

Habeas corpus : de l'invisibilité des corps contraints

Résumé

L'expression légale « contrainte par corps » qui laissait supposer que la contrainte (une coercition astreignante) et le corps sur lequel elle s'exerce sont inséparables, a disparu des textes de loi lors des réformes du code français en 1994 et 2004 (remplacée par « contrainte judiciaire »). Toutefois, lors des réflexions théoriques sur la question de la contrainte, la corrélation entre la contrainte et le corps (textuel, artistique) produit ne semble pas matière à discussion. Récemment, l'Oulipien Jacques Jouet a fait grief à certains autres Oulipiens de passer trop de temps sur la contrainte et ainsi de « blanchoter [*sic*] », c'est-à-dire de ne produire aucun corps textuel résultant de cet investissement dans le travail de la contrainte. Si l'on s'interroge sur la contrainte, il est grand temps de dé-corréler corps et contrainte. La contrainte vue uniquement comme « création créante » favorise la lecture subjective et l'investissement dans la mise en sens d'un texte. L'être contre la technique.

En proposant un travail de nature analogique sur les dessins de l'artiste plasticienne américaine Joan Linder, cet essai propose une réflexion sur ce que pourrait être un travail critique sur la contrainte sans corps.

Abstract

Epistemological discussions on the nature of our contemporaneity turn around the question of modernity vs. anti-modernity in today's critical discourse. This essay focuses on the current debates within the last European vanguard, the Oulipo group. One of its members, Jacques Jouet, has recently defended a traditional line within the group that states that any work on the « constraint » that is at the core of the Oulipian mode of production is to further the production of a text that will be the product of this latest formative innovation. As a result, it is expected that members of the group will produce textual bodies that exhibit the marks of the constraining binding but, more importantly, are alive and well in the great expanse of the literary world. This epistemological understanding of the necessary correlation and co-presence between constraint and body legitimizes a subjective interpretation of the produced object and negates the capacity to focus on the objective understanding of the technique used in the realization of the object. Furthermore, it seems to go against the original intent of the Oulipo group, since it implies that potentiality only exists if it is the means to an end.

By analyzing the large drawings of visual artist Joan Linder exhibited at the Mixed Greens Gallery in NYC, this essay attempts to elaborate, in an analogical way, what would be an interpretative work that would focus on the constraint and ignore the body that results from that constraint and refuses the Modernist approach that always enforces the restitution of the body in favor of a speculative materialism that can consider the technique in itself.

Mots clés: contrainte, dessin, bondage, modernisme, Oulipo, corps, corrélation, *blanchotter*, Jacques Jouet, Joan Linder.

[...] Pénétré que je suis de l'idée qu'une muse est nécessairement une morte, une inaccessible ou une absente, que l'édifice poétique – semblable à un canon qui n'est qu'un trou avec du bronze autour – ne saurait reposer que sur ce qu'on n'a pas, et qu'il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-mêmes, le lieu où bée cet incommensurable abîme.

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*¹

Le sensible, en vérité, n'est ni simplement « en moi » à la façon d'un rêve, ni simplement « en la chose » à la façon d'une propriété intrinsèque : il est la relation même entre la chose et moi. Ces qualités sensibles, qui ne sont pas dans les choses mêmes, mais dans mon rapport subjectif à celle-ci – ces qualités correspondent à ce que les classiques nomment les qualités secondes.

Quentin Meillassoux, *Après la finitude*²

Il est à noter que cette contrainte, en quelque sorte extérieure, imposée à la parole, nous donne, d'autre part, une liberté. Si la forme que j'emploie rappelle à chaque instant que ce que j'énonce n'est de l'ordre des choses réelles, l'auditeur ou le lecteur peut attendre et admettre toute la fantaisie de l'esprit livré à soi.

