

LESZEK BROGOWSKI



ÉCRIRE,

C'EST TENIR

« Information

Man » n°2

« Le même souci d'*investir* les êtres et leurs cheminements domine toute cette fin de l'Esthétique »

Guy Debord¹

→ I.

Alors qu'au cours du XX^e siècle l'art semblait de plus en plus abstrait, élitiste et éloigné des préoccupations quotidiennes, les artistes ont de diverses manières essayé de lui retrouver une place dans la vie. Parmi ces expériences, celles qui passent par l'écriture, et partant par le livre, méritent une attention particulière dans la mesure où se met alors en évidence leur valeur protectrice, assez inhabituelle dans l'art, comme gardiennes de la vie. Le choix est fait ici de restreindre le propos aux artistes dont les écrits, quelle qu'en soit la forme, ont été publiés par les Éditions Incertain Sens.

« L'art qui souvent nous sauve la vie »

C'est un drame courant et muet de sa génération que Laurent Marissal vit à partir de 1997 : avec son diplôme de la prestigieuse école des Beaux-Arts de Paris, il se retrouve surveillant au musée Gustave Moreau. Comment faire toutefois pour que l'évidence : l'artiste « doit manger », ne devienne pas source de corruption de l'art, comme le craignait Ad Reinhardt² ? Laurent Marissal « s'en sort » par l'écriture, précisément. Il donne sa démission en 2002 et fait paraître en 2005 *Pinxit 1997-2002*³. Durant cette période, l'écriture est devenue pour lui non seulement un outil pour interroger sa situation inextricable, mais encore le lieu où advient sa peinture, conformément à la conception qu'il s'en fait : la peinture est transformatrice de la réalité. « S'en sortir » signifie donc ici : désaliéner le temps, transformer l'espace, reconstruire la dignité de l'existence, etc., plutôt que, au sens

psychanalytique : déposer sa souffrance par le truchement de la parole. L'écriture articulée à l'action permet à l'artiste d'éviter toute tonalité plaintive ou héroïque. Livre témoignage – touchant, drôle et osé à tour de rôle – *Pinxit 1997–2003* est un récit documenté du combat mené par Laurent Marissal contre l'aliénation qui a pris son existence en étau. La fonction désaliénante de l'art, entrevue par Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, est ici prise à la lettre, d'où résulte une stratégie tout à fait inhabituelle pour mener ce combat dans l'art, notamment le choix de l'action syndicale comme support directe de l'action désaliénante, c'est-à-dire le syndicat comme support pictural. L'aliénation se dit en allemand *die Entfremdung*, de *fremd* – étranger. Le grand intérêt du travail artistique de Laurent Marissal tient notamment au fait qu'il sut transformer ce qui a rendu sa vie étrangère à elle-même en une valeur, cette valeur que Bertolt Brecht désigne comme distanciation, du terme *Verfremdung* (effet de défamiliarisation ou d'« étrangéisation ») qui vient, lui aussi, de *fremd*, mais pour renvoyer à un effet esthétique consistant à (re)présenter un objet (l'art en occurrence) et le rendre en même temps insolite, surprenant voire étranger (la vitrine syndicale comme support picturale). Dans l'art, cet effet (*ostranénie* en russe) vise à « créer une perception affranchie de l'automatisme⁴ », comme l'écrit Victor Chklovski qui l'a théorisé bien avant Brecht. L'importance cruciale du rapport de l'écriture du peintre et de la réalité picturale de son œuvre est soulignée dans le préambule au volume II de *Pinxit* : « il y a une logique propre de l'ouvrage, qui impose, ordonne et vectorise ce qui dans le flux de la vie a pu paraître dérisoire⁵. » C'est l'écriture⁶ qui confère le sens, y compris à la peinture ; chez Laurent Marissal, elle devient même instrument de l'action picturale. « Le beau, c'est résoudre les difficultés, écrit Brecht. / La beauté consiste donc à faire quelque chose⁷. » Cet investissement des êtres et de leurs cheminements à travers l'écriture qui, elle même est une action, est

devenu la démarche propre de Laurent Marissal : « Histoire de parler d'art qui souvent nous sauve de la vie. / J'ai fini Pinxit III⁸ ».

« Comme ça, je sais que j'existe »

« Copier ce n'est rien faire ; c'est *être* les livres qu'on copie⁹ », écrit Michel Foucault. On peut songer à Bouvard et Pécuchet, copistes tous les deux de leur profession ; on peut également songer à *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury dont les héros deviennent littéralement des livres, leur vie consistant à les sauver de l'oubli par la répétition constante. On peut même songer à des cas limites d'intertextualité où, imprégné par d'autres textes, l'auteur écrit comme s'il copiait librement d'autres auteurs, sans toutefois le reconnaître. – Mais copier *Madame Bovary* en la réécrivant à la main, comme l'a fait en 1985 Bruno Di Rosa, ce n'est ni de l'imprégnation, ni de l'intertextualité, ni de la profession. C'est un exercice, une ascèse, un entraînement. C'est aussi une lecture : copier un livre de la sorte est une façon de le lire, sans omettre une seule page, une seule phrase, un seul mot, une seule lettre, un seul signe typographique. Réécrire, ce n'est pas apprendre par cœur et réciter, c'est encore moins manger le livre (*Apocalypse*, *Ézechiel*, etc.), même si c'est une expérience tout aussi corporelle. D'où peut-être l'idée foucaldienne : copier un livre n'est pas faire, c'est *devenir* le livre. Rien d'étonnant alors que, dans les colophons de certains vieux livres manuscrits, les moines qui les copiait se plaignent parfois des conditions du travail : du froid qui engourdit les mains, des bancs trop durs qui font mal au dos, du temps trop long qui entraîne soit la fatigue, soit des états hypnotiques. Car copier manuellement un livre, c'est adopter – du moins pour un temps – un mode de vie. Et alors être auteur – être artiste – signifie avoir donné de sa vie, en se dépouillant du temps qui la constitue, en faveur d'un autre auteur. À travers cette expérience, écrire est en effet devenu pour Bruno Di Rosa un style de vie, une partie de son existence.

