

Livre/hors-livre : allers-retours. À propos de *Récupérer* de Vincent Broqua

JAN BAETENS¹

Katholieke Universiteit Leuven, België

Résumé

Dans un livre comme *Récupérer* (Broqua, 2015), la question générique du poème en prose ne paraît plus guère pertinente. Ni les catégories de vers métrique ou de vers libre, ni même celles de poésie ou de prose n'offrent de bons repères pour aborder un texte qui se pose visiblement d'autres ambitions. On examinera ici les enjeux du livre de Broqua de plusieurs points de vue : a) les réflexions théoriques sur les notions de médium (support) et de média (pratique sociale), b) les théories des poéticiens contemporains sur « l'extrême-contemporain », c) une lecture du texte même, dans ce qu'il a de radicalement hétérogène. Au cœur de tous ces débats se trouve l'idéologie du phonocentrisme, qui postule l'équivalence de l'idée, de la parole et de l'écrit, que l'écriture moderne se propose de déconstruire. Le propos de cet article est d'analyser certains aspects de cette démarche anti-phonocentriste dans *Récupérer*, et ses rapports intertextuels avec certains modèles étrangers, dont l'œuvre de Charles Bernstein.

Mots-clés : Broqua, *Récupérer*, médium, « extrême-contemporain », phonocentrisme.

Abstract

In a book such as *Récupérer* (Broqua, 2015), the genre question raised by the notion of the prose poem seems no longer relevant. Neither the categories of classic verse or free verse nor those of poetry and prose are helpful to see what is at stake in this ambitious text. In this article, we will examine Broqua's book from three perspectives: a) theoretical reflections on the notion of host medium (as material channel) and medium (as cultural practice); b) ideas by contemporary authors on "extreme modernism", that is today's avant-garde, c) a reading of the text itself, with a focus on its heterogeneity. The common feature of these three perspectives is the notion of phonocentrism, that is the idea that there is a continuity between thought, speech, and writing – a claim that modern authors tend to deconstruct. In this article we will analyze some of

¹ La recherche pour le présent essai a été soutenue par BELSPO dans le cadre de son programme PAI, voir « LMI-Literature and Media Innovation », <http://lmi.arts.kuleuven.be/>

the anti-phonocentrist stances of *Récupérer* and examine its relationships with foreign models, among which the writing of Charles Bernstein.

Keywords: Broqua, *Récupérer*, medium, “extreme modernism”, phonocentrism.

Dans un livre comme *Récupérer* (Broqua, 2015), la question générique du poème en prose ne paraît plus guère pertinente. Ni les catégories de vers métrique ou de vers libre, ni même celles de poésie ou de prose n’offrent de bons repères pour aborder un texte qui se pose visiblement d’autres ambitions. En même temps, il est clair que *Récupérer* est aussi un livre², dont la place historique, aujourd’hui, n’est pas sans rapport avec celle occupée jadis par le poème en prose : la place du paradoxe, c’est-à-dire du lieu où *s’assemble ce qui ne se ressemble pas*. Tout comme le poème en prose alliait ce qui paraissait s’exclure mutuellement (la poésie, basée sur le vers ; la prose, ignorant le vers), *Récupérer* est le lieu de plus d’une rencontre improbable, il est vrai d’une tout autre nature. En effet, maintenant que le poème en prose a été assimilé sans reste par le système poétique ambiant, la question est de savoir quels sont les nouveaux paradoxes explorés par Vincent Broqua dans un livre qui cherche de nouvelles manières de brouiller les frontières du connu et de l’inconnu.