Paul Valéry, *Œuvres*³

Comment savoir que l'on est en présence d'une absence ? Comment reconnaître que l'on contemple une surface délimitée de néant et pas seulement un vide infini ? Dans un autre texte, plus tardif, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Leiris esquisse une réponse en utilisant le tableau *Olympia* de Manet (1863). Contrairement aux œuvres célèbres la précédant dans le paradigme de la « Vénus couchée » (Le Titien, Giorgione, Goya, etc.), Manet, fidèle à sa réputation, bouleverse la tradition et ajoute ce ruban, fin liseré noir, au cou de son modèle. Ce simple trait laisse à voir la nudité qui l'entoure et renouvelle ce qui autrement se présenterait comme une autre représentation d'un banal amas de chair nue. Liseré est d'ailleurs ici un terme assez propre puisqu'il marque une limite et les Impressionnistes ne s'y tromperont pas, eux qui banniront la ligne noire au profit de l'enchevêtrement chaotique des couleurs. Le trait noir, ici objet figuré, souligne une mesure, circonscrit un contour : il surligne la présence d'un corps pictural, mais s'y inscrit sans toutefois l'enfermer. Son rôle est simplement d'accentuer la prise de conscience d'une présence physique (le corps d'Olympia) sans exacerber la présence plastique de ce corps comme forme cadastrée.

Le ruban, cette ligature, en marquant le contour d'un espace fini, en signalant la finitude d'un objet, en l'enfermant dans une forme fixée illustre visuellement le rôle que joue une contrainte dans tout ensemble clos : à la fois arcature et formant, elle confine, circonscrit et exerce un effet de coercition plastique.



[FIGURE 1]

Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 51.4 in × 74.8 in. Musée d'Orsay, Paris.

Le tableau, même réduit à sa plus simple expression esthétique, la représentation du corps humain féminin, doit être considéré comme une manifestation du *trop-plein*. Même si la représentation de la chair est devenue *triste* par sa banale reproduction, le tableau de Manet y ajoute une dimension de densification ce qui en fait un superlatif de présence du corps. Comment s'en étonner puisqu'il s'agit d'un moment de la montée du matérialisme et de la consommation bourgeoise pendant lequel les crédences des salons se couvrent de bibelots, et les murs de tableaux originaux ou de leur reproduction industrielle. Ici, la cordelette sombre, devenue objet focal au milieu de la partie claire du tableau, renchérit sur la place de la chair, accentue et accrédite le poids matériel de la présence physique du corps. Comme la calligraphie au pochoir, le trait sert à remplir le vide inscrit dans le contour des lignes.

Une légende tenace existe au sein des spécialistes de l'œuvre de Georges Perec : la « lecture bulgare ». Il semble qu'un critique bulgare aurait produit un compte rendu de *La Disparition* de Perec en ignorant parfaitement le fait que le texte repose sur la contrainte de la disparition de la lettre *e*.⁴ Le texte devient ainsi tout, sauf ce que l'auteur en a fait. Le merveilleux, telle que l'histoire est racontée, tient au fait que le compte rendu est fort élogieux. Donc *La Disparition* est un texte remarquable, même si l'on ignore la contrainte qui en est la justification même. Ici, seul le corps produit demeure, incarnation des *qualités secondes* de la sensibilité critique de l'auteur bulgare. Le monstre discursif a échappé à sa création créante : la contrainte. La « disparition » n'est plus celle que l'on croit. Bien entendu cette échappée-belle loin de la prescription de contrainte (on l'ignore, dans tous les sens du terme) substantialise le texte produit, lui donne la légitimité monumentale de l'unique et fausse le jeu oulipien : le texte réalisé par Perec n'est plus simplement une potentialité de la contrainte de disparition de la lettre *e*. La liberté interprétative ainsi acquise crée un objet fini, clos sur lequel un travail critique qui repose sur l'appréhension interactive des qualités intrinsèques

du texte et la perception qu'en a le lecteur n'a aucune prise. La contrainte, n'existant que dans l'« en soi » de l'œuvre, devient impertinente à toute lecture « bulgare ». Un nouvel objet est ainsi créé, sans attache à la contrainte qui a assuré le formant et les contours de cet objet.

On voudrait suggérer ici que, peut-être, paradoxalement, cette « lecture bulgare » qui libère l'objet de sa contrainte formante et rend à l'objet réalisé son autonomie interprétative est peut-être ce qui s'œuvre aujourd'hui pour la troisième phase de l'Oulipo.

Dans un entretien récent,⁵ Jacques Roubaud suggère qu'une nouvelle ère s'œuvre avec la façon dont Jacques Jouet conçoit la contrainte :

Et maintenant, on pourrait presque dire qu'on a un « Oulipo jouetien, » en un sens. Ce qu'il y a de plus éloigné de la conception initiale de l'Oulipo, c'est peut-être Jacques Jouet. Oui, parce que le genre de chose comme les poèmes de métró, les poèmes d'une minute, ou les poèmes paysagers, ce sont des choses qui ne pouvaient pas rentrer dans la perspective du groupe aussi bien fondateur, que de Perec. [í] C'est un élargissement du champ de la contrainte qui est à l'origine de ses plus grandes innovations.

