

Peter Consenstein

*Borough of Manhattan Community College
CUNY Graduate Center*

Tanka encre*

Résumé

La collaboration entre une artiste, quelques poètes et un philosophe est la cible de cette étude. Michaëla Henich a distribué 1000 dessins en encre de Chine aux écrivains suivants: Jacques Roubaud, Jacques Derrida, Michael Palmer, Dominique Fourcade et Tom Raworth. Chaque écrivain en a reçu 200 tout en étant prié de les légènder. Jacques Roubaud a choisi le tanka et Jacques Derrida a composé des blocs de prose. La collaboration se produit donc à des niveaux différents : entre texte, tableau et poésie, le dessin et la philosophie. Une conversation où chacun parle sa propre langue en résulte. Le lecteur, le spectateur et le critique assistent à la formation d'une communauté complexe.

Abstract

The collaboration between an artist, a philosopher and some poets is the target of this essay. Michaëla Henich distributed 1000 drawings to the following writers: Jacques Roubaud, Jacques Derrida, Michael Palmer, Dominique Fourcade and Tom Raworth. Each writer was the recipient of 200 drawings and was asked to write captions. Jacques Roubaud chose the tanka, that he slightly modified and Jacques Derrida wrote blocks of prose. The collaboration takes place on different levels: between text and drawing and between poetry, drawing and philosophy. A conversation in which each speaker speaks his or her own language is what results. The reader, onlooker and the critic are present as a complex community takes shape.

Mots clés : Roubaud, Derrida, Henich, Groupe *Mu*, Parergon, expérimentation, communauté, Peter Consenstein.

Est-ce que ce titre rime ? À quoi ? Formellement, les deux mots de ce titre ne riment pas. La collaboration de Micaëla Henich, Jacques Roubaud, Jacques Derrida, Tom Raworth, Michael Palmer et Dominique Fourcade rime et ne rime pas. Micaëla Henich a fait mille et trois dessins à l'encre de Chine et en a donné deux cents à chacun des auteurs. Elle a demandé aux auteurs de « légender » ses dessins – quel verbe, « légender » ! – et ensuite de publier cinq livres. Tous, sauf Dominique Fourcade, ont acquiescé. Ces livres sont tous de formats différents, mais les dessins sont toujours de la même taille, 16 x 6 centimètres, tandis que la forme de chaque légende, ou bien la façon de « légender », est différente. Par exemple, dans *Lignées*,¹ Jacques Derrida écrit de courts blocs de prose, et dans *200 flèches*² Roubaud écrit un *tanka* au-dessous de chaque dessin. *Cites*,³ le livre de Michael Palmer, se présente en « format oblong “moulin à prière”. »⁴ Palmer légende les dessins en écrivant des vers de trois mots et les place à droite de chaque dessin. Au début du livre, le nombre de vers augmente. Le dessin 601, le premier, s'accompagne d'un seul vers, il y a deux vers à droite du dessin 602 et ainsi de suite jusqu'au dessin 608 après lequel tous les poèmes sont de huit vers. Les poèmes continuent en se répétant presque entièrement ; à droite de chaque dessin, Palmer n'ajoute qu'un seul vers aux sept du poème précédent. Tom Raworth a écrit un poème de 200 vers, intitulé « Hors champ » ou « Out of the Picture. »⁵ Tout le poème (200 vers) se retrouve au début du livre, mais en-dessous de chaque dessin n'apparaît qu'une seule ligne. Mais il ne s'agit même pas d'un livre ; sa contribution « rime » à un livre. Chaque dessin est reproduit sur une carte en carton rigide et le tout est emballé dans une jolie boîte en carton ondulé. Dans sa globalité, ce projet, qui comprend une peintre et quatre écrivains, est énorme et multidimensionnel.

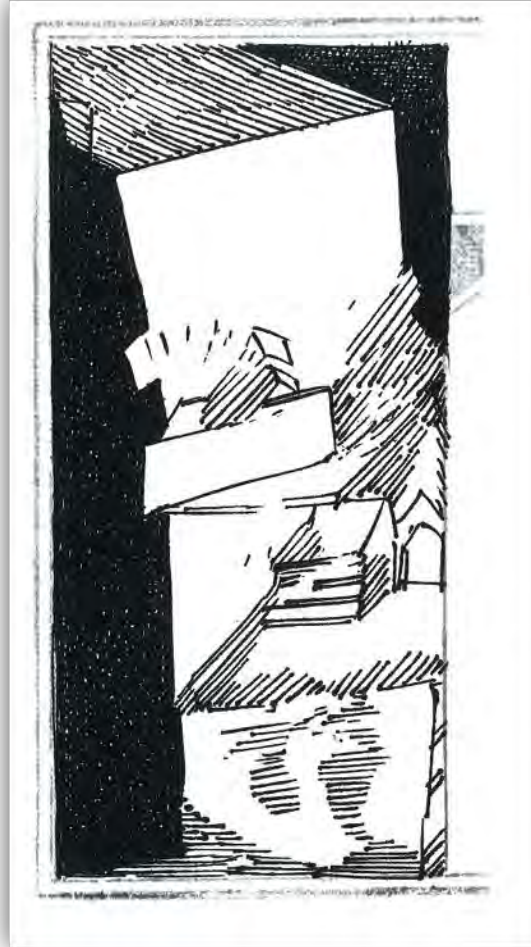
Comment capter un tel projet, comment lui donner sens ? À quoi ça rime ? S'agit-il d'une collaboration entre un artiste et *un* écrivain ? Oui. Et *des* écrivains ? Oui. Est-ce une manifestation de la littérature contemporaine ? Oui. Est-ce un exemple de l'art contemporain ? Oui. Est-ce que les « légendes » font appel aux légendes de l'art classique ? Oui. Est-ce une innovation sur la forme « légende », un peu comme Emmanuel Hocquard reprend l'élégie ? Oui. Est-ce un exemple d'influence chinoise ? Oui. La question fondamentale est comment non seulement décoder mais aussi tenter de comprendre le fond, la forme, le mouvement, l'installation et même la performance de deux systèmes de représentation : l'écrit et le visuel.