Avant d’apporter quelques premiers éléments de réponse à cette question, j’aimerais l’élargir un peu, car il me semble que les défis que lance *Récupérer* touchent à des aspects plus vastes de la pratique poétique contemporaine – et pas seulement « extrême-contemporaine », ce qui reviendrait à cantonner l’œuvre à une marge certes prestigieuse mais sans vraie portée. J’aborderai donc la poésie non pas comme un *genre* ou un *type de discours*, mais comme un *média*, c’est-à-dire comme une pratique culturelle construite – socialement, historiquement, politiquement – à partir de l’articulation de trois éléments dont la conjonction produit certaines régularités : d’abord un *support matériel* (nommé aussi « médium », sur les rapports entre médium et média (voir Baetens, 2014), puis un certain emploi d’un certain type de *signes* (par exemple des mots et des images, en l’occurrence sur les pages d’un livre) ; enfin un *contenu* (qui peut aller jusqu’à prendre la forme plus générale d’un imaginaire). L’interaction croisée de ces éléments fait naître des formes d’*automatisme* qui déterminent à leur tour ce qu’il est possible ou non de dire ou de faire « sérieusement » à un moment donné de l’évolution d’un média (on retrouve ici la terminologie et la pensée de Stanley Cavell (1979), dont l’impact sur les discussions modernes sur la notion de média reste tout à fait capital, voir Costello (2008)). Il va de soi qu’un média et les règles qui le constituent n’ont rien d’éternel ni d’immuable : l’organisation d’un média prévaut jusqu’à ce que de nouvelles œuvres

² On se limitera ici à la version papier de l’œuvre, qui se poursuit ailleurs par d’autres moyens, voir entre autres le site web : <http://recuperer.lu>

suggèrent, puis imposent des alternatives ou, plus exactement encore, jusqu'à ce que ces nouvelles configurations soient reconnues et acceptées par la communauté qui se sert du média en question. Il arrive en effet que cette reconnaissance tarde et ne s'opère qu'après coup. Nous en connaissons tous des exemples de pareil décalage, comme par exemple la méconnaissance historique des illustrations singulières de *Bruges-la-Morte* (1892), qui ne sont devenues lisibles qu'à travers des réalisations bien plus ultérieures – d'abord *Nadja* (1928) de Breton, puis la vogue des romans photographiquement illustrés lancée par W.G. Sebald. Les travaux d'André Gaudreault et Philippe Marion sur la « seconde naissance » des médias ont apporté la confirmation théorique d'une situation où le retard historique est la règle, non l'exception. Le « partage du sensible », pour reprendre la formule à succès de Jacques Rancière (2000), est un processus interminable, et l'intervalle entre partage existant et partage à venir reste un des moteurs de base des transformations artistiques.

Si le poème en prose a représenté un exemple majeur d'une telle rupture d'automatisme, l'on peut gager qu'une œuvre comme *Récupérer*, avec sans doute quelques autres, contribue elle aussi, en un nouveau moment de l'évolution de la poésie, à redéfinir notre idée du média. Le livre de Vincent Broqua, de nouveau avec bien d'autres dont le nombre et le dynamisme font eux aujourd'hui symptôme d'un changement en cours, redéploie le champ des possibles à l'intérieur du texte littéraire. Cette évolution est plus radicale que ce qui se passe à d'autres endroits du champ littéraire, mais sa force lui vient aussi de ses rapports, de convergence aussi bien que d'opposition, avec d'autres mutations : l'autofiction ou le roman graphique, par exemple, certes en de tout autres registres, avec de tout autres moyens, pour de tout autres publics (encore que ?), en seraient d'autres exemples – et en fait déjà bien mieux assimilés que ce qui se trame du côté de la poésie expérimentale.

Comme je l'ai déjà signalé, la tentation est forte de rattacher le livre de Vincent Broqua aux poétiques d'avant-garde seulement. L'auteur même a beaucoup aidé à théoriser ce type d'écritures dont les liens avec sa propre démarche sont évidents (Broqua, 2014). De plus, la pertinence des récents outils théoriques pour l'analyse de *Récupérer* ne semble pas faire question. À titre d'exemple :

- 1) la poétique du “uncreative writing” (Goldsmith, 2011 ; Perloff, 2011), soit du *sampling*, du collage-montage, de la réécriture, dont il est inutile de redire l'importance pour tout l'art moderne des XX^e et XXI^e siècles ;
- 2) la poétique du « dispositif » (Ortel, 2008 ; Leibovici, 2007), terme certes moins facile à cerner mais qui aide à mettre en exergue les dimensions à la fois médiatiques et politiques des procédés de montage, qui ne se laissent plus enfermer dans le domaine lénifiant ou aseptique, selon d'aucuns, de la « littérature » ;

