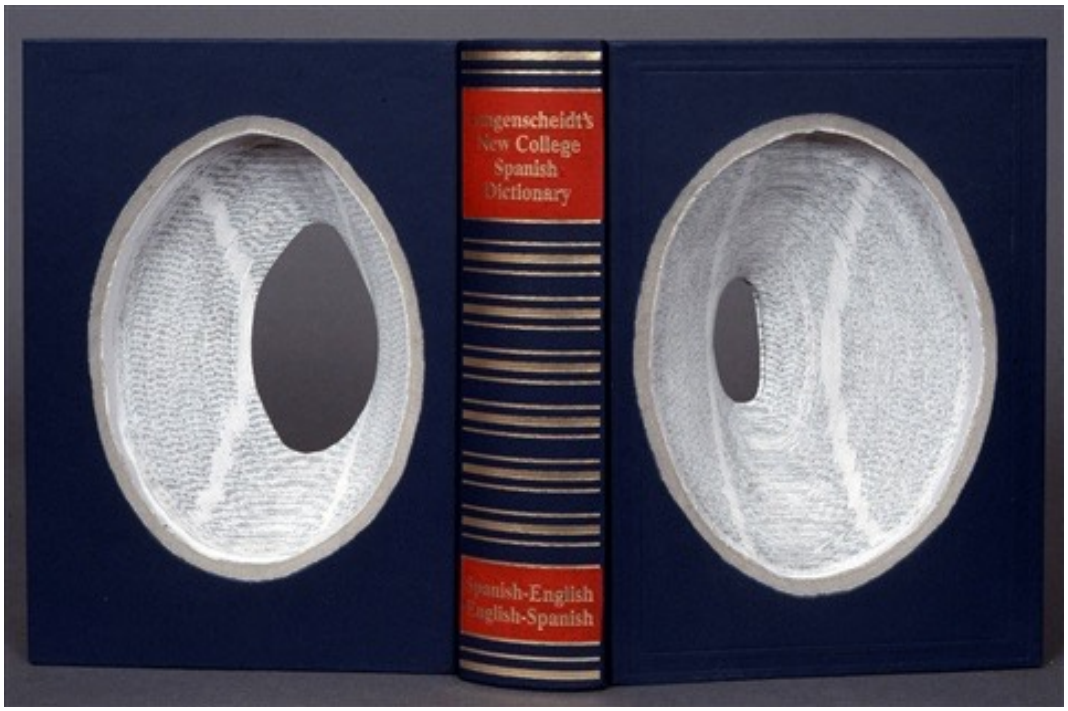


Fig. 81 : Doug Beube, *Spanish to English Speakers*, 2003, Sculpture, Livre altéré/ dictionnaire creusé, 24.1 x 17.8 x 5.1 cm, JHB Gallery, New York.

« Il s'agit au fond de ne pas considérer que les uns ont le « discours » émancipé et les autres la simple "voix" qui révèlerait leur condition, que les uns ont la parole – la parole en acte et singulière – et les autres le pâtir. »[1372] Le lecteur de l'illettrisme esthétique porte une nouvelle légitimité d'énonciation.

Melik Ohanian, dans *Sign Word Book*[1373], réalisé la même année que l'œuvre de D. Beube, s'emploie également à explorer les symboliques du dictionnaire. La figure du migrant, lecteur supposément *illégitime*, réapparaît là encore. En 2003 :

> […] l'artiste demanda à un groupe de personnes immigrées et requérant l'asile politique, d'effacer les définitions du dictionnaire français Larousse qu'il a mis à leur disposition. Naira Eristian, Elmira Haptnakian, Sacha Armedov et David Akhopov, âgés de 20 à 27 ans, tous réfugiés politiques arméniens, vont alors travailler durant plusieurs jours à gommer les mots qui, pour ceux qui maîtrisent la langue, fournissent le sens du vocable désigné. Pour les autres – et c'est précisément le cas de ces immigrés – le dictionnaire ne constitue qu'un ensemble de graphies et de signes incompréhensibles auxquels, au hasard de la distribution, seules quelques illustrations peuvent donner sens.[1374]

Les quatre migrants, à l'aide de l'outil « gomme » sur photoshop, effacent donc sans en comprendre le sens, les blocs de texte servant de définition aux mots. Cette expérience d'effacement tisse un lien fort entre action artistique et événement politique. M. Fréchuret ne manque pas de rappeler l'« effacement radical »[1375] subi par le peuple arménien lors de son génocide dès 1915. Le geste plastique de la disparition ravive corporellement le souvenir d'un geste historique d'éradication. Les migrants du projet de M. Ohanian, ou ceux qui lisent chez D. Beube, sont littéralement ceux qui migrent, se déplacent et parcourent, de gré ou de force, des territoires inconnus. Dans ces dispositifs plastiques, le migrant se glisse dans la peau d'un lecteur, figure hésitante et déroutée pour sûr. L'altérité du migrant rencontre celle du langage : illettré ou analphabète devant cette langue qu'il ne maîtrise pas, cette graphie qui ne lui appartient pas encore, les gestes plastiques d'effacement et de « mise en sons » conduisent à sentir la rugosité d'un *autre*, l'hétérogénéité de l'*étranger*. Sur les pages du dictionnaire de M. Ohanian, le vocable effacé « privé de ce qui le rend compréhensible, [...] est appelé à errer dans des contrées inconnues et des

---

1372 Marielle Macé, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, En ligne : http://www.fabula.org/lht/14/mace.html, consulté le 02 février 2021.

1373 Melik Ohanian, *Sign Word Book*, mai 2003, Action, Effacement *via* photoshop d'un dictionnaire par des personnes immigrées, Dimensions variables, La BF 15 Espace d'Art contemporain, Lyon. Performance d'effacement réalisée du 15 janvier au 8 mars 2003.

1374 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, pp. 93-95.

1375 *Ibid.*, p. 97.

zones incertaines. Mais à l'isolement spatial du mot et à sa soudaine errance dans la page s'ajoute la perte de sa propre définition avec les conséquences qui en découlent »[1376]. Par un processus spéculaire, ce ne sont pas seulement les syntagmes qui éprouvent l'errance et la perte définitionnelle : face à ces signes vides de sens, le migrant vérifie sa propre dé-définition, comme sa déterritorialisation. Les expériences que les migrants éprouvent dans ces deux œuvres ne renvoient-elles pas, dans une certaine mesure, à celle que le spectateur peut vivre, étranger à une œuvre dont il ne maîtrise pas le code ? L'illettrisme esthétique ainsi incarné fait du lecteur de l'art et du monde un *étranger en sa langue*.

3. Politique et livres altérés : lecture, logos et autodafé

Les livres altérés de l'art actuel renouvellent une réflexion sur l'engagement, ainsi que sur la portée poétique et politique de la voix. Ainsi en est-il des œuvres de A. Hamilton, E. Jacir et T. V. Tran, artistes plasticiennes contemporaines. L'illettrisme esthétique s'incarne ici dans un rapport politique au livre et interroge des normes de paroles.

Chez Ann Hamilton, le livre est souvent au cœur d'une installation-performance. Dans l'œuvre *Indigo Blue*[1377], réalisée à l'occasion du Spoleto Festival de Charleston, l'artiste met en espace un amoncellement de 47000 bleus de travail anonymes (chemises et pantalons), pliés, entassés méthodiquement, ainsi qu'une table, minimale, sur laquelle une personne – anonyme elle aussi – efface un manuel militaire, à l'aide d'une gomme régulièrement imbibée de salive[1378].

De son côté, Emily Jacir, artiste palestinienne, retrace dans son œuvre *Material for a film*[1379] (2004-en cours) l'histoire de Wael Zuaiter, intellectuel et traducteur palestinien tué par les services secrets israéliens (le Mossad) en 1972[1380]. Son travail plastique consiste non seulement en une production d'objets, mais surtout en un

---

[1376] *Ibid.*, p. 96.

[1377] Ann Hamilton, *Indigo Blue*, installation et performance réalisée au Spoleto Festival de Charleston, 1991, réactivée en 2007 au MOMA de San Francisco.

[1378] Alberto Manguel rappelle dans *La bibliothèque, la nuit (op. cit.,* p. 80*)*, une pratique historique du Ier siècle : « Dans un esprit comparable, à Lyon, à la fin du Ier siècle, une loi rigoureuse exigeait qu'après chaque concours littéraire, les perdants soient contraints d'effacer avec leurs langues leurs tentatives poétiques, afin qu'il ne subsiste aucune littérature de deuxième ordre. »

[1379] Voir l'article de Marc James Léger, « *Dialectics of the real : on the Art and Politics of Emily Jacir* », https://www.academia.edu/34372159/Dialectics_of_the_Real_On_the_Art_and_Politics_of_Emily_Jacir, consulté le 29/12/2017.

[1380] Les circonstances de la mort de W. Zuaiter sont les suivantes : l'intellectuel est abattu de douze balles. La treizième balle tirée par ses agresseurs vient se loger dans un livre sur lequel travaille le traducteur : une version arabe des *Mille et unes nuits,* qu'il projette de traduire en italien, et qu'il a dans sa poche le jour de sa mort.

engagement corporel. Parmi les espaces multimédias de l'œuvre, une pièce, faisant figure de mausolée, met en scène des livres. L'artiste tire au pistolet sur mille livres blancs, rejouant la mort de Wael Zuaiter (qui avait dans sa poche un exemplaire des *Mille et une nuits*, troué lors de son assassinat).

Enfin, Thu Van Tran, artiste d'origine vietnamienne, émigrée en France, fait dialoguer langage, fiction et identité dans ses productions. Le livre, matériau de prédilection, devient catalyseur fictionnel de sa pratique. Ainsi le roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [*Au cœur des ténèbres*] (1899) fait l'objet de multiples réinterprétations plastiques. *Au plus profond du noir (manuscrit)* (2013), version manuscrite de la traduction, s'intéresse de près aux normes de domination mises en place durant la période de colonisation française du Vietnam[1381]. Dans cette version, l'artiste fait une traduction en une soixantaine de feuillets de l'œuvre de J. Conrad. Ceux-ci sont linéairement et frontalement disposés par séries de quinze sur des étagères de bois. La première feuille dans le sens de la lecture est blanche, la dernière complètement noire. Ainsi, au fur et à mesure de la lecture, l'œuvre se grise, puis se noircit, jusqu'à devenir complètement opaque et illisible au spectateur. Le procédé de traduction est simple : T. V. Tran, munie d'un dictionnaire anglais-anglais, traduit mot à mot l'œuvre conradienne, de l'anglais au français. *Sans Tache* (2012) est la variation sculpturale de cette traduction, où le livre de J. Conrad, sur un socle de plâtre, est taché d'encre noire.

La question de la lecture est au cœur de ces dispositifs souvent immersifs. Cette attention à la lecture des œuvres peut paraître paradoxale puisque les livres présentés sont soumis à une censure plastique. En effet, l'attaque matérielle qui leur est faite (attaque physique presque dans la relation au corps qui s'y établit) est une attaque du texte et des mots qu'ils portent. Cette paradoxale mise en visibilité d'une poétique d'altération est une manière pour ces artistes féminines de questionner le régime de représentation classique de l'art : un régime de lisibilité. Insistons par ailleurs sur la formule à valeur d'oxymore que serait une « poétique de l'altération » : poétique et politique dialoguent dans cette confrontation entre création et altération du mot. Ainsi, c'est surtout autour de normes de paroles que ces productions, dans leur dimension protocolaire, font dialoguer poétique et politique. Car le régime de lisibilité que questionne l'art fait pendant au régime du dicible édicté par l'Histoire. Le politique, entendu ici avec J. Rancière, est relatif au discursif, à la fiction et au « partage du sensible »[1382] que le livre peut engager.

[1381] Notons que l'ouvrage de Joseph Conrad revient quant à lui sur la colonisation du Congo par Léopold II, roi de Belgique. Plusieurs histoires colonisatrices se cristallisent donc dans le travail de Thu Van Tran.

[1382] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique,* Paris, La Fabrique, 2000.



Fig. 82 : Ann Hamilton, *Indigo blue*, 1991/2007, Installation et performance commandées pour "Lieux avec un passé : Festival de Spoleto de Charleston » (Mary Jane Jacob, curatrice | Charleston, Caroline du Sud | 24 mai au 24 août 1991), Vêtements de travail bleus, base en acier et en bois, table en bois, chaise, ampoule, livres (manuels de réglementation militaire, reliures bleues), salive, gomme à effacer rose, effacement, filet, soja, Dimensions variables, Collection du Musée d'Art Moderne de San Francisco. **Fig. 83 :** Emily Jacir, *Material for a film*, 2004-en cours, Installation à l'occasion du Hugo Boss Prize 2008, 1000 Livres blancs fusillés, photographies de l'ouvrage des *Mille et une nuits* de W. Zuaiter, Dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Fig. 84 : Thu Van Tran, *Au plus profond du noir*, 2013, 59 feuilles de papier A4, 120 feuilles de verre, 4 planches de bois d'hévéa, 29,7 x 21,4 cm (x 59), Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles. **Fig. 85 :** Thu Van Tran, *Sans Tâche*, 2012, Bois d'hévéa, plâtre, livre et encre, 85 x 37,2 x 37,2 cm, Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.

L'autodafé est à ce titre une figure paradigmatique de cette altération matérielle et symbolique. Mais que reste-t-il aujourd'hui, dans la sphère artistique contemporaine, de l'autodafé ? Il faut veiller dans notre formulation à ne pas réhabiliter ou déculpabiliser celui-ci : notre interrogation s'entend comme tentative de caractérisation d'un geste plastique – poétique – depuis un geste historique. Cette translation nécessite pour le moins un renversement de paradigme. Si pour B. Tillier, « le statut de l'œuvre d'art et d'objet esthétique n'existent pas pour l'iconoclaste », les gestes destructeurs fondent ici des objets esthétiques et des œuvres d'art singulières[1383]. Il s'agit de penser la place de l'iconoclasme – et de l'autodafé – dans la sphère esthétique. Ainsi, comment l'autodafé – rituel historique et politique de destruction du livre qu'il s'agira de redéfinir plus précisément – peut-il nous aider à penser une *poétique de l'altération* ? Dans quelle mesure devient-il geste artistique ? Aux enjeux poético-plastiques de l'autodafé s'ajoutent des enjeux politiques, autour de la question de l'engagement.

C'est la figure du livre – et celle du *logos* qui lui est d'ordinaire associée – qui dans ces trois pratiques cristallise la question de l'engagement. Le *logos*, coexistant au politique et au poétique, n'est plus ici ni vocalisé, ni scripturaire. Pourquoi dès lors utiliser le livre ? Cet objet, resémantisé par des processus d'autodafé, vient interroger le discours et la parole qui lui sont propres. Nous pouvons également nous demander si le refus du *logos* par ces trois femmes artistes est caractéristique d'une volonté de déconstruction des rôles de genre. Sous le néologisme de *phallogocentrisme*[1384], J. Derrida semble ouvrir cette piste. Le *logos*, ainsi associé au *phallus*, cristallise une autorité de parole portée par des instances historiques, sociales et institutionnelles[1385]. Extraire le *logos* du livre – *logos* scripturaire en particulier –, l'y opacifier ou le

---

1383 Voir à ce sujet les remarques dans Emmanuel Fureix (dir.), *Iconoclasme et révolutions de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 14 et p. 31.

1384 Sans qualifier les pratiques de ces plasticiennes de « féministes », nous faisons l'hypothèse qu'elles participent d'un mouvement de déconstruction d'une certaine théorie de la lecture, par différenciation. Chez J. Derrida, cette différence est une « différence sexuelle » à l'œuvre. Pour l'auteur, « […] le fait que la déconstruction a été d'entrée de jeu une déconstruction du phallocentrisme, de façon essentielle, ou du phallogocentrisme, marque bien que c'est une certaine autorité masculine qui se trouve questionnée par la déconstruction, au nom sinon de la féminité, du moins de la différence sexuelle. » Jacques Derrida, *Sur parole : instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1999, p. 28.

1385 « Le terme "logocentrisme" est un des emblèmes de la philosophie de J. Derrida […]. En lui-même, le terme n'a rien de révolutionnaire : toute la modernité est un "logocentrisme", c'est-à-dire une civilisation ordonnée autour de la raison (calcul, discours, philosophie, science) et non plus autour de la foi. Le logocentrisme devient la cible de la déconstruction quand il s'avère qu'il ne va pas sans le carno-phal(logo)-centrisme, quand se manifestent, dans la violence de la domination des autres civilisations et dans la cruauté des traitements infligés aux animaux, ce que l'on pense être les conséquences du règne de la raison ; et surtout lorsqu'il apparaît que la rationalité philosophique, loin de tenir ses promesses de clarté et de distinction, s'empêtre dans des difficultés et des nœuds dont elle ne peut venir à bout. » dans Charles Ramond, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2016, pp. 144- 145.

dissoudre, est un parti-pris caractéristique de ces plasticiennes qui négocient avec le discursif. Ces multiples « autodafés » génèrent ainsi trois niveaux d'analyse que nous nous proposons d'explorer successivement. Ils sont à la fois « acte de foi », mise en abyme de la destruction et déplacement des normes de paroles et de domination. L'autorité auctoriale liée à l'écriture est transférée à l'artiste qui annihile le texte : acte nécessaire à l'ouverture de l'œuvre et au partage du sensible.

3.1. Auto-da-fe : gestique de l'engagement artistique

Alberto Manguel, dans *La bibliothèque, la nuit*, définit l'autodafé comme l'« acte emblématique que fut la destruction des livres par le feu »[1386]. L'exemple de l'autodafé sur une place d'Unter den Linden, devant l'université de Berlin, le soir du 10 mai 1933[1387] est symptomatique de la méfiance qu'il suscite et du pouvoir qu'il incarne. Cible privilégiée de l'oppression, la simple possession de livres (bien avant leur lecture) était passible de répression et de confiscation. Aux violences faites aux corps s'ajoute une violence faite à la mémoire (personnelle et culturelle) des hommes et des femmes : les autodafés rejouent la destruction massive des civilisations. Pour Lucien X. Polastron : « le livre est le double de l'homme, le brûler équivaut à tuer »[1388]. Les processus politiques d'altérations et destructions des livres participent de processus d'évidement culturel et d'oubli, ainsi que d'opacification de la mémoire. Les artistes resémantisent ces processus en négatif : la destruction ou deconstruction[1389] du texte devient le lieu d'un activisme mémoriel.

L'autodafé : le renversement d'un geste

Au vu des trois œuvres dernièrement mentionnées, la question de l'autodafé peut paraître intrigante. Elle s'avère surtout restrictive si l'on s'en tient à sa première définition. Ce geste universellement destructeur est repris dans de nombreuses

---

1386 Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, *op. cit.*, p. 245.

1387 « Le 10 mai 1933 à 22h donc, sur la place de l'Opéra à Berlin, 'une délégation d'étudiants défila, précédée d'une musique des Sections d'assaut (…)'. *L'Illustration* : 'A chaque nouveau paquet de livres livré à la flamme, une voix clamait le nom de l'auteur incriminé et énonçait la sentence d'exécution (...) » : Lucien X. Polastron, *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », 2009, p. 248. Lucien X. Polastron, dans son ouvrage, retrace l'histoire politique de la biblioclastie.

1388 *Ibid.*, p. 12.

1389 Pour J. Derrida : « […] il est hors de doute pour moi qu'un geste de déconstruction est impensable dans une affirmation. Incontestablement, la déconstruction est un geste d'affirmation, un oui originaire qui n'est pas crédule, dogmatique ou d'acquiescement aveugle, optimiste, confiant, positif, qui est ce qui est supposé par le moment d'interrogation, de questionnement, qui est affirmatif. » Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 88.

pratiques contemporaines[1390]. Pourtant, les œuvres ici convoquées ne font que rarement état d'une épreuve du feu. L'agent destructeur incendiaire est dans notre propos relégué au second plan au profit d'une investigation alternative de la gestuelle destructrice des livres. Les artistes procèdent à un renversement ou déplacement gestuel : dans le passage d'un champ à l'autre (de l'historique à l'artistique), dans celui d'une main à l'autre également. Le geste biblioclaste est relégué à l'artiste, porte-voix de la victime, qui le transcende en geste d'engagement plastique. Dans la multitude des histoires de l'art, existe une histoire des gestes et des contre-gestes. La tache chez T. V. Tran, en tant que saturation, l'effacement chez A. Hamilton, et la « trouée » matérielle du livre chez E. Jacir, en tant que modes de création ablatifs[1391], sont des protocoles systématiques d'altération de la trame textuelle ou de l'intégrité des ouvrages. Cette activité plastique, « scriptoclaste »[1392], définit le geste de l'engagement non plus comme geste positif et producteur, mais comme geste d'une destruction créatrice, en négatif. Effacement, trouée, recouvrement ou neutralisation du texte, en privant le livre de sa prose, prennent à rebours la définition sartrienne du livre engagé. Mais bien que les ouvrages ne soient plus porteurs de texte et que leur prose soit abolie, ces œuvres a-textuelles sont-elles pour autant désengagées ? Les artistes ne sont pas des écrivaines. Elles semblent cependant, à travers une *dés-écriture* des livres, se faire productrices d'une *prose en acte*. Au défaut d'efficience d'un discours scripturaire résiste l'efficacité plastique de ces œuvres au minimalisme procédural et à la gestuelle radicale.

Autodafé plastique : un acte de foi

L'autodafé trouve son étymologie dans l'espagnol et le portugais, *auto de fe* et *auto da fe*, signifiant tous deux « acte de foi ». La foi nous ramène bien ici du côté de l'engagement, nécessitant un déplacement d'une sphère morale et religieuse à une sphère éthique et artistique. Dans *Material for a film* de E. Jacir, si la victime est clairement identifiée, la multiplication des livres blancs ne tarde pas à universaliser la figure du martyr. Le geste de « trouée » du livre, mille fois répété, interroge les lacunes d'une histoire politique sensible, dont certaines voix sont volontairement tues. En se remettant dans la peau de l'agresseur de Wael Zuaiter, et en tirant ces mille balles, E.

[1390] Comme celles de C. Parmiggiani, A. Kiefer, P. Convert, ou A. Hamilton, dans l'œuvre *Tropos* (1993) : la performance de lecture consiste à brûler les lignes d'un livre à l'aide d'un fer à souder. L'épreuve du feu se concentre sur le texte.

[1391] Nous repartons ici de la typologie mise en place par Maurice Fréchuret dans Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 39.

[1392] Jérémie Bennequin, « Présentation », https://jeremiebennequin.com/demarche-artistique-30, consulté le 29 décembre 2017.

Jacir « fait foi » : elle porte témoignage, atteste et adhère – corporellement – à la véracité de l'histoire de l'homme tué. Le jour de la mort de W. Zuaiter, le volume 2 des *Mille et une nuits* est transpercé par la 13ème balle qui le touche. Du corps de chair au corps de papier, il n'y a qu'un pas. Ironie du sort, la dernière balle se loge dans le dos du livre, en son pli central, zone névralgique – puisque lieu de la reliure – du corps livresque. L'altération du livre va de pair avec l'extermination de l'homme. Évoquer une gestique de l'autodafé place l'acte de foi du côté du corps et du geste qu'il entreprend. Chacun des gestes mis en œuvre par les artistes s'enracine dans le corps de la victime : corps perforé et violemment criblé chez E. Jacir, corps du labeur[1393] – corps de l'ouvrier de la manufacture – chez A. Hamilton, corps de langage colonisé chez T. V. Tran. L'autodafé comme acte de foi s'incarne plastiquement en qualité de pratique testimoniale et réactivation mémorielle d'un oubli silencieux.

3.2. Livres altérés et norme de parole

L'autodafé comme acte de lecture

Avant de devenir, par extension, une « destruction par le feu faite de propos délibéré », l'autodafé est une pratique liée à la période de l'Inquisition espagnole. Défini comme « cérémonie expiatoire au cours de laquelle étaient lues et exécutées les sentences prononcées par l'Inquisition […] »(cnrtl), l'autodafé devient un *événement de lecture* public. La *lecture d'une sentence* nous ramène au destin du livre, de l'écriture qui y siège, et qui doit être lue, énoncée ou vocalisée, de manière irrémédiable. L'autodafé est une sentence, au sens juridique, légal mais aussi au sens phrastique et grammatical. À la marge de la voix majoritaire, se murmurent d'autres voix, discrètes, oubliées que les artistes révèlent. Les œuvres mettent en emphase, par des procédés de

[1393] Voir à ce sujet les très belles analyses de Pascale Saarbach, « Ann Hamilton : au détour du langage », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n°10, 2008, p. 156. En ligne : https://www.academia.edu/31961552/Ann_Hamilton_au_d%C3%A9tour_du_langage, consulté le 29/12/17. Pascale Saarbach, « Ann Hamilton : au détour du langage », https://www.academia.edu/31961552/Ann_Hamilton_au_d%C3%A9tour_du_langage, consulté le 29 décembre 2017.

« *reenactment* »[1394], les écarts de paroles non autorisées : la réappropriation du livre est un réinvestissement actif de l'Histoire par les artistes. Les procédés d'altérations des livres, parfois brutaux, font ressurgir les figures rendues muettes par la censure : ils mettent en abyme l'effacement et la dissolution de la voix des victimes. Aux économies plastiques des gestes de destruction est associée une économie singulière de paroles. La notion d'économie est ici polysémique puisque nous faisons aussi référence à une restriction de parole, ou du moins un minimalisme discursif sinon textuel. Ce *reenactment* en négatif fait écho à la gestique précédemment évoquée.

Oralité du livre altéré et économie de parole

Les livres altérés du *corpus* sont une exploration de l'anté-prédicatif[1395] : la signification première du livre, liée à l'autorité auctoriale et historique, est pulvérisée au profit d'une responsabilité de parole décentrée aux artistes et aux spectateurs. Ce décentrement est un déplacement multiple du dire : ce sont les énonciateurs secondaires – artistes et spectateurs, témoins de l'histoire – qui prennent ici le *logos* en charge. La parole, dans sa dimension orale ou vocale, vient spécifier les problématiques de langage et de nomination soulevées par les œuvres. « L'omniprésence du langage rendu inintelligible »[1396] s'incarne dans les livres altérés. Pourtant, le livre altéré est de ces « structures intelligibles »[1397], de celles qui fictionalisent notre rapport au monde. Paradoxalement inintelligible selon une lecture classique, il devient le point nodal des œuvres et de leur lecture, il permet « la démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification »[1398]. Le pouvoir de l'objet-livre est donc décentré de la sphère du texte, dominée par l'auteur, à la sphère de l'inintelligible, en création et en réception.

Chez A. Hamilton, l'histoire économique et commerciale du bleu indigo, comme couleur et teinture, se mêle à celle des travailleurs des manufactures de

---

1394 Voir à ce sujet le travail de Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Les potentiels du temps : art et politique*, Paris, Manuella Éditions, 2016. « Dans le livre, Aliocha et Kantuta parlent notamment du "*reenactment*", où il s'agit de remettre en jeu dans le présent ce qui marquait le moment d'une lutte passée. Je l'ai fait, à ma manière, en parlant de la Chute du mur de Berlin. C'est un effort cognitif, mémoriel, plastique et poétique pour dire comment nous pouvons lire notre temps autrement que de la façon dont il nous est présenté. C'est travailler à des narrations qui pourraient être, à des narrations d'un potentiel état du monde de demain, en rouvrant l'histoire passée à des futurs inaccomplis. » Camille de Toledo dans Sandra Delacourt, « Entretien avec Camille de Toledo, Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff », *L'Art même*, n° 72, 1er trimestre 2017, pp. 53- 55.

1395 Ces œuvres silencieuses « […] s'enracinent dans l'anté-prédicatif, dans ce qui est vécu et ressenti avant même de pouvoir être nommé. », Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op.cit.*, p. 150.

1396 *Idem.*

1397 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 56.

1398 *Ibid.*, p. 58.

Charleston. La lecture-effacement se fait silencieuse. À la mécanique scripturale d'impression s'oppose une mécanique du défaire, du délier (pour ne pas dire du dé-*lire*), et du désactiver[1399]. Le corps de l'effaceur devient métonymique du corps de l'ouvrier, et plus encore du corps social collectif des travailleurs qui a constitué l'histoire du lieu. L'œuvre est une « "histoire sociale du bleu" »[1400]. Mais c'est surtout une économie de la langue, du mot et de la parole qui s'y joue. *Économiser / épargner / garder sa salive*, *perdre sa salive*, *dépenser sa salive/de la salive*, *user sa salive (à)/de la salive,* etc. : autant d'expressions figurées associées aux variations d'une économie discursive. « […] Le geste répétitif et déterminé de l'effacement […] se substituait aux mots de l'histoire officielle et lacunaire instituée par les livres »[1401]. L'effacement minutieux, lent et long du manuel militaire est un acte de foi : « C'est en fonction des normes dominantes, dans une situation donnée, que naît le scandale propre à l'acte iconoclaste »[1402]. L'exploitation coloniale, la discipline et l'autorité qu'elle maintenait dans les manufactures, s'exténue matériellement dans cet effacement à rebours, de la dernière à la première page du livre.

Les livres blancs d'E. Jacir trahissent l'innommable et la stupeur de l'assassinat. Perforés par les balles, ils contiennent l'écho silencieux de la déflagration. S'il n'y a pas de mots pour désigner l'horreur, lui assigner un nom, alors le texte est pulvérisé. Ces livres blancs, incarnation de la traduction inachevée de W. Zuaiter[1403], laissent également en suspens un nouveau *dire* déplacé : celui du passage d'une langue à l'autre. « Les mots présents dans ses œuvres perdent tour à tour leur puissante autorité – absorbés, dissous, dégradés –, les signes sont destitués de leur fonction de désignation, renvoyés à leurs qualités purement plastiques »[1404]. Si les trois œuvres ne mettent pas en jeu les mêmes « manières » de faire s'absenter le texte (effacement chez A. Hamilton, opacification et enfouissement chez T. V. Tran, neutralisation et perforation chez E. Jacir), elles traduisent toutes un inintelligible – ou du moins un indicible à l'œuvre dans toute tentative discursive. Dans cette nouvelle économie de parole, la forme de la signification intelligible disparaît jusqu'à l'illisible : c'est dans sa déflagration, l'écho de son exténuation que le mot se dissout pour devenir voix.

[1399] L'artiste parle de « un-making », « un-reading », « un-acting » : l'anaphore du préfixe négatif traduit bien le revers d'une action, l'envers d'un discours écrit. Voir l'interview vidéo du SFMOMA de Ann Hamilton, « Ann Hamilton gives voice to Charleston's invisible history », https://www.sfmoma.org/watch/ann-hamilton-gives-voice-to-charlestons-invisible-history/, 2007, (consulté le 29/12/17). Depuis ce *faire* en négatif, il faudrait réinterroger la notion de « *reenactment* » précédemment évoquée : comment qualifier cette réactivation par le *défaire* ?

[1400] Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 101.

[1401] Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op.cit.*, p. 156.

[1402] Emmanuel Fureix (dir.), *Iconoclasme et révolutions, op. cit.*, p. 21.

[1403] Voir l'article de Ken Johnson, « Material for a Palestinian's Life and Death », https://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13jaci.html, consulté le 28 mars 2018.

[1404] Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 155.

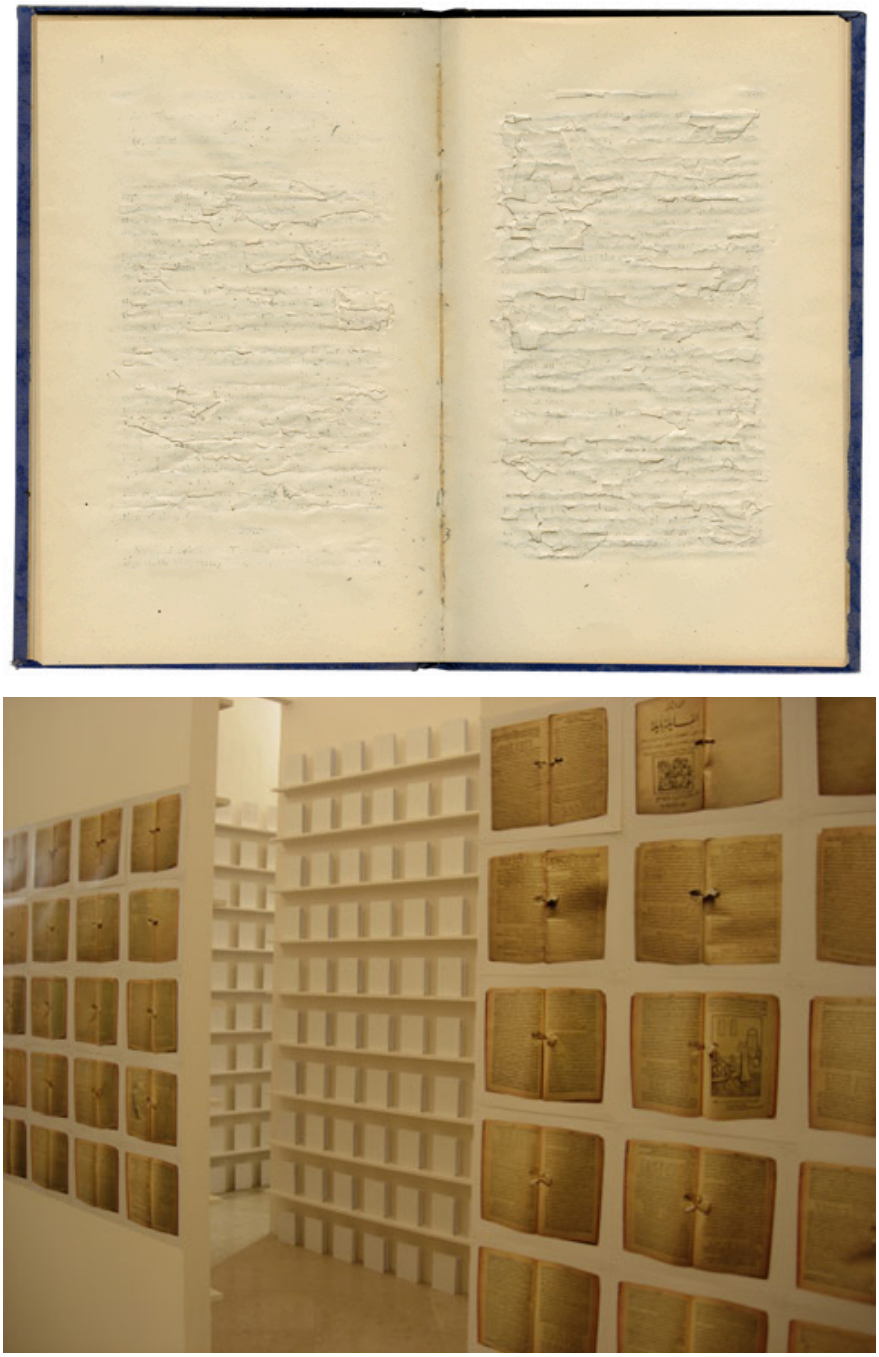


Fig. 86 : Ann Hamilton, Indigo blue (Books), 1991, Quatre livres altérés, vitrine en verre et bois, 101 × 172.7 × 50.8 cm (vitrine), dimensions variables (livres), Collection de Lois Plehn.
Fig. 87 : Emily Jacir, *Material for a film (détail)*, 2004-en cours, Installation à l'occasion du Hugo Boss Prize 2008, 1000 Livres blancs fusillés, photographies de l'ouvrage des *Mille et une nuits* de W. Zuaiter, Dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

La salive, chez A. Hamilton, renvoie à la bouche (lieu de la parole pour l'artiste[1405]). « Nuit, ténèbres, horreur, nausée : comme si l'envie de nettoyer ses tripes par la bouche pouvait purger le corps de ce qu'il avait vu et vécu et se libérer physiquement de l'obscurantisme »[1406]. Bile noire rejetée chez T. V. Tran, salive chez A. Hamilton, déflagration qui laisse « bouche bée » chez E. Jacir : la bouche – et ce qui en sort – est bien le siège de l'œuvre, le lieu où tout se joue. Le silence négocie avec le texte : lorsque celui-ci s'efface, chez T. V. Tran et A. Hamilton, ne reste qu'une parole exténuée (celle des oppresseurs qui colonisent violemment la langue et exploitent l'ouvrier à l'usine).

Pratiques artistiques : nouvelle prosodie de l'Histoire

Le rapport à la bouche est un rapport d'énonciation, voire de prononciation. Ainsi, les œuvres qui mettent en jeu le livre altéré inaugurent une nouvelle prosodie de l'Histoire. Prononcer comme l'on mâche un mot, comme on le met en bouche, comme on le crache enfin. La prononciation exige des mots, une voix : elle appelle une *lecture vocalisée*. Si les mots sont ici absents, la lecture n'est plus relative à une stricte vocalisation, mais à une certaine forme d'attention – *corporalité* et *oralité* – portée aux événements. Cette attention est une *posture lectrice*[1407], en création, qui fait du travail de E. Jacir, A. Hamilton et T. V. Tran, un acte politique engagé. L'action artistique est une négociation permanente autour d'un sens qui se dérobe. Si les artistes sont des porte-voix, cette dernière est toujours comme en réserve, retenue, ou bien *portée ailleurs*.