La terminologie définitionnelle utilisée ici par Roubaud (« poèmes de métró », « poèmes d'une minute », *etc.*) signale le changement de la nature de la contrainte : il s'agit de définir les limites d'une *coercition* plastique extérieure. Un peu comme ce que furent les « formes fixes » dans l'arsenal de la poésie traditionnelle. L'innovation de Jouet consiste donc à préserver la nature de « création créante » de la contrainte, mais à déplacer l'emphase du travail de la mise en forme du contenu vers la mise en forme du contenant. Comme si le titre « 53 jours » de Perec tenait son origine du temps qu'il a fallu pour écrire le roman (et non pas de la référence au texte de Stendhal !).⁶

Rien ne nous oblige, en effet, à considérer que le type de contrainte (et donc le type de texte produit par elle) favorisé par une génération d'Oulipiens constitue le seul mode de production d'un texte oulipien. En cinquante ans d'existence la place de la contrainte et sa conception a forcément varié pour les écrivains de l'Oulipo. Roubaud, dans ce passage serré, implicitement distingue deux groupes : « groupe fondateur » et « Perec ». J'ai déjà suffisamment écrit sur la place historique de la contrainte au sein de l'Oulipo, pour ne pas y revenir ici.⁷ Retenons simplement que dans son intervention intitulée « Avec les contraintes (et aussi sans) »⁸ Jouet indiquait à la fois son insoumission à la contrainte comme principe *a minima* de la composition oulipienne (« Le nom Oulipo, la littérature oulipienne, sont généralement associés à l'idée de contrainte » [Bénabou 21]) et, également, à la règle d'usage de la contrainte énoncée par Roubaud comme : « La contrainte oulipienne idéale satisfait au *Principe de James* (elle commande la totalité des éléments intervenant dans la composition du texte qui la respecte) » (32). La position de Jouet est sans compromis : « Écrire avec des contraintes est une manière de faire de la littérature. Ce n'est pas la seule. C'en est une » (34).

L'implication libertaire de son propos le conduit à prolonger sa réflexion sur la contrainte par une considération éthico-ontologique sur la nature du corps littéraire : « La contrainte peut servir à produire beaucoup. Elle peut servir à écrire peu. Je vous rassure, s'il en est besoin, on peut parfaitement *blanchoter* par la contrainte » (33).⁹

Cette expression pittoresque a retenu mon intérêt critique. J'y ai d'abord vu un salut confraternel à l'œuvre exceptionnelle de Maurice Blanchot, mais il faut avouer que la valeur laudative ici ne semble pas s'inscrire dans la construction syntaxique de la phrase (les Oulipiens sont de grands spécialistes de la syntaxe, mais Jouet, représentant de la nouvelle génération, sait s'intéresser à la dimension sémantique de l'énoncé), bien au contraire, Jouet semble imposer un sens péjoratif à l'expression « blanchoter ». Il faut donc interpréter chez lui l'idée que la contrainte, au lieu d'être le moteur de la production textuelle, impose à son inventeur un *blanc*, l'inquiétante vacuité de la page *blanche* ; le suffixe diminutif *-oter* (le paradigme morphologique demanderait *-otter* ?) ajoute encore la dimension de la dérision à l'accusation d'impotence littéraire (comme pour *dansotter* : *blanchot(t)er* serait ne même pas faire une authentique page blanche, mais mégotter, faire de petits blancs sans mérite). Jouet, ici, manifeste sa passion pour les corps (littéraires) pleins. Une contrainte, cela sert à faire un texte littéraire, cela aboutit, si cela doit aboutir, à « faire de la littérature ».¹⁰

