

Christophe Hanna

Nos dispositifs poétiques

Un autre monde littéraire ?

Si on me demandait de décrire l'espace littéraire français d'aujourd'hui en une seule phrase ou par une expression caractéristique, je dirais que notre espace littéraire actuel a ceci de spécial : il se conçoit ou se présente à nous comme un monde traversé par des *ovnis*. Depuis le milieu des années 1990, en effet, ont été aperçus ou détectés par les critiques, chroniqueurs, amateurs de littérature, ces « objets verbaux non identifiés¹ », dont la logique fonctionnelle, l'étrange genèse, les modes de lecture qu'ils réclament paraissent non seulement répondre à une autre conception du littéraire, mais même jouer tacitement de leur ambiguïté générique, comme si leur furtivité, une intentionnelle manipulation des apparences, conjuguée à d'évidentes facultés d'adaptation aux divers contextes dans lesquels ils circulent, étaient partie prenante de leur mode d'être.

Depuis son apparition en 1995, dans un manifeste qui proposait, sous la forme d'un catalogue ouvert, des recettes destinées à décrire le mécanisme pragmatique de certaines œuvres nouvelles²,

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

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

le terme d'« ovni » a principalement fait office de catégorie « par défaut » désignant des textes qu'on percevait ou voulait présenter comme inclassables. Son emploi s'est vite propagé et diversifié, au point d'être thématisé dans des fictions ovni-esque elles-mêmes³, d'entraîner la requalification rétrospective de textes dont la nature semblait pourtant bien familière⁴. La notion s'est donc banalisée et institutionnalisée et, s'institutionnalisant, a pu prendre, comme les étiquettes génériques traditionnelles, une signification évaluative : il est ainsi devenu courant, en effet, dans la critique journalistique, d'appeler ovni des écrits dont on veut vanter la singularité, surtout quand elle est loin de s'imposer d'elle-même⁵. Cependant, à la différence des termes génériques dont la signification est à peu près définie, dans son usage standard, « ovni » est demeuré une notion extensionnelle dont l'application reste vague et intuitive. Sa compréhension est essentiellement négative puisqu'elle désigne des œuvres tenues pour littéraires, bien que perçues⁶ comme éléments d'un ensemble complémentaire de celui constitué par les objets reconnaissables comme littéraires à partir d'un ensemble de traits fixes, ceux dont la forme répertoriée dans l'histoire littéraire officielle

reste identifiable à partir de catégories disponibles et mobilisables par la critique⁷.

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

1. Ceux que l'on peut *identifier et décrire*, fût-ce schématiquement, avec le vocabulaire théorique disponible, couramment utilisable aujourd'hui. Le tout-venant du roman, narrant des histoires claires, les poèmes manifestement poétiques, furent-ils modernes, comme ceux de Jacques Roubaud, ou de Pierre Alferi. Ceux-là, nous pouvons non seulement les repérer, mais encore les localiser dans l'espace littéraire en les rapportant, sinon à une classe générique à proprement parler, du moins à une ou plusieurs œuvres exemplaires bien connues. Nous pouvons aussi expliquer leur fonctionnement symbolique et les évaluer en fournissant des raisons valides, recevables, du genre de celles qu'utilisent les préfaciers pour présenter sous un jour favorable une œuvre qui vient d'être écrite et qu'ils estiment méritante et même novatrice⁸.
2. Ceux que ce vocabulaire et les aptitudes théoriques afférentes nous permettent seulement d'*observer*. Autrement dit, nous

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

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

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

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

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

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

pouvons en faire l'expérience littéraire sans pour autant réussir à fournir une explication théorique du fonctionnement qui est le leur, justifier l'usage que nous en faisons, ou défendre littérairement la valeur que nous leur accordons. Notre relation à ces objets, du point de vue de son intensité, est pourtant comparable à celle que nous pouvons avoir avec des œuvres identifiables : elle peut être forte ou décevante, mais elle semble pourtant toujours se constituer dans un cadre large et flou, dès lors qu'on cherche à l'interpréter en essayant de la réinscrire dans la perspective préconfigurée d'un espace littéraire. La manière la plus fréquente de rapporter l'expérience lectorale d'un ovni littéraire s'apparente à celle dont les observateurs « réels » de véhicules extraterrestres en font état. Elle consiste à énumérer des éléments présentés comme associés dans une certaine géométrie, souvent nommée de façon vague, à indiquer certains effets de perturbation de l'environnement, mais sans jamais formuler d'hypothèse syntaxique concernant cette association. La grammaire de l'ovni nous dépasse⁹. Ou pour le dire autrement, l'ovni est le signe d'un dépassem¹⁰t de notre vocabulaire littéraire ; en particulier de ses catégories principales. Il doit donc être considéré avant tout comme un symptôme : celui d'une forte incapacité théorique (*de théorie et à cause de la théorie*). Mais comme l'acronyme peut être aussi employé pour requalifier des œuvres passées qu'on