Ce n'est pas un phénomène nouveau, mais c'est une forme d'expérimentation complexe qui pose des difficultés de réception. Face à deux systèmes de représentation, il faut au moins deux analyses capables de tenir compte des deux côtés en collaboration. Chaque analyse donne entrée à toute une gamme de domaines critiques, théoriques, historiques, anthropologiques et philosophiques. En 1971, Louis Marin, philosophe et sémioticien, dans un article intitulé « Signe et représentation au XVII^e siècle, »⁶ étudie le rapport entre légendes et tableau et reconnaît que « à chaque renvoi, texte et figure se déplaçaient dans leur situation signifiante, le sens prononcé ou dessiné n'était jamais le même, et par ce déplacement l'objet même se restructurait en une totalité à la fois semblable et autre. »⁷ Proposer que la restructuration de l'objet représenté offre au regard « une totalité [...] semblable et autre » décrit bien jusqu'à quel point l'ensemble écrit / tableau est déconcertant. Dans la collaboration présente, et dans de nombreuses collaborations contemporaines entre photographie, vidéo, et écrit, la représentation se complexifie. Ajoutons à la complexité le fait que les dessins de Henich sont abstraits, loin du mimétique, et n'ont que rarement un référent effectif. En suggérant que la conflagration de texte et d'image ne fait rien moins que restructurer et donc re(re)présenter l'objet, Louis Marin touche au pic de l'iceberg philosophique et sémantique. Re(re)représenter l'objet est un acte idéologique, politique et fondamental car il reconfigure l'objectif de tout système de représentation chez le récepteur.

Toute approche de l'analyse de cette collaboration sera donc forcément partielle. Puisque c'est Micaëla Henich qui a proposé ses dessins à ces auteurs qui eux, y ont « répondu », le dessin sera la première cible de la discussion. Hiérarchiquement parlant, aucun dessin ne mérite l'attention plus qu'un autre – sauf qu'ils étaient numérotés au dos. Cependant, les dessins se présentent plus précisément au-dessus des textes de Derrida et Roubaud, à gauche de ceux de Palmer, et avant le poème de Raworth. C'est donc l'écrit qui nomme et exprime les thèmes et la thématique de chaque livre, et c'est là où la sensibilité de la rencontre du visuel avec l'écrit se prononce de façon articulée.

*

Dans *Lignées* de Jacques Derrida, se pose la question de la généalogie, de la topologie, du secret, des noms, de la projection et du passage dans un lieu qu'on ne reconnaît pas.



[FIGURE 1]

Mille et tre, dessin 937 (1996). Encre sur papier, 6 x 16. © Micaëla Henich, 2015. Par privilège de l'artiste. Tous droits réservés.

Le bord du dessin numéro 937 correspond aux bordures de tous les dessins. Il s'agit d'un rectangle dont le côté droit reste ouvert. Les trois autres côtés du rectangle contiennent une ligne double, celle de l'extérieur étant plus large que celle de l'intérieur. Sur le côté ouvert du rectangle se trouve un quadrilatère légèrement coloré, situé vers la partie supérieure et bordé de deux lignes, l'une supérieure, l'autre inférieure. Tous les autres dessins ont aussi ce quadrilatère placé en haut ou en bas du côté ouvert du rectangle, qui représente une forme commune à tous les dessins puisque ces quadrilatères se trouvent toujours du côté ouvert des cadres, ils les rattachent. Le cadre qui borde contribue sémiotiquement et philosophiquement à la représentation.

Dans le *Traité du signe visuel* du Groupe μ ,⁸ où l'on cherche à définir ce qui est particulier à la sémiotique du visuel vis-à-vis de la sémiotique générale, la bordure est une ligne dont le rôle est d'instaurer « une partition dans une

substance. »⁹ Sémiotiquement, une ligne « crée une opposition, et donc un système élémentaire. »¹⁰ La ligne délimite et crée la « condition de lisibilité » d'un espace faisant en sorte que le « *continuum* [...] se voit [...] une potentialité de sens ». La ligne transformée en « contour » peut jouer le rôle de bordure, créant ainsi une « limite fermée »¹¹ où l'intérieur se distingue de l'extérieur. L'espace intérieur en est désigné comme « homogène. »¹² La bordure dans un système de représentation visuel est sémiotiquement fondamentale car elle forme une base de laquelle se tirent de nombreuses déductions. J'y reviendrai.

À l'intérieur de l'espace du dessin 937, Henich travaille l'encre de Chine sur le papier blanc et en fait ressortir une topographie graduée entre le sombre et les espaces vides. Au contraire de l'analyse textuelle qui comprend une polysémie continue, l'analyse de l'art abstrait implique une discussion de toute forme discernable. Dans une certaine tentative d'épuisement, on peut y discerner :

— les traits d'encre formant des zones presque entièrement noires du côté gauche et dans le coin supérieur droit ;

— dans le coin supérieur droit, le blanc du papier apparaît et estompe la densité du noir tout en exposant comment les traits d'encre assombrissent cette zone ;

— les deux zones denses de traits d'encre cadrent une différenciation radicale qui s'étend du coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit ;

— quatre cinquièmes du dessin sont occupés de traits d'encre bien espacés où se trouvent des quasi-carrés, des rectangles, des triangles et des plans plats. Ces formes iconiques sont vraisemblables et forment une mise en perspective de l'espace ;

— cette mise en perspective n'est pas classique car la topographie ne se mesure pas de façon familière. Il s'agit plutôt d'un *simulacrum* abstrait d'un paysage onirique.