Or l'Oulipo, à l'origine de ses premiers écrits, n'est pas de la littérature, c'est l'accréditation de la beauté formelle d'une équation. Une de ses bases, le « synthoulipisme », consiste simplement à inventer des contraintes nouvelles (une surdétermination formelle), destinées, éventuellement, à engager la production discursive vers de nouveaux horizons jusque-là inexplorés. Le champ de la contrainte ne demande pas à voir le corps, il se satisfait de la lacune. L'idée même de potentialité postule la possibilité d'un « corps fictif », un ensemble déictique sans référence, une collection d'« effets spéciaux » construits comme occupation d'espace à venir. Plus belle est la contrainte, plus invisible doit être le corps contraint (oserais-je, comme aux temps structuralistes, ajouter : et inversement ? Ce qui redonnerait toute sa légitimité à la « lecture bulgare »). Toute notre attention doit donc porter sur le tressage de la contrainte. Lorsque nos âmes romantiques s'extasient devant la perfection d'un lac résultant de la retenue d'une moraine glaciaire, nous n'avons pas à reconstituer le glacier de la période de glaciation globale du Pléistocène pour en admirer les rives enchanteresses (je dois cet exemple à Abel Hugo).¹¹

Lorsque l'on respecte la contrainte, il convient donc de s'inscrire tout entier dans la *Gestalt* et de définir un régime privilégié de la lacune. J'en prendrai pour illustration quelques tableaux de Joan Linder exposés récemment à la Mixed Greens Gallery de Soho (New York). La série est intitulée *Trussed* (à la fois « tressage » et « arcature » ; « architrave » pour ainsi dire), et puisqu'elle implique liens, cordages et fils, elle nous ramène au ruban d'Olympia et à la question, du manque, du vide, déjà admirablement évoquée par Leiris.



[FIGURE 2]

Red Rope [Corde rouge], 2005. Ink on paper, 50 x 81.5 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés.

Comme il s'agissait d'une promenade au hasard, en entrant dans cette galerie réputée pour son indépendance et ses expositions plastiquement innovantes, je n'ai pas pris la peine, à l'entrée, de me procurer le catalogue. J'ai donc découvert ces larges graphismes dans une totale ignorance contextuelle. Ce qu'ils représentaient « vraiment » ne m'est pas immédiatement venu à l'esprit (la réduction d'échelle de l'illustration sur cette page la rend beaucoup plus globalement perceptible que ce ne fut le cas avec sa large installation sur les murs de la galerie). Ce qui m'a frappé d'abord c'est le caractère rusé de la composition ; l'alternance qui revient entre l'ordre et le désordre de ce que j'ai reconnu comme fils, ficelles « réunis » dans une absence de continuité. Ce que j'ai interprété immédiatement comme « les liens sont rompus ». Une topographie de l'interruption emblématisée dans une hypotaxie du non-lieu. Une sorte de métaphore paradoxale pour notre condition contemporaine : le fil rouge (d'Ariane ?) est rompu, inutile de le suivre, il s'interrompt et ne mène nulle part. Au lieu de nous donner la direction recherchée, il s'objectifie en une constellation de réseaux orphelins dispersés sur la page blanche. « Les liens sont rompus » m'a livré « entraves » qui m'ont finalement livré l'image anastrophe du corps manquant et le récit de cette représentation.

Formé au travail interprétatif derrido-heideggerien de la fin du XX^e siècle, une fois reconnue l'énigme du tableau, mon premier mouvement moderniste aurait été de penser/classer ce type de réalisation du côté du « contour idéal d'une absence » ou du plus matérialiste « trace » en liant indéfectiblement le contenu et son enveloppe saisis comme un ensemble en-soi. D'une certaine façon accepter la

dialectique insécable que propose Leiris entre vide et écriture. Dans la représentation, le corps absenté par Joan Linder permet à l'« architrassage » d'exister. Toute la question revient à se demander si le corps est nécessaire à la compréhension plastique de la pièce. La glose moderniste ne cesserait sans doute pas à lier (lier !) ligotage et corps tout en reconnaissant la disparition du corps pour ne laisser que la trace et le manque au cœur de la représentation.¹² La corrélation entre les deux parties jugées constituantes d'un seul et même objet rendrait justice au fait qu'il y a ici quelque chose autour d'un vide, mais ne pourrait pas se passer de restituer l'élément manquant afin de pouvoir spéculer sur le contour que cette absence dessine. Fétiche de l'objet en-soi : « Je sais bien que l'objet manque, mais quand même ! ».