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

désire montrer (ou voir) sous un nouveau jour, on ne saurait réduire la réalité qu'elle désigne à une « nouveauté », ni la considérer comme un produit répondant à une quelconque « culture de la rupture¹⁰ » : l'indécision, la perplexité, la stupéfaction que provoque souvent l'ovni sur son lecteur sont les sentiments par lesquels se signale le moment où les compétences courantes s'avèrent mal adaptées, prises en défaut par un fonctionnement inattendu mais aussi un aspect négligé d'un texte apparemment classique. Le non-descriptible ne se confond pas nécessairement avec le *jamaïs vu, l'inouï*¹¹, raison pourquoie le terme ovni désigne moins un genre au sens traditionnel qu'une extension d'objets présentant un air de famille lorsqu'ils sont vus sous un certain angle ou dans un certain contexte.

Dire qu'il y a des ovnis signifie donc, en premier lieu, qu'une œuvre littéraire peut très bien être perçue, comprise, expérimentée comme telle sans pour autant pouvoir être *interprétée* comme telle, et sans d'ailleurs que cette distorsion soit nécessairement valorisée en soi¹². Cela se produit chaque fois que nous n'avons

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

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

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

sur notre expérience aucune capacité réflexive, parce que le cadre de notre expérience littéraire ne coïncide pas avec celui de notre réflexion littéraire, ou, pour continuer en termes goffmaniens, parce que l'objet de notre expérience reste ambigu¹³, ne supporte aucun cadrage précis, et nous conduit systématiquement à effrayer, lorsque nous nous mettons à vouloir l'analyser en utilisant les catégories habituelles, des essais infructueux et des erreurs d'étiquetage dont nous nous rendons compte. « Ovni » apparaît alors comme le signe d'une dissociation entre capacités expériencielles et compétences interprétatives : il désigne la possibilité d'une expérience littéraire non paradigmique. Sa présence dans les discours signifie donc l'étroitesse, la trop grande uniformité de notre concept de *littérarité*, qui induit une définition fonctionnelle exagérément restrictive de la notion théorique de littérature.

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

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

L'observable et le théoriquement reconnaissable

Notre notion moderne de *littérarité* s'est construite autour du double critère de la fictionnalité/dictionnalité¹⁴ : un texte fait partie de l'espace littéraire à partir du moment où il se donne comme une fiction ou se manifeste comme remarquable du point de vue de sa forme¹⁵ (en gros, il relève de la « poésie », au sens le plus large). Comme le fait d'être une fiction qualifie automatiquement un texte comme littéraire (le critère est constitutif, selon Gérard Genette), l'espace littéraire ne s'étend que d'un côté, si l'on peut dire : celui du second critère (formel), car des textes non fictionnels (référentiels, factuels) peuvent y entrer sous une condition d'usage – on se met *subjectivement* à les trouver écrits avec un art suffisant pour que leur forme devienne une valeur en soi. Ainsi peut-on littéraliser

¹³ *a priori* un « bon » ovni, celui-ci doit aussi être « convaincant », exhiber les marques reconnaissables d'un « style » (« gothique »), développer une intrigue (« les pistes se croisent et se brouillent » autour d'un « manoir »), bref, ne pas absolument être non identifiable. Voir, par exemple, ce qui écrit Fanny Dutriez sur www.evenement.fr à propos de *L'Ombre des autres*, de Nathalie Rheims (*op. cit.*).

¹⁴ Voir Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Minuit, « Le Sens commun », 1991, chap. 9, « Défaillances ordinaires », p. 294.

¹⁵ Voir, à cet égard, Tsvetan Todorov, « La notion de littérature », *La Notion de littérature et autres essais*, Seuil, « Points Essais », 1987, et Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 1991.