L'opposition entre les zones sombres et celles plus ouvertes est signifiante d'un point de vue sémiotique. Elle représente toute opposition entre blanc et noir, ombre et lumière, nuit et jour, et ainsi de suite. Dans la zone ouverte, les formes et les traits s'articulent de façon intermittente, irrégulière, dépecée et détissée. La perspective est née d'une dimensionnalité et elle communique une cartographie faite de traits élémentaires. Il y a lieu, il y a déplacement, il y a construction, il y a distance, il y a possibilité de déambulation grâce aux gradations de dimensions et de plans, il y a ouvertures et intérieurs, il y a du peu profond invitant à du très profond, il y a *topos* d'objets et de formes, il y a verticalité et horizontalité, et même la possibilité d'habitation sous les toits abstraits. Ce dessin met en jeu des

formes ayant des caractéristiques plastiques et iconiques dont les références sont des objets et des formes reconnaissables.¹³

Tout en reconnaissant l'intérêt que Derrida porte à la peinture, aux arts plastiques, à la photographie et même au cinéma dans ses textes théoriques et philosophiques, les textes de *Lignées* jouent un rôle bien plus particulier. Ils participent directement à la présentation des dessins de Henich. Ils les légendent, y entrent, se projettent sur eux et en ressortent. Ils les gèrent, digèrent, ingèrent et en héritent. Ces textes, que disent-ils s'ils se lisent sans leur rapport au dessin ? Peut-on mieux apprécier comment texte et dessin se renvoient l'un à l'autre en en tenant compte séparément ? La matière linguistique ne peut pas s'analyser de la même façon que le visuel. Le but ici est de voir clairement où, comment et quand la figuration de Henich et le texte de Derrida s'interpellent.

Parlons tout d'abord de ce que Derrida propose au sujet du cadre. Dans « Le Parergon », un long essai publié dans son livre *La Vérité en peinture*,¹⁴ la bordure et le cadre permettent de distinguer entre signifié et signifiant, entre forme et fond, entre intérieur et extérieur, entre forme et informe ; ensemble ils participent au sens de la représentation. Un cadre, propose Derrida, est donc « fragile »¹⁵ tout en actionnant et actualisant un dynamisme. Cette fragilité du cadre touche non seulement à l'essentiel du système de représentation, c'est-à-dire à sa capacité de nommer les objets qui occupent l'espace entre l'intériorité et l'extériorité de soi, mais cette fragilité « serait l'essence ou la vérité du cadre. S'il y en avait. Mais cette "vérité" ne peut plus être une "vérité", elle ne définit pas plus la transcendantalité que l'accidentalité du cadre, seulement sa *parergonalité*. »¹⁶ Par « parergonalité », Derrida donne au cadre le rôle de « parer » le travail, ou bien de définir une particularité de ce système de représentation. Cette fragilité du cadre prépare l'entrée dans une certaine croyance, elle aussi fragile, que le système de représentation dit quelque chose, dit « vrai ». Le cadre est philosophiquement une ligne de démarcation du « sens ».

937. Épanchement. « Est-il alors si invraisemblable que...? » (ceci est une citation par laquelle chaque dessin se donne à moi, se promet à la lecture qu'il tente de séduire tout en observant le silence), et cette question fait tenir debout ce qui reste au fond d'une édification menacée, à chaque instant, de s'écrouler. Érection devant la loi, demande de légitimité, édification d'un temple ou d'une maison de prières, le discours édifiant y guette cette demande. Condition oblique de cette maison.

Le premier mot du texte numéro 937, « épanchement », terme médical et figuratif, met en jeu les thèmes du déversement, du débordement et du langage qui se donne libre cours. Le libre cours de ce texte, presque « invraisemblable », est assuré par « chaque dessin » dont la « lecture » voudrait « séduire ». Cette lecture et ce dessin proposent une « édification menacée [...] de s'écrouler ». Il n'est pas difficile, métaphoriquement parlant, de relier la séduction à la menace d'une édification. L'édification « menacée », vue à travers un « épanchement », représente-t-elle le refoulement ou bien l'expression des émotions ? L'« épanchement » qui débute ce texte communique une certaine vulnérabilité – fragilité ? – à la séduction. Le mot « érection » relie physiquement et architecturalement la « séduction » au mot « édification ». Curieusement, les mots « édifice » et « érection » se trouvent aussi dans l'essai « Le Parergon », où Derrida critique et déstabilise la *Critique de la raison pure* et l'*Anthropologie du point de vue pratique*, deux textes de Kant. Dans « Le Parergon », Derrida propose que « La philosophie de l'art suppose un art de philosopher [...] art d'architecte en son érection édifiatrice. »¹⁷ C'est en critiquant l'*Anthropologie* de Kant que Derrida découvre « le désir de la raison comme désir de la structure fondée. Le désir édifiat se produirait comme art de philosopher ; »¹⁸ remarquez surtout le mot « désir » répété trois fois. Donc, pour retourner au texte 937 de *Lignées*, il se peut que cette « édification menacée [...] de s'écrouler » ait un rapport avec l'énergie du désir qui, elle, rend vulnérable.