- 3) la notion d'« infra-mince », le « rien dense » de Duchamp repris par Broqua même dans son travail théorique, qui force à reposer sans cesse la question de la matérialité des pratiques artistiques et plus particulièrement des idées, des règles, des contraintes, des manières de faire qui à la fois sous-tendent ces pratiques et en résultent ;
- 4) enfin (mais l'énumération se veut tout sauf exhaustive), le « texte différentiel », c'est-à-dire l'éclatement de l'œuvre en une série de formes alternatives et concurrentes entre lesquelles il n'existe plus de hiérarchie stable ; le concept même de « texte différentiel » a été proposé par Marjorie Perloff dans le cadre d'une réflexion sur la poésie numérique (2006), mais la mise en question de la version unique, finale et définitive du texte était déjà présente dans la critique McLuhanienne de la culture de l'imprimé (McLuhan, 1964).

Chacune de ces perspectives est nécessaire – et dans son compte rendu de *À partir de rien* Michel Delville (2014) en propose d'autres encore –, mais il est possible aussi d'adopter un point de vue plus général, moins rigoureusement extrême-contemporain pour cerner ce qui est au cœur de *Récupérer*.

En feuilletant le livre de Vincent Broqua, comment ne pas penser à l'avertissement de Stéphane Mallarmé au seuil de *Divagations* ([1897] 1976 : 69) : « Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture ». Or pour épars qu'il paraisse, l'ouvrage de Vincent Broqua est tout sauf privé d'architecture. Un de ses grands enjeux serait même exactement cela : la conciliation de l'épars et de l'architecture, ou si l'on préfère la coïncidence du divers, voire de l'irrécupérable, et d'une architecture trouée mais non pour autant molle ou éclatée. En dépit de l'hétérogénéité apparente – une diversité de styles, de types textuels (on n'ose plus parler de « genres »), de mises en pages, de rythmes, de degrés de lisibilité –, le sens de la composition est forte, comme le suggère d'emblée l'intégration d'une table des matières très complexe, véritable « cartographie » placée non pas à l'ouverture du livre (comme dans les publications américaines), mais au début du texte proprement dit (pour autant bien sûr, on y reviendra, que la distinction entre texte et paratextes puisse se maintenir ici). Cette composition, toutefois, n'est ni mécaniquement donnée (imposée par la matérialité de l'objet-livre même, qui dicte fatalement un certain ordre), ni préexistante à l'écriture (dont le rôle serait alors de « remplir » une charpente préparée ailleurs). Elle est le résultat d'un continuels démontage et remontage des textes qui s'emboîtent dans *Récupérer*.

En cela, le projet de Vincent Broqua retrouve l'inspiration de plusieurs écrivains d'avant-garde qui, dans la décennie 1970, se sont efforcés de repenser les rapports entre le texte et le livre non pas « par le bas », en mettant en crise les structures fondamentales du langage, mais « par le haut », c'est-à-dire par la mise en place

de nouvelles formes de circuler à l'intérieur d'un volume (Ricardou, 1982). On peut penser ici à des créations comme *Mobile* (1962) de Michel Butor, qui n'en restera pas là dans sa déconstruction du support-livre, *Pour un Malherbe* (1965) de Francis Ponge, qui continuera le décloisonnement du texte et de l'avant-texte en des livres mythiques comme *La Fabrique du Pré* (1971), mais aussi, dans des registres qui donnent un nouveau sens à la relation entre critique et création littéraires, *La Crue* (1972) de Lucette Finas, *La Fourche* (1972) et *Zigzag* (1981) de Jean-Claude Lebensztejn, lequel continue et radicalise le travail de Finas, mais aussi bien sûr *Glas* (1974) de Jacques Derrida. Ces auteurs ne se réclament pas d'une logique du « livre d'art » (Peyré 2001), mais d'une logique du supplément ou du *parergon*. Leur visée ultime est de mettre en question les hiérarchies existantes induites par l'emploi mécanique de l'objet-livre, telles l'imposition d'un ordre linéaire (Butor), l'exclusion de toutes les versions non finales ou non autorisées du texte (Ponge), la différence de statut entre couverture et pages du livre, intérieur et extérieur, texte et illustrations, pavé imprimé et marge, corps du texte et notes, et ainsi de suite (Finas, Lebensztejn, Derrida).