Dans les heures sombres de l'Histoire, la lecture vocalisée a souvent consisté en un acte de résistance et de survie. La bibliothèque clandestine du bloc 31 du camp de concentration d'Auschwitz, ouverte en septembre 1943, aura surtout valeur de propagande : ouverte pour montrer que la déportation, les camps, restaient des lieux de vie plutôt que des lieux d'extermination. Fermée 6 mois plus tard, après avoir rempli son rôle « publicitaire », la bibliothèque insuffle aux survivants l'envie d'éprouver leur humanité, par la lecture :

1405 Voir la vidéo de SFMOMA, « Ann Hamilton gives voice to Charleston's invisible history », *op. cit.*

1406 Magali Nachtergael, « 'L'horreur, l'horreur' », in Thu Van Tran, *Our lights*, Bruxelles, Meessen De Clercq, 2013, p. 185.

1407 Marielle Macé, *op. cit.*, p. 15. Ici, nous choisissons le terme de « posture » plutôt que celui d' « expérience » : il retranscrit un certain rapport au corps dans l'expérience et, au sens figuré, un parti pris synonyme d'engagement. La lecture induit cette posture. Pour Sartre, « (…) la lecture [,] par certain côté, c'est une possession : on prête son corps aux morts pour qu'ils puissent revivre. » : Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit.*, p. 33. Tel semble être le cas dans notre *corpus*. La lecture naît dans le corps.

> Bien que, matériellement, la collection de la bibliothèque pour enfants de Birkenau ne consistât qu'en huit ou dix livres, il y en avait d'autres qui circulaient uniquement de vive voix. Chaque fois qu'ils réussissaient à échapper à la surveillance, les conseillers récitaient aux enfants des livres appris par cœur en des temps plus anciens, chacun à son tour, de manière que des conseillers différents fassent chaque fois "la lecture" à des enfants différents; ils appelaient cette tournante "échanger des livres dans la bibliothèque".[1408]

Évoquées dans la mise en scène de « La bibliothèque, la nuit » à la BNF, les bibliothèques d'enfants attestent de l'importance de la lecture et de la nécessaire *survivance du livre* dans l'oralité. De la tradition du conteur à l'exercice antique de la mémoire, la lecture (murmurée certainement, mais toujours pourvue de ses qualités de transmission) reste la garante de l'humanité dans les camps. « La lecture, avec ses rituels, devint un acte de résistance […] »[1409].

Écho, vocalisation, chuchotement ou bruissement, sont autant de modalités de l'*oralité* que nous évoquions déjà plus tôt. Les œuvres ici explorées ne présentent pas une *voix* qui serait représentative, mais une voix comme écho d'une inscription sauvage (trouée, effacement, saturation), d'un système graphique libéré d'une voix autoritaire (et fictive) et générateur d'une voix autre. Au chapitre « Sauvages, barbares, civilisés », G. Deleuze et F. Guattari évoquent ces systèmes graphiques libres, initiateurs d'un « géo-graphisme » neuf :

> Les formations sauvages sont orales, vocales, mais non pas parce qu'elles manquent d'un système graphique : une danse sur la terre, un dessin sur une paroi, une marque sur le corps sont un système graphique, un géo-graphisme, une géographie. Ces formulations sont orales précisément parce qu'elles ont un système graphique indépendant de la voix, qui ne s'aligne pas sur elle et ne se subordonne pas à elle, mais lui est connecté, coordonné "dans une organisation en quelque sorte rayonnante" et pluridimensionnelle. (Et il faut dire le contraire de l'écriture linéaire : les civilisations ne cessent d'être orales qu'à force de perdre l'indépendance et les dimensions propres du système graphique ; c'est en s'alignant sur la voix que le graphisme la supplante et induit une voix fictive.) Leroi-Gourhan a admirablement décrit ces deux pôles hétérogènes de l'inscription sauvage ou de la représentation territoriale : le couple voix-audition, et main-graphie.[1410]

Les œuvres d'art, entendues comme systèmes de lecture, coordonnent donc système graphique (entendu au sens large : résidus de gomme accroché à une page, éraflure

---

1408 Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 248.

1409 *Ibid.*, p. 249.

1410 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-œdipe, op. cit.*, Chap. III « Sauvages, barbares, civilisés », pp. 222-223.

d'une phrase, pages dansantes essaimées au vent, etc.) et voix. Sans être le calque l'un de l'autre, sans que la voix ne soit une projection stricte du *graphein,* l'interdépendance des deux pôles constitue une *inscription sauvage* à laquelle s'identifient nos livres altérés. Si le poème mallarméen tantôt évoqué est un « procédé d'*écriture-lecture* »[1411] selon A-M. Christin, ce n'est que dans le sens de cette sauvage inscription polarisée.

3.3. Empêcher le lire, négocier le dire : poétique de l'altération et déplacement du politique

Traduire : déplacer l'autodafé

Les autodafés plastiques sont à plus d'un titre ce que P. Saarbach nomme des « structure[s] métaphorique[s] »[1412]. Analysant les installations de A. Hamilton comme « espace poétique », elle insiste sur le primat du signifiant et sur la dés-information à laquelle le spectateur est confronté. Notre itinéraire autour de l'autodafé permet d'envisager une poétique de l'altération, une poétisation – où le poétique devient *poïétique* – du geste artistique. Nous n'avons eu de cesse de *déplacer* l'autodafé. Pour penser avec J. Rancière, il ne s'agit pas ici d'envisager une esthétisation de l'autodafé – qui tendrait à légitimer l'acte politique totalitaire, mais à concevoir l'autodafé plastique comme acte engagé. La poétique de l'autodafé – poétique de l'altération du livre – se potentialise dans le passage de « l'ordinarité » du geste totalitaire à son « exceptionnalité » artistique[1413]. C'est dans l'« iconoclasme renversé »[1414] – déjà évoqué – que se joue l'intrusion du poétique. L'expression de T. Roger, volontairement décontextualisée, permet de penser une dynamique d'inversion et de déplacement des polarités auctoriales du geste. Nos trois artistes investissent de ce fait la sphère de la traduction : la lecture se mue en *translatio*[1415]. L'artiste endosse l'*ethos* du traducteur : c'est le cas d'Emily Jacir qui prend la responsabilité de la traductrice à la suite de W. Zuaiter dont c'était la profession. Dans le travail de T. V. Tran, l'autorité auctoriale de J. Conrad est transférée à l'artiste, par la translation opérée dans la traduction. Cette dernière participe d'un renversement des pôles

---

1411 Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, op. cit.*, p. 153.

1412 Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 157.

1413 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 67. Ces expressions sont chez J. Rancière liées à l'analyse du travail et à la place de la pratique artistique dans les activités du quotidien. Ici, l'ordinarité de l'autodafé historique dit aussi l'horreur de la banalisation de ce type de pratiques.

1414 Thierry Roger, *op. cit.*, p. 735.

1415 Terme latin qui renvoie littéralement à la traduction, mais aussi à la question de la métaphore ou de la greffe (en tant que transplantation).

d'autorité et de pouvoir. Le geste de traduction devient geste de destruction. L'artiste acquiert ainsi une « "compétence politique" »[1416] propre au geste biblioclaste. La traduction entreprise par T. V. Tran est une interrogation directe de son expérience intime de la langue colonisée et de son autre, la colonisatrice, « […] le français, greffé de force dans les bouches »[1417]. *Au plus profond du noir (manuscrit)* est un nuancier de la perte : perte de l'autorité auctoriale tantôt évoquée, usure de la langue en traduction, effacement ou recouvrement de la voix. La traduction systématique de l'ouvrage de J. Conrad est un ici un procédé politique d'opacification de la parole en « posture d'aveugle »[1418]. L'artiste la définit comme « [...] la collision de deux histoires coloniales [:] Conrad s'aventure dans le Congo belge tandis que je suis originaire du Vietnam »[1419].

Le poétique comme phénomène de contagion

Dans *Sans Tache*, variation sculpturale de *Au plus profond du noir*, T. V. Tran noircit Conrad. La tache d'encre noire qui détrempe le livre est un débordement plastique métaphorique. Elle le submerge, l'imbibe d'une viscosité noire. Les ténèbres, motif iconographique, ressurgissent du texte, plastiques. L'encre des mots, comme par capillarité, remonte à la couverture de l'ouvrage, le déborde enfin ; naufrage du livre. « [La] force [de ce processus de recouvrement neutralisant] tient principalement dans cette modulation croissante qui ne brusque pas l'objet dont elle s'empare mais qui, peu à peu, l'envahit, l'englobe, le pénètre pour, en fin de compte, le transformer parfois assez fortement »[1420]. Cette noirceur est contagieuse : elle s'étend jusqu'à imbiber le support de plâtre, jusqu'à saturation proximale du socle. L'œuvre d'art transforme les processus de violence et d'oppression (relatifs aux contextes historiques et coloniaux) en « phénomènes de contamination »[1421]. « En désactivant textuellement ces livres, les objets environnants absorbent par contamination les histoires qu'ils contenaient [...] »[1422]. La contagion plastique rejoue la contamination de la langue, miroir d'une contamination identitaire. Ce

---

1416 Emmanuel Fureix (dir.), *Iconoclasme et révolutions, op. cit.*, p. 19.

1417 Magali Nachtergael, « 'L'horreur, l'horreur' », dans Thu Van Tran, *Our lights*, *op. cit.*, p. 187. Rappelons que le texte de J. Conrad interroge la colonisation du Congo par la Belgique. Thu Van Tran quant à elle, interroge la colonisation française du Vietnam qu'elle a vécu étant plus jeune. Le passage de l'anglais au français lors de la traduction de J. Conrad est une interrogation de l'hégémonie autoritaire de ces pays colonisateurs.

1418 *Ibid*, p. 36.

1419 Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran ». *Ibid.*, p. 178.

1420 Maurice Fréchuret, *op. cit.*, p. 140.

1421 Garance Chabert et Olivier Meessen, *op. cit.*, p. 177.

1422 Magali Nachtergael, « 'L'horreur, l'horreur' ». *op. cit.*, p. 189.

décentrement de la langue est concomitant d'un « décentrement" du sujet »[1423] mis en avant par P. Saarbach. Le lieu comme « enveloppe » est lui-même créé par contagion, « *in extenso* » du livre altéré : les livres blancs chez E. Jacir sont produits par le livre original du conte, les bleus de travail chez A. Hamilton dialoguent avec le livre militaire, les feuillets de la traduction chez T. V. Tran produisent d'autres « taches »[1424], variations plastiques d'un même élan interrogateur.

Les livres altérés – et la poétique d'altération qu'ils fondent, dynamisent un mouvement que l'on peut qualifier, après J. Rancière, de reconfiguration du « partage du sensible ». Sa réflexion sur la « captation fatale [de l'art] par le discours »[1425] semble réinvestie par les artistes dans les livres altérés proposés à l'expérience. Mais bien loin d'une « pensée du deuil », les œuvres deviennent le lieu privilégié d'un *sentir ensemble* qui ravive la voix. Les livres altérés deviennent « forme de visibilité de […] manières de faire »[1426] ou encore, « visibilité[s] déplacée[s] »[1427]. Leur prosodie renouvelée engendre de nouvelles sentences, de nouveaux énoncés. « […] Dans l'absorption silencieuse de la lecture et de l'écriture, dans le passage du silence à la voix, puis de la voix à la parole, comment celle-ci [la voix] se transforme-t-elle en acte ? »[1428] L'interrogation semble réactivée par lesdits livres altérés. Leur silence est un sas nécessaire au *dire*, dont la responsabilité n'est plus enclose dans des discours historiques institutionnalisés, mais déplacée aux mains de l'artiste et des spectateurs qui œuvrent en tant que communautés politiques et interprétatives :

> […] Les énoncés s'emparent des corps et les détournent de leur destination. […] Ils dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible.[1429]

Les livres altérés redéfinissent une pragmatique du politique. La poétique d'altération du livre ré-organise les espaces de parole et d'autorité, renouvelant ainsi leur capacité à produire de l'engagement. Les artistes inaugurent une communauté de

---

[1423] Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 151.
[1424] Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran », dans T.V. Tran, *Our Lights, op. cit.*, p. 177.
[1425] Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 8.
[1426] *Ibid.*, p. 13.
[1427] *Ibid.*, p. 68.
[1428] Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 167.
[1429] Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, pp. 63- 64.

l'« hospitalité de l'écoute »[1430] qui instaure un régime d'ouverture à la voix de l'œuvre. « La véritable écoute est celle qui procède du dessaisissement, du refus d'un "savoir écouter" déjà acquis, forme de détachement qui ne peut s'opérer dans le décodage d'un message ou le déchiffrage d'une information »[1431]. S'ouvrir à la voix : *déchirer* le silence de l'histoire plutôt que déchiffrer le livre, faire de l'œuvre une *ouverture*[1432]. Et si les altérations poétiques du livre sont chez les artistes des politiques volontaires du silence, les œuvres, toujours, y résistent et restent en négociation permanente d'un *dire*.

[1430] Pascale Saarbach, *Ann Hamilton, op. cit.*, p. 161. Cette hospitalité est reliée aux apparitions vocales récurrentes dans le travail récent de A. Hamilton. J-P. Sartre évoque également la lecture comme « exercice de générosité » ou encore « une tâche à la générosité du lecteur », dans Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.,* p. 57 et p. 67.

[1431] Pascale Saarbach, *op. cit.*, p. 162.

[1432] Pour reprendre une terminologie proche de celle de Georges Didi-Huberman quand il s'agit de désaisissement face à l'œuvre. Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

[Pourquoi et comment l'illettrisme esthétique]

Faire émerger une lecture plasticienne de l'art nécessite de porter une attention particulière aux traces, dépôts, insignifiants matériels et immatériels de l'œuvre. En nous opposant des zones de résistance, désémiotisées et désémantisées, l'art redéfinit les dynamiques herméneutiques et exégétiques comme saisie d'un *inintelligible* en travail. Les chapitres de cette partie nous interrogent sur les caractéristiques d'une telle lecture. Que serait une sémiologie propre aux arts plastiques ? Comment sortir de l'impasse structuraliste et de l'incomplétude du système « visible/lisible » ? La proposition d'un *illettrisme esthétique* entend répondre sur plusieurs points. L'illettrisme, tel que défini au chapitre 8, appelle une « dé-sémantisation » première de nos habitudes de lecture, de nos habitudes de regard. Indispensable, cette étape garantit une relance interprétative et lectrice depuis une *sémeiologie* de poussière. Le spectateur illettré ne porte pas le sens en lui : au capital culturel déjà maitrisé se substitue l'altérité – ou *alter-lisibilité* – d'une œuvre qui dicte et contextualise les conditions de possibilité de sa lecture. Derrière la volonté de définir la ou les lectures possibles de l'art s'exprime le besoin de cultiver nos compétences interprétatives. Pour ce faire, l'interrogation des thèses alphabétiques et la réévaluation du rôle du support de lecture nous permettait de changer nos perspectives. L'illettrisme esthétique apporte un nouveau perspectivisme où la lecture de l'art n'advient plus depuis le sujet, mais depuis l'œuvre et sa connexion aux autres signes.

[Illettrisme esthétique et dé-lire de lecture]

L'*illettrisme esthétique* est un *dé-lire* de lecture. Au sens étymologique d'abord, puisque les lectures induites *s'écartent* littéralement *du sillon* d'une écriture antérieure à la lecture. Au contraire, l'illettré de l'art actuel *invente* le sillon d'un an(té)-alphabet et concrétise une lecture avant la lettre. Il constate aussi que tout dans le monde lui apparaît déjà comme signe interprété ; et qu'ainsi, l'œuvre d'art étant déjà soumise à interprétation, « il n'y a rien à interpréter » mais toujours tout à *lire* et *essayer dire* : « [...] tout est déjà interprétation, chaque signe est en lui-même non pas la chose qui s'offre à l'interprétation, mais interprétation d'autres signes »[1433]. Le dé-lire de lecture découvre dans l'inachevé de l'interprétation la condition moderne de la lecture : la primauté de l'interprétation sur les signes. Ces derniers ne sont jamais clairs ou purs. De même, le symptôme est-il toujours déjà la manifestation lectrice d'un corps. Les livres de notre étude, dans leur altération, font état de cette matrice ou plasticité interprétative en travail dans l'œuvre. L'œuvre d'art, en tant que langage, n'est pas

[1433] Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx. », *op. cit.*

signe mais interprétation à lire et à réinventer. Derrière l'idée d'un « inachevé » de l'interprétation, il ne s'agit pas de comprendre qu'il faut aller « au bout » de l'interprétation savante, mais au contraire qu'il faut savoir la laisser en suspens, ouverte, non fixée, inachevée donc. Cet inachevé apparaît quelque part comme un « impossible » de l'interprétation, condition nécessaire à toute lecture et postulat de l'illettrisme esthétique.

Le dé-lire est ensuite un trouble sémiotique de la lecture qui se manifeste par « un verbalisme incohérent » (cnrtl). Cette incohérence correspond peut-être à une « évidence *anté-prédicative* »[1434] de la lecture plasticienne. Enfin, le dé-lire est un désordre[1435] de la rationalité. Lorsque nous qualifions la lecture plasticienne de lecture constellatoire, le rapprochement établi avec l'astrologie comme pré-science visait à relativiser l'idée de rationalité qui guide d'ordinaire les approches savantes. La réhabilitation de mécanismes taxés d'irrationnels par l'histoire – astrologie, mantique, empathie, présage – fournit à l'idée de lecture une orientation, une consistance et une autonomie neuves. Toute lecture de l'art s'accompagne ainsi d'une forme d'intuition, d'errance, d'une magie longtemps gardées au ban des théories de lecture des œuvres, nouvelles rationalités.

[Lire et essayer dire]

Comme tout mouvement qui « dé-fait », il faut penser un arrêt ponctuel au *dé-lire*. De même que la déterritorialisation deleuzienne/guattarienne ne s'envisageait qu'en regard d'une reterritorialisation, la désémantisation du regard proposée par les livres altérés n'est pas une fin en soi : elle existe et s'incarne pour re-sémantiser l'exercice de lecture des œuvres. Ce retour à une lecture qui fait sens est constitutif de ses enjeux politiques. Le dé-lire de lecture doit permettre une négociation du sens. La relance de la sémiose et l'appropriation des alter-lisibles sont des situations pragmatiques de l'ordre de « jeux de langage »[1436]. Activités performatives de la

---

1434 « A. La connaissance immédiate que j'ai de l'image en tant que telle pourra devenir la base de jugements d'existence [...] mais elle est elle-même une évidence anté-prédicative », Jean-Paul Sartre, *Imagination*, 1936, p. 110, exemple pris par le cnrtl.

1435 Voir les multiples désordres de la bibliothèque chez Alberto Manguel, Walter Benjamin ou Georges Perec. Nous renvoyons également à l'ouvrage de Muriel Pic, *Les désordres de la bibliothèque, photomontages*, suivi de *La* bibliotheca obscura *de W.H.F Talbot,* Trézélan, Filigranes Éditions, 2010.

1436 Chez M. Foucault, le jeu de langage peut s'entendre comme rituel : « [...] le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés) ; il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours ; il fixe enfin l'efficace supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante. » Michel Foucault, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 40-41.

lecture, les actes langagiers doivent mettre en pratique des attitudes propres à relancer la sémiose, tout en lui autorisant errance et distraction. À cet instant, « il importe peu [...] que l'interprétant soit juste ou non, que la signification [de l'œuvre] soit respectée. La sémiose est lancée ; elle pourra ensuite être redirigée »[1437]. Évoquée tout à l'heure, la figure des migrants, lecteurs illégitimes des dictionnaires garants de l'intégrité d'une langue, représentait cet *essayer dire* en acte. Leurs tentatives d'*essayer lire*, balbutiantes, amorcent déjà cette négociation nécessaire à l'établissement du sens. L'*essayer dire*, incarné sons, bruits, syllabes, et voix – « expérience[s] personnelle[s] faite[s] d'approximations et d'inférences naïves et inefficaces, voire comiques lorsque évaluées par autrui, mais dont la fonction est de donner à la sémiose son dynamisme, sa vitalité »[1438] –, réconcilie le monde et son lecteur, infléchit la loi pour vivre l'expérience. Langage privé et norme constituent les deux vecteurs opposés de l'expérience du sens : dans cette polarité essentielle se joue l'*essayer dire*, lectures de l'art et compromis entre invention et loi.

La concrétion de ces deux verbes – « *essayer dire* » – met en place un « geste double », dialectique (à la manière d'un battement de paupière) qui force et contraint notre langage et notre entreprise identificatoire.

> "Comment essayer dire ?" (*how try say ?*), se demande Beckett. [...] Si le langage nous est donné, le dire nous est constamment retiré, et c'est par une lutte de tous les instants, un essai toujours à recommencer, que nous nous débattons avec cet innommable de nos expériences, de notre défaut constitutionnel devant l'opacité du monde et de ses images.[1439]

L'essayer dire est une tentative pour déchirer l'opacité, se confronter à la part d'étrangeté des œuvres, leurs ténèbres. Les migrants qui *essaient dire* chez D. Beube ou M. Ohanian affrontent la résistance d'une langue - et avec elle celle de tout un système. Dans l'*essayer dire*, le dire n'est ni scientifique ni dogmatique : il doute, tâtonne et joue de ses intuitions. Il se distingue en cela de tout « essayer *de* dire » : entreprise de langage comme moyen. Car « il y a donc dire et dire. En face du *dire* en acte – donc en perpétuels mouvements d'essais, d'approches, de tâtonnements ou d'expérimentations –, il y a le *dit* des pensées déjà closes, des partis déjà pris, des discours déjà faits, déjà prêts »[1440]. Réactions langagières qui s'apparentent à des « préjugés », les *dits*, en pensées déjà closes, ne nous apprennent rien de l'expérience esthétique que nous faisons des œuvres. Quant à la communauté qu'ils fondent, il

---

1437 Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*

1438 *Ibid.*

1439 Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014, p. 53.

1440 *Ibid.*, p. 66. L'auteur souligne.

s'agit principalement d'une communauté mondaine « d'experts » autoproclamés. Or, l'attitude de l'*essayer dire* se distingue en tout point de celle du prétendu « expert ». « Que faire alors, concrètement, pour ne pas verser l'*essayer-dire* dans un discours de l'emprise identificatoire, qu'elle soit historique ou critique ? Que faire d'abord, sinon *essayer* ? C'est-à-dire : *faire une expérience* »[1441]. Et c'est dans la confrontation répétée aux œuvres, et dans l'utilisation d'un certain type de langage, que le spectateur actif pourra non seulement faire cette expérience, mais surtout *y rester* pour un temps, différer distraitement le moment où l'interprétation se clôt.

[Essayer dire et langage phatique]

Quel peut donc être ce langage si particulier de l'*essayer dire,* celui des lecteurs étrangers à l'œuvre, de l'ouvrier chez A. Hamilton, de l'immigré chez M. Ohanian, du colonisé chez T. V. Tran ? À coup sûr, un langage intempestif, impromptu, que l'on n'attendait pas ; de ces mots, bruissements, qui surgissent non pour communiquer mais pour manifester, faire entendre leur voix. À l'image des altérations de nos livres et bibliothèques, le lecteur de l'art se trouve souvent *indéfini* devant l'œuvre qu'il côtoie :

> J'étais comme fatigué du langage jusque-là mis à ma disposition. Je me sentais comme "indéfini" – et pas seulement indécis, incapable de jugement – devant cette image. N'étais-je pas moi-même *à l'image* de cette forme indéfinissable qui me faisait face, cette forme peut-être inventée par l'artiste pour *indéfinir mon langage* devant elle ? Regarder cette œuvre me mettait en défaut de langage, mais défaut n'est pas absence irrémédiable : le défaut dénote bien plutôt une incomplétude en mouvement, donc une virtualité, une puissance. *Défaut* c'est *désir*, en sorte que regarder, coi, revient à *ouvrir* une possibilité pour le langage lui-même.[1442]

Face aux discours rebattus sur l'art, nos habitudes langagières conditionnent notre capacité à regarder les œuvres. La dimension *phatique* de l'*essayer dire* est ainsi le symptôme de ce renouvellement de la lecture. Celle-ci désigne en effet une fonction du langage[1443] lorsqu'il est utilisé uniquement pour établir une communication, sans apport d'informations. Cet acte énonciatif, où la langue est utilisée, abstraction faite de ce à quoi on veut référer, n'en reste pas moins porteur de sens. Il est à la fois « mise en fonctionnement de la langue » et « expression d'un rapport au monde »[1444] :

[1441] *Ibid.*, p. 83. L'auteur souligne.

[1442] *Ibid.*, p. 52. L'auteur souligne.

[1443] À noter que nous isolons ici une fonction particulière du langage (la fonction phatique) à des fins démonstratives. Cette distinction typologique n'est pas aussi nette dans le flux de la communication : le langage est un réseau complexe de fonctions disjointes ou conjointes à des degrés divers.

[1444] Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 80.

> B. Malinowski l'a signalée sous le nom de *communion phatique*, la qualifiant ainsi comme phénomène psycho-social à fonctionnement linguistique. Il en a dessiné la configuration en partant du rôle qu'y joue le langage. C'est un procès où le discours, sous la forme d'un dialogue, fonde un apport entre les individus. […] "Chaque énonciation est un acte visant directement à lier l'auditeur au locuteur par le lien de quelque sentiment, social ou autre. Une fois de plus, le langage en cette fonction ne nous apparaît pas comme un instrument de réflexion, mais comme un mode d'action".[1445]

Les lectures de l'art et les énoncés qu'elles forment relèvent de cette fonction de contact, de méta-structure de notre relation à l'œuvre, de ce mode d'action à valeur performative. C'est un discours à la limite du dialogue qui se noue entre l'œuvre et le spectateur. L*'essayer dire* phatique est une façon de remettre au cœur d'un réseau de pratiques sociales les arts et l'expérience que l'on en fait. L'*essayer dire,* cet intempestif du langage, sort des sentiers représentatifs et ne s'envisage plus uniquement dans sa capacité transitive : il remet la sensation au cœur du langage. Ses capacités représentatives, qui construisaient de manière seconde des effets présentatifs, s'effacent donc au profit de la sensation, du perceptif et de l'affectif de la présentation.

La phatique de l'*essayer dire* est empreinte d'un désir : celui de la « nécessaire expérimentation de nous-mêmes »[1446] et de la communauté esthétique dans laquelle nous évoluons. « […] "Essayer dire" (*try say*), voilà qui désigne à présent l'effectivité du désir, de l'essai, la fécondité du conflit même où se débat tout exigence de dire »[1447]. Faire le choix de *lire* l'art*,* c'est tenter le pari risqué de rester *dans* l'expérience, de prolonger l'instant de la découverte de l'œuvre, et de conjurer la séparation brutale et l'oubli, le solipsisme de l'individualité. Ainsi, loin des discours axiomatiques qui cristallisaient les attitudes mondaines du critique ou de l'historien d'art, le discours phatique de l'amateur d'art, fait de nos lectures de l'art « [...] un langage heuristique qu'il nous faut, à chaque fois, réinventer devant les œuvres : un langage de l'*essayer dire* perpétuel, un langage de l'approximation toujours suspendu entre le sensible et l'intelligible, un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard »[1448]. *Lire* l'art devient donc une pratique sociale, une expérimentation heuristique de la découverte de l'œuvre, mais également de la découverte de l'attitude esthétique qu'engage le commun. Dans cette redéfinition du langage esthétique « […] l'expérience du *voir* commence d'être *pensée* »[1449]. Livres et

---

[1445] *Ibid.*, pp. 86-88.
[1446] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 54.
[1447] *Ibid.*, p. 55.
[1448] *Ibid.*, pp. 69-70.
[1449] *Ibid.*, p. 65. L'auteur souligne.

bibliothèques altérées déroutent ce que peut être notre conception de l'expérience : ils nous poussent toujours à penser un nouveau « voir », un nouveau « dire » et un nouveau « lire » – un *essayer lire* commun.

C –

CONCLUSION GÉNÉRALE

> « [...] je pense qu'il existe aujourd'hui un a priori tout à fait pernicieux en faveur d'une formation artistique trop unilatéralement historique. Le but de l'histoire de l'art comme discipline s'est substitué à celui de l'éducation artistique au sens large. Connaître l'histoire de l'art est devenu le synonyme de comprendre l'art. Voilà précisément l'erreur, et le public amateur, qui sacrifie les avantages de son approche naturelle, non historique, [...] noue un rapport biaisé à l'art. »[1450]
>
> Heinrich Wölfflin

[1450] Heinrich Wölfflin, « D'un mauvais usage de l'histoire de l'art » (1909), dans Heinrich Wölfflin, Danièle Cohn (postface), *L'explicitation des œuvres d'art*, Paris, L'écarquillé, 2018, p. 9.

[Questionnements et spécificité de la démarche - synthèse]

Si les exhortations à « lire une œuvre » et à en faire une « lecture » sont entrées dans le langage commun, les implicites de ces formules n'en sont pas moins prégnants. Par ailleurs, les bouleversements plastiques (à la fois techniques et conceptuels) depuis les avant-gardes, n'ont eu de cesse de modifier les artefacts plastiques qui peuplent musées, collections, espaces publics et imaginaires. Les théories de lecture de l'art jusqu'alors formulées (principalement des théories de l'image) sont-elles toujours adaptées à nos œuvres et à nos expériences ? En se demandant « comment lire » ou « comment ne pas lire » les œuvres actuelles, nous souhaitions investir une *théorie de lecture de l'art* qui ne soit pas hors-sol ; ni théorie littéraire, ni iconologique, ni historienne, ni sémiotique, mais délibérément *plasticienne,* dans ses méthodes et ses applications (pédagogiques, théoriques et pratiques). Le phénomène central de *lecture* de l'art restait nous semble-t-il un impensé des théories de l'image plébiscitées pour analyser les œuvres (en milieux scolaire et universitaire particulièrement). Les théories iconologiques ont fait prévaloir la fin sur les moyens : le sens et l'intelligibilité érigés en buts ultimes de toute compréhension de l'art éclipsent le sensible et la temporalité inhérents à cette entreprise. La question était donc de savoir comment (selon quels moyens, quels concepts et quels paradigmes) pourrions-nous théoriser une lecture de l'art enracinée dans les œuvres et entée dans les corps. Quelle *lecture naturelle de l'art* pourrions-nous inventer, qui ne soit plus simple dispute entre intelligible et sensible, rationnel et irrationnel, lisible et visible ? À la binarité d'un modèle iconologique artificiel, la *lecture* oppose le flux des forces et des polarités.

Plutôt qu'une iconologie donc (sous l'égide du sens et de l'intelligible), une théorie de *lecture*. Si le terme conserve sa connotation littéraire, le corpus de livres altérés et bibliothèques empêchées sur lequel nous nous appuyons fait basculer définitivement la notion dans le champ plastique. Livres ou bibliothèques objets constituent une critique plastique de la lisibilité – notion confondue à la lecture, mais qui ne la recouvre pas totalement. La métaphore de lecture (et par là-même du livre et de la nature) contenue dans l'expression « livrer le monde » est une métaphore plastique qui fait du monde une *plasticité.* Sa re-sémantisation réimplante la lecture dans un régime d'immanence, de visualité et d'inintelligibilité premier. La lecture s'entend alors comme *gestique*. À l'artefact qui soustrait son évidence lisible – pour mieux appeler une lecture plasticienne – répond une performativité de la lecture incarnée geste d'altération et de retrait. Cette performativité advient dans une lecture comme intelligence et intuition corporelle, extraite de tout anthropocentrisme. Les *corporéités* de la lecture (qui renvoient tant au corps de papier qu'au corps de chair ou au corps institutionnel) se déploient depuis une dimension pathique d'appréhension,

comme irrationnel du corps. La corporéité ouverte aux flux refuse une lecture par capitalisation de savoirs – tout comme elle rompait avec le scripturaire pour mieux renouer avec une *oralité*. Les bibliothèques empêchées sont un modèle propice à cette voie. Ainsi, les questionnements de l'évidence lisible et de la prévalence d'un régime lecteur optico-centré soulevés dans les prolégomènes trouvent une résolution dans nos deux premières parties, permettant dans un dernier mouvement de considérer une certaine philosophie de lecture. En dernier lieu, nous affirmons que « livrer le monde » et lire l'art procèdent toujours d'un dé-lire de lecture qui procède par une dé-sémantisation nécessaire du regard (corrélative de plusieurs jeux de « dé » : dé-sémiotisation des artefacts, *délusion* de la représentation, dé-familiarisation des *habitus*, etc.) Ces étapes – constitutives de la refondation d'une lisibilité pouvant, au terme d'une véritable *lecture,* mener à une compétence interprétative – ouvrent la possibilité d'expérimentation d'une lecture constellatoire et empathique qui cherche à démontrer, à la racine de nos habitudes lectrices, leurs fondements sur le présage et la mantique – ou plus largement sur une « intuition divinatoire ».

[Pour une lecture mantique de l'art - illettrisme esthétique]

Plus encore qu'une lecture sensible de l'art, nous envisageons, à la lumière de livres et bibliothèques altérés, la prise en compte d'un irrationnel plasticien à l'œuvre dans les pratiques institutionnelles et savantes de lecture de l'art (consciente des difficultés que cela implique quand il s'agit d'enseigner ou de transmettre ces pratiques). Et au-delà, l'idée que cet irrationnel ou pré-rationnel peut s'établir comme nouvelle rationalité. La construction de cette théorie plasticienne de lecture procède d'une méthodologie inductive assumée, où les œuvres infirment ou confirment les discours savants sur le sujet. La récurrence du phénomène thématique de la mort du livre et de la bibliothèque labyrinthique et aporétique nourrit l'idée d'un *illettrisme esthétique* à l'œuvre, conjointement dans les œuvres et dans les pratiques de déchiffrement. La dimension politique de cette notion appelle une prise en compte et une valorisation des lectures mineures de l'art, de leurs temporalités et performances ralenties.

[Ancrages]

Le travail de Hans Blumenberg dans *La lisibilité du monde* (2007 pour l'édition française – 1979 pour l'édition originale)[1451] pose les bases théoriques d'un questionnement au long cours sur les sujets qui nous travaillent encore. Il participe donc activement aux réflexions de ce projet. Néanmoins, son approche en reste souvent à une dimension descriptive des phénomènes de lisibilité sans toujours

[1451] Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007.

déployer leur potentiel philosophique et métaphysique. Le chapitre III « Le ciel comme livre, le livre dans le ciel » particulièrement se contentait d'une approche transcendante des questions constellatoires. Les travaux de Muriel Pic convoquant la notion de lisibilité articulée aux questions de présage et de lecture constellatoire ont sensiblement nourri nos réflexions. Particulièrement, son approche critique de la lisibilité (depuis les écrits de W. Benjamin) permet d'envisager une refondation de la lecture de l'art depuis un paradigme mantique. Par ailleurs, notre proposition fait la part belle aux écrits de G. Didi-Huberman ou M. Hagelstein qui incarnent tous deux une génération de penseurs (tout à la fois philosophes et historiens d'art) qui tentent une réhabilitation du sensible dans leurs approches (avec plus ou moins de succès et de prise de risque chez M. Hagelstein (article sur S. Calle)). Chez G. Didi-Huberman le sensible est singulièrement rattaché à la question du symptôme. Depuis la ligne généalogique que C. Ginzburg trace entre médecine et art, le symptôme est un opérateur pathique des corporéités évoquées plus tôt : il parcourt l'œuvre comme le spectateur-lecteur, non pas dans la logique d'un *pathos* romantique, mais dans celle d'une esthésiologie généralisée comme philosophie du sensible. Aussi, si la phénoménologie (et certaines intuitions de M. Merleau-Ponty spécifiquement) donnaient des pistes d'exploration (l'idée d'un corps-feuillets ou celle de la réversibilité d'une parole universelle) pour penser les corporéités d'une lecture, les limites de ce modèle (entre autres, la dialectique sujet/objet qu'il met en place et son anthropocentrisme) nous invitaient à explorer d'autres voies. Les propositions de M. Foucault et P. Montebello, nourries à la philosophie vitaliste et morale nietzschéenne, permettent d'investir et d'étayer les hypothèses d'une lecture naturelle et métaphysique. De même, les intuitions cosmologiques et irrationnelles d'un A. Warburg (de ses sujets théoriques – question de l'empathie, astrologie et mantique fondatrices d'une science de la culture – à ses méthodes et pratiques savantes – bibliothéconomie et conférences) nous auront considérablement inspirée.

[Frontières]

La volonté de proposer une recherche ouverte sur un phénomène général – l'idée d'une lecture plasticienne de l'art – et le champ étendu (théorique, mais aussi artistique) mobilisé à l'occasion, laisse nécessairement des points totalement ou partiellement inexplorés. Parmi ces hors-champs du paysage de recherche ici jalonné, nous n'évoquons que très brièvement la question des livres d'artistes. Ces artefacts participent d'une proto-histoire des artefacts livresques du champ actuel. Si les recherches de A. Moeglin-Delcroix font date, il ne paraissait pas opportun de développer plus avant les analyses autour de cette manifestation historique spécifique, mais restreinte, qu'est le livre d'artiste. Garrett Stewart nous semblait plus à même de

relancer les analyses autour de l'objet-livre depuis le premier corpus artistique qu'il réunit dans *Bookwork*. Cet état des lieux s'ouvre ici à deux paramètres supplémentaires : un paramètre factuel – celui de l'altération – et un autre typologique – la figure de la bibliothèque. Le choix d'interroger, en plus du livre, la bibliothèque nous semblait nécessaire pour mieux embrasser une pragmatique de la lecture et comprendre des logiques plus globales de circulation, d'arpentage et d'ouverture aux flux et aux intensités. Cette progression depuis le livre en passant par la bibliothèque jusqu'à la lecture nous permet de gagner en abstraction.