Puisqu'il s'agit ici d'un jeu de l'un dans l'autre de type métalepse, peu importe pour mon analogie que la contrainte soit le ligotage (pour le monde réel) ou le corps (comme formant sous-jacent de la représentation du tressage), l'interrogation porte sur le droit à la lacune. Lorsque je travaille sur le tressage, puis-je ignorer le corps ? Lorsque je travaille sur la contrainte, puis-je ignorer le corps qui (doit à Jouet) en sortir/a (ou non) ?

Dans ces représentations de Linder, chronologiquement et esthétiquement plus me retient la question du tracé même du tressage de l'écheveau que la « trace » d'un corps perdu dont la restitution ne me paraît pas nécessaire. La disparition de l'objet, origine ou fin du projet, favorise l'installation d'une abstraction réduite à sa simple forme. Plus donc un intérêt pour la texture de la contrainte que pour le corps textuel qui l'aurait entraîné ou en résulterait. Lors de son observation de ces larges dessins le critique chargé de l'art au *New York Times* ne s'y trompe d'ailleurs pas :

[Ms. Linder] is flirting with violence and misogyny here as she explores dynamics of gender and power. Perhaps realizing this, she has begun to produce images in which the body has been omitted or erased, so that all you see are the ropes.

The effect of the rope drawings without the bodies is hallucinatory, for the bonds keep the viewer thinking that they see a body when in fact there is actually nothing there. Suddenly the images shift from being sexual and possibly violent to being humorous and quirky. With the female body taken away, the objectification is denied and the imagery loses its sexual charge.¹³

L'« hallucination » ici tient bien au fait que l'observateur réalise que la corrélation corps-contrainte n'est plus nécessaire pour saisir le sens de la forme elle-même. Le lien entre les deux est « dé-lié » ce qui permet de considérer le serré de la forme tressée de manière absolue (ce qui est le sens originel du mot « absolu » à *absolutus*, délié). Le haut degré d'abstraction du dessin relevé ici est assigné par le critique au fait que Linder, artiste dans un milieu américain, se

montre sensible au « politiquement correct », et a donc soin d'effacer les marques liées au corps lui-même et signalant son cheminement à travers une pratique de bondage qui évoque un itinéraire (répugnant à certaines valeurs consensuelles) de violence, de dégradation de la dignité corporelle et de misogynie. C'est certes une explication plausible dans le contexte matérialiste du commerce de l'art, et il faut reconnaître que notre société est moins susceptible d'accepter comme « édifiante » l'image d'un corps souffrant (comme c'est le cas des peintures de la Renaissance montrant la souffrance des premiers martyrs chrétiens, homme ou femme) et réagira plus précisément avec une juste et immédiate répulsion et condamnation. Toutefois, s'il ne s'agissait pas ici d'une simple réponse aux décrets d'un vitalisme existentiel bien compris, mais d'une représentation entièrement commandée par des raisons de sensibilité esthétique ? Si l'intérêt de Linder tenait absolument au pointillisme méticuleux des cordelettes représentées ? Dans *Le Ruban au cou d'Olympia*, Leiris affirme que la présence du fil noir sert à amplifier la présence du corps (même d'un corps, celui du modèle choisit par Manet, Victorine Meurent), cela en conformité avec l'esthétique du temps qui voulait du trop-plein. Ne peut-on pas imaginer que l'ascétisme abstrait des dessins de Linder, loin de constituer une échappatoire aux impératifs d'une société bien-pensante, exemplifie simplement un mode de perception de notre époque fondée sur le fragmentaire (« la prise » aurait dit Barthes) et l'exploration de l'objet en lui-même, dans l'oubli de sa contextualisation ?



[FIGURE 3]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés.

La couleur bleue dans ce dessin n'est pas sans rappeler une œuvre photographique sur le même sujet aujourd'hui exposée au musée d'Orsay, musée du XIX^e siècle. Ce sont les *cyanotypes* de Charles-François Jeandel (réalisés entre 1890 et 1900, pendant sa période « parisienne »).