Dans la suite du texte 937, ce sont les mots « loi », « légitimité » et « droit » qui, appartenant au vocabulaire du discours juridique, viennent à la défense de cette édification. En 1990, Derrida publie *Du droit à la philosophie*,¹⁹ un grand traité philosophique sur le paradoxe, la transcendance, la force, la performance, la politique et même la spiritualité des lois. Le texte 937 communique donc toute une société. S'y juxtaposent des lois, des maisons, le désir, des prières, les droits et la légitimité. Les éléments de cette société dépendent, lit-on à la fin du texte, d'une « condition oblique », « oblique » comme une ligne. Le mot « lignée », titre de cet ensemble, désigne une descendance familiale, voire la qualité d'une telle descendance ; le mot « lignée » désigne une série et peut aussi faire référence à une filiation spirituelle. Obliquement, ce texte relie plusieurs lignes anthropologiques.



937. Epanchement. «Est-il alors si invraisemblable que...?» (ceci est une citation par laquelle chaque dessin se donne à moi, se promet à la lecture qu'il tente de séduire tout en observant le silence), et cette question fait tenir debout ce qui reste au fond d'une édification menacée, à chaque instant, de s'écrouler. Erection devant la loi, demande de légitimité, édification d'un temple ou d'une maison de prières, le discours édifiant y guette toujours, et le droit même se penche sur cette demande. Condition oblique de cette maison.

[FIGURE 2]

Mille et tre, cinq – Lignées, dessin 937 et sa légende (1996). Encre sur papier, 6 x 16. © Michaëla Henich et William Blake & Co, BP n° 4 F-33037, Bordeaux, 2015. Tous droits réservés.

Quand on regarde ensemble le texte et le dessin, quel effet l'un a-t-il sur l'autre ? Si l'analyse du dessin au premier abord permettait de découvrir certaines oppositions signifiantes (blanc *versus* noir, ombre *versus* lumière, nuit *versus* jour), il est évident que ces oppositions se précisent et se nomment lorsque le texte est pris en compte. Le mot « épanchement » projette sur le dessin des

caractéristiques corporelles et émotionnelles, anthropologiques et architecturales. Derrida projette-t-il ce mot sur les zones du dessin où les traits sont très denses? L'opposition des zones noires aux plans blancs suggère à l'écrivain une « édification » (les figures blanches) « menacée » (le noir). Elle est menacée non seulement par le noir dans lequel la perspective du dessin se cadre, mais aussi par sa propre construction mal équilibrée. Les figures géométriques (rectangles, triangles, plans plats) deviennent « un temple » ou « une maison de prières ». Le triangle à droite au milieu du dessin devient le toit d'une maison tout comme l'arc et le triangle au-dessus deviennent une arcade ou une porte. Les traits espacés en haut du dessin qui vont de gauche à droite ou bien de droite à gauche forment une profondeur allant soit vers l'intérieur, soit vers l'extérieur. L'écrivain reconnaît l'effet de son écriture sur le sens du dessin. Dans le texte, les constructions spatiales et architecturales qui « observent le silence » pourraient bien être « invraisemblable[s] », ou non. L'espace créé par ces constructions invite l'auteur à la « prière ». Cette contemplation silencieuse doit se traduire en écriture, c'est l'obligation que l'écrivain s'est prescrite, la demande à laquelle il répond, le droit sur lequel il se penche. Il en résulte un « discours édifiant ». Dans la réussite de sa séduction, en érigeant un « temple », en souscrivant à un « discours édifiant », le dessin subit la projection d'un sens autre et d'un autre sens dont il est transformé. Il se conforme aux lois de la collaboration et entre dans un faire-sens qui se partage et se propage.

*

Dans *200 flèches* de Jacques Roubaud et Micaëla Henich, Roubaud légende les dessins 201 à 400. Il s'agit de la même série de dessins que dans *Lignées* de Derrida ; les dessins ont donc le même format et impliquent les mêmes matières : l'encre de Chine sur du papier blanc. Dans les *tankas* de Roubaud, le « je » narrateur est la flèche elle-même. Roubaud retourne aux thèmes du mouvement, du son, de la lumière et de la durée dans de nombreux *tankas*. La cible de la discussion sera le numéro 299 :



[FIGURE 3]

Mille et tre, dessin 299 (1996). Encre sur papier, 6 x 16. © Micaëla Henich, 2015. Par privilège de l'artiste. Tous droits réservés.

En tentant d'épuiser la capacité de voir, l'analyse met en évidence les caractéristiques suivantes de ce dessin :

- le côté gauche du dessin se compose de traits plutôt diagonaux et peu espacés. Les traits montent ou descendent en un seul trait et sont segmentés et regroupés ;

- toujours du côté gauche, dans la partie inférieure, les traits sont verticalement moins clairement segmentés et moins denses que dans la partie supérieure ;

- le milieu du dessin se compose de traits verticalement plus espacés et s'ouvrent au blanc. Dans la partie supérieure, les traits forment deux regroupements de rectangles plus longs que larges ;

- le premier regroupement monte ou descend de gauche à droite et le deuxième monte ou descend de droite à gauche, formant ainsi un zigzag ;

- au milieu du dessin il y a une courte série de rectangles simples qui interrompt les deux regroupements qui zigzaguent ;

— cette série comprend des rectangles dont les lignes se courbent. À sa droite se trouvent une forme plutôt ovale ainsi qu'une forme en deux dimensions dont deux faces sont vides ou blanches ;

— en plein milieu du dessin il y a deux séries de formes rectangulaires dont la série inférieure est plus dense. Vers le bas de chaque série il y a deux plans ouverts dont l'inférieur ressemble au dos d'un livre ouvert ;