L'année suivante, 1986, il a commencé *Le carnet bleu*, projet consistant à écrire une page par jour, tous les jours, quoi qu'il advienne¹⁰. « C'est mon projet principal, m'a-t-il dit lorsque, en 2005, nous avons parlé de la publication en fac-similé du 31^e carnet aux Éditions Incertain Sens : « Comme ça, je sais que j'existe ». Dix mille pages constituent aujourd'hui cette œuvre, chacune d'elles commençant par le dernier mot de la page précédentes, ce qui en assure une continuité existentielle et en supprime une dimension superficiellement littéraire. Autrement dit, c'est une écriture qui a pris place dans l'existence de l'artiste, du moins depuis bientôt trente ans.

« Un ressassement sans fin des préoccupations qui, peut-être fondent un individu »

Le vendredi 8 mars 2009, Lefevre Jean Claude prend la dernière note dans le carnet n° 51 ; ces notations quotidiennes étaient consubstantielles de LJC Archive, fondée en 1983, comme mode et méthode du travail de l'artiste. Plus d'un quart de siècle de ces enregistrements (qu'il poursuit d'ailleurs sous d'autres formes...) constituent un fonds d'archives unique qui, parallèlement et au-delà de 8 mars 2009, donne lieu à des élaborations diverses qui sont autant des productions de documents d'art : l'art de Lefevre Jean Claude prend en effet la forme, précisément, de ce genre de documents. Son écriture est donc une forme de journal, « mais contrairement à ce que le journal est le plus souvent, celui de Lefevre Jean Claude relèverait d'une catégorie "journal intime" : des faits secs relatés avec la quasi hantise d'objectivité prennent ici la place du vécu brut¹¹ », ai-je écrit en 2002. C'est cette notion de « journal intime » qui mérite d'être réinterrogée, car malgré une mise à l'écart de l'intime dans ses notations, l'artiste y voit quelque chose d'existentiellement fondateur. « Enfin la tête dans mes papiers, mes livres, le travail..., note-t-il le lundi 16 août 1999, le travail de l'art se tient là, dans un ressassement sans

fin des préoccupations qui, peut-être fondent un individu, un état d'inachèvement toujours à la limite de...¹² » La phrase que Harry prononce dans *Le Portrait de Dorian Gray* pourrait être prise ici comme une piste intéressante pour creuser la question : « Une chose dont on ne parle pas n'a jamais existé. C'est l'expression seule qui donne la réalité aux choses¹³. » Pour paraphraser Paul Valéry parlant de Degas et de sa pratique du dessin, on pourrait dire que la pratique des notations quotidiennes construit une *vision consciente et voulue* de la réalité, non seulement celle de l'art, car, comme le note Lefevre Jean Claude le samedi 27 novembre 1993 : « Observer, capter, annoter et poursuivre avec, peut-être... La notion de hors-sujet n'a pas cours dans ce qui fonde le travail de l'art au travail¹⁴. » Et c'est, précisément, cette construction lucide du sens au fil des notations (« formuler les choses, accumuler les notes sans établir une hiérarchie des contenus, rapporter cela dans une forme simple¹⁵ »), c'est cette donation constante du sens qui permet à l'artiste de réfléchir sur « le moment où la note descriptive fait basculer la simple saisie vers le travail de l'art. L'inventaire comme méthode est une traduction, le subjectif s'énonce dans l'acte formulé de l'annotation, sa lecture redoublée¹⁶. » La phénoménologie tâchait de cerner ce « redoublement » à travers l'idée de la « conversion de l'attention [qui] serait la philosophie même¹⁷ » (Bergson) ou de l'« orientation antinaturelle de l'intuition et de la pensée », c'est-à-dire à travers une « *inversion* du regard¹⁸ » (Husserl). C'est cette conversion du regard, portée sur le monde, en le regard donateur du sens, qui permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'identité de la personne serait indissociable de ce réseau de sens construits tout au long de sa vie, et ce d'autant plus que la pratique de l'écriture tend à s'identifier à l'existence même de la personne : « Peut-être la plus longue interruption dans mes carnets depuis la numérotation à deux chiffres, note l'artiste le vendredi 2 juillet 1999. Aucune annotation depuis le 19 juin, comme si le temps

à l'école de danse m'avait littéralement aspiré... Les contacts avec mes amis se raréfient, d'où peut-être l'explication à cette absence de notes²⁰. »

« écrivez la vous-même »

Le premier livre publié par les Éditions Incertain Sens en 2000 fut *L'Inventaire des destructions* d'Éric Watier ; alors que l'art, au moins depuis ses origines modernes, est circonscrit dans champ de la création, il interroge la destruction qui touche les œuvres de la main d'artistes mêmes. Écriture impersonnelle s'il en est, assise sur une enquête documentaire, elle raconte ce que la représentation sociale de l'art refoule et que la philosophie et l'histoire de celui-ci couvre d'un voile, et ce pour fantasmer librement sur l'idée de la création, l'autre face de la destruction. L'écriture permet alors à l'artiste de construire le sens de l'histoire dans lequel il lui est possible de se reconnaître et qui résonne avec sa propre pratique de l'art et avec ses valeurs, sens de l'histoire qui se libère de la tutelle des philosophes et des historiens de l'art. Sur plusieurs plans, Éric Watier semble partager ce sens avec l'artiste américain Ben Kinmont, de qui viennent ces mots : « J'ai alors décidé [...] de foncer et de tout faire moi-même. Si l'histoire que vous voyez ne correspond pas à celle que les autres racontent, alors écrivez la vous-même²¹ » ; il fonda même pour cela Antinomian Press, du nom « de groupes protestants en Angleterre [du XVII^e siècle...] appelés "antinomians" [...et] accusés d'être des anarchistes parce qu'ils essayaient de renverser le gouvernement ecclésiastique²². » L'art qui prend en charge le sens de ses propres travaux, ainsi que l'histoire que ceux-ci écrivent, correspond à la prise de conscience épistémologique qui s'est produite dans les travaux des historiens ; l'ouvrage célèbre *Faire de l'histoire*, publié en 1974 sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, en fut l'expression. Et Éric Watier de continuer ses collections de faits