Nous avons également pris le parti de ne pas faire un état de l'art exhaustif sur les questions de lecture, ces théories étant souvent entreprises depuis le champ de la littérature. Si les remarques de R. Barthes ou H. Gadamer sont mobilisées au travers de prismes tantôt sémiotique, pragmatique ou herméneutique, nous ne les abordons que de manière opportune. Le choix d'un état de l'art sur la lisibilité répondait davantage à la dynamique de figurabilité qui traverse les artefacts à l'étude. De même, mettre l'articulation lecture/mantique (à travers les travaux de W. Hogrebe ou M. Pic) au centre de nos réflexions soulevait de nouveaux enjeux (dimensions intuitive, divinatoire et irrationnelle de la lecture).

Enfin, la dimension politique comprise dans la notion d'illettrisme esthétique – entendu davantage comme concept philosophique – semble ici simplement effleurée (avec J. Rancière et Y. Citton). Une réactualisation, sous forme d'écologie ou d'écosophie de la lecture, dans nos conjonctures actuelles (professionnelles, politiques, philosophiques) appelle de nombreuses perspectives.

[Perspectives]

Si certaines lectures performées (chez M. Broodthaers, A. Hamilton ou D. Beube) sont brièvement abordées dans nos analyses, ce phénomène plastique mériterait un entier développement. Le récent appel à communication du collectif « La lecture-artiste » (intitulé « Manières de lire. Dispositifs, protocoles et chorégraphies de lecture »[1452]) nous encourage dans nos questionnements élargis. Parmi les axes d'études évoqués, « la question de l'incommunicabilité de la lecture, le refus de son efficacité » invite à explorer des lectures *pathologiques* (aphasique ou bégayante par exemple) que nous esquissions à travers la question de l'*essayer dire*. Également, certains travaux satellites sur Jean Dupuy, réalisés au cours de la thèse,

[1452] https://www.fabula.org/actualites/manieres-de-lire-dispositifs-protocoles-et-choregraphies-de-lecture_99170.php, consulté le 6 février 2021. Nous avons participé au premier volet de cette manifestation en 2018 (« Que font les artistes de leurs lectures ? », INHA) et au second en mai 2021.

empruntaient cette voie autour des pratiques anagrammatiques de l'artiste en particulier[1453].

Si les pistes théoriques ne manquent pas qui pourront être développées depuis cette étude liminaire, celles didactique et pédagogique peuvent également constituer une voie féconde de réflexion et de mise à l'épreuve de nos hypothèses théoriques.

En juin 2018, après mon recrutement à l'université, j'acceptai la direction des études de la licence 1 d'arts plastiques de notre section. Pas sans hésitation néanmoins : cette nouvelle responsabilité pédagogique émanait de processus de refondation de l'enseignement public (secondaire dans un premier temps, et supérieur avec la loi ORE loi n°2018-166 du 8 mars 2018 relative à l'Orientation et Réussite des Étudiants – bientôt suivie par la Loi de Programmation Pluriannuelle de la Recherche). Les quelques heures allouées pour « remédier » aux profonds bouleversements amorcés par ses réformes paraissaient bien modestes face aux défis que les réductions budgétaires (et donc horaires et humaines) nous imposaient. Si le contexte et l'intention initiale de ces dispositifs étaient discutables dans leur bien fondé, le *lieu* et l'emploi de ces heures restaient à inventer. Avec plusieurs collègues, nous décidons de les investir selon deux mots d'ordre : réinventer le lien à la parole et aux œuvres, en réintroduisant la *lecture* au sein de nos pratiques. Prenant le contre-pied des attentes de ce dispositif (automatisation méthodologique du regard et de l'écrit en particulier), nous faisions de ce dispositif une *grève*[1454]. Au-delà de ses enjeux philosophiques, réinventer les *lectures* du monde et de l'art recèle des enjeux pédagogiques vitaux. En tant qu'enseignante, comment ré-insuffler l'élan à une pratique phagocytée par un paradigme lecteur hérité d'habitudes longtemps jugées « supérieures » ou prévalentes ? Comment ne pas céder aux injonctions de performance et d'adaptabilité constamment imposées aux corps enseignant et étudiant ? Quelles préoccupations méritent l'emploi de notre temps ?

En réponse aux altérations dont se parent symptomatiquement les artefacts actuels, nous avons la conviction qu'il faut mettre en place des « *rituels de (dés)-occupation*, à l'occasion desquels [enseignants-]chercheurs-créateurs font événement de la mise en crise de toutes les valorisations attendues »[1455]. La lecture s'envisagerait alors comme site d'une disponibilité nécessaire à l'épanouissement de l'événement pédagogique. Livres et bibliothèques empêchés, définis comme lieux du non-savoir,

---

[1453] Nous nous permettons de renvoyer ici à notre article : Barbara Bourchenin, « Jean Dupuy : le je(u) du *traduire* anagrammatique. » *Intermédialités / Intermediality*, numéro 27, printemps 2016. https://doi.org/10.7202/1039814ar, consulté le 14 février 2021.

[1454] Nous renvoyons ici à la lecture de Barbara Stiegler, *Du cap au grèves, Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018 - 17 mars 2020*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2020.

[1455] Yves Citton, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », postface à Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 95-125.

attestent de dés-occupations en acte, textuelles ou érudites. Ils inversent les valeurs de corruption et d'altération, les transformant en processus d'intermittence nécessaire à l'établissement d'une lecture. L'*illettrisme esthétique* évoqué plus tôt pourrait passer pour une provocation. Il désignait davantage une forme de dés-occupation, le retrait volontaire d'un système et d'habitudes. Cette posture répond à celle d'un « dilettantisme sincère » chez H. Wölfflin comme dé-saisissement d'une posture savante ou historienne, capable d'embrasser « la totalité d'un style »[1456] et de sentir l'expressivité d'une œuvre. L'intempestive actualité de l'essai de l'historien (daté de 1909!) exhorte à réinvestir l'éducation artistique : à accorder de la valeur au temps qu'elle nécessite, à revaloriser l'amateur, la fraîcheur de son « approche naturelle ». La lecture mantique entendait renouer avec les principes d'une lecture naturelle et cosmique, au contact des choses. Ainsi, l'éducation artistique – et nos espaces de *re-médiation* – en passe en amont par une éducation à une lecture *en présence* des œuvres[1457], qui viendrait non seulement ré-éduquer l'œil, mais aussi faire confiance au corps, à ses réactions empathiques et à ses distractions. Par corps, nous entendons ici celui du spectateur-lecteur (amateur.trice, étudiant.e, touriste, historien.ne), mais aussi celui de l'institution (bibliothèque, musée, université) qui, puisque détentrice d'un pouvoir symbolique, dispose aussi de la responsabilité de ses pratiques.

À l'ordre d'une lecture, ré-établi depuis une poétique plasticienne, constellatoire et divinatoire, doit répondre un certain « ordre du discours ». M. Foucault, lorsqu'il prononce en 1970 sa leçon inaugurale au Collège de France du même titre, interroge les systèmes de restriction et de contrôle des énoncés, leurs processus d'emprise sur la langue et nos gestes. Il assigne à ce moment trois tâches à notre société pour renouer avec les discours : « [...] remettre en question notre volonté de vérité ; restituer au discours son caractère d'événement ; lever enfin la souveraineté du signifiant »[1458]. Livres et bibliothèques altérés opposent leur potentialité matérielle à la logophobie de nos sociétés, effrayées par la puissance des discours, leur possible violence et la subversion qu'ils contiennent. Ils dé-définissent et dé-sémantisent nos vérités tout en levant l'autorité d'un légisigne et de son signifiant. L'*essayer dire* qu'engendre notre lecture de l'art valorise la prolifération du discours, son désordre. Si le langage est le lieu où se repèrent délire et folie, il devient aussi l'endroit d'une résistance et d'un renouveau. En ce sens, l'éducation à la lecture des œuvres s'enracine dans une volonté politique de redistribution des pouvoirs et des vérités.

[1456] Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 13.

[1457] Danièle Cohn (postface), dans *ibid.*, p. 53 : « Il [Wölfflin] emmenait ses étudiants dans les musées : devant les œuvres, seule méthode possible, pour apprendre à voir. Car l'enjeu est là. Voir mieux en voyant moins [...]. »

[1458] Michel Foucault, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 53.

e –

ENTRETIENS

« Je n'ai pas de réponse à cette formulation-là parce que je ne suis pas Christian Prigent. Tout théoricien pose les questions qu'il arrange/qui l'arrangent en fonction des réponses qu'ils a élaborées. Idem pour Jean-Marie Gleize. »[1459]

Nathalie Quintane

[1459] Nathalie Quintane répondant aux questions de Christian Pringent et Jean-Marie Gleize dans Bénédicte Gorrillot, Alain Lescart (dir.), *L'Illisibilité en questions. Avec Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent, Nathalie Quintane*, Septentrion, coll. « Littératures », mai 2014, p. 188.

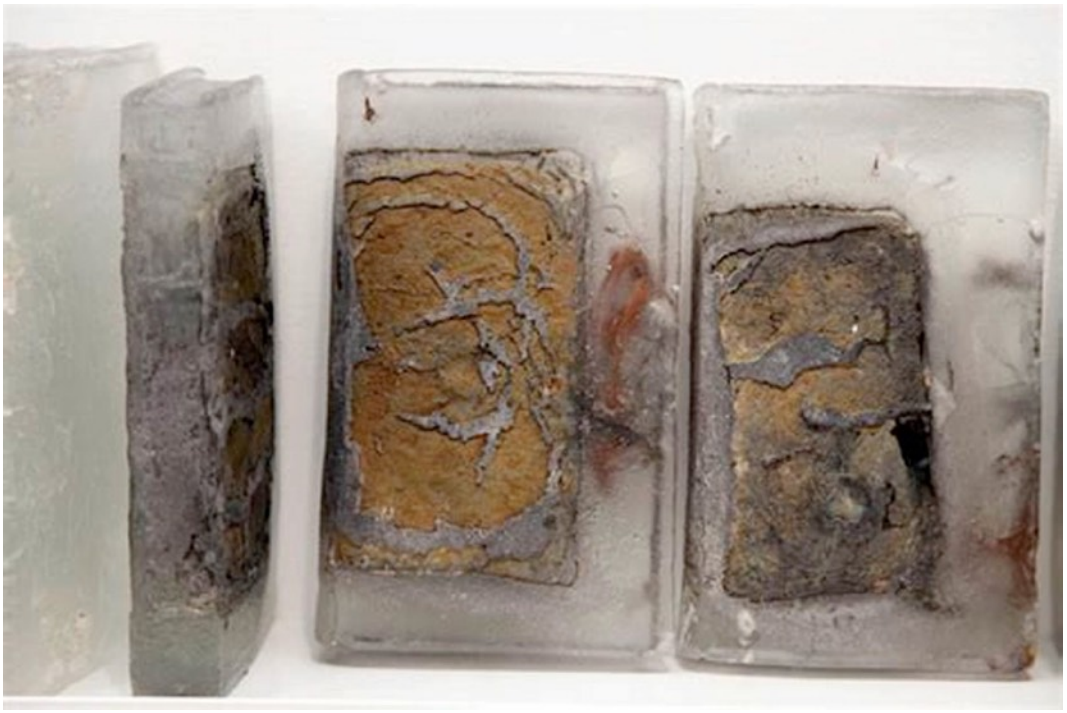


Fig. 88 : Pascal Convert, *Bibliothèque (détail)*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Entretien avec Pascal Convert - Août 2017

J'ai rencontré Pascal Convert en août 2017, par hasard, sur le parvis de la Galerie Georges Pompidou, à Anglet. L'artiste présentait alors l'exposition « Azur ! » dans le cadre de la programmation de la Villa Beatrix Enea (du 8 juillet au 26 août 2017, Galerie Georges Pompidou et Théâtre Quintaou, Anglet)

Processus de cristallisation / « livres perdus » / mémoire

Barbara Bourchenin : Pascal Convert, vous réalisez depuis le début des années 2000 des cristallisations, parmi lesquelles des cristallisations de livres et de « fragments de bibliothèque » (du titre de la *Cristallisation n°4* présentée lors de l'exposition « Passion » (Galerie Eric Dupont, Paris - du 15 mars au 25 avril 2014).) Pourriez-vous nous décrire ce travail sur la cristallisation de livres ?

Pascal Convert : J'ai commencé à utiliser le processus de "cristallisation" en 2008, tout d'abord en utilisant des souches d'arbres en provenance des champs de bataille de Verdun. Le processus est à la fois simple et complexe : la souche en bois est recouverte de plâtre réfractaire armé et par des évents, du verre liquide est injecté qui brûle le bois et prend sa place. Le résultat final est une pièce en verre dans lequel, par endroits, apparaissent des taches noires qui signalent la présence de charbon de bois. J'ai très rapidement eu l'idée d'utiliser ce principe pour "cristalliser" des sculptures de Christ et des livres. La mise au point en ce qui concerne les livres a été assez complexe. Je voulais éviter toute idée de cendres avec le sentiment de destruction qui lui est attaché, rien ne devait donner le sentiment d'une décomposition de l'objet. Il fallait une mutation radicale. Une renaissance.

Le geste de brûler des livres convoque immédiatement les images d'autodafés perpétrés par les nazis dans les années 30 et par des mouvances terroristes islamistes récemment. Ce n'est pas un geste anodin, il rejoint dans mon travail le cycle des sculptures titrées "Portrait de jeune homme en saint Denis", saint céphalophore qui a porté sa tête après avoir été décapité jusqu'à l'endroit où il voulait être enterré, la basilique saint Denis. Prendre son propre fils comme modèle, en faire l'empreinte, et lui faire subir le martyr de saint Denis en le décapitant et en lui plaçant la tête dans les mains est un geste tout aussi étrange, aussi fort que celui de brûler des livres. Quand on regarde la peinture de la Renaissance, on se rappelle que l'art aussi peut être cruel quand il ne renonce pas à être face à la vie et à la mort. Les livres cristallisés portent leur propre lumière, contenant et contenu sont un. Parfois le livre se consume en totalité pour devenir un bloc massif de verre qui peut évoquer un paysage, un nuage, un univers marin, parfois il se rétracte, résiste, et devient un livre lilliputien. Il flotte alors dans une gangue de verre qui est l'empreinte du livre initial. Étrange co-présence de l'objet et de son fantôme. Les visiteurs qui ont pu voir ces étranges livres

en verre ont bien compris qu'il ne s'agissait pas d'une opération de destruction mais de conversion.

B.B : Qu'implique pour vous ce processus dit de « cristallisation » ? Répond-il à la question de « comment se souvient-on ? » ? Pour le spectateur, ce terme semble faire écho à une forme de « fixation mémorielle » – hasardeuse, certainement, compte tenu du caractère imprévisible de la technique employée...

P.C : Je m'intéresse tout particulièrement aux situations sculpturales dans lesquelles le processus produit la forme sans intervention directe, dans lesquelles on peut parler d'heuristique. La "cristallisation" comporte une part de hasard qui ouvre à des découvertes à chacune des phases. Pour la cristallisation des Christs c'était particulièrement vrai au moment du démoulage. Durant cette étape qui est aussi rapide que la cuisson a été longue, il faut prendre des décisions sans possibilité de retour, enlever telle ou telle partie du plâtre, ou au contraire décider de le laisser à tel ou tel endroit, par exemple sur le visage de Madeleine. Chaque décision ouvre à un sens précis, comme dans le cas de la cristallisation de Marie-Madeleine, rendue ainsi polysémique. Pour les livres, le processus laisse moins de liberté d'intervention sauf dans l'agencement ultérieur, dans le montage, mais produit des résultats très divers, pleins ou vides, dentelés ou massifs, plus ou moins opaques.
C"est Stendhal qui a inventé le concept de cristallisation. Je ne l'ai découvert que récemment. A moins que je n'ai oublié... j'avais entrepris durant mes études de littérature un DEA sur La vie de *Henri Brûlard.*

> Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes […] Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

Si l'opération de vitrification – la transmutation du cuir et du papier en verre – supprime effectivement le fonction initiale du livre, elle ouvre le regard. Je pense aux objets en verre particulièrement présents chez Marcel Proust et qui opèrent comme des embrayeurs narratifs. Disons qu'un livre qui a subi l'opération de vitrification devient un objet de voyance.

B.B : La cristallisation est dite « à livre perdu ». Ces livres font en effet état de « restes », résidus en grisaille inclus dans le verre, témoins d'une lisibilité perdue. Le livre semble avoir été victime d'une pulvérisation intime, implosion silencieuse du papier… Pourriez-vous commenter cette expression (« à livre perdu ») ? Vous arrive-t-il (ou vous est-il arrivé) de perdre des livres ?

P.C : L'expression « à livre perdu » est issue du procédé de fonte du bronze nommé « à cire perdue ». Bien sûr elle ouvre à des sens qui vont au-delà de la seule désignation du processus technique. Les livres eux-mêmes ont beaucoup évolué dans leur matérialité au fil du temps. Disons que nous sommes dans une époque où l'on peut imaginer la disparition physique des livres (même si je n'y crois pas), leur fonction de médiation étant assumée par d'autres moyens techniques, liseuses, tablettes etc.
J'aime bien votre idée d'implosion, ce qu'elle sous-entend de son étouffé, lointain. Implosion fixe. C'est une opération proche de cela, comme quand une vague vous enveloppe et que votre conscience disparaît. Il y a de manière évidente quelque chose de marin dans ces livres. C'est étrange. Vous savez, la question dans un processus artistique, c'est ce qui nous dépasse. Ce que l'on connaît déjà n'a guère d'intérêt. Le choix de la perte est peut-être là. A livre perdu comme on dit à corps perdu.

B.B : Le travail du verre vous occupe depuis longtemps – depuis la vitrification de votre appartement en 1987, jusqu'aux cristallisations plus récentes de souches, de christs, de fragments de corps ou de livres. Existe-t-il un lien particulier entre ces sculptures ? La souche, la demeure et le livre n'ont-ils pas un *ancrage* commun (au sens conceptuel, mais aussi au sens physique, de poids sculptural) ?

P.C : Votre remarque sur la question du poids est judicieux. De manière commune, le verre est associé à la transparence, à la légèreté et à la protection. On voit à travers, il est invisible, et il me protège de l'extérieur. Moi, j'ai toujours perçu le verre du côté du poids et du danger. Quand on me parle de la fragilité et du poids de mes sculptures j'ai pour habitude de répondre que si elles se cassent c'est que la personne qui en est le dépositaire ne les désire plus. Le verre nous juge. Il opère une conversion du réel et dans l'espace réel où il se trouve. Il peut ouvrir au passé comme au futur. Pour comprendre mon rapport à ce matériau que j'utilise depuis le début de mon travail, je crois utile de lire les deux récits que j'ai écrit, *La constellation du Lion* (Grasset, 2013) et surtout *Conversion* (Filigranes, 2017). Dans ce dernier petit récit j'établis un lien entre « la question de la "conversion" » qui m'a accompagnée dès mon enfance et le choix de mon matériau de prédilection, le verre. « La conversion du sable en verre est une rupture si radicale entre deux matières, l'une faite de particules discontinues, opaques et dynamiques, l'autre continue, transparente et amorphe, que l'on pourrait douter de sa possible mise en œuvre. Quel rapport entre des granules de cristaux qui fuient entre les doigts et une surface lisse sur laquelle nos doigts glissent ? Rupture épistémologique centrale et non pas simple métamorphose, le verre ne sait rien de son origine. Et ceux qui pensent que je m'intéresse au passé se trompent : souvenir, mémoire ne me préoccupent que comme matériaux qui inventent un avenir qui les oublie. Et qui me permettent d'oublier. Tout. Aujourd'hui, demain, hier. Un

lent processus de désapparitions, d'opacifications dans la clarté d'un cristal de roche ».[1460]

B.B : De manière générale dans vos travaux, vous investissez toujours une grande part d'ingénierie technique (en témoigne votre travail en cours sur les Bouddhas de Bâmiyân). Pour ces projets de cristallisation, vous travaillez avec un maître verrier, Olivier Juteau. Où se loge pour vous le geste artistique ?

P.C : Pour avoir partagé avec eux les questions d'élaboration, les gens avec qui je travaille deviennent des amis, des compagnons au long cours. La question du « geste artistique » se trouve du côté de l'invention heuristique dont j'ai déjà parlé et qui s'élabore dans un aller-retour dialectique entre possible et impossible, connu et inconnu.

Bibliothèque personnelle / bibliothèque collective

B.B : Quant aux livres utilisés, leurs titres restent inconnus aux yeux du spectateur. Ce sont des livres anonymes, muets, qui nous présentent – le plus souvent dans *Bibliothèque* (2016) – leur couverture. Ici, la frontière entre bibliothèque intime, personnelle, et bibliothèque collective, à valeur d'exposition, semble floue. Le choix de ces livres a-t-il été important ?

P.C : La matérialité physique du livre est importante, la couverture, le papier, l'encre. Suivant telle ou telle fabrication, le résultat sera différent. Il y a donc une grande attention à cet aspect. La plupart du temps il s'agit de livres fabriqué au XIXe siècle. Bien sûr, il n'y a aucun livre rare. Je n'accorde pas d'importance symbolique particulière à un auteur ou à un titre mais à la mémoire humaine portée par tout livre.

B.B : Vous évoquez en 2014, au micro de Alain Veinstein pour France Culture[1461], votre parcours littéraire et votre intime conviction qu'il n'existe pas de différence de « champs » entre littérature et art, mais qu'il s'agit plutôt de « temps » distincts dans une journée. Quelle place la bibliothèque occupe-t-elle dans votre pratique artistique ? Ou plutôt, comment, et selon quelle(s) temporalité(s), vos bibliothèques artistiques et vos bibliothèques personnelles – ou de travail – dialoguent-elles ?

P.C : Elles cohabitent ! Parfois sur les mêmes étagères…Toute bibliothèque est un site archéologique des désirs de celui qui l'a inventée. Une bibliothèque est une invention.

[1460] Pascal Convert, *Conversion*, Paris, Éd. Filigranes, 2017.

[1461] Pascal Convert, « Du jour au lendemain », France Culture, 18 janvier 2014, https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/pascal-convert, consulté le 20 août 2018.

En archéologie une invention est la découverte d'un site ou d'un objet archéologique. Un lecteur est un archéologue et sa bibliothèque son invention.

Politique / poétique

B.B : Vous participez en 2015 à l'exposition collective « La mémoire brûle » à l'OCAT Institute (commissariat : Georges Didi-Huberman). Le livre brûlé renvoie en effet de manière explicite à des questions d'ordre mémoriel, historique et culturel (nous pensons aux autodafés nazis, aux manœuvres répressives des talibans, etc.[1462], aux destructions iconoclastes et « scriptoclastes » de manière générale). Pourquoi avoir choisi de travailler sur les motifs du livre et de la bibliothèque ?

P.C : J'ai déjà évoqué le rôle central pour moi de la cruauté en art[1463] à une époque rendue incroyante par les effets d'un capitalisme destructeur de toute forme d'engagement. Aujourd'hui, dans notre société devenue une société de fiction, on substitue le récit au réel pour détruire l'histoire. Ces petits blocs de verre sont des livres fossiles. Ils ouvrent à un réel à la fois proche et lointain et nous rappellent l'aura du monde. Rien ne meurt vraiment. Ni les migrants qui attendent leur heure dans les fonds sous-marins de la Méditerranée, ni les victimes oubliées de la colonisation. Ces livres en verre sont des guetteurs, ils envoient des signaux et nous rappellent qu'il ne suffit pas d'appartenir à des sociétés riches pour être éternel.

B.B : Très souvent dans les études critiques sur les bibliothèques, c'est la question de la « quête de sens » qui revient. Ainsi, pour Alberto Manguel, dans *La bibliothèque, la nuit* :

> Hors la théologie et la littérature fantastique, il ne fait guère de doute que les traits principaux de notre univers sont *la pénurie de sens et l'absence de tout objectif discernable.* Et cependant, pleins d'un optimisme stupéfiant, nous continuons d'assembler sous forme de rouleaux, de livres et de microprocesseurs, sur les étagères de bibliothèques matérielles, virtuelles ou autres, les moindres fragments d'information que nous pouvons récolter, avec *l'intention pathétique de prêter au monde un semblant de sens et d'ordre*, tout en sachant très bien, si fort que nous

---

1462 Dans *La bibliothèque, la nuit*, A. Manguel fait référence à « L'infâme généalogie de Gretser [qui] commence aux païens qui ont brûlé le traité de Cicéron *De la nature des dieux* (parce qu'il penchait trop en faveur du monothéisme, selon une vieille histoire non prouvée), et se poursuit jusqu'aux destructions de livres par les disciples de Luther et de Calvin. S'il avait été capable de voir l'avenir, il aurait pu ajouter à sa liste les livres "dégénérés" condamnés au bûcher par les nazis, les œuvres d'auteurs "bourgeois" proscrites par Staline, les publications de "griffonneurs communistes" exilées par le sénateur McCarthy, les livres détruits par les talibans, par Fidel Castro, par le gouvernement de Corée du Nord, par les fonctionnaires des douanes canadiennes. »

1463 « L'art aussi peut être cruel », entretien de Pascal Convert avec Catherine Millet, *Art Press,* novembre 2016.

désirions croire le contraire, que nos entreprises sont hélas vouées à l'échec. (je souligne)

Vous disiez lors de votre récente intervention à Sciences Po Bordeaux, que « L'artiste n'est pas responsable du désordre du monde, mais [qu']il serait irresponsable de ne pas le dénoncer »[1464]. Vos « fragments de bibliothèque », agencements de livres absents, seraient-ils un moyen de donner un ordre visible à cette dénonciation ?

P.C : S'inspirer comme je l'ai fait de photographies de presse célèbres, *La Piéta du Kosovo, La Madone de Benthala*, photographies d'actualité qui évoquaient des peintures classiques pour réaliser des sculptures monumentales en cire, c'est croire, de manière « pathétique » qu'être loin des désordres du monde, vivre dans un pays riche et en paix, oblige d'autant plus, au moins par l'imagination, à se mettre « face à la douleur des autres » pour reprendre l'expression de Susan Sontag. Le pathos n'est pas le lieu des bons sentiments, son apparition ouvre des temps archaïques, nous rappelle à ce qu'était le monde avant d'être dans l'incroyance actuelle, un monde où les gestes se transmettaient tout autant que les textes.

Ces bibliothèques cristallisées ne dénoncent pas, elles nous interrogent silencieusement.

B.B : « Après le bombardement de Kaboul en 2001, Shah Muhammad, un bibliothécaire-libraire qui avait survécu à plusieurs régimes d'intolérance, a décrit son expérience à un journaliste. Il y a avait trente ans qu'il avait ouvert son magasin, et il avait réussi Dieu sait comment à échapper aux bourreaux. Il s'était senti poussé à résister dans l'intérêt de ses livres, racontait-il, par un vers de Ferdowsi, le célèbre poète persan du Xe siècle, dans le *Livre des Rois* : "face à un grand danger, agis parfois comme fait le loup, parfois comme le mouton." Docilement, Shah Muhammad avait couvert ses livres en rouge sous la férule dogmatique du régime communiste et collé des bandes de papier sur les images de créatures vivantes durant le règne iconoclaste des talibans. "Mais les communistes ont brûlé mes livres… et puis les talibans les ont encore brûlés." Finalement, lors du dernier raid dont son magasin fut victime, pendant que les policiers empilaient ses livres sur le bûcher, Shah Muhammad abandonna son attitude soumise et se rendit chez le ministre de la Culture. "Vous détruisez mes livres, lui dit-il, vous me détruirez peut-être aussi, mais il y a une chose que vous ne détruirez jamais." Le ministre demanda ce que cela pouvait être. "L'histoire de l'Afghanistan", répondit Shah Muhammad. Miraculeusement, il fut épargné. »

Cette anecdote – qui témoigne, *via* la sauvegarde d'une bibliothèque afghane, de la survivance de l'histoire d'un peuple – trouve-t-elle écho vis-à-vis de vos investigations sur les Bouddhas de Bâmiyân ? Vous projetez de réaliser des sarcophages de verre à l'emplacement

---

[1464] « Carte blanche à l'art contemporain : Daniel Buren/Pascal Convert », Les Rencontres Sciences Po Bordeaux / Sud Ouest, 12 Janvier 2017, Sciences Po Bordeaux.

des Bouddhas disparus, pour « donner une tombe à ses bouddhas »[1465]. Vos bibliothèques sont-elles de l'ordre de la sépulture elles aussi ? Il semble y avoir une réelle résonance entre ces livres et ces bouddhas...

P.C : Malheureusement, tout ne s'est pas terminé aussi bien que pour Shah Muhammad. Le responsable des antiquités de Palmyre, Khaled al-Assaad, 82 ans, a été décapité par le groupe État islamique. Chez les islamistes, la haine des livres va de pair avec celle des « idoles » sculptées. Un livre c'est un visage, et un visage c'est toujours déjà un livre. Des Bouddhas géants de Bamiyan, détruits par les Talibans en mars 2001, il ne reste plus que ce qui ressemble à des sarcophages vides creusés dans la verticalité de la falaise. Au fond de ces tombes verticales, un bas-relief, par moments, permet d'imaginer un visage grimaçant en lieu et place du visage paisible des Bouddhas.
Le recouvrement des boiseries de mon appartement à Bordeaux dans les années 80 avec du verre a été consciemment pensé comme un geste de deuil, une forme poétique de permanence offerte au regard, à la rêverie, pour évoquer la présence absente, rendre l'absence présente. Les bouddhas de Bamiyan ne sont peut-être plus là mais le verre massif peut donner à voir leur absence et dans le même mouvement leur redonner une présence. C'est la même opération qui se déroule pour les livres. S'agit-il de tombes? Peut-être, mais alors de tombes en forme de portes, opaques et translucides à la fois, ouvertes aux quatre vents.

B.B : Votre œuvre artistique fait dialoguer *poétique* et *politique*. Comment décririez-vous cette relation au regard de ces livres et bibliothèques cristallisés ?

P.C : Les questions formelles, et donc poétiques, sont essentielles pour que le politique ne soit pas une simple thématique. Écriture, sculpture, vidéo interviennent à des phases précises d'un projet et ouvrent à un contact avec un réel parfois inquiétant. Quelque chose, difficile à nommer, hante ses livres cristallisés.

B.B : « Le XXIe siècle est entré dans un monde en négatif »[1466]. Vos bibliothèques et livres jouent, techniquement et conceptuellement, de ce « négatif » (*via* les questions du moulage, de l'empreinte « à livre perdu » ; le livre et la bibliothèque se font *aveugles*). Qu'implique pour vous une telle conception du monde ?

P.C : Avant mon départ en Afghanistan, j'avais fait se correspondre les deux niches géantes vides de Bamiyan et les empreintes négatives des Twin Towers du Mémorial du 11 septembre à New York. La question du double, ou plutôt du gémellaire, avec

---

1465 http://www.telerama.fr/scenes/pascal-convert-devant-les-bouddhas-de-bamiyan-je-me-suis-retrouve-face-a-l-histoire,141722.php, consulté le 11 mars 2021.

1466 *Ibid.*

cette conscience d'une différence dans l'identique habite mon travail depuis son origine. Et l'absence lui est directement associée. Dans les deux sites, la violence de l'histoire s'inscrit en creux, en négatif, comme si seule la vision du vide pouvait témoigner de la perte, à perte de vue. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer cette perte ne produit pas « une pénurie de sens » mais fait sens. Les eaux englouties dans le fond obscur du bassin du Mémorial du 11 septembre à New York semblent fuir dans un vide éternel mais sur les margelles sur lesquelles on s'appuie pour regarder ce spectacle de la disparition sont gravés les noms des victimes des attentats. Et au fond des sarcophages vides, les spectres des Bouddhas nous observent.

B.B : L'histoire de l'art et l'iconologie ont voulu « lire » l'œuvre d'art, mettre au point un alphabet de signes qu'il aurait suffi de déchiffrer pour lire et comprendre l'œuvre. Selon vous, quel type de lecture de l'art les œuvres d'art actuelles – dont vos travaux autour des livres illisibles, mettent-elles en jeu ?

P.C : Chaque œuvre sollicite la pensée de manière singulière, il n'y a pas d'art en général ou d'art contemporain, sauf si on parle du marché de l'art et du mode de diffusion des œuvres. Il faut être au plus près des processus et des formes, tenter d'éviter un position en surplomb, qu'elle prône une rationalité conceptuelle ou une irrationalité spirituelle.

B.B : L'expression « *lecture constellatoire* » trouverait-elle écho dans votre pratique ?

P.C : J'ai donné le titre de *La constellation du Lion*[1467] à un récit biographique publié en 2013. J'y proposais un montage entre le journal de dépression de ma mère, des archives administratives datant de la deuxième guerre mondiale dans le département des Landes et des fragments écrits à la première personne. L'hétérogénéité stylistique des fragments créait, je crois, une climatologie particulière. Quand on lit on suspend parfois sa lecture, sans pour autant fermer le livre et le poser. Que fait-on alors ? On tisse des lignes invisibles dans le silence, des trajectoires mystérieuses qui semblent guidées par le hasard, des constellations. L'ensemble de mon travail pourrait être qualifié de constellatoire. Je sors de cette ligne par cette autre qui m'y ramène. En apparence rien ne semble relier les éléments mais leur coexistence tisse des liens qui deviennent peu à peu visibles dans l'azur[1468]. Dans le cas des livres cristallisés, le verre est le matériau qui permet de passer d'une lecture discursive à une lecture atmosphérique, constellatoire si vous voulez.

[1467] Pascal Convert, *La constellation du Lion,* Paris, Éd. Grasset, 2013.

[1468] Azur est le titre d'une des expositions récentes de l'artiste.

B.B : Pour vous, « écrire, ça ne coûte rien ». C'est une pratique que vous conseillez à tous lors de la conférence menée à Sciences-Po Bordeaux. Vos livres, qui font paradoxalement silence, sont-ils une adresse aux spectateurs ? Une invitation à écrire ou à « essayer dire » le monde qu'ils expérimentent ?

P.C : Dans un monde devenu quasi purement utilitaire *écrire* reste un des temps merveilleux qui nous protège de toutes les logiques de production. À qui s'adressent le chant des oiseaux, le babil des enfants, la rumeur de la forêt, le bruit des vagues?

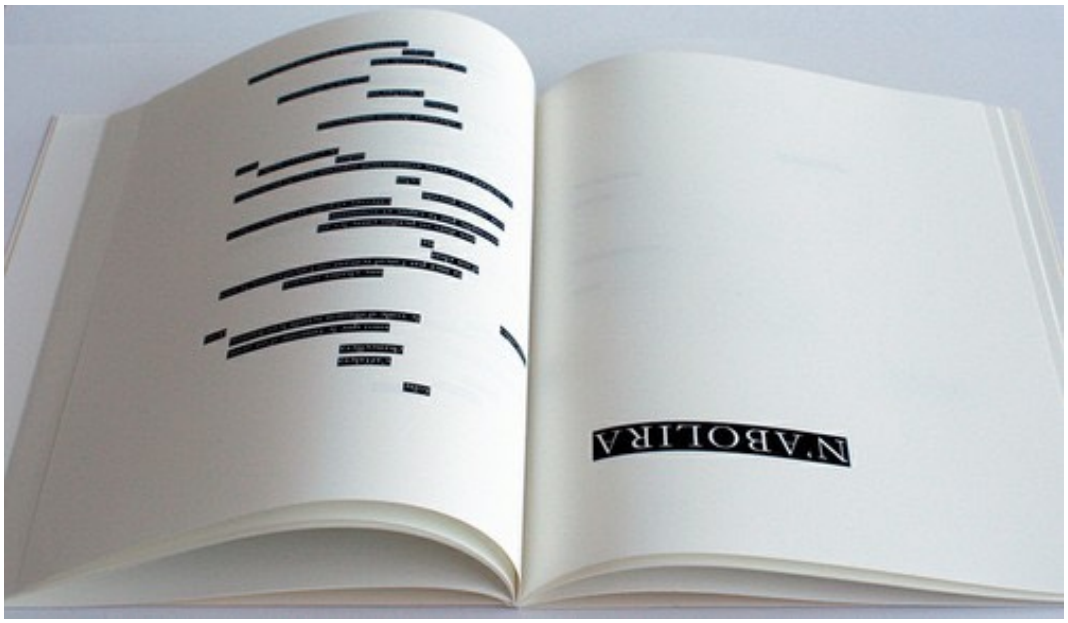


Fig. 89 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm / 32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

Entretien avec Jérémie Bennequin - Août 2018

En août 2018, Jérémie Bennequin accepte, par mails interposés, de répondre à quelques unes de mes questions sur son travail d'effacement livresque et son rapport à la littérature.