— la partie inférieure du milieu se compose de minces planches horizontales en-dessous desquelles se trouve une série de rectangles horizontaux qui descendent (ou montent) de droite à gauche de plus petits rectangles et dont la largeur n'est pas régulière ;

— en descendant plus bas, il y a deux séries de rectangles qui dessinent une figure d'escalier ou d'échelle. Les rectangles sont légèrement courbés et la série est nettement divisée en deux. Les rectangles du côté droit contiennent plus de traits, donc moins de vide ;

— le côté supérieur droit du dessin se compose de traits plus horizontaux que ceux du côté gauche ;

— en descendant, ces traits sont interrompus par deux lignes formant une sorte de « corde » courbée et souple ;

— en haut de cette « corde » se rejoignent les rectangles courbés du milieu formant ainsi une sorte d'arche ;

— sur le côté inférieur droit se trouvent deux autres « cordes » en courbe ; la corde supérieure est plus courte que la courbe inférieure ;

— ces cordes en courbe servent à diviser les traits en trois couches ;

— les traits composant la partie inférieure droite sont plus denses et créent un équilibre avec la densité des traits dans le coin opposé, supérieur gauche.

Que pourrait être le référent de ce dessin ? Le Groupe μ pose une question fondamentale concernant la rhétorique du signe d'une forme plastique : « comment faire coexister le principe de l'immanence d'une norme plastique dans l'énoncé et celui d'une forme prégnante, préexistant à cet énoncé ? »²⁰ Que serait donc la forme « prégnante, préexistante » au dessin 299 ? Les formes comme le rectangle, les courbes, les arches, les escaliers ou les ailes préexistent à la plasticité des formes évidentes dans le dessin et lui communiquent un sens. Existe-t-il un signe plastique qui relie de façon globale toutes ces formes afin de créer un sens unifié ? Dans leur discussion du signe plastique, les auteurs du Groupe μ proposent qu'« Un énoncé peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. »²¹ Le dessin 299 contient des formes

mais elles sont virtuelles, il n'y a pas de couleurs et « l'ensemble formé » par les formes, couleurs et textures ne se prête pas facilement à la configuration des objets préexistants. En parlant de ses dessins, Henich dit préférer les « Perspectives chinoises si radicalement opposées à celles de l'Occident, avec leurs angles de vue multiples et leurs perspectives doubles, où celui qui regarde n'est plus spectateur, mais partie intégrante du paysage. »²² Même en tentant de s'intégrer à une mise en évidence des textures qui n'est pas traditionnelle – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a aucune texture dans ces dessins – la figure du spectateur en serait mise à mal. La densité ou la légèreté des traits met en relief une certaine texture qui, elle, contribue à la construction de la perspective.

Ce dessin résiste bien au non-sens. En fait, il inscrit un contresens, ou un anti-sens. Les normes ici sont les éléments mêmes de la figuration et non une « forme prégnante, préexistante ». Bien plutôt, ce dessin met en doute tout objet qui résulterait d'une forme préexistante. La perspective implique le spectateur et ne signale aucun point de mire particulier. Le spectateur y entre comme dans la piscine peinte de Matisse, se trouvant devant autant de formes flottant dans l'espace à la recherche d'une géométrie en cours de définition. Au lieu de signifier en s'écartant d'une norme, ce dessin signifie une norme qui s'écarte. C'est un système de représentation qui s'auto-réfère tout en œuvrant dans un chantier du sens. Le spectateur cherche à se situer dans un environnement déstabilisant.

299la distance

invisiblement

m'a reçue mais

je suis couché

dans l'air éclatant

Regardons maintenant le *tanka* de Roubaud qui légende ces 200 dessins. Un *tanka* est une forme poétique japonaise, composée de cinq vers. Le nombre de syllabes par vers suit le schéma 5-7-5-7-7. Roubaud travaille le *tanka* depuis la publication de *Mono no aware* en 1969.²³ Ce poète français se reconnaît une affinité avec le *tanka* et proclame, dans *La Bibliothèque de Warburg*, « un certain parallélisme » entre le sonnet et le *tanka*.²⁴ Ce parallélisme est évident dans ses travaux. Roubaud est un sonnettiste reconnu, mais il se déclare aussi « de manière définitive, jusqu'à ce que mort s'ensuive, condamné au *tanka*. »²⁵

Dans *La Boucle*, Roubaud évoque sa collaboration avec Micaëla Henich et explique que les poèmes de *200 flèches* sont des « pseudo-tankas. »²⁶ Dans ces « pseudo-tankas », Roubaud ne respecte pas la métrique classique (5-7-5-7-7) et il répartit les cinq vers en deux strophes distinctes, de trois et deux vers respectivement. Dans le *tanka* 299, les vers suivent la métrique suivante : 3, 5, 4/4, 5. En plus, Roubaud permute la disposition des vers sur la page. Dans le *tanka* traditionnel, les trois premières lignes sont décalées progressivement de droite à gauche. Ensuite, la quatrième est légèrement décalée vis-à-vis de la première, et la dernière ligne est encore une fois décalée vers la droite. Dans les pseudo-tankas, Roubaud répartit des débuts de lignes selon un nombre limité de permutations, ce qui permet une disposition sur la page plus variée. Dans le *tanka* 299, la première ligne est tout à fait à gauche, la deuxième est décalée bien à droite et la troisième revient vers la gauche. Ensuite, une ligne de blanc marque la division entre les strophes. La quatrième ligne commence à gauche, mais légèrement décalée à droite par rapport à la première ligne. La cinquième et dernière ligne est décalée à droite en dessous de la quatrième. Roubaud explique ces changements. Il énonce, un peu mystérieusement, qu'à chacun des pseudo-tankas « est associé en arrière-page, filigrane, ou trame d'un dessin, un véritable *tanka* fantôme de langue française. »²⁷ Roubaud propose une certaine réparation par rapport au changement de métrique qu'il apporte :

une durée, métronomique selon la mesure, doit être 'entendue' en même temps que les syllabes effectives (vues-ouïes), qu'une performance orale pourrait manifester par ralentissements et accélérations.²⁸