artistiques qui écrivent une autre histoire ; en 2003, il signe « Donner c'est donner²³ », texte qui ajoute au précédent l'interrogation sur le don comme geste impliqué dans les pulsations de l'art même. Son prochain livre aux Éditions Incertain Sens, s'intitule *Plus c'est facile, plus c'est beau*²⁴ ; il achève peut-être une trilogie, mais c'est lui aussi qui permet de considérer ce type d'écriture comme une démarche artistique à part entière.

« En écrivant ce nom qu'on nous dit être le nôtre »

La figure est le leitmotif de *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau. Figurer, c'est faire un détour : le mot par rapport au geste et au cri, l'écrit par rapport à la parole. C'est pourquoi « l'écriture [...] substitue l'exactitude à l'expression, écrit-il. L'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idées quand on écrit²⁵ ». Autrement dit, l'écriture est toujours au second degré. Paul de Man ne dit pas autre chose lorsqu'il conteste le bien-fondé de l'autobiographie comme genre : toute écriture, affirme-t-il, est autobiographique, et les « autobiographies » ne le sont pas plus que d'autres écrits. Or, le projet d'art d'Hubert Renard consiste, précisément, à détacher – du moins autant que faire se peut – la pratique de l'écriture du nom propre. D'images, il se sert toujours au second degré ; elles sont prélevées dans la presse, sur internet ou dans d'autres archives facilement accessibles. Et lorsqu'il pose sur le même plan l'image et le texte, l'écriture subit un nouveau détour... Peut-être mérite-t-elle alors d'être considérée comme un outil particulier pour « modéliser » la réalité de l'art (au lieu d'« exprimer » ses expériences : tel est du moins son projet), et ce notamment à travers tout un pan d'écrits qui, pour y entrer, se voient détournés de leur statut premier (articles de presse, cartons d'invitations, discours de vernissages, catalogues, etc.). En conséquence de l'usage au second degré de l'écriture et de l'image, prises ensemble, c'est le nom propre qui tend à se perdre, ce qui est inhabituel, même

si l'on considère l'écriture comme étant toujours au second degré. On n'est pas étonné de constater que James Joyce fut sensible à ce détachement possible de l'écriture littéraire par rapport aux noms propres, lui, qui, dans *Ulysse*, fait dire à Stephen : « Il a dissimulé son propre nom, un beau nom, William, dans ses pièces, ici c'est un figurant, là un rustre ; ainsi un vieux maître italien situait son propre visage dans un coin sombre de sa toile. Il l'a affiché dans les sonnets où il a du Will en surabondance. [...] Qu'y a-t-il dans un nom ? C'est ce que nous nous demandons quand nous sommes enfants en écrivant ce nom qu'on nous dit être le nôtre²⁶. » Qu'y a-t-il donc dans le nom propre, sinon ce qui permet de rattacher l'écriture non pas tant au cri, certes, qu'à sa source subjective, voire narcissique, et qui fait subrepticement résonner en elle ce que les détours successives de la langue ont tenté de mettre à l'écart ? Malgré les apparences que l'artiste ne valide pas, l'écriture d'Hubert Renard est non autobiographique : c'est une sorte de passage à la limite dans la tendance anti-subjectiviste, une des plus marquantes, peut-être, quoiqu'occultée, dans l'art du XX^e siècle.

« Toutes sortes de propos à double sens »

OXO de Pascal Le Coq n'est pas seulement une tribune qui permet à l'artiste de rendre public son art (une revue d'artiste) et un système économique (« une économie marchant²⁷ »), c'est aussi une encyclopédie. Selon la notice biographique préparée pour le *JAB#37*²⁸, précisément, « Pascal Le Coq révolutionne depuis 1996 le genre encyclopédique à travers une œuvre protéiforme nommée OXO. À la fois revue, dictionnaire, objet virtuel et objet tridimensionnel, elle fonctionne comme une centrifugeuse qui absorbe et rectifie le monde réel pour restituer de nouvelles formes. » Conformément à l'esprit du temps, qui voit la systématique s'étendre au-delà de la biologie vers les sciences humaines et sociales, l'artiste élabore un DDictionnaire, projet à plusieurs étages (dictionnaire des reliefs OXO, DDictionnaire