Processus créatif / livres & littérature

Barbara Bourchenin : Jérémie Bennequin, vous travaillez depuis 2008 en tant que plasticien avec un intérêt marqué, entre autres, pour la littérature et les livres. Marcel Proust, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, etc. sont le « matériau » par lequel vous façonnez votre paysage d'investigation. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre parcours et le rôle que la littérature a joué dans celui-ci ? Anne Moeglin Delcroix, dans un article qu'elle vous consacre, pose en ce sens plusieurs questions :

> pourquoi, dans les pratiques appropriationnistes qui caractérisent l'art d'aujourd'hui, la part de la littérature est-elle, du moins dans les livres d'artistes, devenue si importante ? D'où vient cet intérêt, grandissant semble-t-il chez les plus jeunes, pourtant censés lire moins que leurs aînés, pour les textes littéraires ? Mais cet intérêt est-il tourné vers les textes ou vers les livres ? Quand ils travaillent à partir du livre imprimé, n'est-ce pas l'aura du livre de littérature comme objet culturel éminent, signé d'un nom d'écrivain illustre et édité par certaines maisons elles-mêmes auréolées d'un grand prestige (Gallimard et Les Éditions de Minuit dans nos derniers exemples) qui est en cause, autant que l'aura du texte lui-même (dont Tom Phillips, par exemple, ne tient pas compte, choisissant au contraire de transfigurer un texte sans intérêt) ?[1469]

Jérémie Bennequin : Je pense comme Mallarmé que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ». Le livre est toujours l'horizon de mes propres divagations artistiques, et ce indépendamment du clivage théorique opposant l'œuvre unique du « livre objet » aux multiples exemplaires du « livre d'artiste », voire au tirage courant d'une édition « normale ». Mon *ommage* à la *Recherche* proustienne montre d'ailleurs, au regard du lien qui unit les livres gommés originaux (*Tom(b)es*) et leur reproduction éditée, que les deux univers du livre sont parfois non seulement compatibles mais parfaitement solidaires l'un de l'autre, interdépendants. Dans mon travail plasticien, le livre est tout à la fois outil, support, matière première, espace d'expérimentations… un lieu où l'expérience a lieu. À commencer bien sûr par celle, initiale, quelquefois initiatique, de la lecture. Les textes littéraires sont souvent sources d'inspiration,

---

[1469] Anne Mœglin-Delcroix dans Annette Gilbert (ed.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld : transcript, 2012, pp. 233-264.

mobile de mes créations. Aussi ai-je notamment une dette envers Proust car, dans ma jeunesse, j'ai mesuré pour la première fois le pouvoir vertigineux de la littérature à travers son ouvrage, *À la recherche du temps perdu*. Comme bien de ses lecteurs, je n'en suis pas sorti indemne, mais la fascination a généré chez moi une attitude pour le moins singulière, originale, profondément ambiguë, au croisement du culte et de la table rase. Depuis, un certain nombre d'auteurs viennent scander mon parcours en motivant ma démarche artistique, à chaque fois selon des voies différentes, et mes productions personnelles deviennent à leur tour autant de prétextes à l'écriture, tantôt littéraire et poétique, tantôt discursive, réflexive, sachant qu'il arrive heureusement que les modes se mêlent… Le domaine des Lettres est mon médium de prédilection.

B.B : Votre travail sur le livre d'artiste vous place également, comme les artistes précurseurs de ce médium, dans une posture ambiguë, à mi-chemin entre littérature et art. Vous faites preuve d'« indiscipline », si l'on reprend la définition posée par Myriam Suchet : « L'indiscipline est nécessairement relationnelle puisqu'elle engage une connectique : elle s'efforce de brancher les disciplines entre elles, d'articuler la pensée, l'action et la création, de relier l'institution universitaire (ou autre) et l'ensemble de la société. En réalité, il s'agit moins d'opérer ces branchements que de rappeler qu'ils existent […] »[1470]. Votre site internet porte d'ailleurs l'empreinte de cette ambiguïté discursive : des textes critiques (revues de presse) et des notes d'intention relatives à vos travaux sont très présents. D'où vient ce besoin de construire un appareil discursif périphérique à vos œuvres ?

J.B : Les textes personnels qui accompagnent mes productions visuelles participent pleinement de ma démarche artistique. Je les considère moins comme des rédactions « périphériques » qu'en tant qu'une forme d'expression substantielle d'une activité globale où le sens et la pensée dominent. C'est un des aspects conceptuels de mon travail, lequel se présente cependant ici ou là suffisamment lyrique pour enfreindre les critères d'un « art conceptuel » *stricto sensu*. Il ne s'agit jamais simplement de justifier ou d'expliciter telle ou telle réalisation plastique mais plutôt d'explorer, de développer par les voies de l'écriture le potentiel des processus créatifs dans lesquels je m'engage assez spontanément et dont procède, chemin faisant, l'élaboration d'un raisonnement. Il en résulte bien sûr des objets, des choses matérielles, mais l'*œuvre* en tant que telle se situe principalement au niveau du mécanisme en action et c'est sûrement une raison pour laquelle je privilégie le temps long des projets où, comme à travers l'écriture, l'œuvre et l'auteur se construisent mutuellement. C'est plus dynamique et plus honnête selon moi. Quant à l'ambiguïté qui caractérise ma position entre art et résonance littéraire, j'en assume le charme et je cultive volontiers

[1470] Myriam Suchet, *Indiscipline!*, Montréal, Nota Bene, 2016, pp. 33-34.

l'indétermination. Les artistes que j'admire ont généralement su entretenir ce trouble « indisciplinaire ».

B.B : En 2013, vous réalisez au Palais universitaire de Strasbourg une intervention nommée « Faire œuvre ». Dans la présentation sur votre site, vous apparaissez comme un artiste sculpteur, performeur, lecteur… Où se loge le geste artistique selon vous ? Comment définiriez-vous le « faire-œuvre » de votre travail?

J.B : Ayant fait une bonne partie de mes études au Palais universitaire de Strasbourg, j'étais heureux d'y revenir après quelques années en tant qu'artiste pour exposer les principes de ma démarche dans le cadre de ce séminaire (lequel à ma connaissance n'a donné lieu à aucune publication). Je me définis généralement comme artiste plasticien par commodité, car ce terme recouvre *a priori* un vaste champ pluridisciplinaire et convoque justement des médiums très variés. Je me sens en effet libre d'utiliser n'importe quel outil et d'employer n'importe quelle technique en fonction des projets auxquels je m'attelle. Je ne suis pas un artiste « spécialisé » même si, par exemple, mon usage quotidien de la gomme à encre durant plus d'une dizaine d'années fait probablement de moi le meilleur gommeur au monde ! En travaillant à la gomme sur un texte imprimé, je me suis comporté comme un sculpteur qui procède par retraits en taillant directement dans le bloc de matière brute (en l'occurrence déjà particulièrement raffiné…). Si j'avais choisi de recouvrir les mots avec du blanc correcteur, j'aurais fait de la peinture. Bref, je considère que le geste artistique est au croisement des genres et ce qui m'intéresse ce n'est pas tant l'œuvre produite, l'objet d'art, que le fait de produire, d'être à l'œuvre comme on dit. L'effacement est une façon de privilégier l'action par rapport au résultat, mais ce processus génère toutefois paradoxalement beaucoup plus de matière qu'on ne l'imagine. J'aime l'idée du geste minimal – mécanique, répétitif, méthodique, protocolaire… – autour duquel se développe progressivement une démarche artistique diversifiée. « Faire-œuvre » donc, c'est avant tout œuvrer, faire, considérant comme Paul Valéry que l'exécution d'une œuvre d'art peut constituer en soi une œuvre d'art. Pour ma part, en jouant sur l'ambiguïté de la destruction créatrice, j'avais intitulé mon intervention au Palais universitaire « Défaire-œuvre ».

Bibliothèque personnelle / bibliothèque collective / manières de lire

B.B : Votre travail a également trait à la notion de collection. Vous participez en 2017 à l'exposition collective « Collectionner, le désir inachevé » (Musée des Beaux-Arts à Angers). Dans l'effacement que vous produisez se tissent des rapports particuliers entre gestes et collection. Les livres d'artistes que vous créez à la suite de ces effacements sont également

édités, donnant ainsi naissance à une nouvelle bibliothèque, parallèle à l'originale. Comment se définissent pour vous ces bibliothèques ? La frontière entre bibliothèque intime, personnelle (constituée des « phares » qui jalonnent votre parcours de lecteur) et la bibliothèque collective, artistique, à valeur d'exposition que vous générez semble poreuse. Plusieurs questions se posent ici : comment s'est effectué le choix de ces livres ? Pourquoi avez-vous choisi de travailler autour du motif du livre (et par extension, de la bibliothèque et de la lecture) ? Quelle place la bibliothèque occupe-t-elle dans votre pratique artistique ? Ou plutôt, comment, et selon quelle(s) temporalité(s), vos bibliothèques artistiques et vos bibliothèques personnelles –ou de travail – dialoguent-elles ?

J.B : J'ai eu la chance d'avoir toujours été entouré de livres et, avec le temps, je suis moi-même devenu bibliophile, ce qui signifie d'entretenir un rapport *quasi* fétichiste avec certains ouvrages collectionnés dans leur édition originale. Mais c'est le contenu des œuvres qui détermine ma collection personnelle, laquelle se construit petit à petit en fonction des lectures et des projets artistiques qui en découlent. L'idée de considérer le collectionneur (de livres en l'occurrence) comme un auteur dont la bibliothèque constituerait le grand-œuvre me fait penser au phénomène actuel, dans le milieu artistique, où les collectionneurs, voire les curateurs, présentent leurs expositions comme des œuvres d'art en tant que telles. En ce qui me concerne, il existe bien sûr une relation dialectique entre les livres que je collectionne et ceux que je réalise. Je n'hésite d'ailleurs jamais à les installer les uns avec les autres lors d'expositions. Dans sa *Bibliothèque fantastique*, Michel Foucault établit un rapport intime entre ces deux types de « volumes » – le livre et la bibliothèque – qui s'imbriquent l'un dans l'autre et se transforment l'un en l'autre dans la mesure où l'on peut concevoir une bibliothèque comme une œuvre, un ouvrage, un livre, et le livre comme un lieu (au sens mallarméen du terme), une bibliothèque, « fantastique » car « espace d'imagination », « lieu nouveau des fantasmes ». La formule est connue : « L'imaginaire (…) s'étend entre les signes, de livre à livre (…) il nait et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque ». Ce que je trouve intéressant, c'est que non seulement les deux formes de « volume » s'interpénètrent mais ils se génèrent aussi mutuellement, se *donnant lieu* alternativement. La bibliothèque est l'espace par excellence de production des livres, lesquels se créent toujours à partir d'autres ouvrages, et l'ensemble des livres constituent et complètent nécessairement cette bibliothèque. C'est notamment le charme de cet objet si particulier que représente le livre, « œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir », tandis que le « lieu » même du livre révèle « l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit ». Mes livres d'artiste ont une place singulière dans ma bibliothèque, complémentaire mais parallèle. Au fond, pour citer encore Foucault, une *Dé-composition* du *Coup de dés* ou un *ommage* proustien serait « moins un livre nouveau, à placer à côté des autres, qu'une œuvre

qui s'étend sur l'espace des livres existants. Elle les recouvre, les cache, les manifeste, d'un seul mouvement les fait étinceler et disparaître. »

B.B : En 2012, vous participez à deux expositions *La Disparition de l'écriture* (Galerie Angle Art Contemporain, St-Paul-Trois-Châteaux) et *Je déballe ma bibliothèque (*Le Centre du livre d'artiste, Limoges) qui nous évoquent instantanément les figures de Georges Perec et Walter Benjamin. L'un comme l'autre développent des théories de lecture. Chez G. Perec, dans *Penser/Classer*, c'est toute une « esquisse socio-physiologique » de la lecture qui se dessine. L'écrivain y explore, dans une « énumération sommaire », les rituels de lecture et, particulièrement, les postures du lire :

> […]
> lire debout (c'est la meilleure façon de consulter un dictionnaire) ;
> lire assis, mais il y a tellement de manières d'être assis : les pieds touchant le sol, les pieds plus hauts que le siège, le corps renversé en arrière (fauteuil, canapé), les coudes appuyés sur une table, etc. ;
> lire couché ; couché sur le dos ; couché sur le ventre ; couché sur le côté ; etc.
> lire à genoux (des enfants feuilletant un livre d'images ; les Japonais?) ;
> lire accroupi (Marcel Mauss : "La position accroupie est, à mon avis, une position intéressante que l'on peut conserver à un enfant. La plus grosse erreur est de la lui enlever. Toute l'humanité, excepté nos sociétés, l'a conservée") ;
> lire en marchant. On pense surtout au curé qui prend le frais en lisant son bréviaire. Mais il y a aussi le touriste qui déambule dans une ville étrangère, un plan à la main, ou qui passe devant les tableaux du musée en lisant la description que les guides en donnent. Ou bien marcher dans la campagne, un livre à la main, en lisant à haute voix. Il me semble que c'est de plus en plus rare.[1471]

Chez Walter Benjamin dans J*e déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection,* le collectionneur – proche de la figure du bibliophile – devient un « interprète du destin »[1472]. L'auteur insiste donc sur la relation irrationnelle et magique qui lie le possesseur à son objet.

[1471] Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1996, Chapitre « Lire : esquisse socio-physiologique », sous-partie « Postures », pp. 118-119.

[1472] Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2015, p. 43.

Quel est pour vous le propre de la « lecture-artiste »[1473]? Comment nourrissez-vous votre pratique artistique à ces livres? Quel est le statut de la lecture dans votre processus créatif et votre cheminement artistique ? Quelle relation entretenez-vous à la bibliothèque, au livre et à la lecture ?

J.B : J'ignore s'il existe une « lecture-artiste », je me préserve généralement de toute interprétation spécifique en matière d'art et reste assez critique quant à la thèse du « lecteur-auteur », même s'il existe une activité indéniable de la lecture, à commencer par celle d' « activer » l'œuvre à chaque ouverture du livre (ce qui ne saurait à mon sens être cependant confondu avec le fait de réaliser une œuvre…). Je dirais plutôt qu'il y a des artistes lecteurs et d'autres moins. En ce qui me concerne, la lecture de textes, notamment littéraires et philosophiques, stimule profondément ma pratique artistique, au point d'être parfois la source d'une production de longue haleine. Je suis fasciné par l'univers de mots que certains auteurs ont réussi à bâtir autour d'eux et les livres que je respecte le plus forment toujours à mes yeux comme une crypte sacrée au sein de laquelle repose un dieu. Il peut y avoir deux attitudes : soit on reste à distance pour contempler de loin ce « mystère dans les Lettres », soit on décide d'aller voir le monument de plus près, d'en faire le terrain de jeux d'un enfant sacrilège et aventurier… Les grands livres deviennent comme des territoires qui me permettent d'entrer en contact avec mes propres divinités. Mes réappropriations plastiques d'œuvres littéraires constituent peut-être une *relecture* artistique de mes livres préférés.

Plus spécifiquement, à propos de S. Mallarmé ...

B.B : Le 23 octobre 2009 se tient à l'Espace Immanence (Paris) la première séance de décomposition du poème Mallarméen, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Cette œuvre peut se définir aujourd'hui comme un laboratoire de l'art contemporain, renouvelant plus particulièrement les questionnements autour du livre d'artiste et de la lecture de l'œuvre d'art. Marcel Broodthaers « artiste-homme de lettres », maître en l'art de la subversion (puisqu'il passe de manière opportune en 1964 du statut de poète à celui d'artiste), initie en 1969 les ré-appropriations plastiques du poème. Ainsi, à la réception critique de cette œuvre s'ajoute

---

1473 En novembre 2018 a été débattue la notion de « lecture-artiste ». Voici le bref argumentaire de la journée d'étude: « Comment les artistes nourrissent-ils leur pratique des livres qu'ils dévorent ou feuillettent ? Constituent-ils une catégorie spécifique de lecteurs ? Quel est le statut de la lecture dans leur processus de création ? L'usage productif que font les artistes de leurs lectures pousse à son paroxysme l'idée du lecteur comme producteur. Les artistes assimilent leurs lectures avant d'en faire reparaître certains aspects de manière plus ou moins fidèle, déclinée, déformée, recomposée, traduite et parfois méconnaissable dans des œuvres qui en sont, au moins partiellement, une concrétisation. La notion de lecture-artiste cherche ainsi à comprendre la lecture comme une mise en exergue des possibilités créatrices. », http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/actualites/la-lecture-artiste, consulté le 7 juillet 2019.

une réception « pratique », « réception en actes »[1474] engagée par des artistes contemporains - dont vous faites partie, héritiers de l'esprit subversif d'un Mallarmé précurseur. Diriez-vous que vous produisez des exégèses plastiques et pratiques des œuvres littéraires convoquées - et de celle de S. Mallarmé en l'occurrence ?

J.B : L'enjeu de mes réappropriations artistiques n'est pas, *a priori*, de constituer des exégèses, même plastiques ou pratiques, des textes concernés mais de les mettre en jeu sur le mode de la *mise en abîme*. Or, dans la mesure où les règles du jeu procèdent fondamentalement de la compréhension après lecture, non seulement de l'œuvre en question mais plus largement de la pensée de son auteur, il s'avère que les opérations auxquelles je soumets les écrits –comme dans la série de *Dé-compositions* du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*– ont du sens et révèlent même parfois des significations latentes de l'écrit source. J'ai notamment découvert un jour, *via* l'« image » du *Coup de dés* de Broodthaers, l'improbable réversibilité de l'ultime poème de Stéphane Mallarmé ! Cette belle découverte a donné lieu à un livre d'artiste édité par Yvon Lambert et intitulé *Le Hasard n'abolira jamais un coup de dés* (« omage »). Depuis, je continue d'accumuler des documents susceptibles de justifier *a posteriori* l'élégance poético-théorique de cette dimension cachée du *Coup de Dés*. Aussi mes travaux plastiques à partir d'œuvres littéraires font toujours l'objet d'une réflexion analytique, laquelle peut effectivement être considérée comme une étude assez approfondie de mes textes cultes.

B.B : Stéphane Mallarmé parle de la destruction comme de sa « Béatrice ». Se faisant, il laisse aux blancs, à l'espace de la page, une consistance que ne manquent pas de souligner les commentateurs de son œuvre (on pense à Anne-Marie Christin, Thierry Roger déjà cité, etc.). Lucien Dällenbach, dans l'article « Le lecture comme suture (problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon) », qualifie cet espacement matériel de la lecture comme moment privilégié de l'expression de celle-ci.

> De quelque nom qu'on appelle ce hiatus ("blanc", vide, trou, ellipse, rupture, coupure – *Leerstelle* dans la terminologie de ceux qui l'ont théoriquement élaboré, c'est-à-dire, littéralement, "place vide") et quel que soit le plan où il intervient, celui-ci se présente toujours comme absence de raccord et a invariablement pour effet d'interrompre la "bonne continuation" de la lecture. Ce manque, pourtant, est tout le contraire d'un défaut : en tant qu'il suspend l'articulation du texte, il remplit paradoxalement l'office de charnière, puisque c'est précisément ce lieu que la lecture investit pour jeter des ponts, contracter des alliances, réévaluer prospectivement ou

[1474] Thierry Roger, *L'archive du "Coup de dés" : étude critique de la réception d'"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010, p. 40.

> rétrospectivement l'un ou l'autre des segments disjoints, opérer leur soudure – en un mot : pour enchaîner et frayer une voie au sens.[1475]

Pour L. Dällenbach, les blancs sont donc comblés par l'activité romanesque de lecture. En est-il de même pour la fonction de vos « blancs » ? Les blancs, ou ellipses plastiques, que vos œuvres mettent en jeu, s'ils sont bien des « structures d'accueil » du spectateur-lecteur, ont-ils vocation à être « comblés » ?

J.B : Chez Mallarmé, du moins concernant son *Coup de Dés*, l'espace de la double page déployée et les vides qui séparent chaque groupe de mots provoquent un effet de résonance, acoustique et visuelle, et ouvrent la voie aux multiples lectures possibles du poème. Étant donné le caractère sonore, musical, de la poésie selon Mallarmé, les séances cumulatives de *Dé-composition* aléatoire que j'ai organisées pour abolir *Un Coup de Dés* engageaient une extinction syllabique à l'intérieur des pages, générant progressivement des trous, des manques au sein des mots, augmentant le vide dans un retour au blanc. C'était pousser la logique mallarméenne de la destruction Béatrice à son paroxysme. Lors de la dernière séance de *Dé-composition* le poème fut finalement réduit à quatre syllabes éparses, perdues à travers les feuilles blanches du volume, ultime constellation. Les manques et lacunes éveillent l'imagination et nul mieux que Mallarmé n'a exploré le silence évocatoire comme un art de la suggestion. Mes effacements proustiens sont très différents, plus proches d'un phénomène de ruine. Pour filer la métaphore, j'erre aujourd'hui au milieu des décombres du texte gommé, observant ça et là les miettes typographiques, les fragments rescapés d'où surgissent des souvenirs, fantômes du passé. Ces absences-là ont en effet vocation à être « comblées ». Petit à petit, un nouveau récit se superpose à l'ancien, j'écris l'histoire de mon *ommage* à *La Recherche du temps perdu* à même les évidements du texte effacé. Effacer pour écrire, écrire pour effacer… vertige du palimpseste.

B.B : Michalis Pichler réalise en 2008-2009 une autre ré-interprétation du poème mallarméen : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Sculpture)* (2008). Cet ouvrage de papier génère une deuxième œuvre, sonore celle-là : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Musique)* (2009). Les lignes noires de la ré-interprétation de M. Broodthaers sont évidées, laissant béant l'espace originel du mot mallarméen. La partition-matrice ainsi obtenue est montée et « jouée » sur un piano automatique. La lecture vocalisée que fait S. Mallarmé à son ami Paul Valéry actait déjà la naissance du poème. Votre œuvre au sens large comprend aussi des enregistrements sonores des dé-compositions mallarméennes par exemple. Quel rapport entretenez-vous à la matérialité sonore de la lecture ? Vous réalisez d'ailleurs une « séance de

---

[1475] Lucien Dällenbach, « La lecture comme suture: problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balzac et Claude Simon », pp. 35-36 dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture* (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle), Paris, Editions Clancier-Guénaud, Bibliothèque des Signes, 1982, pp. 35-47.

lecture mallarméènne » à la *Literaturwerkstatt* de Berlin en 2014. Pourriez-vous nous décrire ce type de performance ?

J.B : Encore une autre forme de « volume »… Pour Mallarmé la Poésie est Musique, par excellence, et Baudelaire parle du caractère incantatoire de la littérature, comme un retour à la magie des origines sacrées du Verbe. La syllabe est le radical sonore de notre langage. Or, faire l'expérience de lire à haute voix le résultat d'une *Dé-composition*, *a fortiori* s'il s'agit d'une version déjà considérablement dé-composée, c'est retrouver une dimension archaïque de l'expression orale, redécouvrir le signifiant, le son, son bruit.

B.B : Maurice Fréchuret, dans son ouvrage *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique (*Les Presses du réel, 2016), évoque John Cage et les partitions partiellement effacées de *Empty Words*. Le rapport au silence est prégnant chez l'artiste. Qu'en est-il dans votre travail ? Vos livres, qui font paradoxalement silence, sont-ils une adresse aux spectateurs ? Une invitation à écrire ou à « essayer dire » le monde qu'ils expérimentent ?

J. B : « Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse » écrit Proust quelque part. Cela peut paraître paradoxal mais je crois en effet qu'un des plus beaux desseins de l'art est de dire le néant, écrire la disparition, faire le vide, garder le silence... C'est loin d'être la règle, évidemment, les œuvres sont généralement si bavardes aujourd'hui, voyez-les hurler sur les stands des salons et des foires… mais l'art n'est jamais la règle, c'est l'exception. En gommant silencieusement durant des années le livre de Proust, j'ai compris que l'effacement était une écriture et que l'écriture est un effacement, oui, écrire c'est gommer. Chez John Cage, pour l'œuvre radicale de qui j'ai une grande admiration, le silence est une quête et le rêve de l'artiste est d'en faire l'expérience, ne serait-ce que 4'33"… Mais c'est une utopie. « Rien n'aura eu lieu… excepté peut-être… »

Politique / Poétique

B.B : Vos travaux mettent en œuvre une poétique de l'effacement, à travers la recherche ou la « quête du bon degré d'effacement ». Plusieurs titres d'expositions renvoient explicitement à ce geste : « *Voyages, estompages…* » en 2012 à la Librairie Mazarine (Paris), « Des Livres et des gommes » en 2009 à la librairie Christophe Daviet-Thery (Paris) ou encore « Effacement(s) », une exposition collective à la Galerie C (Neuchâtel, Suisse) en 2018. Cette recherche du

« bon degré d'effacement » met en jeu des « seuils de lisibilité »[1476] que le spectateur doit franchir pour *entrer* dans vos œuvres. Ce défaut entretenu de lisibilité convoque une lecture « difficile » – défaut dont des auteurs comme Mallarmé ou Proust ont pu être taxé.

Par ailleurs, le gris est une couleur qui préside à votre pratique : il est ce reste, ces résidus de gomme gris-bleutés ou encore les traces grisâtres des mots disparus. « La couleur est ici celle […] d'un résidu matériel […] apparaissant comme un coloris neutre, atonal, résiduel : le gris »[1477]. Forme d'inopticité et couleur nominale chez Duchamp, il est chez vous au cœur d'une poétique de la perte. Maurice Fréchuret, lorsqu'il réalise sa typologie du geste d'effacement, ausculte les faits contemporains comme autant de symptômes d'un « autoritarisme oculaire »[1478] prégnant, d'un « trop visible » à l'œuvre à l'époque de l'hyper-production et hyper-consommation capitaliste des images. Est-ce une volonté de votre part de vous placer dans des pratiques touchant à l' « inoptique » ou « l'illisible » ? L'attaque faite au texte semble s'entendre comme revendication d'un désir de s'abstraire d'une « tyrannie du lisible »[1479] en marche dans les approches contemporaines de l'art… Quels enjeux se dessinent derrière ce geste d'effacement ?

J.B : Ce que révèlent mes effacements de textes ce sont des frontières poreuses entre le domaine des Lettres et le monde des images. Des phrases gommées, pulvérisées, des vers décomposés, renversés ou raturés, rappellent la matérialité graphique des mots imprimés en déconstruisant l'opposition dichotomique entre des types d'écritures – disons, linguistiques et plastiques– qu'on sépare habituellement. On oublie, comme le rappelle Magritte, que les mots sont aussi des images, des figures, des formes, une dentelle noire sur la page… Aussi ai-je de l'affection pour les œuvres qui explorent ces zones d'ambiguïté, ces régions troubles au croisement des signes visuels. La typographie, le calligramme, le palimpseste m'intéressent donc particulièrement. Le bon degré d'effacement que je cherche à l'obsession détermine alors des œuvres où le visible et le lisible entretiennent une relation dialectique, inquiétant la lecture des textes comme la vision des images, lesquels s'estompent, se fondent l'un en l'autre, sans jamais disparaître complètement.

1476 Marc Escola, « Le lisible et l'illisible: procédures de contextualisation et seuils de lisibilité » dans Vincent Jouve (dir.), *La Lecture littéraire*, n° 3, 1999, pp. 123-134. Cité dans Jan Baetens et Éric Trudel, « Présentation », Fabula-LhT, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, URL : http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html, page consultée le 03 juillet 2019.

1477 Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2008, p. 125.

1478 Maurice Fréchuret, *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Dedalus », 2016, p. 15.

1479 Georges Didi Huberman, *Devant l'image,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 16. « Et notre hypothèse tient justement à ceci que l'histoire de l'art, phénomène "moderne" par excellence – puisque née au XVIe siècle – a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible (et de l'iconologie). » Les théories de lecture de l'œuvre d'art sont elles-mêmes soumises à ces phénomènes tyranniques.

B.B : Pour Maud Hagelstein, « […] les théories iconoclastes sont nombreuses qui ont exclu les images du *logos* […] »[1480]. Cette exclusion des images caractérise le moment du *Linguistic Turn*, moment où la visualité est mise au ban des réflexions philosophiques. L'ouvrage de Richard Rorty, *The Linguistic Turn* (1967)[1481] assoit une théorie critique qui marque durablement les lectures philosophiques de l'art. Héritier de ce que les nouvelles perspectives théorico-critiques de l'image veulent réhabiliter, votre travail inverse donc la dynamique : ce n'est plus l'image qu'on exclut du *logos*, mais bien le *logos* – au sens de lisibilité textuelle – qui est exclu des productions visuelles. À la logique iconoclaste et iconophobique[1482] se substitue ce que vous désignez sous le terme de « scriptoclasme »[1483]. Ce néologisme fait aussi écho à ce que Thierry Roger nomme un « iconoclasme renversé » – car c'est le texte qui est frappé d'un interdit : celui de la lecture. Votre travail s'inscrit donc dans une filiation poétique et artistique – depuis S. Mallarmé en passant par M. Broodthaers, où s'institue un nouveau paradigme de lecture et d'appréhension des œuvres. Cette altération scriptoclaste réprouve-t-elle un quelconque discours d'autorité ? L'illisibilité revendiquée de vos travaux a-t-elle une portée politique ou critique ?

J.B : Le *logos* n'est jamais complètement exclu dans mes productions plastiques, une lecture reste toujours envisageable après l'effacement, nécessairement partiel même si parfois radical, des mots sur les pages. J'y tiens d'ailleurs énormément. J'éprouve plutôt la résistance des Lettres aux différents processus artistiques de leur mise en péril. Le terme « scriptoclasme » procède il y a quelques années d'une discussion avec un ami théoricien de l'art contemporain à propos de mon travail d'effacement proustien. On se demandait si j'étais « biblioclaste » et nous avons jugé à juste titre que « scriptoclaste » convenait mieux. En effet, je ne cherche pas à détruire ou supprimer des livres, ce qui m'intéresse c'est le contenu, le texte du volume imprimé. C'est lui que j'abîme et triture au point d'en perturber la lecture, de le rendre presque illisible, sachant néanmoins que la version intégrale du texte édité reste disponible à travers chaque exemplaire publié… Aussi mes effacements scriptoclastes sont-ils en même temps symboliques et concrets, très ambivalents dans la mesure où je n'efface que ce que j'aime vraiment, et se situent à vrai dire en dehors de tout *Iconic* ou *Linguistic Turn*, ou alors sur le plan anti-autoritaire de leur hypothétique conciliation.

1480 Maud Hagelstein, « Iconic turn et critique du paradigme langagier », *Bulletin d'analyse phénoménologique XII* 2, 2016 (Actes 8), p. 345, http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/, consulté le 12 juin 2018.

1481 Richard Rorty, *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, Presses universitaires de Chicago (University of Chicago Press), 1968.

1482 Bernd Stiegler, « « Iconic Turn » et réflexion sociétale », *Trivium*, 1, 2008, http://journals.openedition.org/trivium/308, consulté le 20 juin 2019. Paragraphe 2 : « Iconoclasme et iconophobie sont devenus un programme philosophique. »

1483 Vous parlez précisément « d'effacement scriptoclaste » : https://jeremiebennequin.com/demarcheartistique-30, consulté le 12 juin 2018.

Lorsque, dans sa réappropriation d'*Un Coup de Dés*, Broodthaers remplace les vers du Poème de Mallarmé par une « Image » de segments noirs il n'évacue pas complètement la lecture puisqu'il déplace rigoureusement le texte poétique au niveau de l'introduction de son propre livre (du coup la liminaire « Observation relative au poème » de Mallarmé disparaît bel et bien), c'est crucial.

Écriture / Lecture / Expérience artistique

B.B : En 2008, votre exposition *Ommage* se tient à l'École buissonnière (Paris). Michel de Certeau, au chapitre XII de *L'invention du quotidien*, définit le lire comme un braconnage (Chap. XII: « Lire: un braconnage »). *Braconner*, faire une *lecture buissonnière,* sont autant de manière d'envisager une lecture sauvage, comme aventure et vagabondage coupables, infractions jouissives aux pratiques de lecture et d'apprentissage réglées, où le corps retrouve sa place. Pour M. de Certeau :

> […] à son niveau le plus élémentaire, la lecture est devenue depuis trois siècles un geste de l'œil. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire. Lire sans prononcer à haute-voix ou à mi-voix, c'est une expérience "moderne", inconnue pendant des millénaires. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte.[1484]

Souscrivez-vous à ce constat ? Comment envisagez-vous la lecture depuis le champ des arts plastiques ?

J. B : Lorsqu'un écrit me plait, j'ai toujours tendance à le relire à voix basse, pour entendre le son de ses phrases, comme une incantation ou un psaume murmuré pour soi… De même, quand j'écris un texte, sa lecture orale est un passage obligé, manière de voir si cela résonne ou non. Quand aux manipulations plastiques que j'effectue, je dirai qu'elles confèrent au texte une matérialité, une *texture* au sens histologique du terme, et engagent ainsi une lecture tactile, « haptique » pour reprendre la notion qu'emploie notamment Deleuze lorsqu'il observe une « logique de la sensation » dans l'œuvre picturale de Francis Bacon. Les sens de la vue, de l'ouïe et du toucher se conjuguent parfois à travers un rapport de synesthésie. Aussi mes altérations scriptoclastes favorisent-elles un retour du « sensible » au sein de cette opération très ou trop intellectuelle que serait peut-être devenue la lecture.

1484 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, pp. 253-254.

B.B : En février 2016, vous écrivez dans « L'écrit de Proust effacé (Erased Proust Writing) » :

> Libérés de l'enchaînement syntaxique, les signes linguistiques demeurant lisibles parmi les miettes graphiques purement visibles, gagnent en résonance [sic], selon un phénomène relativement mallarméen, au milieu du vide alentour. Mis en évidence au regard des manques et lacunes, rendus d'autant plus présents par l'absence du reste, les quelques mots miraculés acquièrent ou, plus exactement, retrouvent sur la page estompée une réalité physique que la lecture habituelle escamote pour privilégier automatiquement la virtualité du sens.[1485]

L'histoire de l'art et l'iconologie ont voulu « lire » l'œuvre d'art, mettre au point un alphabet de signes qu'il aurait suffit de déchiffrer pour comprendre l'œuvre et accéder instantanément à la « virtualité du sens » que vous évoquez. Selon vous, peut-on dire de vos livres, altérés ou aveugles, qu'ils participent d'une *dé-sémantisation* du regard ? J'entends par là, qu'il participent d'une « ré-éducation » du regard et de l'attitude lectrice du spectateur face aux œuvres ; attitude où le spectateur ne cherche pas à comprendre sur-le-champ une œuvre, mais se laisse un temps d'errance et de latence dans sa compréhension. B. Gervais parle aussi d'un processus de « désémiotisation »[1486] nécessaire à la relance de l'interprétation.

Par ailleurs, dans la citation ci-dessus, la liberté retrouvée par les signes linguistiques – devenus (im)pures visualités, est relative à leur « vide alentour ». Le phénomène d'espacement – « relativement mallarméen » comme vous dites, laisse présager l'avènement de ce que nous nommons une « lecture constellatoire » de l'art. Cette expression trouverait-elle écho dans votre pratique ?

J.B : Dans cet univers de signes auxquels nul aujourd'hui ne saurait se soustraire, on parle à tort et à travers de « communication visuelle » et de « lecture d'images » mais ces notions ne peuvent s'appliquer qu'au contenu monosémique et ultra rationalisé d'une rhétorique publicitaire. L'expression artistique échappe en grande partie à l'analyse sémiologique et à l'étude iconologique, non parce qu'une œuvre d'art est dénuée de sens mais parce que ses significations ne dépendent pas *a priori* de la maîtrise ou non d'un système de codes culturels qui permettrait de décrypter correctement le message de ses représentations. L'expérience de l'art est plus énigmatique, plus bouleversante. Non seulement dans la mesure où la polysémie du « signifiant » s'y retrouve exacerbée mais aussi parce que le jeu consiste à perturber, brouiller, contourner, déplacer, réinventer, effacer les codes en permanence… D'où l'effet de surprise, de désorientation voire de gêne, et la lecture erratique, inquiète, introspective, que provoque auprès du « regardeur » toute œuvre d'art digne de ce nom. Alors en effet, peut-être que l'enseignement de l'art consiste avant tout à

[1485] https://jeremiebennequin.com/l-ecrit-de-proust-efface, consulté le 7 juillet 2019.

[1486] Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La Lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, n° 3, janvier 1999, p. 228. Article disponible en ligne : http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2009/06/11/presbytere-hieroglyphes-et-dernier-mot-pour-une-definition-de-lillisibilite/, consulté le 03 juillet 2019.

déjouer les règles établies, en l'occurrence celles qui régissent le décodage linéarisé des figures et symboles arbitraires de notre lecture conventionnelle. Cependant, les grands écrivains savent très bien que ce qu'on appelle le style consiste moins en l'ornement du verbe qu'en l'invention d'un langage inédit. La Constellation du *Coup de dés* de Mallarmé en est un exemple paradigmatique.

B.B : En 2016, vous exposez au *Bury Art Museum* (Royaume-Uni) lors de l'exposition collective *Reading as art*. Pourriez-vous nous parler de cette exposition et des œuvres que vous présentiez à l'occasion ?