De manière plus générale, ces nouvelles manières d'aborder le rapport entre texte et livre se dressent toutes contre l'ancien modèle phonocentriste de l'imprimé et de l'objet-livre. La structure de base de ce modèle est bien décrite par Brian M. Reed, qui le présente comme "a quasi-immaterial text that relates to but precedes speech" (2008 : 278). Ce même critique détaille les mécanismes sous-jacents du modèle phonocentriste de la manière suivante. D'abord le texte apparaissant sur la page est mentalement réduit à ce qui peut être prononcé (cela signifie entre autres qu'on « oublie » certains éléments, comme par exemple le folio, et qu'on « convertit » la visualité de l'imprimé en quelque chose de prononçable). Ensuite le texte ainsi reconstruit, loin d'être réellement dit à voix haute, est considéré comme le résultat d'une version antérieure, purement mentale, qu'une éventuelle production sonore n'affecte pas fondamentalement (la version orale, si version orale il y a, sera tout au plus une interprétation secondaire de cette version « originale », largement immatérielle). Contre cette anesthésie, tant de l'oral que de la matérialité du langage qui précède toute oralité, les modernes ont multiplié les stratégies anti-phonocentriques, dont on retrouve bien des traces dans *Récupérer*. D'une part, on s'efforce d'activer la dimension graphique, visuelle, « grammatextuelle » (Lapacherie, 1984) de l'écrit. D'autre part, on met en place des formes d'oralisation dérivées de cette matérialité, au lieu de renvoyer à quelque version immatérielle antérieure de l'écrit (à cet égard, Charles Bernstein propose une distinction fort utile entre "orality" et "aurality":

By *aurality* I mean to emphasize the sounding of the *writing*, and to make a sharp contrast with *orality* and its emphasis on breath, voice, and speech –an emphasis that tends to valorize speech over writing, voice over sound, listening over hearing, and indeed, orality over aurality. *Aurality precedes orality*, just as language precedes speech. (1998 : 13)

Récupérer participe de ce mouvement de fond, mais le livre de Vincent Broqua va plus loin que la seule accentuation des nouvelles formes de matérialité et d'auralité. Il ne se contente pas de rendre le texte de nouveau visible et autrement audible, il touche aussi à l'organisation structurelle de l'ensemble. Sur ce point, la critique du phonocentrisme se convertit en une véritable pratique du *parergon*, par quoi j'entends ici la pensée *plurielle* et *différentielle*.

Récupérer interroge l'organisation conventionnelle du livre en touchant à deux grands principes de base : d'un côté, la hiérarchie des unités de niveau différent ; de l'autre, l'enchaînement linéaire et séquentiel des unités de même niveau.

S'agissant du premier de ces principes, le principe hiérarchique, Vincent Broqua perturbe les règles d'emboîtement de la manière suivante. Loin de s'intégrer en des unités de niveau toujours plus grand (la lettre dans le mot, le mot dans la phrase, la phrase dans le paragraphe, le paragraphe dans le chapitre, le chapitre dans le livre, le livre dans la collection, la collection dans la bibliothèque), *Récupérer* propose des arrangements qui laissent aux unités de rang inférieur une certaine indépendance. Celle-ci, toutefois, n'est pas le résultat d'un isolement de ces unités, à l'instar de ce qui se passe dans la poésie minimaliste par exemple, qui se plaît à délivrer le mot des lourdeurs supposées de la syntaxe et à le présenter comme une monade sur la page. *Récupérer* n'adopte pas telle solution « par en-dessous », qui gère une difficulté en essayant de la supprimer, il suit au contraire une démarche « par au-dessus », qui s'efforce d'inventer de nouvelles réponses en référence même à ces difficultés. En l'occurrence, Vincent Broqua s'interdit de détacher les éléments plus petits de l'ensemble qui les incorpore, pour multiplier en revanche leurs possibilités de montage et d'ajustage. Puisque la place d'un élément n'est jamais fixe, tout élément pouvant réapparaître ailleurs, en d'autres combinaisons, le statut de ces éléments se voit changé de fond en comble. Au lieu de s'effacer au profit de l'ensemble qui les subsume, les unités minimales gardent un potentiel et une disponibilité qui en accentuent la valeur propre, sans pour autant s'instituer en atomes libres, séparés des agencements en cours.

