

d



SALLY BONN

des dispositifs textuels

« L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace : le nommer, le tracer... »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

Le séminaire I.D.E. s'interroge cette année sur la notion de texte, de textualité, des liens entre texte et image, de la manière dont un texte fait voir, ouvre la vision, inscrit dans un espace (qu'il soit réel ou figuré) et de ce que l'on peut nommer ou tenter de nommer des « dispositifs textuels ».

Lors d'une première journée réunissant Tania Mouraud, Marie Boivent et David Poullard, le texte avait été approché spatialement, typographiquement et dans son usage par les artistes dans l'espace de la revue. Lors de la deuxième journée de séminaire, réunissant Leïla Brett, Laurent Marissal et Jérôme Game, il a été question du texte comme écriture, comme graphie et comme sens, comme poésie, comme déplacement et comme métamorphose picturale. Lors de la troisième et dernière journée du séminaire I.D.E. consacré aux « Dispositifs textuels » nous nous sommes situés dans un champ artistique que l'on peut dire « dématérialisé » tant par l'usage du texte comme « énoncé » dans le champ de la pratique artistique avec Jean-Baptiste Farkas, que par la poésie confrontée aux dispositifs des arts (Pierre-Henry Frangne) ou par la pratique descriptive de l'image dans le champ de la littérature avec Olivier Cadiot.

À travers les propositions d'artistes, d'écrivains, de poètes, de théoriciens et de philosophes, nous avons abordé différentes « pratiques » du texte, poursuivant ces *variations de direction*, bifurcante et fourchue, soumise à des *dérivations* dont parle Deleuze lorsqu'il répond à la question *Qu'est-ce qu'un dispositif?*

Il s'agit d'interroger l'entrelacs du voir et du dire, selon l'idée ou l'intuition poétique d'une relation entre l'espace du texte, l'espace du poème et celui du regard. De tenter de décrire la complexité des rapports entre le discours et le visible, entre le langage et l'art, entre la lettre, la phrase, le discours et la forme artistique/plastique, enfin, entre le texte et l'œuvre. Mais aussi, la manière dont le contenu d'un texte fait voir, et notamment inscrit dans un espace, comment peut se faire le lien entre l'espace de la page et l'espace décrit, écrit dans le texte. Comment les lettres, les mots, les phrases se spatialisent ou, différemment, créent de l'espace. Comment, autrement,

un travail d'ordre plastique donne du volume à un mot, une phrase, un texte. Comment enfin, la phrase, le mot, le texte se spatialisent par la voix dans la lecture.

Nous nous intéressons ici à l'écriture, au texte, au son et au déplacement, à la ligne, qu'elle soit de fuite ou de dessin, ou de mots — à l'écriture comme espace d'expérimentation, à l'intérieur de quoi on peut expérimenter soit le langage lui-même, soit une forme ou des formes, soit du récit et de la métaphore — je voudrais, donc, parler de Deleuze.

Dans le texte intitulé *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Deleuze développe la philosophie de Foucault à partir de sa propre pensée. Leur proximité philosophique est grande, Deleuze a écrit un livre sur Foucault (un recueil de textes) et Foucault dans un article fameux de 1970 annonce qu'« un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien ». Il y a donc cette question des dispositifs qui les relie. Pour répondre à la question qu'il pose, Deleuze écrit que « c'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Composé de lignes de nature différente. Ces lignes suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre. Chaque ligne est brisée, soumise à des *variations de direction*, bifurcante et fourchue, soumise à des *dérivations*. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs. »¹

Il y a là quelque chose de presque formel, de dessiné, un diagramme, une structure et une ouverture vers un devenir. Cette question du devenir est quant à elle proprement deleuzienne, mais elle reprend cependant cette question du temps à l'œuvre chez Foucault dans le travail de l'archive, Foucault le dit bien (que reprend Deleuze) : « L'analyse de l'archive comporte une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite... »² Au-delà de la très belle formule de Foucault, « cette bordure du temps », c'est cette question du temps qui semble intéressante car elle concerne aussi les artistes intervenants dans notre séminaire. Temps de l'écriture, temps du travail, temps du labeur, cette recherche du temps perdu que le travail conditionne et promet. Prendre son temps pour mieux voir, prendre la mesure des choses, s'appliquer à ces travaux pratiques auxquels nous invite Perce dans *Espèces d'espaces* : « Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. Noter le lieu [...] Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe ? Nous ne savons pas voir. »³

Voir — écrire. Essayer méticuleusement de retenir quelque chose, dit Perce.

Ici, le rapport à l'écriture, au texte, au mot, à la phrase, au langage et à la voix donne lieu à une pratique qui serait déconstructive : du texte, de la langue, de la prose et/ou de la poésie, de la pratique de l'art, de l'art lui-même. Des variations de directions,

1 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif », in *Michel Foucault philosophe*.

Rencontre internationale, Paris 9,10,11 janvier 1988, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 185.