version 256 pages hors Principe de variabilité, dictionnaire à haut talon, etc.), dont le principe est la polyvalence du réel, ce qui rend son écriture riche, pleine d'esprit, à la fois pédante et drôle. Toutes les entrées du dictionnaire OXO sont en effet à double sens, comme dans cette découverte fondatrice de la psychanalyse, dont Sigmund Freud fait part dans *Le Délire et le Rêve dans la Gradiva de W. Jensen*, où Zoé reconnaît « par toutes sortes de propos à double sens ses intentions de thérapeute ainsi que d'autres, cachées²⁹. » OXO fonctionne donc comme une « centrifugeuse » qui « essore » le sens, afin de lui imposer une maîtrise à travers une écriture méticuleuse, encyclopédique, voire obsessionnelle. Cette écriture structure le réel, assigne une place précise à chaque chose et à chaque idée, comme si rien ne devait lui échapper et que tout devait être reconnu comme appartenant au territoire balisé par le langage, les concepts et les rituels OXO. Avec une joie lisible dans chaque entrée, l'écriture – qui a pris de plus en plus d'importance dans le projet OXO – permet à Pascal Le Coq de construire OXO comme un monde à part entière (« revue, dictionnaire, objet virtuel et objet tridimensionnel »), alors que ce projet appelle un travail monacal, bénédictin, paradoxalement placé d'ailleurs sous le blason de « Miss erotica » (ballon de foot retourné), symbole de transmutation. La lecture de ces notices encyclopédiques est à la fois captivante : par son exhaustivité, ses clins d'œil permanents, par l'ampleur de son horizon, et déroutante : par ses transmutations, ses trahisons, par le désir, enfin, que rien n'échappe à OXO.

Conclusion

Ces diverses figures de la pratique de l'écriture dans l'art contemporain renforcent la conviction que l'écriture s'est inscrite dans l'essence de l'être humain, si tant est que celle-ci se constitue dans un processus historique et que l'homme est un être historial [*ein geschichtliches Wesen*]. « La première condition de possibilité des sciences

historiques, écrit Wilhelm Dilthey, consiste en ce que je suis moi-même un être historial, que celui qui explore l'histoire est le même que celui qui fait l'histoire³⁰. » Visiblement, le langage fait à ce point partie de cette historicité de l'artiste que celui-ci finit par se tourner vers l'écriture comme pratiques de l'art, tandis que ses racines l'inscrivent dans le contexte des formes plastiques et des pratiques visuelles. Si ces brèves analyses permettent d'interroger les fonctions concrètes de l'écriture dans ces pratiques, ce serait alors non pas dans un esprit structuraliste³¹, mais dans celui du pragmatisme qui considère que le langage, d'un côté, et les agissements du quotidien, de l'autre, sont imbriqués et indissociables. Même si toutes ces fonctions sont toujours présentes dans chaque type de pratique de l'écriture, quoiqu'à divers degrés et de différentes manières, on pourrait essayer de les identifier et de leur donner des noms. Chez Laurent Marissal, l'écriture est l'instrument de l'action réfléchie, picturale et transformatrice ; chez Bruno Di Rosa, elle contribue aux soins dont bénéficie l'existence quotidienne ; chez Lefevre Jean Claude, elle s'inscrit dans la construction de soi à travers la donation méthodique du sens ; chez Éric Watier, elle est le moyen de faire l'histoire de l'art dans laquelle sa pratique fait sens et pourrait potentiellement prendre place ; chez Hubert Renard, l'écriture permet de modéliser les modalités d'être artiste, et ce par un détour critique dont elle est l'instrument ; chez Pascal Le Coq, enfin, elle est un procédé interprétatif visant à organiser une joyeuse maîtrise du réel, afin de s'assurer de sa place dans le monde. Allant du psychique à l'historique, de l'éthique au politique ou du pragmatique au programmatique, toutes ces fonctions lient l'écriture à l'existence dans ses diverses dimensions, y compris lorsque Hubert Renard expérimente la possibilité de l'en détacher ; toutes elles prennent place dans le quotidien. Ainsi l'écriture, même si elle aboutit au livre, reste essentiellement un processus historique, car il ne s'agit pas d'écrire des livres, mais d'écrire des livres.

II.

Pour souligner la présence du *livre* dans la vie quotidienne, et par conséquent sa puissance à y porter l'art à travers ce qui était en train de devenir le livre d'artiste, Ed Ruscha a écrit en 1971 un court texte intitulé « Information Man ». Le sujet de cet écrit est un auteur omniscient qui décrit, tel un agent comptable (ou un agent de la police secrète !), ce qui serrait arrivé à divers exemplaires de ses livres d'artistes : « seuls trente-deux ont servi de façon directement utilitaire : treize d'entre eux ont servi à presser des feuilles de papier ou d'autres petits objets. Sept ont servi de tapettes pour tuer des petits insectes tels des mouches et des moustiques et deux ont servi à des fins d'autodéfense. Dix ont servi à maintenir ouvertes de lourdes portes (comme ils sont conditionnés par dix, un même paquet a dû servir à caler la porte). Deux ont servi à mettre des tableaux de niveau sur un mur, tandis qu'un a servi d'essuie-tout pour vérifier la jauge d'huile d'une voiture. Trois sont sous des oreillers³². » Belle intuition : le livre est un objet d'usage tellement ancré dans les gestes quotidiens de bon nombre de personnes, que ses usages débordent parfois la simple lecture..., même si les situations imaginées par Ruscha peuvent paraître assez invraisemblables.

Invraisemblables ?!

Pourtant, ce n'est rien par rapport à ce qui peut arriver au *livre* et à l'*écriture* dans la vraie vie, non celle que les écrivains s'imaginent seulement, ou qu'ils inventent.