Ainsi, Roubaud touche au potentiel du *tanka*, dont la performance orale et l'existence du « tanka fantôme de langue française » seraient des manifestations. Ces changements rappellent la liberté d'esprit avec laquelle Roubaud travaille la forme sonnet, notamment dans *Signe d'appartenance*.²⁹

Dans *La Boucle*, Roubaud révèle que lorsqu'il était jeune, il affectionnait le tir à l'arc. En même temps qu'il narrait, dans *La Boucle*, la vision d'une flèche tirée qui montait au ciel, « par un de ces enchaînements de hasards qui intimiderait certainement un romancier, »³⁰ il écrivait et s'inspirait de flèches pour sa contribution à *Mille e tre* de Henich. Comme déjà indiqué, le *je*-narrateur des pseudo-tankas de *200 flèches* se mue en flèche, ce qui explique, dans le *tanka* 299, les terminaisons au féminin du participe passé « reçue » (vers trois) et de l'adjectif « couchée » au vers quatre. (Il y a de nombreux exemples où le *je*-narrateur prend

la voix d'une flèche dans les *tankas* suivants et précédents, j'y reviendrai). Il s'agit donc, dans le *tanka* 299, du mouvement et du lieu de la flèche. Dans la première strophe, la distance « reçoit invisiblement », ce qui suggère que la flèche se déplace et prend de la distance. L'ambiguïté de l'expression est double : comment la distance peut-elle recevoir, et comment cette réception peut-elle se faire « invisiblement » ? « Mais », le dernier mot de la première strophe, rend compliqué le vol de la flèche. La distance « reçoit » la flèche car elle est « couchée », donc la flèche ne se déplace pas. L'air est « éclatant », mais que fait cette flèche ? Se déplace-t-elle ? Le *tanka* propose un paradoxe, le paradoxe de la flèche.

Dans un bon nombre d'autres *tankas*, Roubaud décrit des qualités paradoxales de la flèche, et propose même le « sens de la maxime éléate » (*tanka* 311).³¹ (Les Éléates étaient des « philosophes grecs, disciples de Zénon d'Élée qui professaient aux VI^e et V^e siècles avant Jésus-Christ les principes de l'école éléatique »).³² Dans le *tanka* 214, la flèche est entrée « dans les parallèles / des gerbes explosant l'air [...] // que ma pointe s'y teigne » ; dans le *tanka* 218, « L'air a mal » à cause d'un « froissement de la flèche » ; dans le *tanka* 227 « je me tends / incertaine [...] // sur l'herbe [...] / au-dessus des maisons » : les *tankas* de Roubaud proposent aux lecteurs une flèche qui vole et qui parfois ne se déplace pas. Dans le paradoxe de la flèche de Zénon (célèbre pour celui d'Achille et la tortue), Zénon avance un argument contre la notion de mouvement. Selon lui, la flèche ne se déplace pas véritablement, puisque son vol prend du temps et que le temps se compose d'instants. Si on considère la flèche à un instant du temps qui ne peut plus se diviser, un instant indivisible, elle est en vérité immobile et au repos.

Si on suppose que la flèche se déplace pendant cet instant infinitésimal, cela voudrait dire qu'elle se trouvait à un point donné au début de l'instant et à un autre à la fin de ce même instant. Si cela était le cas, cet instant indivisible aurait un début et une fin, donc au moins deux parties, et serait ainsi divisible.³³ Magritte s'inspire de ce paradoxe dans le tableau ci-dessus, intitulé *La Flèche de Zénon* : un gros rocher suspendu sans aucun support n'existe qu'un instant de temps indivisible (le suffisant lecteur pourra visionner facilement ce tableau sur la toile).

Reconnaître ce paradoxe sert à mieux comprendre le *tanka* 299. Comment recevoir, décrire et représenter les objets et les phénomènes ? Comment concevoir et percevoir de la distance ? Comment est-ce qu'un corps ou un objet se déplace à l'intérieur d'un champ à plusieurs dimensions ? Comment la disposition des vers de ce *tanka* contribue-t-elle à représenter un déplacement quelconque ? Quel serait le rôle de la lumière dans la représentation des objets (une idée à laquelle

cette perspective est mise en question, et cela stabilise ou informe le spectateur du dessin aussi bien que le lecteur du *tanka*. Les rectangles horizontaux au centre en bas communiquent la figuration d'un escalier qui ne se déplace pas mais invite ou donne accès au déplacement. Le *tanka* de Roubaud renforce l'idée que le dessin fait face à toute une mise en question du mouvement. La densité des traits dans les coins opposés du dessin, supérieur à gauche et inférieur à droite, s'opposent tous les deux au blanc du milieu et configurent un rapport entre apparition et disparition, grâce au mot « invisiblement » que profère le *tanka*. Tout le milieu vertical du dessin, et surtout les lignes courbées, se prêtent, grâce à la lecture, à une figuration picturale de « l'air éclatant » poétique ; ensemble il ne s'agit plus seulement des gradations dessinées de la densité des traits. Grâce au *tanka*, les courbes permettent au lecteur / spectateur de penser au vol de la flèche.