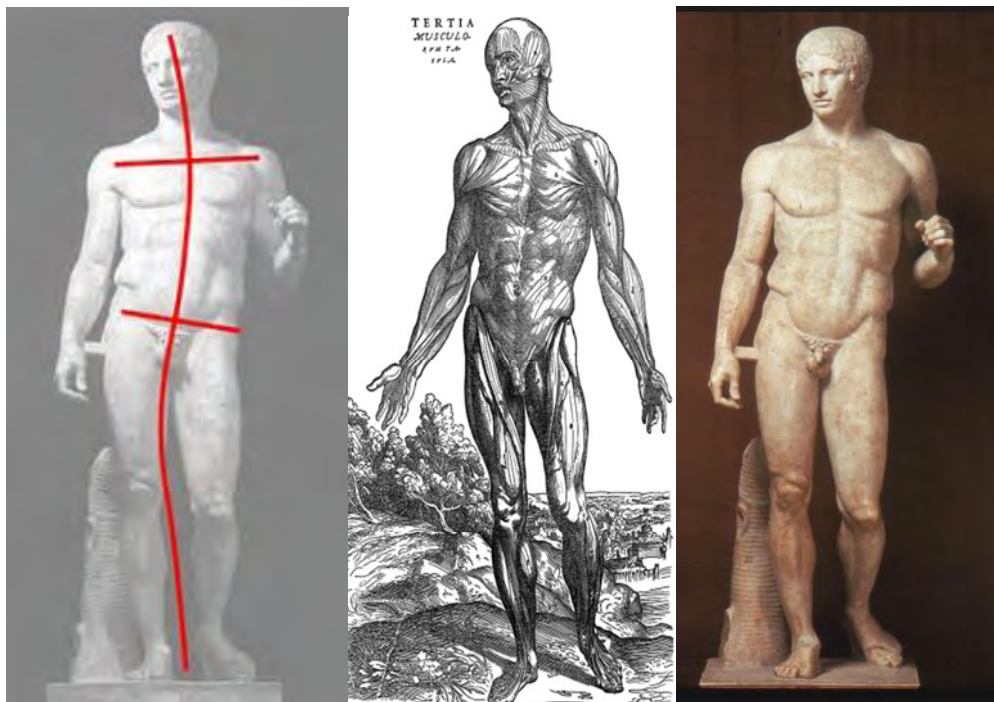


[FIGURE 4]

Charles-François Jeandel, *Cyanotype*, 1880-1900. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay). Droits réservés.¹⁴

La photographie ici se donne pour document et insiste sur la totalité du rapport du corps à son bondage ; elle nous donne l'image d'un corps compris dans sa forme comme contraint par les ligatures. Le cliché est explicatif et complet, il incorpore même l'estrade utilisée pour la mise en scène de la pose et un drap de fond pour mieux faire ressortir l'arrangement de ce tableau vivant. Là encore, comme dans *l'Olympia* de Manet, la modalité de représentation colle à son époque et la contrainte représentée ici favorise l'idéologie du trop-plein : trop de détails, trop de corps, tout voir, tout savoir. Par contraste, le dessin de Linder est une épure, une désincarnation clinique qui, par blocage de l'objectification du corps, tamise le trop-plein. Une forme littéraire valable pour elle-même et en elle-même. Par rapport (l'art parle à l'art) aux photographies de Jeandel, les dessins de Linder sont donc parcellaires, et affichent leur statut lacunaire de fragment significatif. Ils refusent le fallace de la totalité et ne peuvent se percevoir que dans la vérité de leur non-saisie d'un ensemble idéalisé. Pas de discours d'escorte explicatif, pas d'investissement de savoir surajouté : la représentation sensible se fait dans un rapport exclusif entre l'observateur et le graphisme observé. Le récit interprétatif peut ainsi se déployer selon un scénario qui oublie le corps et

convoque des références faisant appel à la distribution même du tressage des cordelettes (le système de la contrainte). Ainsi, éperdu dans son « hallucination », le critique du *New York Times* établit une parenté esthétique entre le traitement « clinique » de la réalité des torons de Linder et les croquis anatomiques de Andreas Vesalius. S'il y a effectivement des similitudes, le caractère « moderne » des gravures anatomiques de Vesalius n'oublie jamais l'anthropomorphisme et même en rajoute puisque la présentation repose sur l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur du corps humain. Pour justifier son innovation plastique (il faut toujours donner des gages à son époque) Vesalius représente ses corps « décomposés » selon une esthétique classique (gréco-latine, dans ce cas) de la sculpture du corps humain. Ses corps intérieurs modèlent les figures emblématiques des patrons idéaux des formes extérieures.