« Jamais, tout au long de ma vie, aucun livre de m'a autant "sonné" que *Le Mythe du XX^e siècle* de [Alfred] Rosenberg [, principal idéologue du national-socialisme]. Non pas que ce fût une lecture exceptionnellement profonde, difficile à comprendre ou moralement émouvante, mais parce que c'est avec ce volume que Clemens me frappa sur la tête pendant plusieurs minutes [au cours de la perquisition chez moi à Caspar-David-Friedrich-Strasse]. (Clemens et Weser étaient les bourreaux spéciaux des Juifs de Dresde [...]). Ce n'est parce que ce

volume avait été emprunté au nom de mon épouse aryenne, et bien sûr aussi parce que la notice qui allait avec avait été déchirée sans être décryptée, que je fus alors sauvé du camp de concentration³³. »

Ces lignes, ainsi que celles qui suivent jusqu'à la fin, proviennent du *Carnet d'un philologue*, à savoir Victor Klemperer qui, pour survivre, s'est accroché à décrire, jour après jour, les déformations que subissait la langue sous le III^e Reich : la LTI, *Lingua Tertii Imperii*, et par ricochet la mentalité des Allemands. Dans ces situations, qu'aucun qualificatif ne peut désigner, sa vie ne tenait plus qu'à écrire. La pratique du livre et de l'écriture s'est avérée consubstantielle à la vie elle-même, au point que celle-ci s'est accrochée à celle-là comme les mains à un balancier.

« Là où, en bref, j'avais besoin d'un matériel de travail scientifique, les bibliothèques de prêt ne m'étaient d'aucun secours, quant aux bibliothèques publiques, elles m'étaient fermées. / D'aucuns pensent peut-être que des confrères ou d'anciens élèves qui, entre-temps, avaient accédé à des fonctions officielles, auraient pu me tirer d'embarras, qu'ils auraient pu, en médiateurs, intercéder en ma faveur auprès des services de prêt. Juste ciel ! Cela aurait été faire acte de courage personnel, se mettre personnellement en danger. [...] Mais je ne veux pas être injuste : j'ai trouvé de fidèles et vaillants amis, seulement il n'y avait pas vraiment de proches confrères ni de collègues parmi eux. / C'est ainsi qu'on peut lire régulièrement dans mes notes des remarques telles que : "À déterminer plus tard !"... "À compléter plus tard !"... "Y répondre plus tard !"... Et puis, quand diminue l'espoir de vivre jusqu'à *ce plus tard* : "Cela devrait être effectué plus tard"... / Aujourd'hui, [...] ce plus tard n'est pas encore tout à fait un présent, mais il le deviendra dès l'instant où à nouveau des livres émergeront des décombres et de la pénurie des bibliothèques [...].³⁴ »

« Le responsable de la bibliothèque de prêt, Natscheff, m'a montré avec amertume une liste de livres qu'il doit remettre aux autorités

sans compensation. Des choses qui ont passé la censure, mais qui ne doivent pas être mises “entre les mains du peuple”³⁵. »

« Samedi, j’ai lu ma “postface”. Effroi. Comment puis-je garder une chose pareille à la maison ? Köhler m’a conseillé de la cacher derrière un tableau. – Mais que faire de mon journal ? J’attends jour après jour. Rien ne bouge. Parfois il m’arrive de perdre tout courage et de me dire que ce régime va tenir et me survivre³⁶. »

« Je ne viendrai jamais à bout de ce livre. Et l’idée s’impose à moi de plus en plus que mes premiers volumes, qui constituent bel et bien “œuvre de ma vie”, ne sont pour l’essentiel que du journalisme. Je me couche pour ainsi dire avec la question du sens et de la valeur de ma vie, et je me lève avec elle. Puis je fais le ménage et je m’occupe de la cuvette des chats³⁷. »

« Mais qu’est-ce qu’un philologue dont les livres ont été volés et les notes en partie détruites³⁸ ? »

« Affiche à la maison des étudiants (affiches du même ordre dans toutes les universités) : “Quand le Juif écrit en allemand, il ment”, désormais il ne doit plus écrire qu’en hébreu. Les livres juifs en langue allemande doivent être signalés comme étant des “traductions”³⁹. »

« Les livres sont un bien précieux dans les maisons de Juifs – la plupart nous ont été pris, en acheter de nouveaux et utiliser les bibliothèques publiques nous est interdit. [...] Ce qu’on possède encore et qu’on a le droit de posséder, ce sont les livres juifs. Le concept n’est pas bien circonscrit, et la Gestapo n’envoie plus d’experts depuis que toutes les bibliothèques privées ont été, cela fait bien longtemps, “mises en sûreté” – encore une expression LTI, car les mandataires du Parti ne volent pas et ne pillent pas. / D’un autre côté, chez nous, on ne tient pas tellement non plus aux rares livres qui sont restés ; car beaucoup d’exemplaires parmi eux ont été “hérités” et dans notre langue spéciale cela veut dire : ils sont restés là comme des épaves quand leurs possesseurs ont brusquement disparu, emmenés

à Theresienstadt ou à Auschwitz. [...] Ainsi, chaque livre passe tout simplement de main en main – il n'est vraiment plus nécessaire qu'on vous fasse des sermons sur la précarité des biens terrestres. / Quant à moi, je lis tout ce qui me tombe entre les mains ; c'est à la LTI que va mon intérêt dominant, mais il est étrange de voir combien les livres qui, en apparence ou en réalité, sont le plus éloignés de mon objet finissent souvent par lui apporter quelque chose, et il est encore plus étrange de voir combien, dans un autre contexte, on découvre des choses nouvelles à l'intérieur d'un ouvrage qu'on croyait pourtant connaître⁴⁰. »

« Moi, je passe plus de la moitié de ma journée à m'occuper de la maison, pour Eva et les deux chats, et une grande partie de l'autre à lire à voix haute. Après un temps de lecture sérieuse, ou quand Eva est fatiguée, il faut passer à quelque chose de "captivant", dans la mesure du possible à un roman policier. [...] *Omne animal post historiam criminalem triste*⁴¹. »