J.B : Alors que j'avais récemment terminé d'effacer les milliers de pages du livre de Proust, cette exposition organisée par l'artiste Simon Morris au *Bury Art Museum* réunissait pour la première fois l'ensemble des œuvres originales de mon *ommage à la Recherche du temps perdu* : les sept *Mo(n)ts* de poussière de gomme sur leurs socles respectifs et les sept *Tom(b)es* du livre effacé présentés côte à côte à l'intérieur d'une longue vitrine. En fait, il n'y en avait plus que six car un collectionneur venait de faire l'acquisition de l'avant dernier tome, *Albertine disparue*, et de son *Mo(n)t* de poussière lors de l'exposition *Le Temps de l'absolu* à la galerie C de Neuchâtel. Aussi avais-je suggéré pour l'installation du *Bury Art Museum* qu'un socle vide et une place vacante dans la vitrine témoignent de cette disparition. Le curateur a tout de suite accepté, comprenant la cohérence de cette matérialisation du manque et de l'absence par un socle surmonté d'un cube de verre sans rien à l'intérieur, simple structure minimale (pour ne pas dire minimaliste) blanche et transparente. Il y avait aussi un film vidéo-projeté en boucle qui avait été réalisé pour l'exposition, une alternance de gros plans fixes montrant, selon des angles différents, ma main munie d'une gomme à encre en train d'effacer une page du *Temps retrouvé*. Le film dure le temps réel d'un *estompage*, à savoir environ une heure. Il y avait une belle résonance entre les pièces des artistes exposées dans l'espace du musée, un contraste intéressant entre le côté plutôt baroque du lieu et la radicalité conceptuelle des œuvres sélectionnées.

B.B : Pour finir, votre dernier travail *Sur la route – un rouleau original*, consiste en une réécriture à la machine de l'œuvre *Sur la route* de Jack Kerouac (1957). Cette nouvelle version est frappée au kilomètre sur un rouleau de papier toilette (nouveau support du livre). Vous renouez ici avec le *volumen* ancestral, forme-livre originelle. L'image du rouleau est d'ailleurs présente dans de nombreux épisodes eschatologiques, où l'image du livre qui s'enroule s'entend comme dynamisme morphogénétique du sens qui se dérobe. Ainsi,

> conformément à la prophétie d'Isaïe (XXXIV, 4): « Les cieux seront enroulés comme un livre » et à l'Apocalypse (VI, 14): « …le ciel s'est retiré comme un livre qu'on roule… ».[1487]
>
> Ou encore : « et le ciel lui-même s'enroule comme un livre : "*et complicabuntur socut liber caeli*". La métaphore ne porte donc pas sur des signes, sur ce qui peut être lu dans le ciel, mais uniquement sur le processus de l'enroulement, du mouvement de retrait devant le monde. »[1488]

Pourriez-vous nous parler de ce travail ? Le texte n'y est pas altéré à proprement parler (il est toujours lisible/visible), mais le recours à ce *volumen* de papier toilette est tout de même subversif …

J.B : Ça m'a pris comme ça, suite à la lecture de ce livre culte de Kerouac. J'ai eu envie de retaper la route… Du reste, j'avais été profondément marqué par le grand *volumen* sur papier calque de Kerouac, présenté au Centre Pompidou dans une très longue vitrine lors de l'exposition sur la *Beat Generation*. Le célèbre tapuscrit se déroulait magnifiquement, comme une route, à perte de vue… Et puis, ayant achevé l'effacement de l'œuvre de Proust, le rituel quotidien du gommage me manquait. J'avais besoin de retrouver un geste radical, répétitif, mécanique. Au regard du roman proustien, le voyage déjanté de Kerouac me permet aussi de changer un peu d'air… Mais c'est toujours la même histoire, l'œuvre ne se réduit pas, comme certains auraient tendance à le croire, en l'acte systématique et scandaleusement simple du gommage scriptoclaste ou du recopiage dactylographique, elle se développe autour de ces procédures, par des textes, des images, etc. C'est vrai qu'en l'occurrence le texte se retrouve moins altéré que celui sur lequel les coups de gomme abrasive ne laissent qu'un champ de ruines et cependant, le support souple, fragile et, si l'on peut dire, délicat, du papier toilette dans la machine à écrire génère malgré moi des accidents « de la route ». Il arrive par exemple que la feuille de PQ se froisse autour du cylindre, entrainant lors de son dépliage des brisures, une dislocation aléatoire des mots frappés sur le support plié. Par ailleurs, en recopiant cette œuvre ou, plus précisément, la traduction française du « rouleau original » (ce qui n'est déjà pas la moindre des

---

[1487] Fernand Hallyn, « Pour une poétique des idées: le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore », 2005, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 67, No. 2 (2005), p. 242.

[1488] Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007, p. 30.

modifications), je fais parfois des fautes, des erreurs de frappes, je me trompe ici ou là, un mot pour un autre, etc. Enfin, peut-on vraiment dire que le texte reste lisible ou visible au regard du *volumen* où il s'inscrit ? Le support du rouleau n'implique-t-il pas une disparition du texte qui, comme vous le rappelez d'ailleurs dans votre question, s'y retire à l'intérieur ? Tout au plus peut-on l'appréhender par d'infimes fragments, c'est ce que montrent notamment les photographies « straight » que j'en réalise, sublimant par l'image épurée le vulgaire et banal petit rouleau blanc qu'une belle et mystérieuse, sombre dentelle habille et transfigure progressivement.

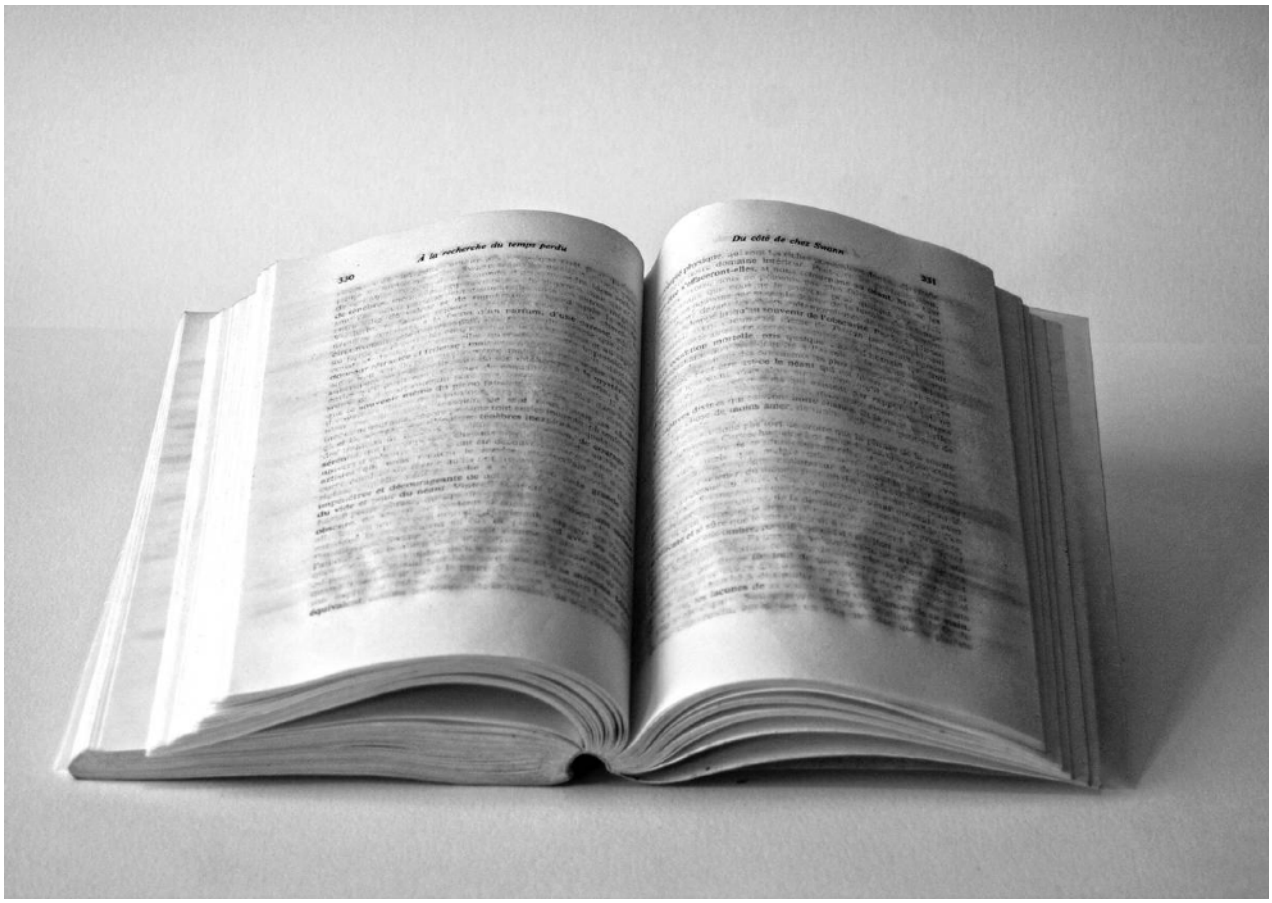


Fig. 90 : Jérémie Bennequin, *Tom(b)e, Du côté de chez Swann*, 2009, 20,5x14 cm, volume de la collection blanche effacé à la gomme à encre.



Fig. 91 : Jean-Paul Thibeau, Bibliothèque de l'artiste (détail), 2019, photographie de l'artiste.

Entretien avec Jean-Paul Thibeau - Août 2019-2020

« Le faire-bibliothèque : une bibliothèque en mouvement »

En août 2019, Jean-Paul Thibeau, « artiste-méta », me contacte, avec l'envie nouvelle, après plus de vingt ans d'expérimentations artistiques, de travailler sur sa bibliothèque personnelle. Lieu souvent investi en amont de la création, la bibliothèque de l'artiste s'apparente à un laboratoire plastique dont le statut est ambigu — entre lieu matriciel de l'*œuvrer* et œuvre à part entière. Cet entretien s'envisage comme une enquête de terrain dans laquelle, sous l'expression « faire-bibliothèque »[1489], nous proposons d'envisager les postures artistiques qui se construisent au contact du livre. Processus plastique à part entière, le faire-bibliothèque est un *modus vivendi* au long cours, où le mouvement-déplacement du livre esquisse une poétique (ou poïétique) et génère un rapport spécifique au monde et à la connaissance.

Bibliothèque et processus créatif

Barbara Bourchenin : Jean-Paul, tu débutes en tant qu'artiste en participant à des expositions notoires au CAPC de Bordeaux comme « Pour mémoire » (1974), « Identité-Identification » (1976) ou encore « Une rétrospective 70-80 » (1981). Comment te définis tu en tant qu'artiste à ce moment là et, plus tard comme « artiste-méta » ?

Jean-Paul Thibeau : Je me suis défini comme artiste méta à partir des années 1990. Avant j'explorais des états, un agir et un faire où l'art n'était pas une fin, seulement un moyen ! J'interroge ce qu'est un comportement, un faire artiste et une pratique artistique : c'est une sorte d'enquête par l'expérimentation et par des lectures, toutes disciplines confondues. Ainsi petit à petit, ma pratique, ma vie et ma bibliothèque sont devenues les fruits de ces enquêtes successives et aléatoires ; je reste un chercheur en devenir. C'est un processus *méta*[1490] où l'ensemble des éléments et des événements qui constituent ma pratique globale (méta-art ou art méta) sont d'égale importance… Je n'ai jamais imaginé vivre à partir de mes supposées œuvres, surtout que j'étais plutôt dans un esprit d'économie de moyen, par souci de *désœuvrement volontaire*, par

---

[1489] Notion élaborée à propos du travail de Joseph Kosuth lors du cycle « Quelque part dans l'inachevé » (Bourchenin, 2016). « Penser en arpentage / Arpenter en pensée : le faire-bibliothèque chez Joseph Kosuth », dans *Quelque part dans l'inachevé* (auto-publication sous la direction de Céline Domengie et Oriane Helbert), 2.3.3, Pessac, Université Bordeaux Montaigne (Laboratoire CLARE), Novembre 2016, pp. 32-51, En ligne: https://quelquepartdanslinacheve.Ples.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf

[1490] Mét(a) est un préfixe qui exprime ici: la participation, la succession, le changement, le déplacement, le pas de côté…

écologie physique et mentale … Faire, défaire, faire défaire, etc. : c'est peut-être là où j'ai rencontré le plus le sentiment d'être artiste, d'être dans la jubilation de détruire, de me détacher pour ouvrir une nouvelle brèche, un nouvel espace, un nouveau chaos, un autre état d'artiste, l'état « méta » du déplacement, de la métamorphose et des pas de côté !

Je ne crée pas, je provoque des moments - des situations si l'on veut – où tout peut se produire, advenir. J'ai accordé dès mes débuts une grande importance à l'attention, à l'indétermination, à la contingence. L'attention à l'attention, la mise en éveil du corps et de l'esprit, la considération de l'idée initiale ou du geste initial que je veux mettre en œuvre, le lieu et les moyens de la réalisation, l'adresse et l'archive de ce qui a eu lieu … : c'est toujours d'actualité pour moi aujourd'hui. Le « faire œuvre » de mon travail est l'ensemble de ces processus et de ses considérations. Il m'arrive de temps en temps de cristalliser des formes, des dessins, des objets, des installations, des *tables de décantation…* : ce sont les restes d'une *situation expérimentée* plus que le résultat d'une activité, des corps en suspension dans les creux du temps, des méta-activités aux mille facettes, aux enjeux entrelacés entre art, poésie, social, politique, errance. Toujours se pose la question : « Comment se redécouvrir autre ? » Tout ceci peut se résumer à pratiquer « l'art de faire de l'art » *qui ne ressemble ni à l'art, ni à la vie, mais qui est une manière poétique et politique d'interroger les deux* : une méta-poétique entremêlée à une méta-politique. En fait j'ai souvent le sentiment que ce que j'explore est nécessaire, que cela existe par ma propre énergie et volonté – mais j'ai pris l'habitude de faire cela dans les *angles morts de l'art* – l'art méta est *sans abri,* il participe des *vagabondages infinis.*

Barbara Bourchenin : En 2010-2011, au CAPC de Bordeaux, tu inaugures le chantier des Méta-Archives. Pour rappel, « Méta-archives I » proposait d'interroger des « anarchives fragmentaires et énigmatiques », tandis que le projet « Méta-archives II » s'incarnait dans le sous-titre « Constellation de rencontres avec des êtres et je-ne-sais-quoi… ». L'envie de travailler sur ta bibliothèque personnelle découle-t-elle de ces questionnements initiaux ?

J-P.T. : Concernant les Méta-archives, en 2010, Anne Cadenet écrivait dans le guide de l'exposition au CAPC : *« Jean Paul Thibeau a déterminé le déplacement, la transformation et la mutation permanente comme le process récurrent de toute son œuvre. Le projet Méta-archives n'échappe pas à ce dispositif ; au contraire, il l'amplifie ».* Dans la proposition « Méta-archives II », j'ai demandé à différentes personnes d'activer des « archives méta », à leur manière en fonction ou non de leur discipline. Donc chorégraphe, artiste, théoricien, critique, historienne, etc. eurent une journée entière (de 8h du matin à 22h) pour partager cela dans le cadre d'une session d'expérimentations méta à laquelle était associée une soixantaine de participants et

participantes. L'envie de travailler à partir de ma bibliothèque relève de ce questionnement sur les méta-archives – mais ouvre un chantier particulier aux multiples facettes et tes questions font d'ores et déjà parties du dévoilement de ce chantier… Voilà plusieurs années que je me questionne : que m'arrive-t-il avec cette bibliothèque-là ? Quels en sont les différents usages ? Pourquoi, quand je déménage, je choisis toujours un appartement ou une maison en fonction de l'espace pour la bibliothèque (toujours en extension) et mon bureau ? Quelle importance a-t-elle ? Ma bibliothèque est en fait un arrangement plus ou moins ordonné, un entrelacs de « micro-bibliothèques » : art, philosophie, histoire, anthropologie, psychanalyse, sociologie, littérature, poésie, érotisme, spiritualité, art de l'ikebana, arbres, fleurs, pommes de terre, folle sagesse, pédagogies radicales et critiques, etc. Voici, d'une manière non exhaustive, les principales thématiques récurrentes : Le méta-art et les protocoles méta et leur diverses déclinaisons (*cf.* lexique protocoles méta), l'esthétique de l'existence, les pratiques artistiques et de transmissions émancipatrices, le pragmatisme, les bouddhismes laïques, la folle sagesse ou sagesse sauvage, les rituels d'inversion, le faire peu et le rien-faire, l'écosophie, les pommes de terre et leurs divers usages, l'ikebana et méta-ikebana, etc. Ces ouvrages sont mobilisés, combinés en fonction des recherches, des cours, et des hasards de trouvailles dans librairies et bouquineries… Elle est organisée selon mes usages successifs et entremêlés, créant des festins réjouissants. Il y a donc des ouvrages rassemblés autour d'une thématique, constituant des îlots, qui peuvent être associés à des îlots proches – par exemple les ouvrages sur la « folle sagesse », sont associés d'un côté avec les ouvrages sur les rituels d'inversions, qui eux-mêmes sont associés à des écrits d'anthropologie et de psychiatrie. D'un autre côté, la folle sagesse se trouve associée aux créations d'artistes excentriques, en dessous on trouve un ilot de bouquins sur les pommes de terre, proche des livres sur les radeaux et les cabanes ; un peu plus haut on trouve l'ilot des ouvrages sur l'ikebana, accompagné par l'ilot des fleurs, des plantes, des arbres et des paysages… Voilà un archipel d'îlots qui est aussi une carte mentale en mouvement. Je peux dire aussi que ce sont des constellations : la « lecture constellatoire » est un mode opératoire et heuristique pour moi. L'enjeu global étant de mettre en œuvre une *esth-éthique* pour la reconquête de la dignité de l'artiste méta, de l'agir poétique et de l'existence. Par période je fais des images fixes et mouvantes de la bibliothèque, de ces remaniements, pour suivre les transformations du climat, la météorologie de la bibliothèque et comment les livres pérégrinent d'un lieu à un autre, comment les tas varient au fur et à mesure. C'est un relevé visuel et mental – et c'est vrai que je pense imaginer une cartographie où les relevés des mouvements des îlots et des recombinaisons pourraient être visualisés et superposés au moyen de calques… tirer

des fils entre les livres entre ceux qui permutent et ceux qui se retrouvent en déshérence.

Il y a les livres de travail et de recherches, mais aussi des livres de plaisir et des livres d'ivresse ! Ma bibliothèque est certes un lieu de recherche, de quête, mais c'est avant tout un lieu de jubilation. Il y a également des revues, des périodiques, des documents divers et variés. Ma bibliothèque offre hospitalité à une multitude de voix d'hommes et de femmes, avec leurs accents, leurs styles, leurs obsessions et leurs dégoûts… Cette bibliothèque constitue un labyrinthe d'ouvrages à explorer où le lecteur s'ensauvage par les propos et les styles rencontrés. Le *faire-bibliothèque* n'est pas une fin en soi : c'est un processus vivant où se croisent différents modes de lectures et de pratiques. Par exemple, prendre des livres au hasard dans différents rayonnages et les disposer en tas ; et dans ce tas choisir les yeux fermés chaque livre et toujours les yeux fermés y glisser un marque page ; une fois ce classement fait, lire, dans chaque livre, les pages ainsi marquées les unes après les autres… Cela peut déboucher éventuellement sur un travail d'écriture.

Il y a les livres fantômes, ceux que j'ai prêté et qui ne sont jamais revenus, ceux que j'ai revendus. En effet, en 2010 j'ai revendu un cinquième de ma bibliothèque d'alors, à un bouquiniste d'Isle sur la Sorgue, avant de déménager à Marseille – sans avoir pris la précaution de relever les titres vendus. Ce sont des livres fantômes ! Et parfois je cherche un auteur ou un titre et je passe des heures à ré-explorer l'ensemble de la bibliothèque répartie dans la maison : salon- bibliothèque-bureau, couloirs, chambre-cabinet de dessins, toilettes… Cette quête me permet toutefois de redécouvrir des titres ou des auteurs oubliés ou égarés, suscitant des petits moments de bonheur. Il y a effectivement les livres déplacés et engloutis au milieu d'une foultitude de tranches ou d'empilements. J'aime passer du temps à rechercher un livre – cela fait partie de ma pratique de la bibliothèque. Et puis il y a un ensemble de documents non tangibles, immatériels que j'ai stocké depuis des décennies dans mon ordinateur. Je ne peux oublier que mon imagination et ma mémoire forment à elles deux aussi une bibliothèque flottante et fluctuante de méta-archives et d'anarchives.

Ma bibliothèque en l'état actuel, à Rasteau, a une présence symbolique forte déterminant un espace d'autonomie et de contre-pouvoirs… J'ai évidemment des ouvrages sur l'histoire de l'art, sur les avant-gardes historiques, sur les diverses pratiques de l'art contemporain, mais j'en ai autant sinon plus sur la critique de cette histoire et de l'art dit contemporain qui dénoncent une véritable colonisation esthétique de la société, son hégémonie capitaliste et l'encastrement de l'art dans l'économie de marché libéral – exactement comme j'ai constitué une documentation

importante au fil des années sur les pratiques pédagogiques alternatives, mais aussi radicales et critiques – tout ceci me servant autant pour mes recherches que pour mes ateliers d'expérimentation méta-artistiques. Je la vis en fait comme une « base autonome cognitive » (BAC).

C'est aussi une présence physique forte : les livres sont d'abord des produits physiques, façonnés avec des pages de papiers reliées les unes aux autres, une couverture, des titres et noms d'auteurs… Ma bibliothèque est pleine à craquer et elle déborde par de nombreux tas longeant les étagères, sur ou sous les tables. Cela constitue un isolant sonore et thermique formidable, une sorte de caverne où je peux butiner d'étagère en étagère, de tas en tas… Je ressens souvent la masse physique des livres, façonnés dans une matière papier : ils ont un poids. La pâte à papier est fabriquée avec des fibres cellulosiques extraites du bois. Si l'on suit les données du *Groupe Climat* de l'Université de Genève (2015), une feuille papier A4 pèse environ 5 grammes. Un arbre de 12 m de haut et d'un diamètre de 15-20 cm est nécessaire pour produire 8 à 15 mille feuilles A4. Par ailleurs, *Recyclivre* posait en 2009 un petit problème mathématique : sachant qu'il faut 19 arbres pour obtenir une tonne de papier, et qu'un livre pèse environ 400 g, combien d'arbres faut-il pour un livre ? Réponse : 0.0076. En réfléchissant à ces données, je suis amené à me poser cette question : quelle quantité de fibres cellulosiques a-t-il fallu pour ces milliers de livres qui constituent ma bibliothèque dans sa globalité ? Quelle forêt hante ma bibliothèque ? Je me laisse imaginer alors, qu'avec le temps, des pousses d'arbres apparaissent, des branches croissent et des feuilles se développent avec des voix murmurantes… Ma bibliothèque redevient forêt ! Quels fruits pourra-t-on y cueillir ?

B.B : Comment la bibliothèque te définit-elle en retour (en tant qu'artiste, chercheur, enseignant) ?

J-P.T. : Vaste question ! D'abord c'est un des centres névralgiques de ma pratique qui s'appuie comme je disais plus haut sur l'enquête : qu'est-ce qu'un sujet artiste ? un méta-sujet ? et un méta-artiste ? ou je préfère dire maintenant *artiste méta*, dans tous les cas on part de la mise en jeu d'un ego expérimental, d'un soi ouvert … C'est là que je connecte entre elles, à la fois mes données de recherches et d'expérimentations et aussi là que je rassemble au fur et mesure les documents et ouvrages qui augmentent ma capacité d'informations et d'analyse – c'est un travail tout autant intellectuel, que sensible et intuitif – je ne fais pas de séparation entre chercher, théoriser, expérimenter, tâtonner, pratiquer…Pour moi c'est un *continuum* entrelaçant différents temps, différents espaces physiques et mentaux et c'est un lieu où je m'égare sans crainte ni remord : il faut savoir se perdre et quitter les sentiers

battus – c'est André Gide qui écrivait : « on ne peut découvrir de nouvelles contrées, sans consentir à perdre le rivage de vue pendant très longtemps ».

Depuis mes débuts je suis en rapport avec les livres, le collectage, les traces, car j'étais nomade et procédais à des déplacements divers – déplacements physiques propres ou déplacements de matériaux ou de signes. J'ai développé petit à petit une sorte de « bibliothèque » de gestes, de matériaux, d'objets, de signes, de traces, d'archives, d'indices liés à des voyages, des actions et des installations – il y avait toujours cette idée de répertorier, de créer un lexique, des index et de les intégrer dans le processus de travail. L'exemple le plus probant est « La bibliothèque des Inachevés » présentée en 1976 au CAPC de Bordeaux, dans le cadre de l'exposition « Identité-Identification ». J'avais été mandaté par la « Bibliothèque des Inachevés » et le « Musée des Inachevés » de Bordeaux pour traduire, transposer une œuvre intitulé « Le livre d'André Grosset ». Il s'agissait d'un livre de format 18 x 12 x 5 cm, recouvert de papier rouge et ficelé. Mon mandat était de transposer le contenu du livre en une installation comprenant des panneaux de bois positionnés verticalement ; sur chaque panneau étaient disposés, accrochés des combinaisons d'objets, de textes, de photos… *« Chaos, massa confusa... De quelle nature est ce conglomérat de signes ? Dépotoir, reste de rite, exposition, relevé archéologique, marchandise avariée ? À quel type de civilisation se rapporte ce livre ? […] Donc, l'ouvrage semblait insaisissable. Il fallait certainement l'aborder par de successives et variées conjectures, de façon à amoindrir ses résistances et lui faire suinter quelques faits jusqu'alors inexpugnables de leurs gangues. Après maintes réflexions, nous décidâmes, pour entreprendre l'anabase de ce livre, de nous laisser dériver »*[1491]. Il y avait au sol un plateau à roulettes avec une micro-installation dessus, une vitrine contenant le livre original, des caisses de « dé-ballages », etc. Bref une mise en exposition, une transposition-interprétative tridimensionnelle de ce que pouvait contenir ce livre recouvert et clos sur lui-même : je n'ai jamais défait ce livre de son emballage ! J'ai retrouvé très récemment en fouillant dans mes archives les négatifs couleurs de cette installation. Tout cela restait profondément énigmatique et réinterrogeait pour moi le rapport entre livre, bibliothèque, musée, exposition, installation, lecture, fiction – et le jeu de l'artiste comme « traducteur/transpositeur »… Toutes ces choses allaient très bien avec le titre de l'exposition : *Identité/Identifications* qui problématisait les « mythologies individuelles » de certains artistes de l'époque.

B.B : La pomme de terre (présente de manière récurrente dans tes propositions plasticiennes), l'est aussi dans ta bibliothèque, sous forme de talisman. Pour Alberto Manguel, le talisman

---

[1491] « *Comme un jeté de textes -1969/1999* » dans Jean-Paul Thibeau, *Notes de traducteur*, Éditions Hors-Champs, 2000.

est le propre du cabinet de travail[1492]. Ta bibliothèque me semble être une bibliothèque germinative : lieu où germe l'activité artistique, espace de la génération spontanée. À la manière d'une *Wunderkammer* (chambre des merveilles renaissante), les objets de ta bibliothèque dialoguent avec les livres. Y a-t-il chez toi une distinction entre la bibliothèque et le cabinet de travail ?

J-P.T. : Oui la bibliothèque principale où se trouvent également mes tables de travail, intègre un certain nombre d'objets, d'outils, voir d'instruments musicaux, des poteries, des pommes de terre réalisées en céramique, ou des cailloux patatoïdes, etc. Je n'y avais jamais pensé en tant que talismans comme le fait joliment Alberto Manguel – mais effectivement se sont des présences familières qui se déploient en divers endroits de la bibliothèque, une constellation de repères et de gardiens qui me re-connectent à mes tâches : observer, lire, écrire, et agir – ou bien me font rêver ! Il y a des conversations variées entre ce petit peuple d'objets talismaniques – oui j'aime bien en définitive cette notion de talisman – et le peuple des livres… Comme les livres sont régulièrement mis en mouvements - je déplace également et reconfigure les éléments entre eux quand j'en sens la fantaisie ou le besoin de transformer l'espace pour stimuler mes idées et les activités à venir. On peut dire qu'il s'agit d'une bibliothèque germinative pour l'activité artistique, pour l'écriture et pour le développement de l'esprit méta. En définitive, cabinet de travail et bibliothèque forment un tout ; mes tables de travail sont des radeaux immergés aux cœurs de (des) la bibliothèque(s) qui est un océan en mouvements avec ses îlots, ses archipels, ses bouées énigmatiques… Les bruits du monde viennent s'y amortir doucement aux contacts des flux de silences et d'attentions qui constituent la centrale énergétique de ce lieu laboratoire des inattendus…

Manières de lire

B.B : Les méta-archives ont été l'occasion de réaliser trois lectures ou vocalisation de tes textes. Durant le confinement, tu m'as confié enregistrer certaines de tes lectures. Tu as également collaboré avec Radioappartement22 et publié en juin sur leur site les enregistrements des lectures *JP Thibeau mix glaise* (2010) et *Adresse aux pommes de terres en « parler-marteau »*, enregistré par Pascal Semur pour R22, le 22 novembre 2008 à Paris[1493]. Quel rapport

---

[1492] Voir Alberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, essai traduit de l'anglais par Christine Le Boeuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006, pp. 183-184.

[1493] http://radioappartement22.com/2020/06/10/jean-paul-thibeau-lectures-meta/, consulté le 11 mars 2021.

entretiens-tu à la matérialité sonore de la lecture ? Pourrais-tu nous parler des types de lectures qui traversent ton travail ? [1494]

J-P.T. : Je pratique trois types de lectures à partir de mes divers écrits :
- une lecture solitaire à voix haute pour la mise en bouche et en voix de l'écriture afin d'en vérifier la nature, le sens, la texture, la manière locutoire que j'appelle aussi la « parolie ». Il m'arrive de lire et de danser au milieu de ma bibliothèque en repoussant mes limites vocales et corporelles…
- une lecture en public, ou enregistrée pour être diffusée sur internet ou sur des radios. Il s'agit en général de la mise en souffle et en voix d'écrits aussi bien poético-philosophiques que des écrits manifestes, combinés avec des notes de mes journaux de travail. L'objectif est souvent de créer des dialogues et des partages de réflexions.
- une lecture performative, poésie sonore et textes plus ou moins slamés. C'est une manière pour moi de me mettre en expérimentation par rapport à ma/mes voix et d'explorer différents états de « parolie », de langage et de corps.

B.B : Quel serait pour toi le propre de la « lecture-artiste »[1495]?

J-P.T. : Je ne sais pas si j'ai une lecture proprement artiste, toujours est-il que je constitue divers chantiers de lecture et quand je réactive et me plonge dans un des chantiers, c'est toujours avec boulimie : je déploie autour de moi les différents ouvrages et documents reliés au thème que je veux explorer – je crée un climat d'attention, un dispositif d'enthousiasme *lectoral* : lire, décrypter, chercher, feuilleter, approfondir, entrecroiser les textes et les images ne sont pas des corvées mais bien un appel à la transe des mots, des idées ou se produit un état de créativité intense. Que cela soit dans les axes de mes recherches permanentes ou pour des projets occasionnels : je procède toujours par collectage, assemblage, collage… Je les soupèse, les palpes, les ouvre pour les sentir – s'est aussi une manière de s'acclimater mutuellement. Puis je rentre dans la transe de la lecture je dévore, grignote, picore, fais des va et viens entre les ouvrages ! Pratique jubilatoire de la lecture. Je prends des notes, réalise des schémas, des connexions… J'annote aussi directement sur les pages des livres et je trace des codes graphiques qui me permettent en feuilletant l'ouvrage de repérer rapidement les passages qui m'ont intéressé, j'y accole aussi parfois des post-it… Les livres sont ainsi tatoués, marqués comme constituant une tribu pratiquant la danse des papiers fous. S'en suit la transe tranquille de la réalisation !

[1494] Une question similaire amène une réponse déjà très riche dans l'entretien avec Anne Cadenet, *op.cit.*

[1495] En novembre 2018 a été débattue la notion de « lecture-artiste », http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/actualites/la-lecture-artiste, consulté le 7 juillet 2019.

Mouvements de la bibliothèque

B.B : Lors de l'une de nos entrevues, tu me confies envisager le transfert de ta bibliothèque depuis Rasteau (ville du Sud-Est proche du Rhône et d'Orange) dans un autre lieu…

J-P.T. : Je me pose toujours la question du devenir de ma bibliothèque et des diverses documentations que j'ai rassemblés au fil du temps. Vais-je en faire un dépôt auprès d'une institution ou d'un collectif ? Vais-je en faire une œuvre en concevant une architecture et un conditionnement autonome ? Je ne sais pas, en fait je pense commencer à mener une enquête auprès de celles et ceux qui pratiquent ma bibliothèque. Bien sûr la bibliothèque est une hétérotopie, un contre-espace tel qu'envisagé par Foucault[1496]. On peut aussi l'envisager comme l'*Aleph*, dans le sens Borgesien du terme : c'est le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers vus sous tous les angles; c'est la métaphore d'un savoir impossible faisant se croiser toutes les disciplines. La bibliothèque est à la fois pléthorique et lacunaire, elle est débordante et reste inachevable !

Poétique et politique

B.B : Les livres ont une place importante dans les méta-skholé. Ils sont un vecteur spécifique, un « générateur »[1497] de transmission. Pourrais-tu nous décrire le principe de la méta-skholé et la place que la bibliothèque, le livre et la parole y tiennent ?

J-P.T. : Méta est un préfixe qui provient du grec μετά (meta) (après, au-delà de, avec). Il exprime, tout à la fois, la réflexion, le changement, la succession, le fait d'aller au-delà, à côté de, entre ou avec... « *Skholè est un signifiant paradoxal : d'abord repos/loisir, puis étude (école)/application, enfin: paresse, inaction ! C'est la libre disposition de son temps pour s'appliquer ou s'adonner à ce qu'on aime et qui ne peut être forcé. L'équivalent latin, c'est l'otium (loisir, oisiveté), consacré par privilège au studium, et qui s'oppose au negotium (négoce, activité salariée, contrainte)* » (Michel Guérin). J'ai initié la première « Méta-skholè » en 2017 à Tanger avec Nouha Ben Yebdri (Mahal Mahal Art Space). La Méta-Skholé de Tanger combinait micro-séminaire, rencontres d'individus, immersions dans divers lieux et des temps d'expérimentations artistiques désautomatisantes. Chaque « Méta-Skholé » est une manière de réinventer des

---

1496 Michel Foucault, « Dits et écrits », 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

1497 Entretien avec Anne Cadenet, *op. cit.* : « Lors des premiers échanges, Jean-Paul Thibeau qualifie la bibliothèque de "générateur" », « "générateur d'hypothèses, de déchiffrements et d'usages, et donc d'hybridations et de déplacements" ».

modalités d'expériences à la fois individuelles et collectives. Trois sessions se sont succédées (2017, 2018, 2019) – à partir des rapports Hospitalité – Perception – Transmission – explorant des expériences qui peuvent mettre en jeu les rapports art et vie... Il est clair à nos yeux que c'est la mise en jeu d'un processus d'émancipation où l'art re-questionne le quotidien de nos existences et où la vie re-questionne l'usage des pratiques artistiques. Le mode de fonctionnement est lui-même un dispositif expérimental qui évolue selon les occasions et les situations. L'idée de bibliothèque-documentation y est importante car nous fournissons une bibliographie en amont et ensuite chacun, chacune amène des documents, des livres, des films, etc. Cela permet par moment de se plonger dans ce butin et d'y explorer quelques passages et d'y retenir des éléments en résonance avec ce que nous expérimentons. En principe cela débouche sur des temps de lecture partagée à voix haute et sur des échanges. L'écriture et la parole y sont aussi sollicitées pour la construction de récits d'expérience. La micro-méta-skholè de juin 2019 avec Natacha Jouot et Lucas Leclerq était basée sur une rencontre à partir des pédagogies alternatives et radicales – car tout deux participent à la création d'une « école d'été » en Dordogne. Donc effectivement nous avons démarré par le brassage d'ouvrages, la mise en place d'une bibliographie participative autour de la pédagogie alternative et radicale. Nous partagions nos lectures et nos réflexions. Nous entremêlions aussi à cela des temps de marches et d'expérimentations, comme des temps de cuisine créative collective. Fin septembre 2020, ils doivent revenir à Rasteau pour poursuivre ce travail et ces expériences amorcés en 2019. Depuis décembre une méta-skholè s'est mise en place à Marseille, réunissant 8 personnes : artistes plasticiens, performeurs, danseuse-chorégraphe, curatrice-critique… autour de l'Institut Berbère de Marseille.

B.B : Caroline Corbal-Albessard et Dominique Beaufrère t'invitent en mars dernier à une lecture pour Métavilla[1498]. Dans cette lecture, tu abordes, entre autre, le versant « politique » de la bibliothèque. La bibliothèque peut-elle se définir comme un lieu de résistance au régime de sur-production artistique ? Un lieu de distance propre à une économie spécifique, à une « déproduction » ? Comment envisages-tu la dimension politique de la bibliothèque ?