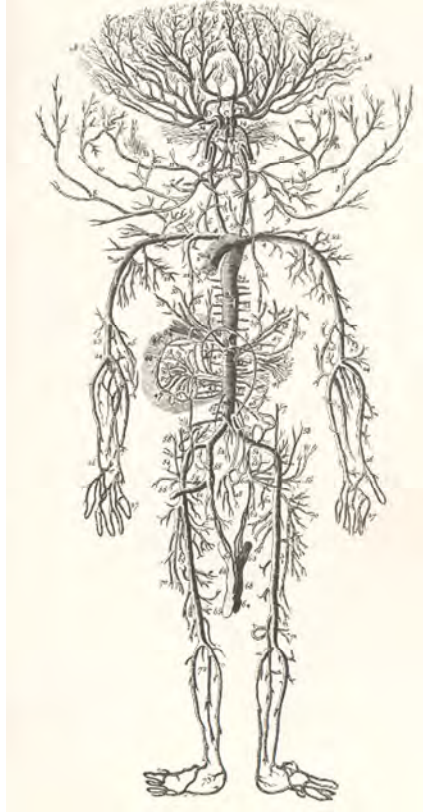
[FIGURES 5, 6 & 7]

Arcature traditionnelle de la position du corps dans la sculpture grecque ancienne. Le *Doryphore* de Polyclète, exemplaire du Musée Archéologique National de Naples.

Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica* [1543], « Tertia Musculorum Tabula ».

Puisque chez Linder s'impose la pratique anti-moderne de la disparition du corps (refus d'un anthropomorphisme primaire par disparition de la silhouette ce qui évacue l'attachement à la fascination eucharistique : mémoire de ce qui a été là), l'interprétation graphique littérale de l'« architressage » s'apparente plutôt dans sa précision clinique (inscription méréologique par division de la substance)

aux gravures morphologiques que l'on trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot pour décrire le principe de circulation des fluides dans le corps humain (effacé).



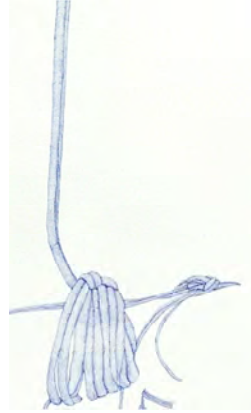
[FIGURE 8]

Denis Diderot et Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie*, « Anatomie » planche 8 ; repris de l'ouvrage original de Robert James, *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chymie, de botanique, d'anatomie, de pharmacie, d'histoire naturelle, &c. Précédé d'un discours historique sur l'origine & les progrès de la médecine*, t. 2, pl. V, Paris : chez Briasson, 1746-1748.

Une fois accepté le principe selon lequel ce travail de représentation par retour à la forme naïve de la contrainte en soi et l'évacuation de la corrélation substantive au corps, il devient alors possible au travail critique de s'investir dans son objet même et non pas d'imposer comme principe d'investigation le va-et-vient forcé entre le corps (perdu) et la forme réalisée. L'interrogation peut porter sur ce que certains considèrent encore comme le *trop-peu* de la forme seule.

Le bondage impose une imagerie hypercodée, une sorte de jargon plastique d'un érotisme caractérisé par le non-sexe. Ainsi, dans *Blue Rope*, la cordelette montant vers le haut peut indiquer pour le spécialiste des figures de bondage (*nawashi* ó puisque clairement les figures de bondage chez Linder,

comme d'ailleurs chez Jeandel, sont liées à l'art japonais (*hojōjutsu*) une interprétation de la position du *tsuri nawa* ou, dans la pratique BDSM, *strappato*.



[FIGURE 9]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés. Détails.

Et puisque le bondage dans sa forme classique s'inscrit dans la tradition de l'« art du nœud », pas besoin de se référer à son manuel du parfait petit spéléologue ou aux *Nœuds marins pour les nuls* afin de reconnaître l'« alphabet » établi par ce tressage de marticles. Le travail critique porte sur la nature du trait et le rendu du dessin. Nul besoin de le lire dans l'incomplet de sa lacune, il se suffit au littéral de sa propre nature graphique, à l'absolu possible de son *blanchottage*. L'objectivation de la contrainte (ou de tout codage algorithmique ó « l'être-compteur ») nous accorde la liberté de construire l'architecture spéculative de l'interprétation critique.