« Livres, journaux, courriers administratifs et formulaires d'un service – tout nageait dans la même sauce brune, et par cette homogénéité absolue de la langue écrite s'expliquait aussi l'uniformité de la parole. / Mais si se procurer ces modèles était un jeu d'enfant pour des milliers d'autres gens, c'était pour moi extrêmement difficile, toujours dangereux et parfois absolument impossible. L'achat et même toute espèce d'emprunt de livres, de revues et de journaux étaient interdits au porteur de l'étoile jaune. / Ce qu'on avait chez soi en cachette représentait un danger et on le cachait sous les armoires et les tapis, sur les pôles et dans les embrasses ou bien on le gardait pour l'allumage dans la réserve de charbon⁴². »

« Le but le plus profond de l'emploi de ce mot [*das Erleben* = le vécu] fut révélé par une sentence que le directeur régional pour la Saxe de la Chambre des publications du Reich transmet à la presse à l'occasion de la semaine du livre en octobre 1935 : *Mein Kampf* était censé être

le Livre sacré du national-socialisme et de la nouvelle Allemagne, il fallait le “vivre jusqu’au bout” [*durchleben*]...⁴³ »

« Peu de temps avant la catastrophe de Dresde, un numéro du *Illustrierten Beobachter*, date du 5 février 1945 je crois, me tomba entre les mains comme papier d’emballage. Il contenait un article étonnant intitulé « Heidrun ». Étonnant dans ce journal on ne peut plus officiellement nazi. [...] La semi-conscience de leur culpabilité [...] l’auteur se moque doublement de ses Pg [*Parteigenossen*]⁴⁴. »

« Dans le bottin de Dresde, dit Waldmann, il y a huit *Waldmann* et je suis le seul Juif – qui remarquera mon nom⁴⁵ ? »

« Au soir de ce 13 février, la catastrophe s’abattit sur Dresde : les bombes tombaient, les maisons s’effondraient, le phosphore coulait à flot, les poutres en flammes craquaient au-dessus des têtes aryennes et non aryennes, et la même tempête de feu entraînait Juifs et chrétiens dans la mort ; mais pour celui des soixante-dix porteurs d’étoile environ que cette nuit épargna, pour celui-là, elle signifia le salut, car, dans le chaos général, il put échapper à la Gestapo. / Pour ma part, cette fuite rocambolesque me conforta dans mes intuitions de philologue [...] Ce que je devais ajouter à mes notes, au cours de cette fuite, n’était que complément et confirmation. [...] Je lisais tout ce qui me tombait sous les yeux et je voyais partout les traces de cette langue. Elle était vraiment totalitaire⁴⁶. »

« Je me levais chaque jour à trois heures et demi et, quand je commençais le travail à l’usine, j’avais noté les événements du jour précédent. Je me disais : tu écoutes avec tes oreilles et tu écoutes ce qui se passe au quotidien, juste au quotidien, l’ordinaire et la moyenne, l’anti-héroïque sans éclat... Et puis, je tenais bien sûr mon balancier, et il me tenait... [...] Je voulais détacher le balancier de la masse de toutes mes notes et esquisser seulement, en même temps, les mains qui le tenaient⁴⁷. »

- 1 « Manifeste pour une construction des situations », 1953, in Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 108.
- 2 « Le premier ennemi de l'artiste-entant-qu'artiste est [...] l'artiste qui "doit manger", qui "doit s'exprimer" [...] », « The Next Revolution in Art » [1964], in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 59.
- 3 Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
- 4 Victor Chklovski (1917), *L'Art comme procédé*, trad. R. Gayraud, Paris, Allia, 2008, p. 43.
- 5 *Où va la peinture ? Pinxit II*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010, p. 3.
- 6 Laurent Marissal préfère parler de l'« écriture/peinture en bleu ». Dérivée de l'argot (« passer au bleu » signifie voler), cette expression désigne désormais ses « actions secrètes faites avec art par un salarié : vol, perruque, sieste, sabotage... Ces actions sont réalisées, pensées en peinture, à l'insu de tous ».
- 7 Bertolt Brecht, « Qu'est-ce qui est beau ? », in *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem et Ph. Ivernel, Paris, L'Arche Éditeur, coll. « Le sens de la marche », 1971 p. 120.
- 8 L'e-mail à l'auteur du 04/06/2014, 15:19.
- 9 Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », in Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, LGF, 1971, p. 32.
- 10 <http://lecarnetbleu.com/>
- 11 Leszek Brogowski, « Livre comme porte battantes », *Art Présence* n° 41, janvier/février/mars 2002, p. 13.
- 12 LJC Archive, [BZ], in *Texte zur Folge*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013, lundi 16 août 1999.
- 13 Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, « Préface », trad. F. Frapereau et E. Jaloux, in *Œuvres*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques modernes », 2000, p. 524.
- 14 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1983, p. 54.
- 15 LJC Archive, [52], in *Texts as Follows / Teksty do dalszego ciagu*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.
- 16 [52], *op. cit.*, dimanche 3 octobre 1993.
- 17 [BZ], *op. cit.*, dimanche 4 mars 2001.
- 18 Henri Bergson, *La perception du changement* (1911), in *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 1985, p. 153.
- 19 Edmond Husserl, *Recherches logiques*, II/1, trad. H. Élie, A. L. Kelkel, R. Schérer, Paris, P.U.F., 1969, p. 10.
- 20 [BZ], *op. cit.*
- 21 « Interview avec Ben Kinmont », in **Antoine Lefebvre**, *Portrait de l'artiste en éditeur. L'édition comme pratiques artistiques alternative*, thèse de doctorat sous la direction de Yann Toma, université Paris I – Panthéon-Sorbonne, soutenue le 17 novembre 2014, vol. *Entretiens*, p. 8.
- 22 *Ibid.*, p. 12. <http://antinomianpress.org/>
- 23 In *Copyleft*, n° B de la revue nomade *Allotopie*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003, p. 13–25.
- 24 À paraître en 2015.
- 25 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1974, p. 108.
- 26 James Joyce, *Ulysse*, trad. A. Morel et all. Paris, Gallimard, coll. « Livres de poche », 1948, p. 200–201.
- 27 Voir l'éditorial du *Sans niveau ni mètre*, n° 6, 2008, p. 4.
- 28 *Journal of Artist's Books*, n° 37, 2015 : en cours de publication par Columbia College, Chicago.
- 29 Traduction Jean Bellemin-Noël, Paris, Gallimard, 1991, p. 165.
- 30 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Bernard Groethuysen (éd.), Stuttgart, B. G. Teubner, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 278.
- 31 Roman Jakobson distingue les fonctions référentielle (dénotative), méta-linguistique, phatique, expressive (émotive), conative et poétique du langage : *Essais de linguistique générale*. 1. *Les fondations du langage*, trad. N. Ruwet, Paris, Ed.