¹⁶ « La littérarité d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel, soit à l'appréciation positive qu'en porte [...] sur sa forme : littérarité, dans ce cas, conditionnelle, et de motif subjectif – de subjectivité individuelle ou collective. » (Revue Poétique n° 134, avril 2003, p. 131.)

Saint-Simon, Pascal, Michelet... Genette a unifié ce double critère en faisant remarquer qu'il désignait deux espèces de textes ayant pour point commun d'entraîner une « relation esthétique », c'est-à-dire, selon lui, une lecture désintéressée de la réalité pratique¹⁶, et que, par conséquent, la poétique peut être considérée comme « un canton de l'esthétique¹⁷ ».

La notion de littérarité liée à une telle idée de la littérarité désigne donc un espace clos dont un bord recule, empiétant progressivement sur le terrain des textes « pratiques » considérables aussi (ou soudainement reconsidérés) comme « poétiques » (au sens de Jakobson). Pourtant, il existe des formes d'attention à la composition textuelle, à la tournure de l'expression, qui ne valent jamais comme raison de littérarisation : celle, par exemple, grâce à laquelle, ce matin, j'ai identifié comme une tentative d'arnaque par spam (à cause de sa graphie oralisante, la parodie de style administratif qu'il expose bien involontairement, et les conventions de politesse épistolaire qu'il contrôle mal) la fausse demande, prétendument expédiée par mon fournisseur d'accès, de lui renvoyer toutes mes coordonnées bancaires. De même, certaines fictions usuelles, comme les tests projectifs en thérapie psychologique (le « TAT » d'Henri Murray¹⁸,

16. Gérard Genette, « Fiction et Diction », *Fiction et Diction*, op. cit., p. 27, et « L'Attention esthétique », *L'Œuvre de l'art II*, Seuil, « Poétique », 1997, p. 20.

Cette lecture, prétendument focalisée sur la valeur formelle en soi du texte (et refoulant les déterminations sociales et les compétences très particulières qui les rendent possibles), est très exactement ce que Pierre Bourdieu nomme « la lecture pure » (*Les Règles de l'art*, Seuil, « Points Essais », 1992, p. 490).

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

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

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

par exemple) ou les expériences de pensée, courantes chez les philosophes, restent forcloses. On littérariserait donc Blanchot ou Michelet pour leur style « grand seigneur », mais on ne procéderait pas de la sorte avec les fictions de Putnam²⁰ ou de Wittgenstein, car dans ces derniers cas, il s'agit certes de fictions ou d'attentions à la forme, mais intéressées, autrement dit, impliquées dans une pratique.

Les notes de blanchisserie, les grilles d'horaires de chemins de fer que goûtaient certains poètes de l'avant-garde russe, selon Jakobson, ne deviennent pourtant jamais littérature sans une transformation préalable, fut-elle minime : l'entrée tel quel, comme une pelle à neige, devenue banale en art, n'est guère possible en littérature (théorique) ; la littérarisation n'a lieu, de fait, que par constat subjectif d'un *travail formel* réussi²¹. Dans notre espace littéraire paradigmatisqué, la littérarisation (l'extension du domaine littéraire) n'est jamais séparable d'une valorisation. Tout objet littérarisable reste donc *a priori* analogue à ceux qui sont déjà littérairement valorisés, dans la mesure où il doit pouvoir, en vertu de certains accommodements de notre attention, nous faire vivre une expérience esthétique comparable. Le fait que son extension ne soit capable d'incorporer que des objets formellement approuvés, désignés à une fonction unique, est probablement l'indice le plus flagrant de l'uniformité et de la fixité de la notion théorique de littérature. On constatera, d'ailleurs, dès lors, que certains chefs-d'œuvre consacrés des Belles Lettres

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

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

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

ou certaines manières de faire usage de la littérature ne peuvent pas être compris dans l'espace de la littérature pour les intentions qu'ils affichent comme primordiales. En effet, quel usage strictement littéraire est susceptible de saisir la « vérité pratique », but affirmé de la poésie selon Ducasse ? Quel mode de compréhension littéraire permet de saisir la nature et la valeur de cette « vérité », unique « but » affirmé du *Mystère de Marie Roget* d'Edgar Poe – texte composé « loin du théâtre du crime », sans autres moyens d'investigation que des journaux²² dont le narrateur agence des extraits qu'il commente et collationne ? De tels textes, dont la *littérarité*, incontestable, n'explique ni l'intention principale, ni même l'expérience logique que nous pouvons en faire, signalent l'insuffisance de notre théorie.