J-P.T. : L'économie poétique de la bibliothèque tient au fait qu'elle ne se veut pas un espace totalisant et ni intimidant, ce n'est pas une accumulation de savoirs, mais une invitation à différentes expériences de lectures, d'écritures – un générateur de stimulations, d'hypothèses et d'actions qui outrepassent le cadre même de la bibliothèque… C'est aussi un lieu de résistance où une réflexion régulière est menée sur l'écologie physique et mentale possible de l'art – et le méta-art est une forme de détachement et de critique de la surproduction artistique mais pas seulement. La

[1498] https://www.facebook.com/metavilla.org/videos/2930348820377460/, consulté le 9 juillet 2020.

bibliothèque effectivement est un espace où résonne et s'amplifie la « déproduction » et la méta-grève générale. Je pense qu'à plusieurs endroits de notre entretien j'ai déjà parlé de cette dimension politique d'autonomie et de résistance en constituant une bibliothèque et une documentation indépendante des pouvoirs… Je maintiens vraiment cette idée que c'est aussi un lieu de jubilation, d'effervescence, de jouissance et de créativité… Et que c'est aussi un espace de relations avec la société, le monde et les autres humains – le politique c'est exactement la manière dont nous créons notre relation avec les autres ! C'est une manière aussi de créer une identité flottante à l'écoute de ce qu'Edouard Glissant appelle le *Tout-monde* ! C'est une politique mais c'est aussi une poétique !



Fig. 92 : Hubert Duprat, *Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror*, Lyon, Fage Éditions, 2020. Vue de l'exposition « Hubert Duprat », salle de la « Bibliothèque du trichoptère », du 18 septembre 2020 au 04 avril 2021, Musée d'art moderne de Paris.

Entretien avec Hubert Duprat - Septembre 2020

Après plusieurs échanges téléphoniques, et un confinement, je rencontre Hubert Duprat, au Musée d'Art Moderne (MAM) de Paris, le 18 septembre 2020. Notre discussion donne lieu à un texte critique sur l'ouvrage *Miroir du Trichoptère/The Caddisfly's Mirror* (Fage, 2020), écrit à la lumière des réflexions de l'artiste.

HUBERT DUPRAT, *MIROIR DU TRICHOPTÈRE / THE CADDISFLY'S MIRROR*, LYON, FAGE ÉDITIONS, 2020.

[L'artiste et la bibliothèque-miroir]

Le *Miroir du Trichoptère* est le commencement d'une fin, un ouvrage qui signe l'achèvement d'un cycle : celui du trichoptère, larve mise en travail par Hubert Duprat au printemps 1980. L'ouvrage incarne la destination finale de la bibliothèque du même nom (ensemble documentaire, livresque et iconographique, constitué par l'artiste suite à ses expérimentations domestiques et plastiques avec les larves)[1499]. Sa parution concorde, en cette rentrée 2020, avec l'exposition rétrospective que le Musée d'Art Moderne de Paris lui consacre. Édition bilingue, le merveilleux volume de plus de 600 pages pèse son poids[1500] : impossible d'éluder les propriétés physiques et les dimensions de cette édition faite sculpture, *au-delà* du livre – ni anthologie de publications, ni catalogue raisonné – tout à la fois *thesaurus* documentaire sans vocation d'exhaustivité, et modeste entologie[1501] retrospective d'une œuvre. « Ni œuvre d'art, ni recherche scientifique, ni même archive d'artiste, la Bibliothèque du Trichoptère demeure un objet non identifié, largement inclassable »[1502]. À la manière dont l'artiste transgresse les règnes (minéral/végétal/animal), le *Miroir* est à l'image de ces transgressions plastiques : un *indiscipliné*. De même, son aspect monolithique est très vite contrarié par la structure itérative et cumulative de l'ouvrage ; moins bloc de

---

1499 Actuellement, l'artiste a suspendu toute acquisition documentaire. Il précise par ailleurs que le trompe-l'œil majeur avec le trichoptère consiste à penser qu'il existe une documentation pléthorique à son sujet.

1500 La Vidéo « Chantier » réalisée par Philmotion, 2020, présente dans l'exposition au MAM (Paris) explicite cette question toute sculpturale du poids des œuvres.

1501 Le terme d'entologie est emprunté au titre de l'ouvrage dirigé par Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond, Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Éditions Mix, 2008. À la manière dont les directeurs de publication pensent *enter* littérature et écrits de l'art conceptuel, Hubert Duprat *ente* les règnes : végétal, minéral ou animal coexistent dans ses créations. De même Maurice Fréchuret, dans son article « À la fois, la racine et le fruit », parle de l'œuvre de H. Duprat comme d'une « sorte de marcottage » (voir Maurice Fréchuret, « À la fois, la racine et le fruit », dans *Les écrits restent : Hubert Duprat*, Paris, Éditions MF, 2020, p. 154.)

1502 Christian Besson, « La bibliothèque du trichoptère » dans Hubert Duprat, *Miroir du Trichoptère/ The Caddisfly's Mirror*, Lyon, Fage Éditions, 2020, p. 225.

granit que pierre sédimentaire, moins roche métamorphique que « minéralité expressive »[1503].

Si les hôtes de Duprat se font discrètes, essaimées dans l'ouvrage de ça de là[1504] – l'œuvre des trichoptères n'apparaît à proprement parler que sur un mode *méta*[1505] : photographies documentaires de restitution du diner-débat à la HEAD de Genève (section « Expositions »), photogrammes de la vidéo *Éducation* (section « Éducation »), reproductions en fac-similés des articles qui mentionnent le travail plasticien (section « Or et pierres précieuses »), etc. – le lecteur devine, dans une moindre mesure, la présence en filigrane de l'artiste ubiquiste[1506]. Cette absence tient au principe méthodologique que l'artiste énonce dès le « début »[1507] : « cette recherche, au fond, se révélait sans objet […] »[1508], propre de toute recherche fondamentale et heuristique. À cela près que celle-ci se révèle aussi presque sans artiste : « tout se passe comme si le travail subjectif de l'artiste cherchait à s'effacer au profit d'un travail propre au matériau lui-même »[1509]. L'objet de l'œuvre – la larve au travail, ses fourreaux, sa fabrique naturalisée – est mis en réserve, à la manière des larves de la section « Réserve et disparition » –section de l'ouvrage dans laquelle Hubert Duprat regroupe des dessins fouillés où le trichoptère, peu discernable dans un premier temps (en homochromie avec son environnement de papier), finit par disparaître totalement, larve négative en réserve. Cette distance volontaire prise avec la phrygane et son activité spectaculaire assure de déjouer la sidération de la *merveille* (au sens de *meraviglia* au 16ème siècle) pour laisser libre cours à une interprétation toujours active

---

1503 Bertrand Prévost, *Marqueterie générale : Hubert Duprat*, Bruxelles, La part de l'œil, coll. « Diptyque », 2020, p. 65.

1504 De la même manière, l'exposition de la bibliothèque au MAM joue sur un ressort volontairement déceptif : pas de larves *in-vitro* dans l'espace de stockage aménagé en vue de l'exposition.

1505 Mo Gourmelon évoque, à propos de l'atelier transformé en *camera obscura* — et par extension de la fabrique générale chez H. Duprat, un « processus de médiatisation maximale », dans Mo Gourmelon, « L'excès de concret, L'art d'Hubert Duprat », dans *Les écrits restent : Hubert Duprat, op.cit.,* p. 89.

1506 L'ubiquité du personnage s'incarne à la fois dans un dédoublement symbolique en Bouvard et Pécuchet : « Pourquoi diable être Bouvard et Pécuchet ? Pour faire de soi l'écho de soi et mettre en place une mécanique du double (jamais tout à fait gémellaire) […] » (Pierre Senges, « Bouvard et Pécuchet », *Hubert Duprat,* cat. Musée d'Art Moderne de Paris, Paris, Paris Musée, 2020, p. 131.) ; également, dans l'origine spéculaire de ses expérimentations cristallisée dans la formule « Miss Smee, it's me » : voir à ce sujet l'analyse du « miroir » et la restitution de la « rencontre » entre Hubert Duprat et Miss Elizabeth Mary Smee chez Fabien Faure, « *Trichoptera agalmata* », *Ibid*., p. 79.

1507 Section initiale du *Miroir du trichoptère (op.cit.,* pp. 7-14, version anglaise « *The beginning* », p. 19-27.) dans laquelle Hubert Duprat, de manière assez exceptionnelle, déploie un récit au « je ». Nous voyons dans le *Miroir* plusieurs commencements. Cf. Jessica Castex, « Commencements », *Hubert Duprat,* cat. Musée d'Art Moderne de Paris, *op. cit.,* p. 132. : « Les commencements invitent Hubert Duprat à des recommencements, techniques et méthodologiques ».

1508 *Miroir du trichoptère, op. cit.*, p. 14.

1509 Bertrand Prévost, *op. cit.,* p. 49.

du travail du sculpteur. L'entreprise des trichoptères dessine la clé de voute d'une compréhension globale du travail de Hubert Duprat qui ne saurait se réduire au merveilleux d'une maîtrise technique ou d'une génialité de l'idée[1510].

Néanmoins, Hubert Duprat est partout, absent omniprésent, disséminant ses indices au gré des pages. En témoigne le passage au scanner d'une partie de la section « Généralités »[1511]. Cette photographie de la bibliothèque à l'échelle 1 motive la dimension du *Miroir* ; l'ouvrage est littéralement *à l'échelle de la bibliothèque* qu'il documente et illustre. Le choix de la section scannée n'est pas anodin : celle-ci est déterminée depuis l'ordre alphabétique, allant de DU à HU : syllabes initiales de Hubert Duprat, signature discrète et foucaldienne de l'artiste, sédimentée dans les livres. Moins œuvre qu'entreprise documentaire, le *Miroir du Trichoptère* reste néanmoins sous le sceau de l'artiste. La section fonctionne alors comme un ex-libris indiciel[1512]. Cette inscription, bien connue des bibliophiles, atteste d'une possession intime de cette documentation et de son incorporation dans sa lecture. Diagramme magique, cet instantané de la bibliothèque agit comme pré-scription au lecteur : le *Miroir du trichoptère* est ouvert à l'interprétation, catalyseur d'une possible herméneutique. Il s'agit de comprendre, dans la mise en figure de la documentation (la manière dont elle s'agence et se met en page sous nos yeux), la manière dont l'artiste et le lecteur se sont agencés face à elle. Nul doute qu'Hubert Duprat hante la bibliothèque du trichoptère et son *Miroir* qui, à la manière des « recueils de paradoxes »[1513] et des ouvrages pré-renaissants dont ils portent le nom, répondent à un intérêt relancé des années 70 pour le collectionnisme et son étude. Érigée en motif prototypique de la collection, la bibliothèque, réincarnée en livre, demeure un matériau préhensible, qu'Hubert Duprat refuse de voir fétichisé. Au Musée d'Art Moderne de Paris (comme à la HEAD de Genève en 2012), la possible consultation des ouvrages évite cet écueil : la bibliothèque est promptuaire[1514], disposée « sous la main (*ad manum*), prêt[e] à l'emploi – disponible à l'improvisation » d'un lecteur et d'une lectrice eux aussi « impromptus »[1515]. La tentative du *Miroir* est celle d'une

---

1510 *Ibid.*, p. 8.

1511 Section « Bibliothèque/*The Library* », pp. 64-81 dans le *Miroir du trichoptère, op. cit.*

1512 Fabien Faure, dans « *Trichoptera agalmata* » (*op. cit.*, p. 75), révèle également que « Durant les années 1980, il est arrivé à Duprat de confier aux Trichoptères de minuscules plaquettes d'or fin, qu'il avait préalablement martelées et aplanies afin d'y apposer son nom imprimé à l'aide d'un poinçon de bijoutier. » La signature ici aussi est discrète et indicielle ; elle procède par apposition sur la surface, et marquage de la matière.

1513 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 9.

1514 *Ibid.*, p. 16.

1515 Hubert Duprat évoque également lors de notre discussion au MAM, le 18 septembre 2020, l'idée d'une bibliothèque « pour un lecteur inexistant ».

saisie. « Saisir » pour comprendre la larve de papier, son travail de fabrique, le *faire-bibliothèque* à l'œuvre[1516].

[Une fabrique empirique et matérielle]

La mise en parallèle de l'entreprise naturelle de la phrygane, de l'œuvre sculptée et naturaliste de H. Duprat, ainsi que de la fabrique empirique de l'ouvrage nous semble une évidence tant qu'un poncif. Le *Miroir* recèle une dimension spéculative et réflexive qui s'étend au-delà du simple signifié de son titre. Mieux, il opère par *réversibilité* ou « rétroversion des formes intérieures et extérieures » : il se fait revers des étuis des phryganes, leurs fourreaux opérant comme un « moule », une matrice[1517], « produis[ant] immanquablement ces "empreintes comme différence" où la réversibilité de la chose amène finalement toujours un "renversement" »[1518]. Le miroir est un *thesaurus* aux processus itératifs enchâssés. À l'origine de cette attitude cumulative, un attrait archéologique pour le sédiment, le dépôt : Hubert Duprat fonde son approche plasticienne sur une véritable culture matérielle[1519] faite non seulement d'un rapport aux matériaux et aux objets, mais aussi d'une sensibilité aux « principes d'acquisition des savoirs et des techniques »[1520]. Notons que c'est par l'or et l'orpaillage en terres ariégeoises que l'artiste découvre les *cuquets* (et pas l'inverse) ; quant à l'anthologie de textes *Les écrits restent : Hubert Duprat* (Éditions MF, 2020), elle s'ouvre par un feuillet photographique de matières premières – calcédoine ou cornaline, silex, laiton, plaque polie d'Orthoceras fossiles ou rostres de bélemnite, quartz, etc. – agissant comme réservoir de sources et embrayeurs pour les œuvres.

1516 Expliciter le rapport à l'intelligence de la main, Hubert Duprat s'y emploie dans son œuvre sculptée. *Les Bêtes* (1992-1999), par exemple, formes d'ombres chinoises en silex, annoncent dans l'exposition un retour à une préhistoire du geste et de la com-préhension (la dernière partie de l'exposition se déployant sous la mention « commencements », juste retour aux origines, proposition cyclique). Le rapport à la main reste néanmoins paradoxal puisque H. Duprat entend mettre la sienne en retrait, le geste de délégation du *faire* étant certainement le geste sculptural par excellence chez lui. Dans une conférence, à Nîmes, en 2003, l'artiste déclare : « "Ma main n'est pas importante, elle vaut celle de tout le monde ; c'est ma pensée qui est importante" », repris par Adam Thorpe, « Hubert Duprat, ce que vous ne savez pas », dans *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 327. « Saisir » renvoie ici à la section éponyme du *Miroir …*, *op. cit.,* pp. 572-581.

1517 Christian Besson, « Phrygane, merveille et monument », dans *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 33.

1518 Maurice Fréchuret, « À la fois, la racine et le fruit », dans *Ibid.*, p. 142.

1519 Voir à ce propos les développements de B. Prévost sur le « réalisme spéculatif », Bertrand Prévost, *op. cit.*, pp. 66-67.

1520 Frédéric Paul, « La bibliothèque de l'instituteur Duprat, l'archéologie et la macération », dans *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 179.

Si le rapport à la matière, usinée et précieusement ouvragée davantage que brute[1521], se lit aisément dans la rétrospective sculptée de l'artiste, nul doute qu'il faille aussi voir la matière iconographique et livresque comme le matériel d'un geste sculptural de l'ordre du montage, représentatif de la traque documentaire et de son déploiement. Dans un esprit « bizarrement warburgien », selon les dires de l'artiste, Hubert Duprat collabore étroitement avec David Vallance, graphiste et spécialiste des pratiques éditoriales à l'ESBAN. La construction heuristique de l'ouvrage – « […] une heuristique du jointoiement, de l'ajustage, de la fixation, voire du collage : faire tenir ensemble, attacher »[1522] –, chapitre par chapitre, tient de la mosaïque ou de la marqueterie, d'une *fabrique* éditoriale faite *ajointement* – à la manière dont les larves de phrygane collectent, rassemblent et agrègent grains de sable, végétaux ou pierres précieuses. Dans un « double geste » de division (traque éparse des iconographies et des livres) et d'assemblage (agrégation en une édition, manière de « rassembler les membres [épars] d'Osiris »[1523]) est produit un « éclaté » de la recherche sur la larve, apportant autant d'attention à la vie individuelle des preuves qu'à « la façon dont l'œuvre […] *tient*, autrement dit comment s'agencent ses parties pour former un ensemble cohérent »[1524]. La qualité et la lisibilité de l'ouvrage doivent beaucoup à l'intention graphique et plastique de ses concepteurs. Ainsi, la section « Réaumur et variations »[1525], restitution des dessins du scientifique devenus *patterns,* motifs de conception exploités pendant trois siècles, se dispose et s'expose comme un jeu de cartes, une réussite iconographique. Également, la section « Ce qu'elles en font »[1526] – succession d'iconographies de tubes à différentes échelles qui miment les planches scientifiques des 18ème et 19ème siècles – rend compte non seulement de l'activité productrice des larves, mais aussi de celle d'Hubert Duprat. L'artiste, voulant rendre visible la diversité d'assemblage des tubes et la multiplicité des matériaux utilisés par la phrygane, réalise un travail de prélèvements dans différents ouvrages. Les dessins sont mélangés en conservant l'échelle de leur publication initiale. Ainsi, à « ce qu'elles en font » pourrions-nous adjoindre un « ce qu'il en fait »[1527] : Hubert Duprat pêche, prélève, en bon naturaliste des livres ; il fait du matériau documentaire, de sa manipulation et du ré-agencement empirique de l'ouvrage de véritables enjeux

---

1521 Patricia Falguières, « Des contes à dormir debout, ou le musée rétrospectif », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 65 : « Ici, rien qui ressemble à une matière brute, primordiale, originelle ; tout est toujours déjà travaillé en amont des opérations mises en œuvre par l'artiste […] ».

1522 Bertrand Prévost, *op. cit.*, p. 11.

1523 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 117.

1524 Bertrand Prévost, *op. cit.*, pp. 22-23.

1525 *Miroir du trichoptère, op. cit.*, pp. 552-561.

1526 *Ibid.*, pp. 92-109.

1527 Ch. Besson évoque plutôt un « *Duprat dixit* incontournable » dans « La phrygane, la merveille et le monument », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 38.

plastiques et esthétiques transversaux à sa pratique. L'art de marqueter dans lequel les larves de phrygane excellent s'étend par contagion non seulement aux objets qui composent l'exposition du *Miroir…* (impossible de ne pas penser à la marqueterie réalisée par B. Gay sur commande de G. Moretti en 1980) et jusqu'au processus de genèse du *Miroir* devenu livre, où la reliure fait figure de jointure. La logique du *Traquer/Accumuler* chez H. Duprat s'incarne dans un ouvrage comme *Monté-relié*[1528]. L'édition atteste d'un art de l'attache, de la reliure – aux sens multiples de jointure, mais aussi de *re-ligare*, re-lier comme *re-lecture* – présent jusque dans l'œuvre sculptée de l'artiste (en témoigne *Chagrin*, en 2009, dont l'assemblage minimaliste se fait à l'aide de galuchat – *shagreen* en anglais – qui désigne de la peau de raie ou de requin d'ordinaire utilisée en maroquinerie, mais aussi pour certaines reliures)[1529] .

[Le Miroir et la tranche]

Le surprenant de la technique ou des propriétés naturelles des pierres dissimule une interrogation singulière chez H. Duprat : celle du rapport surface/profondeur. L'artiste, lorsqu'il s'entretient avec Frédéric Paul, « […] se souvient de l'épaisseur symbolique que représentait le livre à ses yeux d'enfant »[1530]. En sculpture – passage d'une épaisseur symbolique à une épaisseur matérielle – nombreuses sont ses œuvres qui enclenchent un processus paradoxal de négation de l'épaisseur – particulièrement *Sans titre* (1988-1989, béton – les fameuses « tranches de *cake* »), *Sans titre* (2011, plexiglas et pâte à modeler) et *Sans Titre* (2011, pièce de dès et d'ulexite), ou qui font intervenir la tranche comme motif (*Tribulum* en 2012 par exemple). Dans les tranches de cake, c'est le transport dans la masse du motif tremblé qui assure cette négation du profond. La procédure linéaire de translation d'une surface à une autre est une traversée paradoxale du volume de béton. Les dès d'ulexite quant à eux tirent parti des propriétés optiques de conduction de la lumière par le minéral. La structure de cette fibre optique naturelle projette à sa surface les images observées à son prisme : la ponctuation graphique du dé, ses valeurs faciales, se trouve projetée et agrandie à la surface flottante de ces éclats, modules minutieusement ajustés entre eux et au dé central. De même, le *Miroir* fait *tranche*, à la manière, naturelle, d'une pierre sédimentaire, ou artificielle des bien nommées « tranches de cakes »[1531] de l'artiste ; il est une « paradoxale mise en perspective de l'épais »[1532], une

---

1528 Dans son article, Frédéric Paul établit un parallèle entre le *Penser/Classer* de G. Perec et les pièces de H. Duprat aux titres composés comme *Coupé-cloué* ou *Cassé-collé*. Voir Frédéric Paul, « La bibliothèque de l'instituteur Duprat, l'archéologie et la macération », *ibid.,* p. 186.

1529 Voir l'article de Martin Herbet, « Une vision holiste », dans *ibid.*, p. 337.

1530 Frédéric Paul, « La bibliothèque de l'instituteur Duprat, l'archéologie et la macération », *ibid.*, p. 178.

1531 Voir l'analyse de Ch. Besson, « La phrygane, la merveille et le monument », *ibid.*, pp. 34-35.

1532 *Ibid.*, p. 35, cité chez B. Prévost, *op. cit.,* p. 58.

manière d'explorer intimement la matière de papier et sa surface. La négation de la profondeur chez H. Duprat, si elle en passe par un *faire surface* (et non pas par une surface donnée comme première), n'en est pas moins un « acte de découpe – la surface comme section, coupe » dans la matière. À titre anecdotique, notons que les chapitres du *Miroir* sont bien désignés comme « sections » de celui-ci. De manière plus fondamentale à présent, il semble judicieux de faire de l'ouvrage *Miroir* une incarnation de ce rapport à la surface profonde ou « surface épaisse »[1533]. Avec la reliure et le *devenir-livre* de la trichoptérothèque-miroir, « la surface est toujours tranche »[1534] : le processus itératif d'accumulation, le feuilletage, page sur page, des larves de papier, génère la tranche et l'épaisseur, non seulement matérielle, mais aussi conceptuelle du livre. Avec Pierre Senges, disons encore que le devenir-livre est un « devenir-fossile » :

> La bibliothèque délivre à peu près tous les savoirs, mais où trouver le manuel de la transformation de soi en fossile ? […] Le devenir fossile n'est pas un embaumement, il convient de ne pas tricher : laisser l'empreinte de soi en l'absence de soi, compter sur des millénaires pour se laisser absorber intégralement par la pierre, céder tout l'organique au minéral, faire de soi l'euphémisme de soi et s'en tenir à l'élégance scripturale de la trace — la juste combinaison de la conservation et de l'anéantissement (il faut disparaître, il faut être la cire perdue du moule de son fossile, comme le disait Bouvard, ou bien c'était Pécuchet).[1535]

Nous soupçonnons Hubert Duprat de vouloir voir l'entreprise des trichoptères absorbée par le livre. L'organique de la larve grouillante cède sa place à la minéralité du *livre-tranche* ; l'élégance scripturale de la trace et l'euphémisme (certes paradoxal), incarnés *livre*, assureraient à l'artiste d'enfin clore le chapitre.

[Aporie et flaubertinade]

Victime d'un « réductionnisme » critique – l'artiste voit son travail résumé à ses « expériences domestiques »[1536] avec les larves –, Hubert Duprat en rajoute, littéralement. La bibliothèque du trichoptère est une entreprise discrète que l'artiste poursuit en arrière-plan du succès éclipsant que connaissent ses précieux fourreaux, « *en dilettante*, sans aucun systématisme »[1537]. À terme pourtant, sa constitution autant que celle du *Miroir* participent d'une bibliothèque paradoxale, ironique, où l'augmentation de la glose autour du trichoptère n'a de cesse d'alimenter le

---

1533 *Ibid.*, p. 34

1534 Bertrand Prévost, *op. cit.*, p. 56.

1535 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, pp. 114-115.

1536 *Le Miroir du trichoptère, op. cit.*, p. 8.

1537 *Ibid.*, p. 11. Je souligne.

réductionnisme tantôt mentionné. Ce qui intéresse Duprat, ce n'est pas tellement le processus des larves (repris par métaphore[1538] et qui aurait pu se cristalliser sur un tout autre objet), mais plutôt ce que les gens en font et ce qu'ils en ont dit. Le *Miroir* se définit comme entreprise d'explicitation d'une méthode davantage que de son objet : « Le présent ouvrage tente de clore l'entreprise et de faire apparaître la méthode qui fut à l'œuvre »[1539].

La constitution du *Miroir* a trait à un *faire-livre* ludique, où l'érudition elle-même devient un jeu qui ne se prend pas au sérieux. Ainsi derrière les titres de sections se glissent des indices de lecture qui tantôt trahissent une approche parodique du matériau documentaire, tantôt réactivent l'étrangeté de certaines informations. « Personne d'autre » regroupe des iconographies dans lesquelles la vie aquatique se résume étonnamment à la représentation exclusive du trichoptère. Objet monomaniaque chez certains scientifiques – comme peut l'être la quête du matériau chez Duprat – le trichoptère cristallise les interrogations naturalistes et s'érige en archétype de la représentation entomologique. Également, « la grotte et les prisonniers » rend compte d'une bizarrerie nominative. Si les apprentis philosophes ne manqueront pas de convoquer Platon, Hubert Duprat se réfère plutôt aux textes anglo-saxons du 18ème siècle qui désignent le fourreau de la phrygane comme « *case* » puis, sans en identifier clairement la raison, comme « *grotto* ». Le titre du chapitre fait aussi référence à un phénomène peu décrit et peu représenté : celui de l'annexion par la larve de phrygane d'escargots fait captifs, comme prisonniers de son étui. Dans une même veine anglo-saxonne, « Le bois qui avance » est une référence directe au *Macbeth* de W. Shakespeare et à la « forêt qui avance » (« *a moving grove* » souvent traduit par « la forêt se mettait en mouvement »), désignant les soldats couverts de branchages qui progressent vers le château. Quant aux sections volontairement plus parodiques, faisons mention de « Soixante-cinq ans de photos de groupes », qui date les débuts de la photographie noir et blanc en reconstituant de touchantes photos de groupes comme des photos de classe. Ou encore le chapitre « Moderne » qui reprend à la manière d'un pastiche l'esthétique des premiers catalogues d'art moderne. Si la supercherie est plus rare, elle se signale discrètement par endroits. Comme dans cet avertissement à la fin de l'article de Ch. Besson « *The Wonderful Caddis Worm : Sculptural Work in Collaboration with Trichoptera* » dans la revue *Leonardo* : « Nous sommes obligés de faire état de certaines rumeurs concernant cet entretien, certains

---

1538 Voir la section « Métaphores, allégories et paraboles/*Metaphors, allegories and parables* », *ibid.*, pp. 424-437. : la larve ouvrière de phrygane est tantôt employée, à titre de comparant, pour décrire l'imagination, l'usage de la citation, les processus moléculaires, l'œuvre *Merz* d'un Kurt Schwitters, l'esprit, les humains et leur environnement linguistique, les femmes vénales et coquettes.

1539 Hubert Duprat, « Le début », *ibid.*, p. 17.

n'hésitant pas en effet à affirmer ce que CB aurait répondu à ses propres questions. – HD. »[1540]

Foncièrement empreint de dérision, le *Miroir du trichoptère* est une *flaubertinade,* une farce sérieuse à la Bouvard et Pécuchet. En témoigne la truculente contribution de Pierre Senges au catalogue d'exposition du MAM, « Le monde, morceaux choisis », dans laquelle se lit entre les lignes un dialogue incongru entre Hubert Duprat en Pécuchet et Pierre Sanges en Bouvard (ou l'inverse), réitérant les expériences *in-vitro* avec les larves :

> Ils entament leur propre élevage, ils détournent l'eau de la rivière (supposant l'eau indispensable), rassemblent la terre d'un vivarium et des feuilles de mûrier comme on le fait pour la culture des vers à soie. […] Bouvard fait le voyage jusqu'à Paris en vain, il y trouve des bichons, des chats, des cochons d'Inde, des perruches, mais pas de phryganes […]. Et ensuite, eh bien, avec une délicatesse d'oiseau nourricier, Pécuchet, ses gros doigts, Bouvard, ses gestes brusques radoucis par la tendresse imprévue de père, glissent des verroteries à portée des insectes, les fausses perles de la mercerie, des fragments de bouton, la nacre d'une guitare espagnole hors d'usage et du verre coloré, soi-disant de Murano, des tessons ocres, d'autres jaune paille, du laiton, des écailles et d'autres choses sans valeur, mais luisantes, qu'on leur vendait pour des pierres précieuses (cette fois, c'était un air conspirateur, l'air des bonnes affaires, de la confiance et de l'aubaine).[1541]

Ce texte, repris dans la section « expérimentation » de l'ouvrage *Miroir du trichoptère*, atteste que l'expérience herméneutique et le *faire-bibliothèque* à l'œuvre dans cette démarche sont des expérimentations au même titre que celles, heuristiques, menées avec les larves.

Si les articles louant la dimension quasi-scientifique de l'entreprise dupratienne sont nombreux, insistons à présent sur sa dérision sérieuse. Déjà le travail de sculpture avec les trichoptères prenait naissance dans des pratiques enfantines sinon burlesques – création d'aquariums en cascade et de salles de bains à débordements. Le *Thésaurus* (I.*Title*) de Louis Chatel, double pantomime de Ch. Besson, présent sur le site du *Miroir du trichoptère,* prolonge la facétie. Cette tentative pour trouver un titre à la somme documentaire réunie explore, par commentaires associés, l'incongruité de l'objet à nommer et l'aberration de la nomenclature. Ainsi,

---

1540 Hubert Duprat & Christian Besson, « *The Wonderful Caddis Worm : Sculptural Work in Collaboration with Trichoptera* », *Leonardo*, vol. 31, n°3, San Francisco, Juin 1998. Reproduit et traduit dans le *Miroir du trichoptère*, *ibid.*, pp. 52-63.

1541 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », dans *Hubert Duprat,* catalogue, *op. cit.*, p. 116. Contribution également reproduite dans *Le Miroir du trichoptère, ibid.,* section « Exprérience », pp. 194-217.

Louis Chatel/Ch. Besson se demande-t-il : « Ce Thesaurus parviendra-t-il à justifier le Trichoptère ? » – question rhétorique sinon absurde. Parmi les titres envisagés (et leurs notes associées en hyperliens), quelques-uns retiennent notre attention :

- « Boulevard du Trichoptère » > « et Pécuchet »
- « Cabinet du trichoptère » > « Cabinet de curiosité. Cf. Julius von Schlosser, Adalgisa Lugli, Patricia Falguières, et quelques autres… Métaphore devenue une scie dans l'art contemporain. À éviter ! »
- « Impasse du Trichoptère » > « Faire une exposition à partir de la documentation de H. D. sur le Trichoptère. Impasse ou manque. »
- « Lectures du Trichoptère » > « C'est bien ce que nous nous proposons de faire. »[1542]

La référence à l'attitude susmentionnée des deux héros flaubertiens renforce le burlesque et la vanité de l'entreprise bibliophile. Néanmoins, l'« impasse » documentaire doit pour L. Chatel/Ch. Besson trouver à s'incarner dans une exposition (celle de la HEAD, mais aussi celle à venir au Musée d'Art Moderne de Paris où la trichoptérothèque tient bonne place) : il faut combattre le « manque » par la création d'une nouvelle documentation, conjurer le « biais taphonimique »[1543] propre à toute recherche archéologique. Cette mention à l'« impasse » qui, pour Fabrice Hergott, nous rappelle fondamentalement « qu'une collection est d'abord un inventaire, une série construite autour d'une manque qui est sa raison mais aussi, si l'on peut dire, sa folie d'être »[1544]. Ainsi, l'évocation des « lectures » du trichoptère (et la note « c'est bien ce que nous nous proposons de faire ») nous conforte dans l'idée qu'une *lecture* préside tant à l'entreprise bibliophile et au processus artistique qu'aux ressorts d'une réception.

[Une imagination juste]

Chez H. Duprat donc, si supercherie il y a, elle n'est pas de nature à surenchérir sur la fiction que produisent d'elles-mêmes les larves. Si lors de la première monstration de la trichoptérotèque, Christian Besson orchestre la fiction documentaire qui motive l'exposition, point de dimension narrative dans cette nouvelle mouture qui se veut plus « neutre » et plus « sèche » des mots de l'artiste. Jessica Castex, commissaire de l'exposition, insiste aussi sur leur volonté commune d'un accrochage comme « clarification » du propos. De même, l'ouvrage dupratien

---

1542 http://trichoptere.hubert-duprat.com/thesaurus/titre/#_ednref, consulté le 7 juillet 2020.

1543 « Le biais taphonomique, eh bien, consiste pour un archéologue à ne trouver que ce qui se trouve, à dénicher ce qui se déniche, à considérer comme seuls restes nos restes, seules archives nos archives et seuls vestiges nos vestiges – en somme, il manque cruellement l'ensemble des choses disparues. », Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 113.

1544 Fabrice Hergott, « Presque tout », *ibid.*, p. 139.

écarte-t-il volontairement toute tendance fictionnelle et descriptive (l'artiste ayant pris le parti de ne pas souscrire non plus à un quelconque ordre chronologique). Contrairement à la première exposition à Genève – où l'idée d'une fiction documentaire, « la dernière bibliothèque », gouvernait la mise en scène, l'exposition actuelle au MAM et l'ouvrage relèvent d'une « *imagination juste* ». Entendre par là que l'entreprise du *Miroir* possède déjà, en son intime matière, une puissance fictionnelle qui n'a rien à envier aux littératures d'invention, et que « le réel bien scruté se suffit à lui-même »[1545]. Hubert Duprat est très strict à ce sujet : il n'y a pas d'intérêt à augmenter artificiellement la puissance fictionnelle du travail, ni à inventer – au sens de simuler cette fois – de quelconques correspondances. « Il s'agit de trouvailles fortuites : d'aubaines »[1546], selon Roger Caillois. Celles-ci adviennent *naturellement*, jalons exaltés d'une recherche qui tient parfois de la folie : ne reste à l'artiste qu'à les *suivre*[1547] et les relever, sans extravagance ni outrance. Pensons un instant à la découverte heureuse de la marqueterie de B.Gay – commande initiée par le professeur Moretti. Cette réactivation d'une technique de marqueterie artisanale prenant pour iconographie le cycle de métamorphose de la phrygane est une merveille d'impromptu. Si l'intérêt de l'entomologiste se focalise sur le caractère scientifique de la représentation, l'artiste et le lecteur du *Miroir* voient cette production comme une *curiosité* esthétique – au même titre que les vases « du style trichoptère » qui fleurissent anonymement fin 20ème siècle. De même Hubert Duprat, lorsqu'il reproduit dans la section « Éducation » l'article de l'anthropologue Françoise Clavairolle[1548], se rend-il compte que celle-ci cite de manière inattendue un article de Ch. Besson sur son travail avec les trichoptères. Attardons-nous enfin sur la découverte de ces commerçants de Yokota, au Japon, qui vendent des fourreaux comme « objets talisman ». Les étuis de la phrygane, « poupées étuis » ou « poupées

---

1545 Hubert Duprat, lors de notre discussion au MAM, premier sous-sol. Autre manière de le dire pour l'artiste dans l'article de Ch. Besson, « Phrygane, merveille, monument », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 41. : « "Je pousse le réel si loin que la fiction fait intrusion" » ; véritable « esthétique du surréel » pour Ch. Besson.

1546 Roger Caillois, *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966, réed. 2000, p. 23.

1547 Bertrand Prévost évoque l'idée qu'il faut « suivre la matière » (B. Prévost, *op. cit.*, p. 68.). Également, pour Ramon Tio Bellido dans « Le motif, le moteur, le modèle » (*Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 16.) : l'œuvre de Duprat est « la restitution d'une "fabrique" qui obéit à ses propres modalités ».

1548 Françoise Clavairolle, « L'Éducation des vers à soie : savoirs, représentations, techniques », *L'homme, Revue française d'anthropologie*, vol. 34, n°129, Paris, Seuil, 1994, p. 136-137, reproduit dans *Le Miroir…, op. cit.*, pp. 186-187. La note de bas de page 67 renvoie à l'article de Christian Besson, « Hubert Duprat, la phrygane, la merveille », *Alliage*, printemps-été 1991, 7-8, pp. 30-39.

de pierre » renvoyant par analogie formelle à une légende traditionnelle locale[1549], sont transmués en amulettes de collection porte-bonheur. Ces découvertes heureuses, que l'on pourrait croire issues de coïncidences orchestrées tant elles participent à une parfaite congruité du projet, se montrent avec sobriété (reproduction photographique de la marqueterie) et ne font l'objet que d'éclairage discrets (un simple surlignage vert de la note de bas de page en question) ; manière pour l'artiste de maintenir le mystère de la recherche et le sel de la découverte intacts.