- de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 209 et sv.
- 32** Edward Ruscha, « Monsieur Je-sais-tout », trad. Yann Sérandour, *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 2/2008, p. 23-24.
- 33** Victor Klemperer, *LTI, la Langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue* [1947], Paris, Albin Michel, coll. « Albin Michel Idées », 1996, § 1, p. 35 ; voir aussi § 17, p. 138. Juif allemand converti au protestantisme, Victor Klemperer (1881-1960) est professeur de philologie à l'université de Dresde lorsque les nazis arrivent au pouvoir. Mis à la retraite anticipée en tant que non-Aryen en avril 1935, il est employé à l'usine. Il survit par miracle : le 13 février 1945, jour où les nazis décident de déporter à Auschwitz également les « couples mixtes », les Alliés bombardent Dresde ; le couple réussit à s'enfuir dans le chaos et à se cacher jusqu'à la libération. Alors que dans son journal, Klemperer est très critique par rapport au communisme, après la guerre, il choisit les « rouges » plutôt que les anciens « bruns », et finit par être nommé député au parlement est-allemand.
- 34** *Ibid.*, § 1, p. 35, 36.
- 35** Victor Klemperer, *Mes soldats de papier. Journal [tome I] 1933-1941*, trad. Ghislain Riccardi, Paris, Seuil, 2000, 25 avril 1933, p. 185.
- 36** *Ibid.*, p. 54.
- 37** *Ibid.*, p. 190.
- 38** *LTI, op. cit.*, § 23, p. 204.
- 39** Victor Klemperer, *Mes soldats de papier, op. cit.*, p. 37-38.
- 40** *LTI, op. cit.*, § 22, p. 189-190
- 41** Victor Klemperer, *Mes soldats de papier, op. cit.*, p. 143 et 146.
- 42** *LTI, op. cit.*, § 1, p. 34-35.
- 43** *Ibid.*, § 33, p. 314, voir aussi § 18, p. 156.
- 44** *Ibid.*, § 13, p. 110-111 ; *Parteigenossen* = camarades du parti.
- 45** *Ibid.*, § 13, p. 119.
- 46** *Ibid.*, § 26, p. 329-331.
- 47** *Ibid.*, « Pour des mots. Un épilogue », p. 361-362.



Leszek Brogowski

WRITE TO SUSTAIN. *Info Man 2*

Leszek Brogowski's article consists of two parts. The first describes briefly the writing by artists published in Éditions Incertain Sens, a French publishing house specializing in books by artists. Although the art of the twentieth century might seem more and more abstract, elitist and remote from everyday affairs, artists in various ways tried to bring it close to life. These efforts are worthy of our attention because they are often an expression of the concept of art being a guardian of life: art as a kind of existential discipline presented in the form of literature, and thus the books. The next part of the article is devoted to the six artists: Laurent Marissal, Bruno Di Rosa, Lefevre Jean Claude, Erik Watier, Hubert Renard, Pascal Le Coq. The title of each section is a quote taken from statements by artists published in different texts. The play, which often saves our lives. *I just finished „Pinxit III”* (Laurent Marissal, e-mail). *With this daily practice, I know that I exist* (Bruno Di Rosa in conversation). *Constant dithering what preoccupies us, and then – perhaps – depends a person* (Lefevre Jean Claude, in one of his texts). *Write it ourselves* – an American artist and the founder of the Antinomian Press publishing house – tells the story of contemporary art, Ben Kinmont (excerpt about Eric Watier). *I write that name, which tell us that it is ours* (quote from James Joyce's *Ulysses* as the title of a piece on Hubert Renard). *Various statements about the double meaning* (quoted from Freud as the title of a fragment on Pascal Le Coq).

The conclusions of the first part of the article emphasize the relationship between writing practices of artists and the conviction (closer to pragmatism than structuralism, which dominated from the 1960's to the 980's) that linguistic practices are directly connected with daily operations and activities; the goal of this article is to analyze the function of language, which links artistic practices.

The second part of the article refers to text that Ed Ruscha wrote in 1971. It was entitled *Information Man*. He highlighted the presence of books in everyday life, and therefore also their potential to adapting in an avant-garde project of reconciliation of art and life. In 1962, Ruscha published at his own expense *Twentysix Gasoline Stations*, one of the first books by artists that started this collective, avant-garde project. The subject of the *Information Man* is omniscient author who – in the fashion of both an accountant and a police agent – describes what happened to the copies of the book. Only thirty-two copies were used; thirteen of them served for pressing sheets of paper or other small items. Seven served as a float for flies, mosquitoes and other small insects, and two for the purpose of self-defense. Ten copies helped to support heavy doors and because they were packaged of ten, one package was used to block the door, etc.