D'autre part, il y a un changement de sens du *tanka*. Si une flèche tirée au ciel fait penser à un arc montant et descendant gracieusement, tel l'arc du dessin, le *tanka* accentue le phénomène du mouvement corporel auquel le dessin de Henich invite (monter ou descendre l'escalier, ou naviguer dans le lieu cartographié à l'aide de la lumière ou de l'ombre). Au niveau sensible, le mouvement paraît gracieux, mystérieux et même dangereux, mais au niveau intelligible (de l'entendement et de la raison), d'après la lecture du *tanka*, rien n'est tel qu'il paraît. Regarder et lire en même temps permet de recréer les malentendus de la réception des phénomènes. L'ensemble *tanka*-dessin offre au spectateur cette conversation philosophique, esthétique et surtout cérébrale.

*

Dans son *Traité du signe visuel*, le Groupe μ propose que la forme soit « un phénomène mémoriel. »³⁵ L'artiste (écrivain, compositeur, acteur, *etc.*) donne « forme » au contenu de son acte d'expression. Mais la forme, en tant que « phénomène mémoriel », implique aussi l'acte de la réception chez tout lecteur ou tout spectateur qui, lui, complète l'expression en la recevant. Dans cette activité partagée, tout un chacun contribue et participe à ce que j'appellerai un « détachement », ou bien à l'« (in)complétude » de l'acte d'expression. Cette activité a lieu aux niveaux esthétique, philosophique, politique, affectif et social. Mais à quel « détachement », à quelle « (in)complétude » contribue-t-elle ? Au « détachement » et à l'« (in)complétude » de l'objet. Le rapport entre l'objet et la forme est le sujet de plusieurs domaines de la pensée, y compris l'épistémologie.

Les dessins de Henich et les légendes derridéennes et roubaldiennes qui les accompagnent entrent dans le vif du rapport forme / objet. L'analyse de cette collaboration met en relief jusqu'à quel point le « phénomène mémoriel » de la forme appartient à tout sujet pensant, que ce soit au niveau de la création ou à celui de la réception. Le « phénomène mémoriel » ancre une communalité des biens culturels qui n'est ni utopique, ni dystopique.

« Tanka encre » ne rime pas et tant mieux. Lorsqu'un système de représentation accompagne et complète un autre, les deux systèmes riment... presque. C'est-à-dire que cette rime incongrue ouvre une certaine brèche au renouvellement du sens, et au renouvellement du rapport forme / objet. Dans son prologue à *La Vérité en peinture*, intitulé « Passe-partout », Derrida aventure :

En se laissant parasiter, le système de la langue comme système de l'idiome aura peut-être parasité le système de la peinture ; plus précisément, il aura laissé paraître, analogiquement, le parasitage essentiel qui ouvre tout système à son dehors et divise l'unité du trait qui prétend le border.³⁶

Derrida « aventure » avec le plaisir malin qu'on lui connaît ; voir, par exemple, l'emploi du futur antérieur des verbes dans cette citation : le « système de l'idiome aura peut-être parasité le système de la peinture », « il aura laissé paraître [...] le parasitage essentiel qui ouvre tout système à son dehors ». Que ce soit l'importance des bordures ou ce qui résulte de l'expérience d'un dessin légendé, Derrida rappelle que l'acte de s'ouvrir à son dehors modifie l'expression, et donc l'impression.

Jérôme Gâme, dans son article « Dedans et dehors : Comment la poésie quitte le livre et ne s'en sort que mieux, »³⁷ s'intéresse aux autres médias où se transcrit la poésie contemporaine (performance, vidéo, théâtre, musique, danse). Gâme contribue par des mots comme « hybridation » et « contamination »³⁸ aux nombreuses discussions sur l'interdisciplinarité, tout en suggérant que l'écrit « mobilise les forces »³⁹ et « fournit l'occasion de créer des correspondances syntaxiques » entre les différents médias. Selon Gâme, « L'idée ce n'est pas du tout de mélanger, mais plutôt d'arranger une scène hétérogène où *fictionner* l'expérience contemporaine » (13).⁴⁰ Il y a un rapport entre l'acte de « fictionner » et l'acte de se remémorer (la forme comme « phénomène mémoriel »). « Fictionner l'expérience contemporaine » est forcément une activité collaborative et commune aux sujets.

Une telle activité n'est pas loin de la définition de la politique selon Jacques Rancière.⁴¹ Dans un court essai intitulé « Le rapport entre la littérature et la politique », il propose :

La politique est tout d'abord un encadrement, parmi les données sensorielles, d'une sphère particulière de l'expérience. C'est une partition du sensible, du visible et du dicible qui permet (ou ne permet pas) aux données particulières d'apparaître ; ce qui permet ou ne permet pas certains sujets de les désigner et d'en parler. C'est une imbrication des façons d'être, façons de faire et façons de parler.⁴²

Partitionner le sensible, le visible et le dicible, et ensuite trouver des moyens de les désigner et d'en parler, voilà sa conception de la politique. Une telle description est parfaitement conforme à la collaboration de Henich, Roubaud, Derrida, Fourcade, Raworth et Palmer.