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

de la « lecture esthétique pure » (Pierre Bourdieu). L'intellectualisation de l'expérience (c'est-à-dire la saisie *a priori* théorique des œuvres à travers les catégories théoriques relatives aux aspects tenus pour pertinents dans le cadre d'une relation esthétique) est une conséquence noire de l'autonomisation de la littérature comme pratique esthétique – et, d'ailleurs, de l'art en général²³. D'une certaine manière, donc, nos ovnis seront contre-culturels, hors de la culture littéraire dominante, plus ou moins délibérément en résistance contre elle.

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

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

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

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

la projection d'un moi idéalisé et sa mise à l'épreuve²⁵. Le monde de l'écriture intransitive est le nécessaire symétrique du monde de la lecture esthétique. Si l'espace de la littérature esthétique peut se déployer comme il le fait autour du critère de diction, c'est précisément parce que ce modèle d'écriture permet de concevoir un renouvellement permanent des formes textuelles. Il propose une vision de l'écriture (idéalement) comme mouvement de singularisation permanent des formes, dont l'impulsion est profondément subjective et l'évolution imprévisible. Un tel mouvement (tout théorique) garantit la pérennité de la fonction esthétique des textes. La subjectivation maximum de l'écriture est donc la condition de la fermeture fonctionnelle du concept de littérature. Construire une littérarité autre implique alors de concevoir un mode de relation différent entre le sujet et sa production. Une conception non plus duelle et réflexive mais collective, pratique, dans laquelle la question de l'écriture n'est plus présentée comme une activité *privée* (de soi pour soi par la médiation de l'écriture) mais une action prenant en charge des *problèmes publics*²⁶.

La création littéraire apparaît alors comme un moyen de formaliser ces derniers, afin de les rendre plus maniables, plus *envisionables*, par exemple en leur conférant une nouvelle visualité²⁷, mais aussi comme une façon d'*intervenir* dans les formes de vie où ces problèmes prennent, provoquent des blocages logiques, des conflits. L'habituelle séparation entre la production (réputée solitaire et jalouse) et la réception (dont le sujet collectif demeure potentiel, largement imaginaire, fantasmé, insaisissable) se trouve par conséquent largement remise en cause : l'écriture pourra être analysée comme un processus d'échanges (non seulement d'influences multiples et d'emprunts, mais aussi d'intentions et d'action) dans lequel un public se cherche et se constitue autour de préoccupations et d'intérêts communs.

Les dispositifs

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

25. Ce thème se trouve esquissé chez Charles Baudelaire (« Théophile Gautier », dans *L'Art romantique*), il est nettement repris par Mallarmé, Artaud, Tzara (*Manifeste Dada*, 1918 : « L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui ; une œuvre compréhensible est produit de journaliste »). Roland Barthes et Maurice Blanchot en font la définition même de l'écriture moderne (voir le célèbre article « Écrivains et Écrivants » dans *Essais critiques* IV et, pour le second, *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Folio essais », 1955, en particulier « L'expérience de Mallarmé »).

Il demeure, chez Richard Rorty, par exemple, ce par quoi l'écriture littéraire se démarque de l'écriture philosophique ou scientifique. Voir *Contingence, Ironie et Solidarité*, Armand Colin, 1997, et *Conséquences du pragmatisme*, Seuil, 1994.

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

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

pratiques divers, sans induire *a priori* une fonctionnalité précise. Pour désigner ce potentiel ouvert de fonctionnalités, on peut choisir la notion de *dispositif*, en la reprenant moins à la tradition philosophique de Foucault²⁸, Deleuze²⁹, Lyotard³⁰, qui présentent l'inconvénient de constituer le dispositif comme objet d'une fonction précise³¹ déterminant une action diffuse des sociétés sur les individus, qu'à la poétique de Francis Ponge qui s'intéresse à l'action inverse, du sujet sur les institutions ou les sociétés. Je pense en particulier au court texte critique qu'il consacre à la palinodie d'Isidore Ducasse, « Le dispositif Maldoror-Poésies³² » qui est, à ma connaissance, le premier écrit où apparaît cette notion dans un contexte lié à l'écriture et à la poésie.