Beautiful intuition: the book so much caught up in daily life that it could sometimes be used not only for reading. But the reality goes beyond Ruscha's fiction, as evidenced by numerous quotations from the diaries by Victor Klemperer, which are included in the second part of the article and can be considered as contribution to a hypothetical text entitled *Info Man No. 2*. Buying and borrowing all kinds of books, magazines and newspapers, was in fact forbidden to a wearer of star. / What one secretly kept at home, was a source of danger and had to be concealed under cabinets and carpets, in ovens and cornices or kept with coal as a material for kindling. Survivor of the destruction of Dresden, Klemperer so ends LTI. *Notebook by philologist: I wanted to separate the balancing rod from the rest and only sketch still holding hands. This is how this book was written [...]. Write to follow.*

KEYWORDS: **LITERATURE, ARTIST'S BOOK, EXISTENCE, ACTIVITY, ART, LANGUAGE FUNCTION**

Leszek Brogowski

PISAĆ, ABY SIĘ TRZYMAĆ. *Information Man* nr 2

Artykuł Leszka Brogowskiego składa się z dwóch części. W pierwszej opisane są pokrótce praktyki pisarskie artystów, których książki ukazały się we francuskim wydawnictwie Éditions Incertain Sens, specjalizującym się w publikacjach książek artystów. Bo choć sztuka XX wieku wydawać się mogła coraz bardziej abstrakcyjna, elitarna i odległa od spraw codziennych, artyści na różne sposoby starali się ją przybliżyć do życia. Jeśli wśród tych starań warto poświęcić uwagę tym, które wyrażały się w postaci literatury, a zatem i książek, to dlatego, że są one często wyrazem koncepcji sztuki jako opiekuńki życia: sztuka jako rodzaj dyscypliny egzystencjalnej.

Kolejne części artykułu poświęcone są sześciu artystom: Laurentowi Marissalowi, Brunonowi Di Rosa, Lefevre'owi Jean'owi Claude'owi, Érikowi Watierowi, Hubertowi Renard, Pascalowi Le Coq, a tytuł każdej części jest cytatem zaczerpniętym z wypowiedzi artystów i różnych dzieł. Sztuka, która często ratuje nam życie. *Właśnie skończyłem „Pinxit III”* (Laurent Marissal, e-mail). *Dzięki tej codziennej praktyce, wiem, że istnieję* (Bruno Di Rosa, w rozmowie). *Nieustanne roztrząsanie tego, co nas zaprzęta, i na czym – być może – zasadza się jednostka* (Lefevre Jean Claude, w jednym ze swoich tekstów). *Sami ją napiszcie*, mówi o historii sztuki współczesnej amerykański artysta i założyciel wydawnictwa Antinomian Press, Ben Kinmont (fragment o Éricu Watier). *Piszę to imię, o którym mówią nam, że jest nasze* (cytat z Ulissesa Jamesa Joyce'a jako tytuł fragmentu o Hubercie Renard). *Różne wypowiedzi o podwójnym znaczeniu* (cytat z Freuda jako tytuł fragmentu o Pascalu Le Coq).

Konkluzje pierwszej części artykułu podkreślają związek pisarskiej praktyki artystów z przekonaniem – bliższym pragmatyzmowi niż strukturalizmowi, który dominował z lat 1960–1980 – że praktyki językowe są bezpośrednio uwikłane w codzienne czynności i aktywności; celem artykułu jest właśnie identyfikacja funkcji językowych, do których odwołują się opisane praktyki artystyczne.

Druga część artykułu nawiązuje do tekstu, który Ed Ruscha napisał w roku 1971, *Information Man*, aby podkreślić obecność książki w życiu codziennym, a zatem także jej potencjał i przystosowanie do uczestnictwa w awangardowym projekcie pojednania sztuki z życiem. W roku 1962 Ruscha opublikował własnym nakładem *Twentysix Gasoline Stations*, jedną z pierwszych książek artystów, które inaugurowały ten zbiorowy projekt awangardy. Podmiotem *Information Man* jest wszechwiedzący autor, który – na modłę zarazem buchaltera i agenta policji – opisuje, co przydarzyło się egzemplarzom nakładu tej książki. Jedynie trzydzieści dwa egzemplarze posłużyły celom bezpośrednio użytkowym: trzynaście spośród nich posłużyło do przyciskania kartek papieru lub innych małych przedmiotów. Siedem posłużyło jako packa na muchy, komary i inne małe insekty, a dwa do celów samoobrony. Dziesięć egzemplarzy posłużyło do podparcia ciężkich drzwi, a ponieważ są pakowane po dziesięć, jeden pakiet posłużył do zablokowania otwartych drzwi, itd.

Piękna intuicja: książka do tego stopnia uwikłana jest w codzienność, że czynione z niej użytki wykraczają czasem poza zwykłą lekturę. Ale rzeczywistość posuwa się dalej niż fikcja Ruschy, czego dowodzą liczne cytaty z dzienników Victora Klemperera, składające się na drugą część artykułu, przyczynek do hipotetycznego tekstu *Information Man* nr 2. Kupno, a także wypożyczenie wszelkiego rodzaju książek, czasopism i gazet było bowiem człowiekowi noszącemu gwiazdę zakazane. / To, co się miało potajemnie w domu, stanowiło źródło niebezpieczeństwa i musiało być chowane pod szafami, i dywanami, na piecach i karniszach albo trzymane z węglem jako materiał na podpałkę. Ocalały z zagłady Drezna, Klemperer tak kończy LTI. *Notatnik filologa: Chciałem wydzielić z całej reszty drążek balansowy i naszkicować jeszcze tylko trzymające go dłonie. Tak powstała ta książka [...]. Pisać, aby się trzymać.*

SŁOWA KLUCZOWE: **LITERATURA, KSIĄŻKA ARTYSTY, EGZYSTENCJA, AKTYWNOŚĆ, SZTUKA, FUNKCJA JĘZYKA**