2 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969, Tel Gallimard 2008, p. 179.

3 Georges Perce, *Espèces d'espaces*, Paris, éditions Galilée, 1974, p. 70.

donc, des dérivations, cette sorte de bégaiement, celui de la langue dont parle Deleuze encore pour dire le style : « C'est un agencement, un agencement d'énonciations. Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile, parce qu'il faut qu'il y ait une nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite. »⁴

Le rapport à l'écriture, au texte, au mot, à la phrase, au langage et à la voix a donné lieu au cours des différentes interventions à une pratique qui serait déconstructive voire dématérialisée : du texte, de la langue, de la prose et/ou de la poésie, de la pratique de l'art et de l'art lui-même. Ce qu'interroge cette notion de pratique déconstructive et/ou dématérialisée du texte et de l'art, sont les liens qu'entretiennent les mots et les images à travers cette désignation de « dispositifs textuels ». Nous avons, au cours des différentes journées de ce séminaire, abordé les questions du texte dans ces rapports à l'espace, celui de la page, celui du mur, celui de la galerie ou du musée, dans ces rapports à la graphie, à la typographie, dans ces rapports à la voix, à l'énonciation, dans ces rapports à l'imprimé et à la revue.

Du blanc entre les phrases, ce qui se tient dans les interstices de la langue, de la langue poétique ou du langage, ce que les blancs ouvrent spatialement dans les champs de l'image ou de l'expérience.

Pour introduire ce numéro 4 de la revue *Le Salon* consacré aux « dispositifs textuels », il faudrait aborder ici la figure de l'artiste Marcel Broodthaers, qui voit en Mallarmé l'inventeur de l'espace moderne et la source de l'art contemporain⁵ et qui a, proprement, mis en image le poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Réalisé en 1969, il marque le passage pour le poète Broodthaers de la littérature aux arts plastiques en transformant littéralement le texte en image, c'est-à-dire en une image de texte — en l'occurrence celui du fameux poème de Mallarmé. Ainsi, comme l'indiquent le titre et le sous-titre, c'est bien le poème de Mallarmé dont le titre est maintenu, mais, c'en est une image : les vers sont remplacés par des rectangles noirs qui « masquent » en quelque sorte le texte qui serait dessous ou qui prennent sa place, tout en respectant la disposition spatiale des vers dans la page. Cette spatialisation est déterminante, elle est à l'origine du poème de Mallarmé qui déclarait dans la préface au poème écrite en 1897 que la seule nouveauté est celle d'un « espacement de la lecture ». Dans cet espacement, figuré par la disposition et la dispersion des mots et des vers dans l'espace des pages, le blanc occupe une place importante, Mallarmé le précise, toujours dans la préface : « Les "blancs", en effet,

⁴ Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 10.

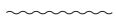
⁵ Marcel Broodthaers, extrait d'un feuillet manuscrit de l'exposition à la galerie MTL, cité in *Marcel Broodthaers*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1991, p. 139 : « Mallarmé est la source de l'art contemporain. Il invente inconsciemment l'espace moderne [...] *Un coup de dés*. Ce serait un traité de l'art. Le dernier en date, celui de Léonard de Vinci, a perdu de son importance, car il accordait aux arts plastiques une place trop grande et on le devine aujourd'hui, à ses maîtres (les Médicis). »

assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. » Ainsi l'écriture poétique est disposée dans un champ qui s'ouvre à la spatialité et à l'oralité, à la visualité de l'écriture ainsi placée dans l'espace répond sa sonorité, le poème se voit et se lit (sans doute à haute voix). Ici l'image (en l'occurrence l'objet de l'art exposé) est bien devenue *image de* au sens où elle figure le poème, la lettre du poème, sa disposition, sa spatialisation, son étendue. De cette manière, Broodthaers lui-même passe du poète à l'artiste, en faisant passer le texte du côté de l'image et dans l'espace. En cela, Broodthaers est fidèle au projet mallarméen tout en lui faisant faire un déplacement, il maintient quelque chose de cette imitation dont Mallarmé parle dans une lettre à André Gide au moment de l'impression du poème :

« Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu : quant à la pagination, où est tout l'effet. Tel mot, en gros caractères, à lui seul, domine toute une page de blanc et je crois être sûr de l'effet. [...] La constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page en bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un "périodique"), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a du sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose. »⁶

Mallarmé semble insister sur cette faculté de figuration et d'imitation que permet l'impression. La typographie permet de donner une visualité à la phrase, à son rythme. Déploiement de la phrase dans l'espace de la page, que redouble Broodthaers en déployant le texte dans l'espace physique au cours de l'exposition justement intitulée *L'exposition littéraire autour de Mallarmé* qui a lieu en 1969 à la galerie Wide White Space à Anvers. Cette exposition met en scène cette spatialisation du texte — celui de Mallarmé — et sa dispersion dans l'espace, à plusieurs titres et selon différentes modalités que Broodthaers décrit dans un texte dactylographié distribué à l'entrée de l'exposition (livre, objets, enregistrement du poème lu par Broodthaers, tableau...), l'exposition dans son ensemble figure en quelque sorte l'éclatement de la langue poétique dans le champ des arts plastiques, et induit une théâtralisation de la textualité. Cette théâtralisation permet d'interroger ces liens du visible et du lisible que la littérature met en scène.