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

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

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

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

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

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

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

la notion de *fonctionnement* devient plus importante que celle de « signification », de « représentation » et d'« expression³³ » : bien que monté *ad hoc*, un dispositif peut, comme le suggère Ponge, être comparé à un « ustensile³⁴ ». L'effet dispositif est avant tout *pratique* et vise à améliorer des conditions, faire face à un « danger ». Observer un texte comme un dispositif a donc pour effet premier de fortement le dé-subjectiver puisque cela le fait percevoir sous l'angle de ses possibilités d'action dans un milieu. C'est pourquoi l'étude des effets dispositifs, c'est-à-dire de réinscription d'éléments symboliques dans un schème spatial, ne peut guère tirer partie des poétiques de la citation qui accordent, comme on sait, une place centrale au sujet « répétant³⁵ », et négligent l'aspect matériel et grammaticalogique de l'écrit redéposé. Cette particularité en fait d'emblée un objet verbal indescriptible dans le cadre d'une théorie littéraire axée sur le double critère fiction/diction. Le caractère éminemment logocentrique de la littérarité qu'une telle théorie définit (les termes de la critique littéraire parlent d'eux-mêmes) la rendent incapable de décrire le mécanisme d'une disposition autrement que figurativement et d'un point de vue « dictionnel³⁶ ».

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

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

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

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

- *La contextualité* : l'autre paramètre déterminant dans le fonctionnement du dispositif est son contexte. Le dispositif est fait pour s'adapter à un contexte cognitif cible («une bibliothèque») hors duquel il ne fonctionne plus, ou moins efficacement, et qu'il transforme en fonctionnant (il peut, dans certains cas, «retourner la littérature», «neutraliser» l'effet des livres...). Dit d'une autre manière, le dispositif fonctionne parce qu'il recontextualise ses éléments dans un espace *ad hoc* qu'il exploite et modifie. Le dispositif est plus performatif que rhétorique³⁷ : il embraye directement sur les structures conventionnelles de base de son contexte : Ponge utilise l'exemple du fonctionnement infrasémantique des proverbes qui valent moins pour ce qu'ils disent que parce qu'ils ont été prononcés dans une circonstance à laquelle ils sont parfaitement adéquats. Un dispositif verbal est donc tout le contraire d'un langage privé : il est *ancré* dans des formes de vie collectives, et les ressorts de son fonctionnement symbolique sont objectivables et souvent primaires³⁸ : règles déterminant la performativité de l'échange contextuel, conventions grammaticologiques, normes automatisées de la proxémie d'un domaine culturel donné. On peut distinguer deux types de contextes :
- *Le contexte logique* correspond à l'univers pragmatique auquel est finalement affecté le fonctionnement dispositif : les dispositifs dont je parle ici (et celui dont parle Ponge) nous

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

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

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

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

• *Le contexte d'implantation (ou ontologique)* est celui, matériel et social, dans lequel est physiquement situé le dispositif pour qu'il fonctionne, celui dans lequel nous l'observons. Nos dispositifs peuvent alors s'implanter dans les divers lieux de l'institution littéraire³⁹, mais aussi, plus généralement, dans ceux du livre⁴⁰, voire dans toutes sortes d'espaces publics, dans lesquels leur action entraîne la production de symboles, de paroles archivables⁴¹.

– *L'opérativité*: le dispositif comme objet se définit par le fait qu'il effectue une opération qui lui est propre⁴². En cela, il n'est pas une machine qui exécute un programme prévu à l'aide de pièces expressément adaptées à son plan de montage, mais un bricolage assemblé en vue de circonscrire un problème local et tenter de le surmonter. L'action dispositiale ne peut pas être conçue comme un agir téléologique poursuivant des fins assignées de l'extérieur, selon le modèle, dominant en littérature, de l'action rhétorique, mais plutôt comme un processus à visée adaptive,

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

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

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

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

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

Le dispositif est donc plus tactique que stratégique. Pour ce faire, le dispositif ne réclame pas d'être identifié comme littéraire, il offre à son utilisateur la possibilité de combiner et de mettre en tension, de façon inédite, des capacités courantes (propres à sa vie pratique). Comme un tableau du Quattrocento, selon Michael Baxandall⁴³, mais dans une tout autre visée, le dispositif permet d'éprouver son public en mobilisant les savoirs et les compétences dans un ordre (une temporalité, une spatialité) différent de celui à quoi l'astreint l'ordre social.