[Faire-bibliothèque, interprétation et lecture]

« […] Un grand livre ne se lit jamais deux fois de la même façon, jamais même il ne se lit complètement… »[1550]. Cette phrase de Frédéric Paul s'érige en maxime concernant la version papier du *Miroir du trichoptère*. Monstre tératologique (« œuvre typiquement bouvardo-pécuchéenne si la reconstitution d'un tout d'après des parties arbitraires prend une allure de monstre (comment le dire sans vexer personne?) […] »[1551]), le livre de papier incarne un excès, une hypertélie de la matière livresque. De même que Fabien Faure évoque un « usage oblique […] de la sculpture »[1552] chez H. Duprat, *Le Miroir…* appelle-t-il une lecture *en oblique,* méthodologie réactivant à la fois les conseils d'un Georges Perec et d'un Roger Caillois (développant un intérêt marqué pour les « sciences diagonales » et autres « obliques »)[1553].

Pour Natacha Pugnet, « […] Hubert Duprat ne s'intéresse pas à une histoire de l'art envisagée au travers des artistes, mais bien davantage à l'histoire des métiers et des pratiques »[1554]. La mise en évidence de la *fabrique*, si elle distancie la figure de l'artiste, ne doit pas non plus réduire l'œuvre de H. Duprat à une simple histoire des

---

1549 « Il y a très longtemps de cela, le pont Kintai enjambant le fleuve Nishiki à Iwakuni était régulièrement détruit par les inondations. À l'occasion de sa reconstruction, une belle jeune fille fut offerte en sacrifice pour sa protection. Le nouveau pont résistant aux débordements du fleuve, les "poupées de pierre" fabriquées par les larves qui vivent dans les eaux de la rivière furent dès lors considérées comme la réincarnation de la jeune fille sacrifiée… », dans *Miroir du trichoptère, op. cit.*, section « Yokota », pp. 612-621.

1550 Frédéric Paul, « La bibliothèque de l'instituteur Duprat, l'archéologie et la macération », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 179.

1551 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 118.

1552 Fabien Faure, « Hubert Duprat, ici, après », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 258.

1553 Voir Christian Besson, « La phrygane, la merveille et le monument », *ibid.*, p. 27. Citation de Roger Caillois, *Obliques*, précédé de *Images, images…,* (*Approches de L'imaginaire III*) [1975], Paris, Gallimard, 1987 : « Avertissement ». *Méduse et Cie*., Paris, Gallimard, 1960, pp. 9-18 : « Sciences diagonales ».

1554 Natacha Pugnet, « Les Métiers de Hubert Duprat », *ibid.*, p. 226.

techniques[1555]. Plus que cela, l'art d'Hubert Duprat est « une invitation à examiner les productions de l'art en général du point de vue paradoxal d'une histoire des choses, voire d'une histoire de la nature »[1556]. Hubert Duprat *naturalise dans les livres*, il est un entomologiste de papier, un « naturaliste des livres » – le milieu naturel de la larve du trichoptère étant *l'image*, la larve de papier présentant pour Duprat plus d'intérêt que l'insecte-artisan. Cette position claire de la part de l'artiste nous permet de penser le transfert d'une d'histoire naturelle biologique – propre au scientifique, à une *histoire naturelle de l'art*, à laquelle H. Duprat participe activement. Non pas parce qu'il emploie des matériaux naturels, mais bien parce qu'il participe d'une écologie de l'art qui fait écho, dans *Le miroir du trichoptère*, à une écologie de la lecture singulière, moins déchiffrement documentaire du donné que ré-interprétation actualisante du *créer*. Au paragraphe « Nature » de son article, Pierre Senges note que « […] Pécuchet, dans les pas de Bouvard, peut se vanter de trouver des artefacts partout, autrement dit nulle part, façon d'abolir la distinction entre chose naturelle (pomme de pin) et chose de la main d'homme (intailles, émaux, camées). L'indistinction du naturel et de l'artificiel, c'est sur le moment la clef de l'univers, de quoi inspirer un enthousiasme de voyant et d'hérésiarque […] »[1557].

Avec ce projet éditorial au long cours, Hubert Duprat pratique un processus créatif majeur : celui d'un *faire-bibliothèque*[1558] comme acte sculptural d'émergence et de modelage de la pensée (métaphore du travail du trichoptère). Entre-lieu de la connaissance, le *faire-bibliothèque* est aussi un point de contact entre pensée créatrice et réceptive de l'œuvre, à la fois forme active et réflexive de saisie des choses par le miroir. *Faire-bibliothèque* consiste à maintenir l'énigme, l'invention chez H. Duprat ne résidant pas dans le dépôt d'un brevet d'innovation, mais dans « un art de l'accumulation et du rangement »[1559] :

1555 Voir à ce sujet l'article de Patricia Falguières, « Des contes à dormir debout, ou le musée rétrospectif », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, pp. 59-66, qui ne s'intéresse pas seulement aux pratiques de l'industrie, mais à la notion d' « industrie artistique » (p. 61) : « L'industrie artistique permettait de réécrire l'histoire de l'humanité, elle lui donnait une trame narrative, celle des gestes techniques et de leurs modes d'évolution particuliers. ». Également, se référer à la contribution de Bertrand Prévost, « Technique », *ibid.*, pp. 142-143, où la « technique » est envisagée comme « une "technique idéale", voire *théorique*. […] une technique non plus *poïétique* mais *esthétique*. »

1556 Christian Besson, « La phrygane, la merveille et le monument », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 54.

1557 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 115.

1558 Nous nous permettons de renvoyer ici à Barbara Bourchenin, « Hubert Duprat et la Dernière Bibliothèque : penser un faire-bibliothèque », dans Flore Garcin-Marrou, François Mairesse, Aurélie Mouton-Rezzouk (dir.), *Des lieux pour penser: musées, théâtres, bibliothèques. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, 2018, version électronique : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_Icofom_Penser_version_numerique_02.pdf, consulté le 22 octobre 2020.

1559 Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles, op. cit.,* p. 15.

> […] Bouvard et Pécuchet se résignent à résumer leur science par [sic] cette seule formule : le Tout est un ensemble de morceaux disposés au petit bonheur. […] Pour le comprendre ce satané tout, pour lire les lignes de ces brisures, pour devenir l'herméneute des jointures (selon une belle expression de Pécuchet), il convient de rassembler, d'user de toutes les colles naturelles, quitte, avant ça, à effriter ce qui tenait très bien ensemble et garder à l'esprit la grandeur herméneutique de l'accumulation […].[1560]

Contre-point (ou contre-temps) de son activité créatrice de sculpteur, la réalisation de la trichoptérothèque s'oppose aux moments « d'atelier », au temps passé sur le terrain, à littéralement *fouiller* – comme il fouille sur les marchés aux puces ou dans les iconographies. Hubert Duprat pose une antinomie fondamentale entre l'atelier et la bibliothèque[1561]. En témoigne l'anecdote de la destruction de son atelier provisoire à Pau, où leur cohabitation mène à la catastrophe. La « lutte fatale entre l'atelier et la bibliothèque »[1562] se solde par l'inondation et la destruction de la librairie paloise au-dessus de laquelle Duprat s'installe en 1984. Pourtant, le rapport concurrentiel entre les deux espaces de création ne décourage pas l'artiste dans sa démarche. C'est vers les livres, et la constitution inlassable de bibliothèques, qu'il porte son choix. L'atelier tend à disparaître, et avec lui l'évidence que « l'art avait un lieu »[1563]. À la logique d'un lieu de fabrique de l'art (l'atelier) se substitue celle de la *fabrique d'un lieu* : logique de *templum*. En effet, pour Catherine Perret, « il semble […] que chaque œuvre doive aujourd'hui fabriquer et projeter au-delà d'elle même une sorte de *templum*, d'enceinte préservée sinon sacrée, qui la définisse, qui la repère comme art […] »[1564]. Ouvrir un *templum* revient à délimiter un « champ

---

1560 Pierre Senges, « Le monde, morceaux choisis », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 117.

1561 Voir à ce propos l'étude de Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », dans Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou, Valentine Toutain-Quittelier (ed.), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2007, pp. 93-118.

1562 Hubert Duprat, « Le début », *Miroir du trichoptère, op. cit.,* p. 11.

1563 Catherine Perret, « L'atelier de Duprat », *Les écrits restent : Hubert Duprat, op. cit.*, p. 70.

1564 *Ibid.*

opératoire »[1565] de disponibilité et d'actualisation de l'interprétation. *Le Miroir du trichoptère* – particulièrement son *devenir-livre* – se fait *templum* qui émane son lieu. À la manière dont les augures antiques tracent un espace de voyance dans le ciel pour lire les auspices, le *Miroir…* ouvre « […] une aire possédant ses propres règles de disposition et de transformation pour relier certaines choses dont les liens ne sont pas évidents »[1566]. Fondamentalement, le *templum* engage une mutation du régime de visibilité des choses possibles *via* la délimitation d'une table, d'une zone de vacuoles, au sein de laquelle l'interprétation prospère, nouveau syncrétisme de l'art.

[1565] Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », dans Alexandre Gefen, Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 383. Terme que G. Didi-Huberman emploie et adapte à la suite de André Leroi-Gourhan. La question des « chaînes opératoires » est également abordée par Patricia Falguières dans « Des contes à dormir debout, ou le musée rétrospectif », *Hubert Duprat*, catalogue, *op. cit.*, p. 65 : « N'est-ce pas ce qu'André Leroi-Gourhan avait abondamment démontré lorsqu'il avait forgé la notion de "chaînes opératoires" ? La culture matérielle d'une société forme un système au sein duquel de multiples formes d'action sur la matière sont reliées les unes aux autres : ethnologues et archéologues doivent se saisir, non des objets comme tels et de leur simple circulation socialisée (les collections, les musées), mais de la succession de gestes, de postures et d'opérations matérielles, des séquences enchaînées de la fabrique et de l'usage, dont l'imbrication livre la texture d'une société. »

[1566] Georges Didi-Huberman, « Hépatique empathique : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », *ibid.*, pp. 384-385.

BIBLIOGRAPHIE

« Anselm Kiefer : exposition à la BNF et au Centre Pompidou », *Revue Dossier de l'art (Dijon)*, n°235, Dijon, Éd. Faton, 2015.

Pliure, Epilogue (La bibliothèque, l'univers), Exposition du 10 avril au 7 juin 2015, Palais des Beaux-Arts, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, Ministère de la culture et de la communication, 2015.

Les écrits restent : Hubert Duprat, Paris, Éditions MF, 2020.

Hubert Duprat, cat. Musée d'Art Moderne de Paris, Paris, Paris Musée, 2020.

A

ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image (I)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.

ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image III : comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2017.

Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », pp. 5-39.

Mieke Bal, « Lire l'art ? », pp. 43-74.

James Elkins, « Marques, traits, splendeurs. Pourquoi la peinture résiste à la sémiotique », pp. 75-116.

Georges Didi-Huberman, « Lire, encore et toujours, ce qui n'a jamais été écrit », pp. 369-391.

Max Imdahl, « L'iconique : une science des images et de leur évidence », pp. 145-169.

ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, coll. « Folio », 2000.

ARASSE Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006.

ARASSE Daniel, *Anselm Kiefer*, Paris, Éd. du Regard, 2012.

B

BACHELARD Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995.

BAETENS Jan, TRUDEL Éric, « Présentation », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, en ligne : http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html, consulté le 21 juin 2019.

BALAUDE Jean-François, WOTLING Patrick (éd. sc.), *« L'art de bien lire » : Nietzsche et la philologie*, Paris, Vrin, coll. « Tradition de la pensée critique », 2012.

BAQUÉ Dominique, *Anselm Kiefer : entre mythe et concept*, Paris, Éd. du Regard, 2015.

BAQUÉ Dominique, NANCY Jean-Luc, RANSMAYR Christoph (contributeurs), *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre,Exposition tenue du du 20 octobre 2015 au 7 février 2016, Bibliothèque Nationale de France, Site François Mitterrand, Galerie 2*, Paris, Editions BNF, 2015.

BARATIN Marc, JACOB Christian (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Paris, A. Michel, 1996.

Salvatore Settis, « Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque », (traduit de l'italien par Hélène Monsacré), pp. 122-173.

BARNETT Pennina, « Lire le Noir / *Reading the Black : the Products of Chohreh Feyzdjou* », dans *Chohreh Feyzdjou, Tout art est en exil*, Paris, Centre National des Arts Plastiques/Isthmé éditions, 2007, pp. 57-63 (en français), pp. 191-193 (en anglais). En ligne (version anglaise) : https://www.academia.edu/1930734/Reading_the_Black_the_Products_of_Chohreh_Feyzdjou, consulté le 25 décembre 2020.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1993, « De l'œuvre au texte », pp. 72-73, « Écrire la lecture », pp. 33-36, « Sur la lecture », pp. 37-sq.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure* (1943), *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 1973.

BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2015.

BENNEQUIN Jérémie, « Les sens d'un coup de dés : retournement et réversibilité Entre Marcel Broodthaers et Stéphane Mallarmé », https://jeremiebennequin.com/reversibilite-23, consulté le 15 mai 2017.

BENVÉNISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, « Partie II : la communication », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

BESSON Christian, « Des merveilles à la curiosité », *Critique d'art*, 22, 2003, en ligne : http://journals.openedition.org/critiquedart/1795, consulté le 13 avril 2018.

BIANCHI Pamela, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges. Revue d'Histoire de l'art*, n°18, Paris, PUV, 2014, pp. 38-50.

BIANCHI Pamela, « Le lieu propre du néant. Rachel Whiteread et la trace qui pleure son origine », *Sillages Critiques*, n°23, 2018.

BLUMENBERG Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie* (1960), traduit de l'allemand par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2006.

BLUMENBERG Hans, *La lisibilité du monde* (1979), Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007.

BOCCON-GIBOD Thomas, ION Cristina et MOUGENOT Éric (dir.), *Robert Damien, Du lecteur à l'électeur : bibliothèque, démocratie et autorité*, avant-propos de Denis Bruckmann, Paris, Presses de l'ENSSIB, BNF éditions, 2017.

BORGES Jorge Luis, *Ficcionnes = Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », 1994.

BORGES Jorge Luis, *Le livre de sable*, « Le livre de sable », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018.

BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *Anselm Kiefer : [exposition, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 1 et Forum, 16 décembre 2015- 18 avril 2016]*, Paris, Centre Pompidou, 2015.

BROGOWSKI Leszek (dir.), MOEGLIN-DELCROIX Anne (dir.), *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*, *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, Paris, Centre national du livre, 2008.

BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éd. de la Transparence, coll. « Cf. », 2010.

BROGOWSKI Leszek (dir.), MOEGLIN-DELCROIX Anne (dir.) NOURY Aurélie (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du colloque, Université Rennes 2, 19-20 mars 2010*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Collection grise », 2013.

BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain sens, coll. « Collection grise », 2016, chap.5 : « Plis, pages et pliage : "dans l'écartement levé par le doigt" », pp. 276-277.

BRUCKMANN Denis (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004.

C

CAILLÉ Anne-Renée, « Sous les apparences d'une illisibilité », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, « Crises de lisibilité », Mai 2017, en ligne : http://www.fabula.org/revue/document10314.php, consulté le 03 juillet 2019.

CALLE Sophie, *Voir la mer*, Arles, Actes Sud, 2013.

CALLE Sophie, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011.

CALLE Sophie, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013.

CAUE (Galerie du) de la Haute-Vienne, « Eric Watier. Livres », 17 septembre – 10 octobre 2003, https://www.academia.edu/3634542/on_Eric_Watier_, consulté le 25 juin 2018.

CERTEAU Michel de, « La lecture absolue : théories et pratiques des mystiques chrétiens XVIe-XVIIe siècles », dans L. Dällenbach et J. Ricardou, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, chapitre VII : Marches dans la ville, pp. 141-sq.

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser,* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

CITTON Yves, « Puissance des communautés interprétatives », préface à Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires, 2007, pp. 5-27.

CITTON Yves, « Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ? », *Art, culture et société de la connaissance*, hors-série de *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, Grenoble, Septembre 2010, pp. 36-42.

CITTON Yves, « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *Bulletin de Bibliothèques de France* n° 5, été 2011, dossier « Métamorphoses de la lecture », pp. 6-10.

CITTON Yves, « Œuvres de lecture et économies de l'attention », dans Michel Jeanneret et Frédéric Kaplan (dir.), *Le lecteur à l'œuvre*, Genève, Infolio, 2013, pp. 37-55.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

CITTON Yves, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », postface à Erin Manning & Brian Massumi, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création,* Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 95-125.

CITTON Yves, « De l'écologie de l'attention à la politique de la distraction », dans Michel Dugnat (dir.), *Bébé attentif cherche adulte(s) attentionné(s),* Toulouse, Érès, 2018, pp. 11-27.

CITTON Yves, « Tyrannies de la transparence », avec Emmanuel Alloa, *Multitudes 73*, hiver 2018, pp. 50-55.

CITTON Yves, « Éloge écopolitique de la distraction à l'âge de l'effondrisme », dans Paul Sztulman et Dork Zabunyan (dir.), *Politiques de la distraction*, Dijon, Presses du réel/ArTeC, 2021.

CLAIR Jean, *De Humboldt à Hubble, le cosmos et l'art moderne*, Paris, L'Echoppe, 2008.

CONVERT Pascal, *La constellation du Lion*, Paris, Grasset, 2013.

CONVERT Pascal, *Conversion*, Paris, Filigranes, 2017.

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, chapitre XVI « Le symbolisme du livre », pp. 369 à 428, et pp. 390-399.

D

DÄLLENBACH Lucien, RICARDOU Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture* (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, coll. « Bibliothèque des Signes », 1982.

DAMIEN Robert, *Bibliothèque et état : naissance d'une raison politique dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions », 1995.

DAMIEN Robert, *Le conseiller du Prince, de Machiavel à nos jours : genèse d'une matrice démocratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Fondements de la politique », 2003.

DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000.

DE DECKER Anny, « Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S » dans Catherine David, Virginie Dabin (dir.), *Marcel*

Broodthaers, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / R.M.N, 1991, pp. 138-145.

DELACOURT Sandra, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », dans Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou, Valentine Toutain-Quittelier (éd.), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, Éd. du Nouveau Monde, 2007.

DELANNOY Franck (éd. scientifique), *Sens et cosmos : ruptures et continuités dans le questionnement du monde et de ses horizons*, Arass, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisations étrangères », 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, « Introduction : Rhizome », p. 9-37

DELEUZE Gilles, *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Critique », 1988.

DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991.

DELEUZE Gilles, « Pour en finir avec le jugement », *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

DERRIDA Jacques, *Sur parole : instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1999.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008.

DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p.144-168.

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'image brûle », *Art Press*, n° 25, 2004, p. 73.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'oeil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Hépatique empathique : l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg », dans Alexandre Gefen, Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, pp. 371-389.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014.

DUPRAT Hubert, *Miroir du Trichoptère/The Caddisfly's Mirror*, Lyon, Fage Éditions, 2020.

DUWA Jérôme, TAMINIAUX Pierre (dir.), *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, coll. « Colloques de Cerisy », 2018.

E

EBGUY Jacques-David, « Du signe "ressemblant" au signe "détaché", de la *divinatio* à l'*agôn*. Pensée du signe au XIXe siècle selon Foucault », *Fabula/Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation", en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document969.php, consulté le 26 décembre 2020.

ECO Umberto, *De Bibliotheca*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Frontispice de M. H. Vieira da Silva, Paris, Umberto Eco et l'Échoppe, 1986.

ENGEL Pascal, « Herméneutique, langage et vérité », *Studia Philosophica*, 57, 1998, pp. 118-131.

ENZENSBERGER Hans Magnus, *Médiocrité et folie*, Paris, Gallimard, 1991, chapitre « Éloge de l'analphabétisme », en ligne : http://michel.delord.free.fr/hmenz-analphab.pdf, consulté le 4 janvier 2021.

F

FALGUIÈRES Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003.

FOUCAULT Michel, « Nietzsche, Freud, Marx » (Colloque de Royaumont, juillet 1964), *Cahiers de Royaumont*, t. VI, Paris, Éd. de Minuit, 1967, pp. 183-200.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, « La Bibliothèque Fantastique », dans *Sur Flaubert*, Paris, Seuil, coll.« Points », 1983.

FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), Paris, Fata Morgana, 1986.

FOUCAULT Michel, *La bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, 1954-1988, 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012.

FRÉCHURET Maurice, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

FUNCKE Bettina (dir.), *dOCUMENTA (13), Catalog 1/3, The book of books [exhibition, June 9 – September 16, 2012]*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

FUREIX Emmanuel (dir.), *Iconoclasme et révolutions de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014

G

GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1996.

GALILÉE, *L'Essayeur*, trad. C. Chauviré, Paris, Belles Lettres, 1980.

GARCIN-MARROU Flore, MAIRESSE François, MOUTON-REZZOUK Aurélie (dir.), *Des lieux pour penser: musées, bibliothèques, théâtres - Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOM — ICOFOM, 2018.

GENETTE Gérard, *Figures 2*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1979.

GERVAIS Bertrand, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, n°3, janvier 1999, pp. 205-228, en ligne : http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2009/06/11/presbytere-hieroglyphes-et-dernier-mot-pour-une-definition-de-lillisibilite/, consulté le 25 décembre 2020.

GERVAIS Bertrand, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, en ligne : http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html, consulté le 21 juin 2019.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989.

GINZBURG Carlo, MONDZAIN Marie-José, DEGUY Michel, CULIOLI Antoine, DIDI-HUBERMAN Georges (contributeurs), *Vivre le sens*, Paris, Seuil/Centre Roland Barthes, coll. « Fiction & Cie », 2008.

GOMBRICH Ernst Hans, *Aby Warburg ; suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg : une biographie intellectuelle*, Paris, Éd. Klincksieck, 2015.

GORRILLOT Bénédicte, LESCART Alain (éd.), *L'illisibilité en questions : avec Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent, Nathalie Quintane*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014. En ligne : http://books.openedition.org/septentrion/18004, consulté le 20 juin 2019.

GRANDJEAN Antoine. « Lisibilité du monde et mondanéité de la lecture. (À partir de Blumenberg) », *Cahiers philosophiques*, vol. 128, n°1, 2012, pp. 85-97, en

ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-1-page-85.htm, consulté le 19 juin 2019.

GRAND PALAIS PARIS (Galeries nationales du) (contributeur), *Anselm Kiefer au Grand Palais : [exposition] Sternenfall = chute d'étoiles, 29 mai-8juillet 2007*, *Monumenta*, Paris, Éd. du Regard, 2007.

H

HADDAD Gérard, *Manger le livre : rites alimentaires et fonction paternelle,* Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998.

HADDAD Gérard, *Les folies millénaristes : les biblioclastes*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 2002.

HAGELSTEIN Maud, « Mémoire et *Denkraum*. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, n°5, 2008, pp. 38-46, en ligne : http://journals.openedition.org/cm/104, consulté le 24 février 2021.

HAGELSTEIN Maud, « Farocki/Didi-Huberman. Lisibilité des images et pédagogie critique », dans *IMAGES, IMAGINI, IMAGES JOURNAL OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES*, 5, RomaniaCenter of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest, 2015, en ligne : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/208943/1/Hagelstein%2c%20Maud_Lisibilite%20des%20images%20et%20pedagogie%20critique.pdf, consulté le 19 juin 2019.

HAGELSTEIN Maud, « *Iconic turn* et critique du paradigme langagier », *Bulletin d'analyse phénoménologique XII*, 2, 2016 (Actes 8), en ligne : http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/, consulté le 12 juin 2018.

HAGELSTEIN Maud, « Comment voient ceux qui ne voient pas. L'art comme production de modèles (synesthésiques) du sensible », dans Sylvaine Gourdain (dir.), *Transformations de l'image. Les images et l'éthos de l'existence*, Sesto San Giovanni – Italie, Mimesis, coll. « L'œil et l'esprit », 2020, en ligne : https://www.academia.edu/44395033/Comment_voient_ceux_qui_ne_voient_pas_Lart_comme_production_de_mod%C3%A8les_synesth%C3%A9siques_du_sensible, consulté le 29 décembre 2020.

HALLYN Fernand, « Pour une poétique des idées : le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 67, n°2, 2005, pp. 225–245, en ligne : www.jstor.org/stable/20729394, consulté le 25 décembre 2020.

HALLYN Fernand, « De la science antique à la science moderne : Galilée et le Livre du monde », Tradition classique et modernité, Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 et 20 octobre 2001, *Cahiers de la Villa Kérylos*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, n°13, 2002, pp. 133-145, en ligne : www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1054, consulté le 24 février 2021.

HAMILTON Ann, « Ann Hamilton gives voice to Charleston's invisible history », SFMOMA, https://www.sfmoma.org/watch/ann-hamilton-gives-voice-to-charlestons-invisible-history/, vidéo, 2 min 26, consulté le 29 décembre 2017.

HERSANT Yves, « Le livre de la Nature : de Raymond Sebond à Galilée », Journée d'étude *Les métaphores du livre à la Renaissance*, Mercredi 4 avril 2018, Collège de France, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=5eAyUVqWvbI, consulté le 25 décembre 2020.

HOGREBE Wolfram, « Mantique et herméneutique », *Trivium* , 10, 2012, en ligne : https://doi.org/10.4000/trivium.4159, consulté le 26 décembre 2020.

HOWSAM Leslie. « Réfléchir par l'histoire du livre. » *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, volume 7, numéro 2, printemps 2016, en ligne : https://doi.org/10.7202/1037043ar, consulté le 24 février 2021.

HOUSER Craig, « *If Walls could Talk : An Interview with Rachel Whiteread* », *Rachel Whiteread : Transient Spaces*, Cat. Expo. Deutsche Guggenheim Berlin, oct. 2001 – janv. 2002, New York, Solomon Guggenheim Foundation, 2001.

I

J

JACOB Christian (dir.), *Les lieux de savoir. Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2007.

Bruno Latour, « Introduction : Faire lieu, faire corps »

Bruno Latour, « Pensée retenue, pensée distribuée »

Michel Melot, « La bibliothèque multimédia contemporaine »

JEU DE PAUME (Galerie nationale du), *Marcel Broodthaers : [exposition], Galerie nationale du Jeu de Paume, [Paris, 17 décembre 1991 – 8 juin 1992]*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1991.

JOLY Patrice, « Derniers usages de la littérature », 02, n°67, *Revue d'Art Contemporain trimestrielle gratuite,* en ligne : https://www.zerodeux.fr/essais/derniers-usages-de-la-litterature/, consulté le 24 février 2021.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, Paris, Hazan, 1997.

K

KANT Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995.

KENTRIDGE William, *Cinq thèmes*, Paris, Cinq continents et Jeu de Paume, 2009.

KHELIL Farah, *Ceci n'est pas une pipe: un livre aveugle*, Paris, La bibliothèque fantastique, 2010, en ligne : http://www.labibliothequefantastique.net/, consulté le 24 février 2021.

KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines*, Paris, Fayard, coll. « Collège de France », 2010.

L

LÉGER Marc James, « *Dialectics of the real : on the Art and Politics of Emily Jacir* », https://www.academia.edu/34372159/Dialectics_of_the_Real_On_the_Art_and_Politics_of_Emily_Jacir, consulté le 29 décembre 2017.

LEONE Massimo, « De l'insignifiance », *Actes Sémiotiques*, n°119, 2016, en ligne : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5641, consulté le 29 décembre 2020.

LE RIDER Jacques, « Oubli, mémoire, histoire dans la "Deuxième considération inactuelle" », *Revue germanique internationale*, 11, 1999, en ligne : http://journals.openedition.org/rgi/725, consulté le 08 janvier 2020

LOUVEL Liliane, RANNOUX Catherine (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La licorne (Poitiers) », 2006.

LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.

M

MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011.

MACÉ Marielle, « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, en ligne : http://www.fabula.org/lht/14/mace.html, consulté le 26 décembre 2020.

MALLARMÉ Stéphane, « Quant au livre. Le livre, instrument spirituel », *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

MALLARMÉ Stéphane, « Préface de l'édition Cosmopolis, Observation relative au poème », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006.

MANGUEL, Alberto, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009.

MANGUEL Alberto, *Je remballe ma bibliothèque : une élégie et quelques digressions*, Arles, Actes Sud, 2018.

MARCHAL Bertrand, *Lecture de Mallarmé : Poésies, Igitur, Le coup de dés,* Paris, Librairie José Corti, 1985

MARIN Louis, « Dans le laboratoire de l'écriture-figure », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, 38, Hiver 1991, pp. 77-91.

MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

MEADE Fionn, « Joseph Kosuth - Artforum », Cargo Collective, Artforum, 2009 http://cargocollective.com/fionnmeade/Joseph-Kosuth-Artforum, consulté le 24 Février 2019.

MEILLASSOUX Quentin, *Le nombre et la sirène : un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Éd. Fayard, coll. « ouvertures », 2012.

MENKMAN Rosa, « Le glitch art ou glitch concept », dans *Folklore du Web 2/5*, conférence en ligne, 26 Janvier 2012, Le Phoenix, Scène nationale de Valenciennes (Paris), https://vimeo.com/35884558, consulté le 12 mai 2017.

MÉREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2008.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1961.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, chap. « L'Entrelacs – Le chiasme », pp. 172-204.

MITCHELL, W.J.T, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, préface de Marie José Mondzain, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2018.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance (1981-2005*), Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le mot et le reste/BNF, 2011.

MONTEBELLO Pierre, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature : Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003.

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris, Librairie

philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies, 2008.

MULLINS Charlotte (dir.), *Rachel Whiteread*, Londres, Tate Publishing, 2017.

N

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir,* trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950

NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale, Œuvres philosophiques complètes*, VII, Paris, Gallimard, 1971.

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération inactuelle : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), traduction de Henri Albert, dans *Œuvres complètes* de Friedrich Nietzsche, publié en 1893 par le *Nietzsche-Archiv*, chez C. G. Naumann à Leipzig, pp. 123-sq.

NOËL Lison, *The French New Novel. Réception du Nouveau Roman par le milieu artistique américain 1963 – 1981*, Thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de Dominique Viart, Paris, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014, p. 215, https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2014PA100160.pdf, consulté le 12 janvier 2019.

O

OUVRY-VIAL Brigitte, « Enjeux fictionnels de la bibliothèque », *Photographie et communication, Recherches en Communication*, Louvain, Université catholique de Louvain, Département de Communication, n°27, 2007, Varia, pp. 165-182.

P

PAGEARD Camille, *Utilisation et Fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art*, http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/58/51/16/PDF/ThesePageard.pdf, consulté le 11 Mai 2014.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'allemand par Marisa Dalai Emiliani sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

PARMIGGIANI Claudio, *Claudio Parmiggiani : exposition 2002, musée Fabre*, Arles, Actes Sud, 2003.

PARRET Herman, « Spatialiser haptiquement », *Actes Sémiotiques,* n°112, 2009, http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570, consulté le 25 juin 2018.

PATY Michel, « La métaphore du livre de la nature », *Journées Galilée*, II, 1980, Nice, France, 1980, pp. 19-22, en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00195085/document, consulté le 24 février 2021.

PENDERS Anne-Françoise, *Bernard Villers, Recto/Verso*, Bruxelles, Éd. Galerie Guy Ledune, 1992, en ligne : http://2a24gfbw6932k8zib1krf9obgr.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/rectoverso-small.pdf, consulté le 25 juin 2018.

PEREC Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1996.

PERELMAN Marc, MILON Alain, *Le livre au corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2012.

PERELMAN Marc, MILON Alain, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2010.

PERELMAN Marc, MILON Alain, *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2007.

PERELMAN Marc, MILON Alain, *Les Temps du livre*, Nanterre, Presses de Paris Nanterre, 2016.

PIGEAT Anaël, « Quatre artistes à la recherche du temps perdu », *Art Press*, n°404, Octobre 2013.

PIC Muriel, PRINGENT Christian (contributeur), *Les désordres de la bibliothèque*, Paris, Filigranes, 2011.

PIC Muriel, « Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (*Lesbarkeit*) en France et en Allemagne », *Po&sie*, vol. 137-138, n°3, 2011, pp. 250-265.

PIC Muriel, « Fiction et lisibilité de l'histoire chez W. Sebald », *W.G. Sebald, L'écriture de l'histoire [sic], European Review of History - Revue européenne d'histoire*, Vol. 19, n°3, juin 2012, pp. 383-393.

PIC Muriel, « « Celui qui a cru être ne fut qu'une orientation », Colloque *Ethiques de Michaux*, 3-5 mars 2016, https://www.youtube.com/watch?v=awWi50_8akU, vidéo, 44 min 57, consulté le 26 décembre 2020.

PIC Muriel, ALLOA Emmanuel, « Lisibilité/Lesbarkeit », *Trivium*, n°10, 2012, en ligne : http://journals.openedition.org/trivium/4230, consulté le 20 juin 2019.

PICARD Charles, « Pierre Amandry. *La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle* [Compte-Rendu] », *Revue de l'histoire des religions*, tome 140, n°2, 1951, pp. 238-245.

PIEGAY-GROS Nathalie, *L'érudition Imaginaire*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant » 2009.

POLASTRON Lucien X., *Livres en feu : histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », 2009.

PRÉVOST Bertrand, *La table du trichoptère*, Genève, Éditions de la Head, 2013.

PRÉVOST Bertrand, *Marqueterie générale : Hubert Duprat*, Bruxelles, La part de l'œil, coll. « Diptyque », 2020.

PUFF Jean-François, « La musicalité du coup de dés de Mallarmé. », dans Kari Hukkila (dir.), « On Mallarmé », *Hyperion : on the future of aesthetics*, Vol. 9, n°3 (hiver 2015), Contra Mundum Press, 2015, pp. 161-174.

Q

R

RACINE Bruno (dir.), Bibliothèque nationale de France (contributeur), *Anselm Kiefer : l'alchimie du livre : [exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris, 20 octobre 2015-7 février 2016]*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Éditions du Regard, 2015.

Marie Minssieux-Chamonard, « Le livre selon Anselm Kiefer »

Jean-Luc Nancy, « Sens enseveli »

RAINVILLE Mélanie, *La signature de Rober Racine. Réécritures et systèmes*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, sous la direction de Thérèse St-Gelais, Université du Québec (Montréal), 2008. En ligne : https://archipel.uqam.ca/1770/1/M10724.pdf, consulté le 17 janvier 2021.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RECHT Roland, *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007 : Marcel Broodthaers, Hubert Duprat, Robert Filiou, Ian Hamilton Finlay, Jean-Luc Godard, Thomas Huber, Anselm Kiefer, Lee Ufan, Ren. Magritte, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, Etienne Pressager, Claire Roudenko-Bertin, Sarkis*, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, coll. « D'art en questions », 2009.

RENOUARD Maël, « Le livre de la nature », Dissertation de culture générale, concours d'admission sur classes préparatoires, https://ge.edhec.edu/sites/ge/files/pdf/annales/2016-prepas-dissertation-culture-generale-sujet-rapport.pdf, 2016, consulté le 25 décembre 2020.

ROGER Thierry, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2010.

S

SAARBACH Pascale, « Ann Hamilton : au détour du langage », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n°10, 2008, pp. 149-176, en ligne : https://www.academia.edu/31961552/Ann_Hamilton_au_d%C3%A9tour_du_langage, consulté le 29 décembre 2017.

SALAS Irène, « Les métaphores du livre à la Renaissance », colloque international, 2018 (Collège de France, Lille, Bâle), programme, argument et précisions liminaires en ligne : https://www.academia.edu/31228444/_Les_m%C3%A9taphores_du_livre_%C3%A0_la_Renaissance_colloque_international_2018_Coll%C3%A8ge_de_France_Lille_B%C3%A2le_, consulté le 25 décembre 2020.

SAUVAGEOT Anne, *Sophie Calle : L'art Caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

SAUVANET Pierre, DAVILA Thierry (éd. scientifiques), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011.

Georges Didi-Huberman, « Petites boîtes de lecture, pour voir »
Pascal Convert, « Comme une très fine plaque de verre brisé »

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NFR essais », 2015.

SCHEFER Olivier, « Qu'est ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, http://issuu.com/simpleappareil/docs/schefer_figural/3?mode=embed&documentId=080507152750-10af7694f626408c8e8d0ea19207c23b&layout=grey, consulté le 7 Avril 2013.

SCHLOSSER Julius von, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Préface et postface de Patricia Falguières, Paris, Éd. Macula, coll. « La littérature artistique », 2012.

SCHNEIDER Eckhard (éd.), *Rachel Whiteread – Walls, Doors, Floors and Stairs*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2004.

SUCHET Myriam, *Indiscipline!*, Montréal, Nota Bene, 2016.

STEWART Garrett, *Bookwork : Medium to Object to Concept to Art*, Chicago, Presses universitaires de Chicago, 2011.

STEWART Garrett, « Bookwork as Demediation », *Critical inquiry*, Vol.36 (3), Chicago, Presses universitaires de Chicago, 2010, pp. 410-457, en ligne : https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/653407, consulté le 24 février 2021.