La description d'une photographie a donné lieu à un texte majeur pour l'analyse des liens entre les mots et les images, celui de Samuel Beckett, justement intitulé *L'image*. Dans ce court texte de Beckett, écrit dans les années cinquante et publié dans les années quatre-vingt, il y a cette idée que l'image se construit, s'élabore, se fabrique avec la boue, qu'elle se façonne, se sculpte, qu'elle n'est pas donnée d'emblée, qu'elle suit un processus et induit une temporalité : « À présent c'est fait j'ai fait



6 Stéphane Mallarmé, lettre du 14 mai 1897, *Œuvres complètes*, t. 1, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, p. 816.

l'image. »⁷ Mais cette boue est autant la boue du dehors que la boue de la langue, du langage. Le premier mot du texte est « La langue » — celle à l'intérieur de notre bouche et celle que nous parlons, celle que nous utilisons dans l'écriture — le dernier mot du texte est « l'image », celle réalisée dans la langue et celle que nous voyons, jouant d'une autre manière l'écart entre le discours qui décrit et le discours qui explique. Ce court texte de Beckett sans ponctuation est en fait une longue phrase de description d'une photographie. Il pose avec justesse tous les rapports de distance et de proximité à l'œuvre dans la construction comme dans le regard que nous portons sur « l'image » et s'interroge sur notre manière de regarder du dedans ou du dehors de l'image. Nous passons tour à tour de la description des éléments visibles sur la surface de l'image à l'intérieur de l'image que nous parcourons. C'est une scène qui se remplit ou qui se vide. Geste de la main et parole proférée, tout cela participe à la construction. C'est aussi tout le rapport de l'homme face au paysage et de la représentation du paysage qui se trouve posée. Comment être à la fois dedans — ce paysage que nous parcourons, dans lequel nous sommes, à travers lequel nous éprouvons l'espace extérieur, la distance, la profondeur, la lumière et la couleur, le temps, le temps atmosphérique, l'horizon — et dehors, pour en donner une représentation ? Comment et d'où le regarder ? La représentation du paysage (comme fait de perception et comme spectacle) interroge la dualité entre voir et percevoir, entre la distance nécessaire à la vision et l'intériorité de la perception de l'espace. Les allers-retours entre littérature et écriture théâtrale dans l'œuvre de Beckett instaurent un écart entre une parole proférée et le silence de l'écriture qui tous deux (parole et silence) peuplent l'œuvre entier de Beckett. Si Beckett a répondu « Bon qu'à ça ! » au pourquoi de son écriture, tout son œuvre ne cesse d'interroger de part et d'autre de l'utilisation de la langue ce qu'elle dit et ce qu'elle montre, jouant de ces effets de dédoublement et redoublement, par exemple dans ses *textes pour rien* : « Du coin de l'œil je surveille ma main qui écrit, toute brouillée par — par le contraire de l'éloignement », puis plus loin, « Oui, je vois la scène, je vois la main, elle sort lentement de l'ombre, celle de la tête, puis d'un bond y retourne, ça ne me regarde pas. Comme une petite bête basse sur pattes elle pousse une petite pointe à découvert, puis rentre, qu'est-ce qu'il faut entendre, je le dis comme je l'entends. »⁸ L'écart, l'espace est au creux du langage lui-même et au sein de l'écriture, la distance intégrée mais constitutive de l'écriture qui sans cesse interroge les rapports du visible et du lisible, *Mal vu mal dit* écrit Beckett, mais aussi *Comment c'est*.

Ce numéro 4 de la revue *Le Salon* comprend un séminaire dit *adventis*, dans lequel nous intégrons, sur le principe même de cette revue, des personnalités venant d'horizons différents afin de provoquer des rencontres, des propositions venant nourrir, depuis d'autres lieux, la question qui est la nôtre, celle du dispositif. Ainsi, une proposition inédite de Jochen Gerner et une autre, inédite également, d'Arthur Aillaud et Élodie Issartel côtoient le travail graphique réalisé par Jérôme Knebusch pour l'ÉSAL. S'ajoute à ce numéro quelque peu exceptionnel un texte

7 Samuel Beckett, *L'image*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988, p. 18.

8 Samuel Beckett, « Textes pour rien », *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les éditions de Minuit, 1958, p. 147 et 148.

de François Chastanet retraçant deux projets éditoriaux et un travail de typographie élaborée au sein de l'école au cours d'un workshop conduit par Jérôme Knebusch et Alejandro Lo Celso avec quelques étudiants qui ont réalisé pour nous un caractère inédit désormais utilisé dans notre revue pour les titres et nommé *Messine*.