L'action directe

C'est pour cette raison précise que, reprenant le concept à Émile Pouget⁴⁴ et Voltaire de Clevre, j'ai pu suggérer qu'un dispositif poétique effectue une «action directe»⁴⁵ : comme il peut fonctionner

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

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

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

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

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

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

Cf. *Poésie action directe*, Al Dante, «&», 2003.

et de compréhension qu'elles engagent mais qui restent séparées dans l'organisation normale de nos existences et de nos pensées⁴⁶, le dispositif dé-neutralise, à chaque fois *localement* (c'est-à-dire relativement à un contexte d'implantation, un usage, une culture, une forme de rationalité⁴⁷), l'habituelle *insignifiance* de leur articulation. La création d'un dispositif est une action politique, dans la mesure où elle manifeste ce qui demeure couramment invisible dans «l'ordre des choses» – *banalisé*, au sens policier du terme –, ce, donc, par quoi cet ordre tient. Les dispositifs «divisent la vérité», parce qu'ils présentent, de notre monde ou de nos totalités inquiétantes⁴⁸, différentes visions synthétiques, faites pour être pertinentes localement, et réinscriptibles dans nos pratiques du

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

47. Ma conception de l'action «divisionniste» se rapproche de celle que développe Martin Seel (*L'Art de diviser*, Armand Colin, 1995), dans la mesure où il conçoit l'art non pas comme une grande tentative de réconciliation ou d'unification autour d'une raison et d'une vérité supérieure, dont il serait le seul garant, mais comme un moyen d'analyser ce qui nous est donné à vivre. Elle s'en éloigne dans la mesure où je n'attribue pas particulièrement ce pouvoir de l'art littéraire à un usage *spécifiquement esthétique* (tributaire d'une définition de l'esthétique historiquement repérable), mais précisément à des facultés d'inventer des modes de synthèses locales générant des raisons particulières à partir de capacités courantes. Elle se distingue, d'autre part, du concept de «partage» élaboré par Jacques Rancière, entre autres dans *Le Partage du sensible* (La Fabrique, 2000). En effet, le propre des dispositifs poétiques n'est pas de redistribuer d'une manière «spécifique à l'art» la matière du «sensible», mais plutôt de radicaliser des modes de reconnection et de redisposition issus de l'ordinaire des savoirs disponibles. On le voit, ce qui sépare ma position de celle de ces théoriciens est leur conception démarcative et historiciste de l'art.

48. J'entends ce terme au sens de Fredric Jameson dans *La Totalité comme complot* (1992, et 2007 pour la traduction aux éditions Les Prairies ordinaires), c'est-à-dire renvoyant à des collectifs dont le devenir est lié à la logique économique du capitalisme tardif, sans forme et sans sujets, sur lesquels elle exerce une normation, toute entreprise. Ces totalités sont étiquetées par des notions floues et insaisissables tant elles sont polémiques, comme «État», «Empire financier», «Terrorisme», «Al-Qaida», etc.

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

La littérarité des dispositifs n'est pas définissable comme un ensemble clos de propriétés *a priori* constitutives («essentiellement littéraires») ou de qualités conditionnelles, finalement analogues du point de vue fonctionnel (puisque «esthétiques», au sens étroit du terme). On doit plutôt la concevoir comme relative à une manière *inhabituelle* de représenter des problèmes collectifs, des croyances, des notions communes (Ponge parle de «choses comme notions»), en combinant des compétences pratiques de façon à susciter de nouveaux usages symboliques, de nouvelles formes de savoir. Mais cette mobilisation et les associations inattendues qu'elle entraîne s'effectuent d'une façon telle que le savoir (la «vérité») qui en résulte ne franchit que très rarement le seuil de positivité qui pourrait faire du travail dispositif littéraire le moyen d'une discipline établie. L'action d'un dispositif ne se transforme pas en routine, conserve dès lors un pouvoir de «choc» (Cadiot, *RLG I, op. cit.*). Cependant, on peut très facilement imaginer que certains dispositifs, dans des circonstances spéciales, soient momentanément requis pour pallier des lacunes avouées par des organes étatiques, comme ce fut naguère le cas lorsque des agents du FBI vinrent observer non esthétiquement les «structures narratives» de Mark Lombardi⁴⁹ afin d'y trouver des informations sur les membres de la famille Bush et leurs relations.