L'argument de ce numéro énonçait l'hypothèse suivante : « la forme s'inscrit nécessairement sur un support dans l'espace et ce support est fréquemment conçu comme un *dispositif* ». Cela n'est pas le cas dans la collaboration à laquelle je m'intéresse. Il ne s'y agit pas de dispositifs qui feraient penser aux OVNI (Objets Verbaux Non-Identifiés) de Pierre Alféri et Olivier Cadiot. Derrida, Roubaud, Henich et compagnie entrent en communication l'un avec l'autre dans un espace réservé à la production et à la pensée artistiques. Au lieu de penser à l'hybridation, à la contamination, au dispositif ou au parasitage, je propose la notion d'« (in)complétude ». Souvent employée en mathématiques pour exprimer des ensembles de règles métriques, axiomatiques et logiques, la complétude décrit le bon fonctionnement des regroupements de théorèmes et de systèmes de déduction. Le mot « (in)complétude » comprend le possible (la complétude) et l'impossible (l'incomplétude) en même temps. La mise entre parenthèses du préfixe *in-* assure que le possible et l'impossible restent, toujours déjà, en contact. La « complétude » fait aussi penser à la spiritualité, un espace figuratif et non figuré, où toute quête s'éternise et comprend la collaboration dont l'activité humaine (sociale, politique, économique, *etc.*) est tissée. Comprendre les rapports multiples de l'équation « forme / objet / signe » comme les dénominateurs de la quête du sens n'est pas un objectif, c'est un devoir inné de tout le monde.

NOTES

*Ce projet a été soutenu et financé par une bourse PSC-CUNY, fournie conjointement par le Professional Staff Congress et la City University of New York.

¹ Henich, Micaëla et Derrida, Jacques. *Mille et tre, cinq – Lignées*, Bordeaux : William Blake & Co., 1996.

² Henich, Micaëla et Roubaud, Jacques. *Mille et tre, deux – 200 flèches*, Courbevoie : Théâtre Typographique, 1995.

³ Henich, Micaëla et Palmer, Michael. *Mille et tre, quatre – Cites*, Courbevoie : Théâtre Typographique, 1995.

⁴ Voir <http://www.thty.fr/#!/parution/1995/micaela-henich-michael-palmer/mille-e-tre-4-;-cites>, site visité le 7 juillet 2014.

⁵ Henich, Micaëla et Raworth, Tom. *Mille et tre, trois – Out of the Picture* (Hors Champ), Limoges : 1995.

⁶ Marin, Louis. « Signe et représentation au XVII^e siècle. » *Revue d'esthétique* (4, 1971) : 403.

⁷ *Ibid.*, 403.

⁸ Groupe μ (Edeline, Francis, Klinkenberg, Jean-Marie et Minguet, Philippe). *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992.

⁹ *Ibid.*, 95.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 96.

¹³ *Ibid.*, 120 : les auteurs reconnaissent qu'« Il n'est pas aisé de distinguer empiriquement le signe plastique et le signe iconique [...] une simple tache informe serait plastique, le dessin d'un visage serait iconique, mais une figure géométrique serait quelque part entre les deux : plastique parce qu'elle n'a pas pour référent un être du monde naturel, iconique parce qu'elle n'est pas seule de son genre, mais renvoie à une idée extérieure à elle, et à une actualisation de ce concept qui ne pouvait se définir que par sa forme dans l'espace. » Les « traits » de Henich forment des signes plastiques et iconiques dont l'ensemble offre surtout un espace unique en perspective et qui ne correspond qu'à eux.

¹⁴ Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978. 44-94.

¹⁵ *Ibid.*, 85.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, 48.

¹⁸ *Ibid.*, 48-49.

¹⁹ Derrida, Jacques. *Du droit à la philosophie*, Paris : Galilée, 1990.

²⁰ Groupe μ . *Ibid.*, 315.

²¹ *Ibid.*, 189.

²² http://www.137.at/kuenstlerinnen_detail.php?bst=H&k=110&kw=3790&wg=291&a=1#bd1, site visité le 16 juillet 2014.

²³ Roubaud, Jacques. *Mono no aware*, Paris : Gallimard, 1969.

²⁴ Roubaud, Jacques. *La Bibliothèque de Warburg*, Paris : Seuil, 2002. 148.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Roubaud, Jacques. *La Boucle*, Paris : Seuil, 1993. 307. Roubaud répète ce terme dans *La Bibliothèque de Warburg*, *ibid.*, 176.

²⁷ *Ibid.*, 175.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Roubaud, Jacques. *Signe d'appartenance*, Paris : Gallimard, 1967.

³⁰ Roubaud, Jacques. *La Boucle*. *Ibid.*, 307.

³¹ Les pages de *200 flèches* ne sont pas numérotées tandis que les *tankas* le sont.

³² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9l%C3%A9ates>, site visité le 18 juillet 2014.

³³ Voir *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, « Zeno's Paradoxes », <http://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno/>, site visité le 17 juillet 2014. Ainsi que « Commentaires divers sur quelques tableaux du peintre belge René Magritte », <http://leschampsdemaldoror.voila.net/maudits/zenon.htm>, site visité le 17 juillet 2014.

³⁴ Roubaud, Jacques. *Échanges de la lumière*, Paris : Anne-Marie Métailié, 1990.

³⁵ Groupe μ . *Ibid.*, 70.

³⁶ Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. *Ibid.*, 11.

³⁷ « In and Out : How Poetry Leaves the Book and is Better for it. » *French Forum* (XXXVII/ 1-2, 2012) : 7-18. (Ma traduction.)

³⁸ *Ibid.*, 10.

³⁹ *Ibid.*, 12 : « This is not just about illustrating a text or essentially enshrining it in another artistic work in order to create a dialogue, but rather to affect their writing, to mobilise its force through a direct or indirect skewing which enables syntactic connections (in a format, in spacetime) with one or more other practices, and the perceptual universes that these carry with them. »

⁴⁰ « The idea is not to mix everything, but rather to arrange a heterogeneous stage on which to *fictionner* contemporary experience. »

⁴¹ Rancière, Jacques. « The Politics of Literature. » *SubStance* (XXXIII/103, 2004) : 10-24.

⁴² *Ibid.*,10 : « Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear ; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking. » (Ma traduction.)