L'exemple le plus didactique d'une telle intervention est la section « HOMMAGE/TRADUCTION. Charles Bernstein RE-MONTAGE » (2015 : 173-176). Cette réécriture intervient doublement dans l'articulation des textes de l'auteur américain. D'une part, *Récupérer* extrait de courts passages de Bernstein, mais la coupure se fait de telle façon que les morceaux choisis apparaissent à chaque fois comme des textes pour ainsi dire complets. Aussi les rapports internes à l'œuvre s'en voient-ils résolument modifiés. La partie en vient à occuper une place aussi importante que celle du tout, dont la position traditionnellement dominante s'efface. D'autre part, les passages que sélectionne *Récupérer* sont donnés dans un ordre différent de celui de l'original, selon une logique qui est celle du *sampling* – mais un *sampling*

thématiquement et théoriquement très surveillé qui laisse entendre que d'autres arrangements seraient tout aussi possibles. Ici aussi, l'impact sur la structuration interne de l'œuvre est net. La place des unités apparaît comme définitivement provisoire, ce qui contribue à préserver en partie leur position autonome et à diminuer la puissance de la structure en surplomb. L'ensemble apparaît ainsi comme un ensemble *modulaire*, fondamentalement et constamment refaçonnable, qui pourrait tout aussi bien se limiter à un élément (en l'occurrence un paragraphe) que se poursuivre indéfiniment avec des éléments de même rang.

La conjonction de ces techniques crée une structure liquide, où le lien entre tout et partie cesse d'être régi par les critères hiérarchiques conventionnels. La nouvelle structure tend à mettre en sourdine la différence entre tout et partie, et cette manière de faire non-hiérarchique est omniprésente dans *Récupérer*.

Pour ce qui est du second grand principe de composition mis à mal par *Récupérer*, le principe séquentiel, la stratégie différentielle du livre de Vincent Broqua adopte un chemin comparable. La recherche d'une structure qui dépasse les restrictions de la séquence traditionnelle, avec chaque chose à sa place et une place pour chaque chose, n'est pas fonction de la suppression pure et simple de la séquence (solution « par en-dessous »), mais d'un type d'organisation qui diminue l'impact de l'ordre précis des unités dans la série où elles figurent (solution « par au-dessus »). Le critère essentiel de l'alignement des éléments n'est plus de l'ordre de la mise en chaîne, où la place l'emporte sur l'accumulation, mais de celui de la juxtaposition, où la notion d'accumulation prévaut sur celle de place.

À titre d'exemple, ici encore paradigmatique, mentionnons la « nuée de mots » (*tag cloud*) que l'on trouve aux pages 22-23. Cette constellation est une forme d'*abstract*, un réservoir lexical et thématique du livre à venir, mais à multiples entrées. Cet *abstract* tolère en effet, voire encourage la lecture littéralement et dans tous les sens, et il s'ingénie à proscrire l'adjonction de tout trait formel susceptible d'instaurer une manière d'inégalité. Aussi ne trouve-t-on en cette double page ni imitation de figure iconique d'ensemble (un éventail, par exemple, pour ne pas trop s'éloigner des référents mallarméens), ni recours aux variations de corps, aux changements de police, aux allongements ou réductions de l'espace entre les mots, aux clairs alignements de colonnes, et ainsi de suite (car tous ces procédés se voient mis à contribution à d'autres endroits du livre, par conséquent leur non-utilisation en cette double page est quelque chose qui fait sens).