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

Pour décrire ces combinaisons, on peut parler, comme le fait Richard Rorty, de «*recontextualisations*» par *imagination*⁵⁰, c'est-à-dire de corrélations inédites effectuées entre des éléments symboliques hérités, modifiant la vision que nous en avons et nous conduisant à adopter de nouvelles croyances. Ces corrélations peuvent donc impliquer des représentants de n'importe quel système de représentation, discours, types de signes : on en trouve quantité d'exemples dans les productions poétiques contemporaines, depuis les dessins commentés d'Henri Michaux jusqu'aux textes organisés et signalisés par systèmes de logotypes de Laurence Denimal⁵¹. Mais à la différence de la *recontextualisation* rortienne qui semble, en définitive, vouée à se fonder dans l'*expression discursive linéaire* (comme lorsque Eliot rapproche Donne et Laforgue), celle d'un dispositif n'est pas résolue et conserve sa discontinuité. On pourra donc parler, pour nos dispositifs, de *recontextualisations*

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

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

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

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

Dès lors, décrire un dispositif signifie non seulement définir ses constituants en tant que composants potentiels (*disposables*), mais aussi déterminer comment ils s'ajustent à leur contexte pour le transformer : cette manière de s'ajuster règle le fonctionnement du dispositif. La règle d'un dispositif n'est donc pas à envisager comme l'application stricte et automatique d'une convention (ou d'un programme), mais comme une dynamique intentionnelle d'ajustement. Le dispositif n'est pas une action routinisée, comme lorsque les policiers du Raid s'emparent d'un lieu en improvisant leur disposition, pour le «sécuriser». Il n'est pas non plus une espèce de *machine*, contrairement à la plupart des modèles exhibés pour en faire la théorie⁵², il est plutôt un catalyseur d'attention interprétative.

Comment saisir cette intention ? Comment décrire la manière dont elle s'incarne dans les éléments redisposés ? À quels types d'opérations mentales un dispositif conduit-il un sujet qui le lit ? De quelle nature sont les savoirs qu'il lui apporte et comment transforme-t-il concrètement la vie pratique ? En toute logique, devant un dispositif en action dans son contexte, nous devrons être un peu comme cet explorateur fictif de Wittgenstein⁵³ qui cherche à comprendre les paroles que s'échangent les membres d'une tribu étrangère alors qu'il ne possède aucune idée concernant la grammaire de leur langue, ni l'histoire de celle-ci. Nous sommes placés en situation d'*interprétation large-*

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

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

ment empirique et dont les cadres de compréhension doivent être supposés le plus ouverts possibles, car il nous est impossible d'appliquer des modèles théoriques hérités et garantis par notre histoire littéraire. Le dispositif ne peut pas être envisagé comme une forme d'énoncé mais comme une forme d'interaction, un jeu de langage qui vient s'implanter dans une forme de vie donnée. Voilà pourquoi mon approche est continuiste et non démarcatrice : elle consiste à poser comme principe que ces dispositifs, s'ils sont en grande partie étrangers aux catégories descriptives de la théorie littéraire, ne sont pas, du point de vue de leur production et de leur activation, radicalement différents d'objets pratiques auxquels, d'ailleurs, ils doivent pouvoir se greffer pour fonctionner. Mais ils se singularisent par leur caractère *ad hoc* et par la qualité spécifique de l'expérience qu'ils occasionnent. Celle-ci, parfois, peut nous faire penser à ces moments où, par hasard, des éléments convergent, de sorte que nous prenons soudain conscience de tel ou tel aspect de nous-même qui nous était voilé : par exemple, lorsque nous sommes surpris par notre image reflétée par un miroir placé à un endroit inattendu. Parfois encore, elle nous renvoie à l'étonnement que nous font vivre ces constructions judicieuses et éphémères, plus ou moins bricolées, qu'on peut voir couramment autour de nous : je pense à ces inventions bien pratiques, ces technologies du quotidien⁵⁴ qui nous arrachent des exclamations comme : « fallait y penser ! », « finalement, ça fonctionne ! » ou encore à certaines manipulations inventives ou malicieuses (chevaux de Troie, techniques de *scambaiting*, *spamming*, hammeçonnage, etc.) très fréquentes dans notre espace communicationnel.

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

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

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