[FIGURE 10]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés. Détails.

¹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (Paris : Gallimard, 1939), p. 169.

² Quentin Meillassoux, *Après la finitude* (Paris : Seuil, 2006), p. 14.

³ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957), p. 702.

⁴ En fait cette légende combine deux traditions distinctes. Comme me le rappelle un des éditeurs de *Formules* après avoir lu une ébauche de ce texte : « Il y a deux légendes critiques : celle du traducteur bulgare de *La Vie mode d'emploi*, qui aurait traduit le texte du point de vue de son contenu, sans jamais se poser la question des contraintes (mais comme rares sont les bulgarophones parmi les perequiens, difficile de vérifier) ; et puis le compte rendu de *La Disparition* publié par René-Marill Albérès (« Drôles de drames », *Les Nouvelles littéraires*, 22 mai 1969), qui évalue positivement le roman sans voir le lipogramme. »

⁵ Camille Bloomfield, « Racontez-moi l'Oulipo ! Entretien avec Jacques Roubaud », *Formes Poétiques Contemporaines* (8, 2011), p. 202.

⁶ Le propos de Jacques Roubaud mérite donc d'être nuancé, puisque la nature même de la contrainte, ici, se trouve changée. Je suis donc en accord complet avec Anne F. Garréta lorsqu'elle contraste deux modes de production préexistant à un texte (oulipien) : « Je pense que s'il y a des modes d'emploi, c'est justement parce qu'il y a des machines qui ne sont pas des machines habituelles. Donc à chaque fois il faut expliciter ce mode de fonctionnement. En même temps il ne faut pas confondre le mode d'emploi et le mode de fabrication, comme par exemple dans les *Poèmes de métro* de Jacques Jouet, où le mode de fabrication est expliqué » (*Formules* [16, « Oulipo@50 », 2013], pp. 244-245).

⁷ Voir en particulier mon récent : « OuLiPotemkin : Down with the Tyranny of Constraints ! », *French Forum* (XXXI, 1, 2006), pp. 113-126.

⁸ In Marcel Bénabou *et al.*, *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo* (Saulxures : Circé, 2001).

⁹ C'est moi qui souligne le terme *blanchoter*.

¹⁰ On trouvera un écho majoritaire du groupe à cette façon de penser la contrainte comme simple prothèse de la production littéraire dans la discussion lors du colloque du cinquantenaire à Buffalo : *Formules* (16, « Oulipo@50 », 2012), p. 232.

¹¹ Abel Hugo, *France pittoresque* (Paris : Delloye, 1835), t. III, p. 242: « Le lac de Gérardmer en sa belle vallée. Nous enchante dans l'ombre et nous rit au réveil C'est un pur diamant sous la voûte étoilée C'est une perle exquise aux baisers du soleil. » Pour ceux qui préfèrent les textes contemporains, le même type de référence à la vallée et au travail de la glace (« il y a 24 000 ans ») se trouve également dans le sublime *Heimsuchung* de Jenny Erpenbeck (Francfort : Eichborn Verlag, 2008).

¹² Voir par exemple cette critique de Merrily Kerr : « If erotic photographer Nobuyoshi Araki, cartoonist R. Crumb, and feminist artist Mary Kelly could be persuaded to work together, the results might look something like Linderø sensual, comic, and critical rope drawings. In each, the human figure is invisible, all that is present is the web of rope, which undulates in thickness like

overcooked, homemade noodles. This amusing quality undermines the sinister aspect of an assumed captivity. » Trouvé sur le site :

http://www.mixedgreens.com/media/pdfs/artists/JLIN/0603_ArtOnPaper_web.jp, consulté le 13 mars 2013.

¹³ Benjamin Genocchio, *The New York Times*, 25 novembre 2007. Consultable sur le site : http://www.nytimes.com/2007/11/25/nyregion/nyregionspecial2/25artsli.html?_r=2&, consulté le 10 mars 2013.

¹⁴ Le site du Musée d'Orsay permet de consulter en ligne l'album des photos de Jeandel à : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=1&z_s_r_2_z=3&z_s_r_2_w=Jeandel%2C%20Charles&z_s_ah=oeuvre&z_s_rf=mos_a&z_s_mf=21&z_s_sf=0&z_s_send_x=1&z_s_list_e_only=1, consulté le 6 mars 2013.