STIEGLER Bernd, « « Iconic Turn » et réflexion sociétale », *Trivium*, 1, 2008, en ligne : http://journals.openedition.org/trivium/308, consulté le 20 juin 2019.

T

THIBEAU Jean-Paul, « Méta-art, ses passeurs et ses méta-radeaux », Journée d'étude/ recherche-création « Passeur » dans le cadre du projet « Quelque part dans l'inachevé n°2 », 11 octobre 2016, Médiathèque Jacques Ellul, Pessac, en ligne : https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-2-3.pdf, consulté le 24 février 2021.

TODOROV Tzvetan, « Signifiance et sens », Société de linguistique de Paris (contributeur), Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste, Paris, Peeters/ Société de linguistique de Paris, coll. « Collection linguistique », n°70, 1975, pp. 509-515.

TRAN Thu Van, *Nos Lumières/Our Lights*, Bruxelles, MSSNDCLRCQ, 2013, https://thuvantran.fr/content/3-books/thu-van-our-lights-content.pdf, consulté le 24 février 2021.

Garance Chabert et Olivier Meessen, « Entretien de Thu Van Tran », pp. 177-183.

Magali Nachtergael, « 'L'horreur, l'horreur' », pp. 185-195.

U

V

VALÉRY Paul, *Variété I et II,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009.

VERCRUYSSE Thomas, « Pour une grammatologie de la figure », *Acta Fabula*, Notes de lecture, http://www.fabula.org/revue/ document6903.php, consulté le 1er octobre 2012.

VERNANT Jean-Pierre, *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974.

VIGIER Luc, « Crises de la représentation », *Acta fabula*, vol. 3, n°2, Automne 2002, en ligne : https://www.fabula.org/revue/document11162.php, consulté le 24 février 2021.

VILLERS Bernard, *Mallarmé 1897-1979*, Bruxelles, Éd. Walrus, 1979, 16 pages, 10,5 x 7,4 cm.

W

WANLIN Nicolas, « Le moment critique d'une théorie de la représentation », 2001, http://www.fabula.org/revue/cr/166.php, consulté le 16 Mai 2014.

WARBURG Aby, *Essais Florentins*, textes traduits de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit des formes », 2003.

WARBURG Aby, RECHT Roland (contributeur), *L'atlas Mnémosyne*, Dijon, L'Ecarquillé, [Paris], INHA, coll. « Ecrits », 2012.

WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne* (version poche), introduction de Roland Recht, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'équarquillé, 2019.

WATIER Éric, *L'œuvre d'art à l'ère de sa discrétion technique*, thèse de doctorat soutenue en 2014 sous la direction de L. Brogowski. http://www.ericwatier.info/wp-content/uploads/2014/07/eric_watier.pdf, consulté le 17 juillet 2020.

WATIER Éric, *L'Inventaire des destructions (premier volume)*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000 (2e édition en décembre 2011). [100 pages], dos carré collé, offset noir & blanc, 19 x 13,5 cm. Dépôt légal mai 2000, 600 exemplaires pour la 2e édition. ISBN 2-914291-00-0 (1e édition) / 978-2-914291-54-5 (2e édition).

WEIGEL Sigrid, « Les images, acteurs majeurs de la connaissance. À propos de la *poiesis* et de l'*episteme* des images langagières et visuelles », *Trivium*, n°1, 2008, http://trivium.revues .org/319, consulté le 16 Mai 2014.

WÖLFFLIN Heinrich, *L'explication des œuvres d'art*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, postface de Danièle Cohn, Paris, L'équarquillé, 2018.

X

Y

YATES Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Z

ZABUNYAN Elvan, ALLAIN BONILLA Marie-Laure et PERREAU David (dir.), *La Rouge. Autour de l'œuvre de Thu Van Tran*, Rennes, Université Rennes 2, 2015, en ligne : https://www.thuvantran.fr/content/3-books/larouge.pdf, consulté le 21 février 2021.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Aballí, Ignaci : 165, 166, 169, 170, 171
Alloa, Emmanuel : 22, 35, 44, 51, 53, 61, 116, 123, 127, 461, 462
Alberti, Leon Baptista : 103
Amadou, Robert : 469
Arasse, Daniel : 22, 34, 143, 148, 414, 417, 445
Assurbanipal : 98

B

Bachelard, Gaston : 239
Bachmann, Ingeborg : 314
Bacon, Francis : 111, 210, 286, 556
Bal, Mielke : 406, 418
Baratin, Marc : 215, 342
Barbier, Gilles : 85, 86, 173, 175
Bares, Cara : 173, 177
Barnett, Pennina : 154
Barthes, Roland : 35, 185, 231, 232, 237, 239, 240, 241, 246, 261, 264, 401, 451, 488, 494, 530
Bataille, Georges : 474
Beauvoir, Simone de : 239
Benjamin, Walter : 204, 261, 322, 351, 353, 393, 434, 439, 441, 442, 450, 465, 529, 549
Bennequin, Jérémie : 3, 34, 41, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 283, 287, 288, 289, 317, 318, 321, 383, 389, 390, 391, 397, 408, 410, 443, 492, 496, 544, 545
Benveniste, Émile : 54, 127, 402, 403, 416, 423
Bergson, Henri : 207, 208, 306
Besson, Christian : 368, 373, 582, 583, 584, 585
Beube, Doug : 164, 165, 166, 173, 482, 498, 499, 500, 521, 530
Bing, Gertrud : 204, 346, 349, 357, 358, 363, 457
Blumenberg, Hans : 35, 64, 69, 72, 73, 75, 79, 82, 87, 88, 89, 90, 91, 106, 108, 109, 126, 127, 138, 139, 140, 142, 149, 151, 155, 185, 188, 193, 227, 324, 330, 427, 429, 432, 440, 441, 449, 450, 486, 488, 528
Borges, Jorge Luis : 28, 35, 64, 67, 69, 71, 201, 224, 226, 297, 351, 359, 395, 437, 477, 571
Bottéro, Jean : 434, 464, 474

Brancher, Dominique : 73
Brogowski, Leszek : 35, 295
Broodthaers, Marcel : 39, 40, 41, 42, 110, 111, 112, 115, 122, 158, 162, 165, 169, 170, 173, 175, 176, 193, 281, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 451, 452, 492, 493, 494, 495, 530, 550, 551, 552, 555, 556
Bruckmann, Denis : 223, 377
Bryson, Norman : 418

C

Calasso, Robert : 188
Calle, Sophie : 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 529
Cassirer, Ernst : 22, 102, 355, 356, 357, 360
Celan, Paul : 314, 443, 445
Certeau, Michel de : 28, 35, 93, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 213, 217, 219, 261, 269, 318, 377, 480, 488, 490, 491, 556
Champollion, Jean-François : 127, 429
Christin, Anne-Marie : 23, 28, 103, 104, 105, 108, 120, 121, 125, 128, 203, 229, 242, 337, 403, 422, 430, 446, 451, 452, 514, 551
Christo et Jeanne-Claude : 169, 173, 175
Christov-Bakargiev, Caroline : 426
Citton, Yves : 23, 33, 35, 43, 61, 205, 207, 208, 331, 377, 378, 392, 393, 459, 460, 461, 530
Clair, Jean : 448
Claire Fontaine : 85, 86, 174, 179
Cocteau, Jean : 307
Convert, Pascal : 3, 34, 161, 173, 174, 175, 176, 177, 190, 191, 321, 398, 459, 462, 463, 534, 535
Corillon, Patrick : 255, 256, 257, 258, 260, 261
Cramer, Daniel Gustav : 175, 179, 410, 411, 413
Curtius, Ernst Robert : 72, 73, 79, 80, 81, 87, 91, 95, 96, 106, 109, 126

D

Damien, Robert : 133, 204, 210, 224, 225, 377, 489
Danesh, Sepand : 169, 170
Debray, Régis : 45, 197, 429
Decker, Anny de : 386
Delacourt, Sandra : 231, 243, 317
Deleuze, Gilles : 35, 194, 198, 203, 208, 210, 220, 240, 264, 266, 267, 279, 281, 286, 293, 301, 304, 306, 307, 321, 361, 497, 513, 556
Démocrite : 101
Derrida, Jacques : 73, 505
Descartes, René : 79, 91, 284, 324
Dewey, John : 361
Diderot, Denis : 127, 128, 284, 285
Didi-Huberman, Georges : 22, 32, 34, 37, 44, 49, 51, 57, 154, 155, 156, 189, 192, 237, 346, 403, 434, 439, 440, 441, 459, 465, 474, 480, 481, 486, 529, 539
Dion, Mark : 219

Dubois, Claude-Gilbert : 82
Duchamp, Marcel : 61, 114, 115, 117, 165, 166, 193, 398, 399, 554
Duprat, Hubert : 3, 10, 34, 174, 177, 204, 342, 365, 366, 367, 368, 371, 372, 373, 374, 375, 421, 574-589
Duras, Marguerite : 62

E

Eco, Umberto : 222, 224, 322, 360, 377
Eliasson, Olafur : 83, 84
Elkins, James : 403, 418,
Eno, Brian : 397
Enzensberger, Hans Magnus : 487, 489
Épicure : 101

F

Falguières, Patricia : 10, 339, 341, 364, 365, 370, 371, 374, 375, 423, 584
Farge, Arlette : 292
Feyzdjou, Chohreh : 140, 152, 153, 154, 155, 156, 169
Fludd, Robert : 443, 445
Foucault, Michel : 37, 73, 107, 119, 222, 223, 239, 240, 283, 321, 412, 424, 432, 445, 471, 486, 529, 532, 548, 571
Fragateiro, Fernanda : 170
Fréchuret, Maurice : 7, 34, 59, 61, 112, 151, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 172, 173, 184, 197, 500, 553, 554
Freud, Sigmund : 37, 90, 188, 189, 190, 192, 270, 434, 441

G

Galilée : 6, 73, 74, 79, 90, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 123, 125, 126, 131, 193, 374, 375, 393, 470
Gautel, Jakob : 70, 71, 85, 173
Genet, Jean : 62
Genette, Gérard : 104, 325, 327
Gervais, Bertrand : 22, 31, 389, 409, 410, 419, 420, 429, 485, 557
Ginzburg, Carlo : 34, 37, 393, 394, 399, 404, 415, 416, 422, 434, 466, 471, 475, 529
Godinho, Fabio : 179, 181
Godinho, Marco : 19, 20, 175, 179, 180, 464
Gœthe, Johann Wolfgang von : 128
Gombrich, Ernst : 455, 465
Gonzales Fœrster, Dominique : 250, 251
Gorrillot, Bénédicte : 407, 409
Grandjean, Antoine : 79, 89, 106, 107, 111, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 137, 138, 193, 198, 212
Greenberg, Clément : 166, 177, 182, 184
Guattari, Felix : 35, 194, 198, 203, 208, 220, 240, 264, 281, 321, 361, 497, 513, 520

H
Haddad, Gérard : 7, 197
Hagelstein, Maud : 22, 35, 51, 63, 64, 102, 104, 137, 139, 140, 155, 156, 167, 380, 391, 404, 441, 481, 529, 555
Hallyn, Fernand : 69, 73, 79, 88, 99, 100, 101, 113, 130, 193
Hamilton, Ann : 3, 16, 17, 18, 19, 34, 85, 86, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 173, 174, 177, 188, 267, 268, 271, 272, 501, 503, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 516, 522, 530,
Hegel, Friedrich : 177
Heidegger, Martin : 167, 380
Héraclite : 79, 80
Herder, Johann Gottfried : 279, 280, 286
Hermantn, Émilie : 347
Hersant, Yves : 69, 73, 79, 80, 82
Hesselberg, Susanna : 173, 175
Hirschhorn, Thomas : 343, 344, 345

I
Iser, Wolfgang : 441

J
Jacir, Emily : 161, 164, 166, 219, 426, 431, 432, 501, 503, 507, 508, 510, 511, 512, 514, 516
Jacob, Christian : 26, 27, 28, 35, 165, 215, 224, 313, 331, 334, 336, 341, 342, 345, 366, 377
Jauss, Hans Robert : 441
Jonas, Hans : 208
Jouannais, Jean-Yves : 342

K
Kant, Emmanuel : 29, 89, 107, 138, 151, 227, 234, 374
Khelil, Farah : 35, 36, 170, 282, 283, 288, 289
Kiefer, Anselm : 34, 134, 135, 136, 137, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 159, 161, 169, 170, 173, 184, 185, 186, 187, 188, 219, 312, 314, 315, 316, 372, 373, 378, 397, 409, 443, 444, 445, 446, 449, 450, 462
Klein, Yves : 51, 58
Kosuth, Joseph : 8, 170, 173, 177, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 314, 318, 319, 320, 380
Kren, Matej : 70, 71, 173, 177
Kusmirowski, Robert : 70, 71, 85, 174, 177, 364

L
Lagos, Miler : 85, 174, 177
Laramée, Guy : 76, 77, 78, 163, 165

Latham, John : 166, 173, 177, 182, 183, 184
Latour, Bruno : 28, 224, 347, 377, 404
Lepage, Robert : 326, 332
Lipinska, Christine : 252, 253
Louvel, Liliane : 104

M

Mac Luhan, Marshall : 105
Macé, Marielle : 22, 32, 35, 122, 159, 160, 167, 185, 187, 189, 234, 236, 254, 258, 264, 265, 297, 421, 433, 461, 466
Magritte, René : 42, 283, 554
Mallarmé, Stéphane : 11, 12, 38, 39, 40, 41, 42, 157, 162, 170, 173, 174, 185, 281, 288, 298, 299, 301, 321, 325, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 391, 393, 404, 407, 410, 439, 441, 442, 443, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 459, 461, 480, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 514, 545, 548, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558
Malraux, André : 322, 353, 362
Manguel, Alberto : 9, 25, 35, 133, 188, 201, 313, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 332, 343, 345, 351, 352, 354, 359, 361, 362, 363, 392, 398, 446, 447, 449, 465, 506, 539, 568, 569
Manzoni, Piero : 51
Marchal, Bertrand : 41, 281, 289, 385, 453
Marin, Louis : 271, 272, 401,
Marmontel, Jean-François : 55
Martin, Alicia : 19, 20, 173, 404
Marx, Karl : 177, 204
Mathias, Paul : 369
Melot, Michel : 377
Melville, Herman : 410
Menkman, Rosa : 496
Merleau-Ponty, Maurice : 9, 33, 35, 265, 286, 292, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 421, 529
Michaux, Henri : 473
Milon, Alain : 29
Minujín, Marta : 70, 71, 174
Moeglin-Delcroix, Anne : 35, 295, 297, 298, 529
Monod, Jean-Claude : 78
Montebello, Pierre : 35, 122, 135, 189, 206, 207, 209, 214, 274, 529

N

Nachtergael, Magali : 3, 23
Nietzsche, Friedrich : 35, 45, 95, 140, 141, 142, 156, 274, 277, 306, 342, 415, 420, 421, 449, 465, 481, 529
Noël, Lison : 316
Noury, Aurélie : 169, 170, 386, 387

O
Ohanian, Melik : 164, 166, 482, 500, 521, 522

P
Panofsky, Erwin : 22, 54, 102, 406, 466
Parmiggiani, Claudio : 70, 71, 134, 135, 136, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 173, 177, 184, 185, 186, 187, 188, 397, 460, 462, 463
Parret, Herman : 279, 280
Penders, Anne-Françoise : 305
Pepys, Samuel : 354
Pequignot, Bruno : 392
Perec, Georges : 3, 8, 9, 35, 217, 245, 249, 251, 252, 253, 254, 258, 260, 261, 263, 265, 266, 271, 272, 280, 290, 311, 322, 323, 329, 351, 352, 353, 363, 549, 586
Perelman, Marc : 3, 19, 23, 35
Perera San Martin, Nicasio : 69
Perrault, Dominique : 8, 222, 223, 225, 226
Perrone, Lorenzo : 169, 170
Pic, Muriel : 3, 22, 35, 51, 123, 127, 433, 434, 441, 442, 461, 462, 468, 479, 480, 529, 530
Pichler, Michalis : 41, 164, 278, 281, 289, 290, 383, 391, 492, 494, 552
Pierce, Charles S. : 413, 417, 418
Pimentão, Diogo : 164, 165, 166
Platon : 55, 92, 93, 103, 142, 279, 440, 582
Poirier, Anne et Patrick : 215, 334, 335, 336, 338, 364
Polastron, Lucien X. : 35, 506
Ponge, Francis : 433

Q

R
Racine, Rober : 85, 164, 166, 482, 483, 484, 485, 497, 498
Rakowitz, Michael : 409, 425, 426
Rancière, Jacques : 394, 457, 502, 514, 516, 530
Ray, Man : 398
Recht, Roland : 346, 347, 349, 350, 356, 362
Reinhard, Ad : 51, 58
Renouard, Maël : 90
Ricardou, Jean : 487
Richards, Ivor Armstrong : 82
Richter, Gerhard : 51, 58
Ricœur, Paul : 239, 246
Riegl, Aloïs : 279, 286
Rilke, Rainer Maria : 314, 315
Roger, Thierry : 42, 161, 384, 385, 388, 389, 404, 493, 514, 551, 555
Rorty, Richard : 53, 555

Roth, Dieter : 85, 161, 173, 177, 178
Rothacker, Erich : 89, 121
Roudaut, Jean : 222

S

Saarbach, Pascale : 272, 514, 516
Salas, Irène : 73, 83, 100
Saxl, Fritz : 350, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 457, 458,
Schaeffer, Jean-Marie : 33, 167, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 247, 261, 263, 264, 273, 415, 419, 467, 496
Schmidt, Peter : 397
Schopenhauer, Arthur : 188
Schlosser, Julius von : 42, 339, 370, 371, 584
Sebond, Raymond : 73, 74, 80
Settis, Salvatore : 349, 350, 354, 356, 357, 359, 360, 455, 458
Socrate : 92, 93
Stewart, Garrett : 30, 32, 35, 44, 488, 529
Stiegler, Bernd : 480
Stiegler, Barbara : 531
Stierle, Karlheinz : 441
Strauss, Anselm : 27

T

Thibeau, Jean-Paul : 3, 204, 372, 373, 462, 562, 563, 564, 569
Thomine, Marie-Claire : 73
Tran, Thu Van : 3, 161, 169, 170, 174, 175, 179, 409, 464, 501, 502, 504, 507, 508, 510, 512, 514, 515, 516, 522

U

V

Valéry, Paul : 244, 323, 388, 435, 450, 451, 492, 493, 496, 547, 552
Vernant, Jean-Pierre : 35, 45, 464, 475, 490
Villers, Bernard : 3, 170, 173, 291, 293, 294, 295, 297, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 308

W

Wajeman, Lise : 149, 150
Warburg, Aby : 10, 18, 22, 34, 37, 102, 185, 188, 204, 245, 322, 345-365, 373, 374, 378, 380, 424, 434, 446, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 466, 475, 529, 579
Watier, Éric : 3, 68, 158, 169, 170, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 303, 304, 305, 306, 308, 396, 397, 398, 399, 439, 449, 464
Whiteread, Rachel : 84, 85, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 174, 179, 219, 275, 276, 331

X

Y

Yates, Frances Amelia : 10, 331, 333, 334, 336, 337, 342, 445

Z

TABLE DES FIGURES

Fig. 1 : Ann Hamilton, *Lineament*, 1994, Installation et performance, Murs en contreplaqué, siège et table suspendus, lumière de projecteur, figure assise prélevant et enroulant un texte découpé en ligne continue depuis un livre préparé, Dimensions variables, Ruth Bloon Gallery, Santa Monica (Californie).

Fig. 2 : Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.

Fig. 3 : Alicia Martin, *Monologo IV*, 2007, photographie, 79 x 99 x 2.5 cm.

Fig. 4 : Farah Khelil, *Point d'étape #3*, 2017, display, livres, documents, verre, bois, marbre, imprimés encadrés, dimensions variables, Courtesy Farah Khelil, © Photo : Farah Khelil.

Fig. 5 : Constellation bibliographique personnelle #1, 2016.

Fig. 6 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (couverture)*, 1897.

Fig. 7 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Double page intérieure, 1897.

Fig. 8 : Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, Lithographie offset sur papier mécanographique transparent, 32.5 x 25 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.

Fig. 9 : Sophie Calle, *La couleur aveugle*, Ensemble de 11 éléments. 10 toiles, acrylique noire, acrylique grise, fusain, une photographie couleur, 50 x 120 cm (chaque toile), 126,5 x 157 cm (photographie), 1991, Courtesy Galerie Perrotin.

Fig. 10 : Sophie Calle, *Aveugles* (couverture), Arles, Actes Sud, 2011.

Fig. 11 : Affiche de l'exposition « Sophie Calle, Modus Vivendi », du 3 mars 2015 au 7 juin 2015, La Virreina (Centre de l'Imatge), Centre de l'image de Barcelone.

Fig. 12 : Éric Watier, *Le socle du monde*, 2021, dessin publié le 23 janvier 2021 sur la page Instagram de l'artiste.

Fig. 13 : Jakob Gautel, *Tour de Babel*, 2006-2013, Installation de 15000 livres empilés, 4,5 mètres de hauteur et diamètre, présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille dans l'exposition « Babel », curateur Régis Cotentin. Exposition reprise en 2013 par le Botanique à Bruxelles.

Fig. 14 : Claudio Parmiggiani, *L'isola del Silenzio*, 2006, Cloche, Livres, Installation dans la chapelle des Brigittines, Bruxelles, Belgique, Dimensions variables, Galerie Meessen de Clercq, Montpellier.

Fig. 15 : Matej Kren, *Idioma*, 1995-1998, empilement de livres, dimensions variables, Biennale internationale de Sao Paulo (1995), Bibliothèque de Prague (1998).

Fig. 16 : Marta Minujin, *Le Parthénon des livres*, 2017, Architecture de livres, 70 x 31x 10 mètres, Documenta, Cassel.

Fig. 17 : Robert Kusmirowski, *Stronghold*, 2011, Installation, Dimensions variables, 11ème Biennale de Lyon « Une terrible beauté est née », La Sucrière, Lyon.

Fig. 18 : Guy Laramée, *Desert of unknowing*, 2016, Livres sculptés, encres, pigments, 39 x 11,5 x 5 pouces, Collection de l'artiste, Montréal.

Fig. 19 : Olafur Eliasson, *Your House*, 2006, Livre d'artiste, découpe laser, 43 x 27.4 x 10.5 cm, 908 pages, édité par Olafur Eliasson, New York 2006.

Fig. 20 : Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 1996-2000, Béton, 390 x 752 x 1058 cm, Judenplatz Square, Vienne.

Fig. 21 : Gilles Barbier, *Still Library*, 2014, Technique mixte, 210 x 288 x 287 cm, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.

Fig. 22 : Ann Hamilton, *Human Carriage*, 2009, Performance, Piles de poids de livres, poulies, système mécanique de lancement et acheminement de poids, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York.

Fig. 23 : Claire Fontaine, *La Société du Spectacle brickbat*, 2006, Brique réfractaire, impression sur papier d'archivage, 100 × 50 × 33 mm, collection de l'artiste.

Fig. 24 : Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte)*, 1969, Film 16 mm noir et blanc, silencieux, 2 minutes, Bruxelles.

Fig. 25 : Marcel Duchamp, *Readymade malheureux*, 1919, Précis de géométrie accroché à tout vent, Dimensions variables, Buenos Aires/Paris.

Fig. 26 : Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra (Delocazione) (Sculpture d'ombre (Delocazione))*, 2002, Feu, Suie, Fumée, Installation au Musée Fabre de Montpellier (23 mars – 31 août 2002), Galerie Meessen de Clercq, Montpellier.

Fig. 27 : Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)*, 2011, Plomb, Verre, Dimensions variables, Collection Thaddaeus Ropac, Paris/Salzbourg.

Fig. 28 : Anselm Kiefer, *Ausbrennen des Landkreises Buchen IV (Cautérisation du district de Buchen IV)*, 1975, Livre relié de 56 pages (27 double pages + 1ère et 4ème de couverture), Oxyde de fer et huile de lin sur toile peinte découpée, bande de lin, 63 x 45 x 8 cm, Collection particulière.

Fig. 29 : Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1985/1993, Livre brûlé, 35 x 50 cm, Collection de l'artiste.

Fig. 30 : Claudio Parmiggiani, Collège des Bernardins, du 21 Novembre 2008 au 31 Janvier 2009.

Fig. 31 : Chohreh Feyzdjou, *Products of Chohreh Feyzdjou*, à partir de 1992.

Fig. 32 : Rachel Whiteread, *Black Books*, 1996-1997, Série de 10, Plastique noir pigmenté et acier, 30.2 x 101.9 x 23.4 cm, Collections privées.

Fig. 33 : Ignasi Aballí, *Biblioteca I, II, III, IV, V*, 2002-2004, C-Print, Impression chromogénique sur papier monté sur plaque d'aluminium, 65,5 x 100 cm/114,4 x 172 cm/87 x 130 cm/68 x 100 cm/54 x 80 cm, Museo National Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne.

Fig. 34 : Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, Livre, papier, plâtre, balles plastiques sur bois, 30 × 84.5 × 43 cm, Museum of Modern Art, New York, New York.

Fig. 35 : Pascal Convert, *Bibliothèque (détail)*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Fig. 36 : Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst)*, 1969, Livre d'artiste, Édition de 50 exemplaires et une épreuve d'artiste, Livre moulu, gélatine, saindoux et épices dans boyau naturel, 30.5 x 17 x 9 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.

Fig. 37 : Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.

Fig. 38 : « Left to their own fate », lecture de Fabio Godinho pour Marco Godinho, *Written by water*, 2013-2017, 3000 cahiers de notes plongés dans la mer, Dimensions variables, 58ème Exposition Internationale d'Art, Pavillon du Luxembourg, Biennale de Venise, Venise, Italie.

Fig. 39 : John Latham, *Art and Culture*. 1966–69. Valise de cuir contenant livre, lettre, photostats et flacons étiquetés remplis de poudres et de liquides, 7,9 x 28,2 x 25,3 cm, The Museum of Modern Art, New York, New York.

Fig. 40 : Pascal Convert, *Bibliothèque*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Fig. 41 : Joseph Kosuth, Nuit Blanche 2012, Paris, Site Mitterand –Bibliothèque Nationale de France, Tour des nombres.

Fig. 42 : Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque*, 2006, Livres et photographies sérigraphiées sur verres rétro-éclairés, Dimensions variables, Galerie Almine Rech, Paris.

Fig. 43 : Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque*, 2006, Livres et photographies sérigraphiées sur verres rétro-éclairés, Dimensions variables, Galerie Almine Rech, Paris.

Fig. 44 : Dominique Gonzalez-Foerster, *2058 (Bibliography)*, 2012/2015, Tapis, Livres, 300 x 300 cm, Galerie Esther Schipper, Berlin.

Fig. 45 : Georges Perec photographié par Christine Lipinska pour Georges Perec et Christine Lipinska, *La Clôture*, ouvrage à compte d'auteur, tiré à cent exemplaires sur les presses de l'Imprimerie Caniel à Paris, janvier 1976. Les poèmes seuls ont

fait l'objet d'une réédition dans Georges Perec, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1980.

Fig. 46 : Patrick Corillon, *Les Trotteuses*, 2000, Machines à lire, Dimensions variables, Première présentation : Halle Marteneau, Rennes.

Fig. 47 : Patrick Corillon, *Les Oblomons*, 2003, Machine à lire, Dimensions inconnues, Première présentation : Galerie In Situ, Paris.

Fig. 48 : William Wegman, *Reading Two Books*, 1971, épreuve à la gélatine argentique.

Fig. 49 : Ann Hamilton, *Tropos*, 1993-1994, Installation et performance, Fenêtres de verre industriel translucide, gravier surmonté de béton, crin de cheval, table, chaise, graveur électrique, livres, voix enregistrée, bande audio, lecteur de bande audio, haut-parleurs, Dimensions variables, Dia Center for the Arts, New York.

Fig. 50 : Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks),* 1997, Plâtre et acier, 450 x 480 x 632 cm, MoMA, New York.

Fig. 51 : Rachel Whiteread, *Untitled (Library),* 1999, Plâtre dentaire, polystyrène, panneaux de fibres et acier, 285.8 x 535 x 243.8 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Fig. 52 : Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Sculpture)*, 2008/09, livre, découpes au laser, Version papier : 32 pages, 32,5 x 25 cm, Édition « greatest hits », Berlin.

Fig. 53 : Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Musique)*, 2009, Partition lue par un piano mécanique, Instrument : Pianola Metrostyle Themodist, Musikinstrumenten-Museum, Berlin.

Fig. 54 : Farah Khelil, *Un livre aveugle*, 2009, Impression noir et blanc sur papier vrin, Dimensions variables, collection de l'artiste.

Fig. 55 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition* (Préface), 2009-2013, 20 Livres d'artiste réunis en coffret, Décompositions 1.0 à 1.18., Chaque livret (28p.) 21 x 15 cm, Collection de l'artiste.

Fig. 56 : Bernard Villers, *Un pli, un livre*, 2008, Une feuille pliée, Texte de Gilles Deleuze scanné, Couverture cartonnée jaune, Tirage illimité, Format fermé : 21x15cm, Livre d'artiste.

Fig. 57 : Éric Watier, *Un livre, (Un pli)*, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2003. [4 pages] pliées, impression noir & blanc, 19 x 13,4 cm, 2003, gratuit, épuisé, Livre d'artiste.

Fig. 58 : Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1979*, Bruxelles, Editions Walrus, 1979, 16 pages, 10,5 x 7,4 cm, Livre d'artiste.

Fig. 59 : Bernard Villers, *Or – Le Pliage*, 2011, Impression numérique d'une feuille A3 pliée et scannée, couverture de papier fort, blanc, impression numérique, 21/29,7cm, 60 exemplaires, Livre d'artiste.

Fig. 60 : Reconstitution de la bibliothèque personnelle de Anselm Kiefer pour l'exposition « Anselm Kiefer, L'alchimie du livre », du 20 octobre 2015 au 7 février 2016, Bibliothèque nationale de France, Site François Mirrerrand, Galerie 2.

Fig. 61 : Joseph Kosuth, *Information Room (Special Investigation)*, 1970-2008, Journaux, livres, tables et chaises, Dimensions variables, Sean Kelly Gallery, New York, New York.

Fig. 62 : Robert Lepage et la compagnie Ex Machina, « La bibliothèque, la nuit. Bibliothèques mythiques en réalité virtuelle », du 16 mai au 13 août 2017, BnF, site François-Mitterrand, Paris. Affiche et vue de la reconstitution de la bibliothèque personnelle de Alberto Manguel.

Fig. 63 : Anne et Patrick Poirier, *Ouranopolis*, 1995, sculpture elliptique, Los Angeles. Œuvre présentée en 2019 lors de l'exposition « ROMAMOR », du 1er mars au 5 mai 2019, Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Fig. 64 : Anne et Patrick Poirier, *Ouranopolis*, 1995, sculpture elliptique, Los Angeles. Œuvre présentée en 2019 lors de l'exposition « ROMAMOR », du 1er mars au 5 mai 2019, Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Fig. 65 : Thomas Hirschhorn et les Laboratoires d'Aubervilliers, bibliothèque du *Musée précaire d'Albinet*, du 29 mars au 18 juin 2004, Aubervilliers.

Fig. 66 : Tadashi Kawamata, *Exchange Library,* 2009, bibliothèque mobile sociale et participative, Le Centquatre-Paris, Paris.

Fig. 67 : Bibliothèque *Mnémosyne* d'Aby Warburg. Salle de lecture et de conférences

de la KBW, Hambourg, après 1926.

Fig. 68 : Hubert Duprat, « La dernière bibliothèque », exposition du 7 juin au 15 juillet 2012, LiveInYourHead, HEAD Genève, Suisse. Lecture de Géraldine Singy et Emeline Vitte.

Fig. 69 : Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, Lithographie offset sur papier mécanographique transparent, 32.5 x 25 x 0.3 cm, Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.

Fig. 70 : Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, 1969, Gravure mécanique et peinture sur 12 plaques d'aluminium anodisé, 32.4 x 49.7 x 0.3 cm (chaque plaque), Publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York, New York.

Fig. 71 : Aurélie Noury, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Poster)*, 2008, tirage numérique noir & blanc, 70 x 100cm, tirage illimité.

Fig. 72 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm/ 32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

Fig. 73 : Éric Watier, *Poussières*, Éditions Provisoires [En ligne], Livre double,14,8 x 10,5 cm, 2 x 16 pages, Mars 2009.

Fig. 74 : Jérémie Bennequin, *Ommage/À la recherche du temps perdu,* 2008-2012, Performance d'effacement et ré-édition d'ouvrages, Paris, Éditions de l'auteur.

Fig. 75 : Daniel Gustav Cramer, *Untitled (Moby Dick)*, 2013, Livre, reliure cuir, 22 x 17 x 5 cm, Galerie Sies + Höke, Düsseldorf, Allemagne.

Fig. 76 : Michael Rakowitz, *What dust will rise ?,* 2012, travertin de Bamiyan, verre, vitrines, balles, éclats d'obus, météorites, verre du désert libyen, trinitite, fragments des Bouddhas détruits de Bamiyan, livres brûlés pendant la Seconde Guerre mondiale, dOCUMENTA(13), Kassel, Allemagne et Kaboul, Afghanistan. Neue Galerie, Kassel, collection permanente et National Museum of Afghanistan, Kaboul.

Fig. 77 : Emily Jacir, *Ex libris*, 2010-2012, Installation composée de photographies prises par un téléphone portable (Nokia N8), panneaux d'affichage public, livre, dOCUMENTA (13), Kassel, Allemagne.

Fig. 78 : Anselm Kiefer, *Untitled (Constellation Book)*, 2004, Technique mixte sur plomb, 100 × 136 × 136 cm, James Cohan Gallery, New York; Private Collection, Switzerland.

Fig. 79 : Rober Racine, *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, 1980-81, Installation, Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier, 16 x 853,4 x 731,5cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Fig. 80 : Rober Racine, *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, 1980-81, Installation, Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier, 16 x 853,4 x 731,5cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Fig. 81 : Doug Beube, *Spanish to English Speakers*, 2003, Sculpture, Livre altéré/ dictionnaire creusé, 24.1 x 17.8 x 5.1 cm, JHB Gallery, New York.

Fig. 82 : Ann Hamilton, *Indigo blue*, 1991/2007, Installation et performance commandées pour "Lieux avec un passé : Festival de Spoleto de Charleston » (Mary Jane Jacob, curatrice | Charleston, Caroline du Sud | 24 mai au 24 août 1991), Vêtements de travail bleus, base en acier et en bois, table en bois, chaise, ampoule, livres (manuels de réglementation militaire, reliures bleues), salive, gomme à effacer rose, effacement, filet, soja, Dimensions variables, Collection du Musée d'Art Moderne de San Francisco.

Fig. 83 : Emily Jacir, *Material for a film*, 2004-en cours, Installation à l'occasion du Hugo Boss Prize 2008, 1000 Livres blancs fusillés, photographies de l'ouvrage des *Mille et une nuits* de W. Zuaiter, Dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Fig. 84 : Thu Van Tran, *Au plus profond du noir*, 2013, 59 feuilles de papier A4, 120 feuilles de verre, 4 planches de bois d'hévéa, 29,7 x 21,4 cm (x 59), Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.

Fig. 85 : Thu Van Tran, *Sans Tâche*, 2012, Bois d'hévéa, plâtre, livre et encre, 85 x 37,2 x 37,2 cm, Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.

Fig. 86 : Ann Hamilton, *Indigo blue (Books)*, 1991, Quatre livres altérés, vitrine en verre et bois, 101 × 172.7 × 50.8 cm (vitrine), dimensions variables (livres), Collection de Lois Plehn.

Fig. 87 : Emily Jacir, *Material for a film (détail)*, 2004-en cours, Installation à l'occasion du Hugo Boss Prize 2008, 1000 Livres blancs fusillés, photographies de l'ouvrage des *Mille et une nuits* de W. Zuaiter, Dimensions variables, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Fig. 88 : Pascal Convert, *Bibliothèque (détail)*, 2016, Cristallisation à livres perdus, Verres, 5 étagères, 264 éléments, 265 x 400 x 22 cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Fig. 89 : Jérémie Bennequin, *Le Hasard n'abolira jamais Un Coup de Dés, OMAGE, Décomposition,* Paris, éditions Yvon Lambert, 2014. Version papier : 33 x 25 cm / 32 pages, Il a été tiré de cet Omage le 10 Juillet 2014 à l'imprimerie Launay, rue Linné à Paris 10 exemplaires sur papier Vélin BFK numérotés à la main de I à X et 90 exemplaires sur Olin regular numérotés à la main de 1 à 90.

Fig. 90 : Jérémie Bennequin, *Tom(b)e, Du côté de chez Swann*, 2009, 20,5x14 cm, volume de la collection blanche effacé à la gomme à encre.

Fig. 91 : Jean-Paul Thibeau, Bibliothèque de l'artiste (détail), 2019, photographie de l'artiste.

Fig. 92 : Hubert Duprat, *Miroir du Trichoptère/The Caddisfly's Mirror*, Lyon, Fage Éditions, 2020. Vue de l'exposition « Hubert Duprat », salle de la « Bibliothèque du trichoptère », du 18 septembre 2020 au 04 avril 2021, Musée d'art moderne de Paris.