Comme le résumé, mais « au milieu » du texte, non à la fin ou début (il n'y a plus de début ni de fin proprement dits), l'auteur du texte (et au fond on ne sait plus si l'auteur est Bernstein ou Broqua) :

C'est bien différent de la rupture engendrée par la parataxe radicale ou extrinsèque, qui provoque des types de modulation, de forme et de discontinuité singuliers. Les paragraphes sont davantage liés par un principe de continuité que par une quelconque discontinuité, mais la relation qui les unit permet de changer de piste tout en continuant à avancer, tout en créant des rapports à ce qui précède. (174)

Le texte parle ici de « paragraphes », mais c'est tout autant de mots ou de phrases qu'il aurait pu être question. On a déjà évoqué Roman Jakobson et la place qu'il donne à la « fonction poétique » dans le schéma général de la communication. Il est nécessaire maintenant de rappeler cette définition sous sa forme plus technique. Elle stipule que le discours poétique tire ses effets de la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. » (1963 : 220). Mesuré à l'aune de cette définition, *Récupérer* est un texte qui est à la fois éminemment poétique et tout à fait antipoétique. Il est poétique, puisque le principe de la sélection paradigmatique est observé avec grande rigueur. En effet, le travail de Vincent Broqua est à mille lieues des pratiques de *remix* qui visent à casser le déroulement du texte en changeant de style ou de sujet à chaque vers ou chaque ligne. Un exemple de pareille écriture serait *Remix* de Mark Amerika (2011), avec son esthétique, non du *suspense* mais de la *surprise* généralisée – on aura compris que je fais ici allusion au célèbre binôme d'Alfred Hitchcock. Mais *Récupérer* est aussi antipoétique dans la mesure où son but n'est pas d'aboutir à l'équivalence aussi poussée que possible des unités qui se relaient sur l'axe syntagmatique du texte. S'il n'est nullement détruit ou mis hors usage (solution « par en-dessous »), le syntagme ne sort pas non plus indemne d'une manière d'écrire qui joue non pas sur l'arrêt, mais sur le possible arrêt à tout moment d'une série qui, malgré tout, continue toujours, et sur le caractère relatif du défilé syntagmatique lui-même (solution « par au-dessus »). De la même façon, tout peut s'interrompre à chaque moment, la soudure et la transition d'un élément à l'autre apparaissent aussi comme quelque chose qui pourrait se disloquer n'importe quand, se mettre entre parenthèses, bref être remplacé par une autre manière de poursuivre. Le syntagme, ainsi perd beaucoup de sa consistance, si ce n'est de sa primauté, et la fonction poétique telle que la considère Roman Jakobson n'arrive plus vraiment à prendre forme. Ou pour le dire autrement : les éléments du paradigme sont incontestablement actualisés sur la page, mais le syntagme qui est censé leur donner la place qui leur revient, n'a plus la force de les « récupérer ».

Simultanément poétique et anti-poétique, *Récupérer* est un texte qui, à l'ère du vers libre et du poème en prose indifférenciés, renoue avec une interrogation fondamentale sur l'écriture – l'écriture en général, non la seule poésie, libre ou non, en vers ou en prose. L'effort de produire du neuf en suscitant une « crise » se note aussi dans le traitement d'un autre aspect, capital pour toute écriture mais curieusement peu mis en avant, même dans les textes d'avant-garde : l'hésitation entre le livre et la

page. Dans *Récupérer*, la page, plus exactement la double page, unité matérielle plus forte que celle de la page seule, retrouve la même autonomie (relative) par rapport au livre que les unités du discours par rapport au discours pris comme ensemble. La page, en effet, n'est plus seulement un simple chaînon dans une suite déjà vectorisée, largement préconstruite, carrément divisée entre couverture et feuillets, qui impose un ordre tellement inéluctable, dirait-on, qu'il passe inaperçu. Elle devient ici le véritable lieu où a lieu l'écriture.

Comment procède Vincent Broqua pour dissoudre la surcontrainte du livre et l'assujettissement de la page au volume ? Ici encore, les stratégies penchent du côté des formules « par au-dessus ». L'importance de la page n'est pas exhibée par la désarticulation du livre³. Elle l'est par un excès de structuration qui ajoute à l'échafaudage classique du texte sur la page et des pages dans le livre une série d'architectures supplémentaires qui font que chaque fragment du texte et chaque page relève de plusieurs zones ou catégories en même temps : l'ordre linéaire ; l'ordre des « pistes » entremêlées, métaphore auditive qui invite à superposer mentalement des unités placées l'une à côté de l'autre ou l'une après l'autre ; l'ordre des types ou genres d'écriture qui s'appellent à distance ; l'ordre typographique entraînant des effets de rupture mais aussi d'association d'un bloc imprimé à l'autre ; l'ordre des signatures ; et sans doute d'autres encore.

Parallèlement aux deux tendances antagonistes et asymétriques de l'indépendance des fragments, d'une part, et de leurs permanents réassemblages liquides, d'autre part, la page s'affranchit en même temps qu'elle engendre de nouvelles remises en livre, elles virtuelles, comme s'il devenait possible tout à coup de lire des livres dans des livres, un peu selon le modèle des mots dans les mots (*endogrammes*) ou des mots sous les mots (*paragrammes*).

Le passage de *Récupérer* sur le livre « déplié » (47-57), cette nouvelle littérature de *cordel* qui remplace le volume imprimé par une performance à l'aide de feuillets accrochés dans un espace public, illustre avec éclat cet au-delà – et non cet en-deçà – du livre :

Mes hôtes, /nous invitent à déplier /
ou, plutôt,
à déplier des textes écrits
après
ceux publiés par Contrat Maint
à faire ce qu'ils ont appelé un « dépliage parlé ».

³ Quand bien même l'auteur n'hésite nullement à détacher, mais ailleurs, dans la version web ou lors d'une performance, le texte du support papier et les pages du support livre.

Alors
 J'ai voulu écouter ce dépliage,
 Sa différence avec une lecture de poésie. (47)

Le geste est simple, en même temps que d'une complexité inouïe, comme le signalent une série d'écartés, de torsions, d'inflexions qui font glisser les repères les plus essentiels. L'auteur du dépliage, dont on pense qu'il va procéder à une lecture à haute voix d'un texte projeté à l'écran, insiste sur l'écoute, sur son écoute, comme si le texte prenait ici l'initiative de la performance, pour se dire lui-même, pour dire ses propres mots, et pour les dire à celui-même qui les a écrits. Mais l'auteur était pluriel dès le début : il fait partie du collectif des auteurs publiés par Contrat Maint, et on a l'impression dès le début que les rôles d'auteur et d'éditeur ne sont plus distincts. De la même façon, le dépliage est non seulement lancé, mais nommé, et partant fait par les « hôtes » (en l'occurrence les responsables d'une médiathèque, aux fonctions sans doute multiples elles aussi). Quant à l'objet et à la nature de la performance, là aussi le multiple règne : le dépliage se voit et se parle en même temps, et les verbes apparaissent à l'infinitif ou à la forme impersonnelle (« on »), ce qui souligne le partage et l'échange des rôles, offerts à quiconque veut bien s'en saisir.

Malgré les apparences, le dépliage est donc tout sauf un amoindrissement, une réduction ou encore une simplification du livre. Il en est au contraire une des continuations possibles, tout en lui servant de tremplin. Dans *Récupérer*, le dépliage d'un livre de Contrat Maint ne donne pas lieu à une description (le texte qu'on vient de citer n'a pas l'ambition de fixer la performance par écrit, ni même d'en proposer ce qu'on pourrait appeler un compte rendu), mais à une reprise, une relance, plus exactement encore une relève dialectique permettant de produire un nouvel état, imprimé en l'occurrence, d'une écriture en cours. Dit autrement : tout comme le livre parlant du dépliage ne se fixe pas pour but de construire l'archive d'une expérience en principe unique, non-itérable, le dépliage ne cherche pas à retrouver une voix ou une parole antérieures à la mise en livre, une voix ou une parole non souillées par la pauvreté de l'écrit. Il s'efforce au contraire, à partir du livre mis en scène ou en lumière, de faire surgir des formes de matérialisation narcotisées par l'usage stéréotypé de l'imprimé.

L'énergie que dégage un tel exercice se transmet ensuite, à la manière d'une contagion, au livre susceptible d'en prendre le relais. Le dépliage, qui ne s'arrête pas à la seule performance sur scène mais qui comprend aussi un après-coup exploré par de nouvelles mises en livre, montre donc ce qu'on avait oublié de voir, mais aussi d'écouter et de comprendre, à savoir qu'un livre est fait (aussi) de pages, qu'il est fait pour faire entendre l'oralité comme l'auralité du texte et que nous nous trompons en faisant l'impasse sur cette matérialité dense mais étagée du texte. Bref, au lieu de remonter nostalgiquement vers quelque origine cachée du texte, le livre déplié – c'est-

à-dire l'ensemble du livre, puis du livre déplié, enfin du livre replié – met à nu les mécanismes de son actualisation en tant que média : le livre n'est pas un texte, il est une pratique sociale.

C'est pourquoi le livre déplié modifie également le texte, dont il révèle les potentialités différentielles, puis ces instances d'une nature plus générale que sont l'auteur, le lecteur et tous les intermédiaires de l'acte de lire et d'écrire. Un livre déplié se fait en collaboration, d'abord entre auteurs (sous la forme d'une performance à quatre mains, si l'on ose dire), ensuite avec le public (aussi présent, aussi actif que les auteurs, lesquels s'intègrent à l'ensemble plus vaste des intermédiaires). Enfin, le livre déplié ouvre aussi une réflexion sur la question peu analysée des dimensions paginales du texte moderne.

Implicitement, nous continuons à juger identiques la notion de texte et celle de livre. Pareille interprétation tend, sinon à exclure, du moins à minimiser la portée de créations trop courtes, soit inférieures au seuil du livre⁴ (le cas inverse, celui du texte trop long, semble esquiver ce type de questionnements : c'est la concision qui fait problème, non le bavardage). Les textes courts, dont les exemples abondent, ne sont pris au sérieux que réunis en volume, comme si la qualité du travail demeurerait inféodée au principe culturel et surtout politique de l'objet dont on fait le plus facilement commerce : le livre. Les opérations de dépliage aidant, il redevient possible de dissoudre l'union supposée naturelle du texte et du livre, alors que souvent le support matériel reste un pur adjuvant que manifeste ou utilise à peine la production de l'œuvre. Inversement, lorsque le support joue un rôle dans le processus créateur, il relève souvent de matérialités autres que celles du livre. Ou si l'on préfère : le hors-livre n'est pas seulement la voix, la scène, ou l'écran ; il est aussi tous les supports de papier plus petits que le livre, et différents de lui : la page, le poster, le cahier – toutes choses que *Récupérer* nous aide à relire d'un regard neuf.

Bibliographie

- Amerika, M., *Remixthebook*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
Baetens, J., « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, 70, 2014, pp. 40-45.
Bernstein, Ch., "Introduction", Bernstein, Ch. (ed.), *Close Listening*, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 3-26.
Broqua, V., *À partir de rien : Esthétique, poétique et politique de l'infime*, Paris, Michel Houdiard, 2013.

⁴ Défini par les normes internationales de l'Unesco comme une publication reliée ou brochée d'au moins 49 pages.

- *Récupérer*, Paris, Les Petits matins, 2015.
- Cavell, S., *The World Viewed*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1979.
- Costello, D., "On the Very Idea of a 'Specific' Medium, Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts", *Critical Inquiry*, 34-2, 2008, pp. 274-312.
- Delville, M., « Compte rendu de Vincent Broqua, *À partir de rien* », *Image (& Narrative*, 15-1, 2014, 139-143.
- Gaudreault, A., Marion Ph., *La Fin du cinéma ?*, Paris, Colin, 2013.
- Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Lapacherie, J.-G., « De la grammatextualité », *Poétique*, 59, 1984, pp. 283-294.
- Leibovici, F., *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, 2007.
- Mallarmé, St., *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, [1897] 1976.
- McLuhan, M., *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Ortel, Ph. (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, t. II, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Perloff, M., "Screening the Page/Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text" in Morris, A., Swiss, Th., (dir.), *New Media Poetics*, Cambridge, Mass.: MIT, 2006, pp. 143-164.
- *Unoriginal Genius*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- Perloff, M., Dworkin, C. (eds), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Peyré, Y., *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- Rancière, J., *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Reed, B. M., "Visual Experiment and Oral Performance" in Perloff, M., Dworkin, C. (eds), *The Sound of Poetry...*, *op. cit.* pp. 270-284.
- Ricardou, J., *Le théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982.