La potencialité de l'archive

Raúl ANTELO
Universidade Federal de Santa Catarina

DOI : https ://doi.org/eac.8464

Résumé : Le terme grec ἀρχή (arkhē) signifie métier, administration, c'est-à-dire fonder, régler ou gouverner quelque chose. Les théories contemporaines de l'archive abordent la déconstruction du sujet, la question de l'authenticité, la relecture de l'ontologie et le singulier-pluriel (Jean-Luc Nancy). Le concept de contre-archivage remet en question ce qui est considéré comme archivable et ce qui a été choisi pour être conservé selon les archives conventionnelles contemporaines.

Mots-clés : Archive-singulier-pluriel-déconstruction du sujet

> L'ambiguïté du rapport mélancolique à l'objet était ainsi assimilée à la manducation cannibale qui détruit et en même temps incorpore l'objet dans la libido ; et derrière les « ogres mélancoliques » des archives juridiques des huit cents, se lève à nouveau l'ombre sinistre du dieu qui avale ses enfants, Cronos-Saturne dont l'association traditionnelle avec la mélancolie trouve ici un autre fondement dans l'identification du fantôme d'incorporation de libido mélancolique avec nourriture homophagique du monarque déchu de l'âge d'or[1].
> **Giorgio Agamben**

Nous savons tous que le *flâneur* est le protagoniste de la lecture urbaine dans la modernité, celui qui parcourt les rues dans un processus de transformation accélérée. En revanche, l'archiviste opère dans son espace, l'authentique genèse des possibilités citadines et des propres puissances urbaines, en jouant toujours comme dans une œuvre, à tel point que nous pourrions dire que l'œuvre (*chantier*) fonctionne comme une archive de la mémoire urbaine.

La ville a commencé avec les travaux et ne peut vivre que grâce à eux, même en eux. La ville se construit en se déconstruisant. Lorsqu'il est déconstruit, il se démonte pour s'assembler autrement, pour assembler une altérité incessante toujours transformable,

[1] Agamben, Giorgio, *Estancias : la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Editorial Pre-Textos, Espagne, 1995, p. 55.

toujours continuée, toujours renouvelée. Les œuvres mettent en lumière l'équilibre incessamment métastable de l'urbanité. Ils manquent aussi très souvent d'urbanité, sont désagréables, accablants de bruits et de poussières, coupent les abords, gênent la circulation et l'accès, remplissent les chemins de nids-de-poule, fraudent les habitudes, séparent les quartiers, sans faire de quartier.[2]

Jean-Luc Nancy considère que ce régime « d'œuvre » peut se voir en particulier dans l'image photographique, grâce à un aspect particulier qui revêt, et qui s'unit, à son tour, à la propre capture mécanique d'images, mais aussi distingue, cependant, la forme dans laquelle l'élément objectif se sépare du subjectif. Nancy comprend ainsi que la technique photographique est le fait de déshériter du début et de la fin, interruption interne de l'existence qui se traduit en intervalle entre la production et le produit. Cette séparation de tout *autos*, tout soi-même, montre que l'ordre naturel, la *physis*, est déchirée depuis le début et qu'elle est cassée, altérée ou touchée par une *tekné* ou par l'intromission d'un Autre, qui ne cessent de la déborder et de la dédoubler constamment, dans un processus illimité d'*impression*[3]. En dernière instance, l'œuvre, la ville et, par extension, l'archive, sont le réel, entendu, cependant, comme sujet et non comme objet. En dernière instance, pour Nancy, un auteur est à peine une machine, une œuvre, où s'effectue la logique du *con*, la syntaxe des connexions[4]. Une archive.

Das Buch der Bücher (*Le livre des livres*, 2012) est un ensemble de livres que la *Documenta 13* confie à des artistes comme William Kentridge, Alejandro Jodorowsky et Abraham Cruzvillegas, ou à des philosophes comme Christoph Menke et Suely Rolnik. L'ensemble inclut des notes préparatoires de Walter Benjamin au *Livre des passages*, un volume de correspondance entre Theodor Adorno et Thomas Mann dont le prologue a été écrit par Enrique Vila-Matas, des reproductions fac-similées des cahiers Lukacs quand il était élève de Georg Simmel, ou un ensemble de croquis de William Kentridge pour un de ses films de *stop-motion* sur le temps. Dans *Lexicon* (2011), ce même artiste sud-africain nous offre un autre exemple éloquent de ces opérations d'œuvre. Sur un exemplaire du *Graecum Lexikon* publié à Londres en 1825, Kentridge réalise une série d'impressions successives qui se transforment en machine à café expresso à partir de la page que l'artiste énumère en rouge avec le numéro 20.

C'est à la même page que nous lisons aussi, par exemple, l'entrée *euktaios,* ou en latin, *optabilis*, cela est désirable. Et cette cafetière italienne se définit peu à peu avec plus de clarté à la page qui définit *eupistos*, fiable, et aussi *euplastos*, malléable, à tel point que, en tournant sur elle-même, l'impression, véritable tâche-ombre du désir, devient un chat à la page 40 (numérotée aussi 983), où nous trouvons, finalement,

[2] *Cf.* Nancy, Jean-Luc (2002), « Tráfico / cliqueo », *Desobra [Pensamiento : Arte : Política]*, a.1, nº 1, Espagne, p. 8-9.

[3] *Cf.* N. Faure, Nicolas ; Lacoue-Labarthre, Phillippe ; Nancy, Jean-Luc (2004), *Portaits-chantiers*, Musée d´Art Moderne, Italie.

[4] « Marx'est d'abord, dans un certain sens, une machine puissante qui parcourt et redistribue tout un espace commun à une époque (et commun dans tous les sens), l'espace commun, justement, de l'investigation de ces espaces communs qui sont les aspects économiques, sociaux, juridiques, politiques, idéologiques, tels qu'ils émergent d'eux-mêmes et, exposés, à l'ère de « l'économie politique » et de la fermeture des significations (de la « métaphysique »). Plutôt que de s'enfuir vers « l'originalité », « Marx » essaie de garder Marx derrière, opérant à partir de cette distance pour mettre à jour ce qui reste quand les prétentions de réinterpréter le monde une fois de plus faiblissent. Que reste-t-il, un *chantier* commun (Et le « commun » comme lieu, un espace brisé, désordonné, ni construit ni déconstruit) » (Nancy, Jean-Luc ; Bailly, Jean Christophe (1991), *La comparution*, Christian Bourgois, France, p. 73).

la galaxie de *kineo*, bouger, se disloquer[5]. Comme dans le *Lexikon*, la ville, où aussi règne l'œuvre, se transforme également en *substance étendue*, en fonction de cette condition *informe* de l'urbain, de la mémoire et de la propre image du présent, une extériorité à elle-même, incessamment hors d'elle, qui ne se concentre nulle part, substance dont la consistance est tout cela, un recul et un retour, la substance de disloquement constante, système de positions et de mouvements incessants que nous pourrions appeler en peu de mots, géométrie analytique. En elles, nous n'abordons plus le vide référentiel qui « se voit » dans les images, mais nous captons la pléthore de sens et nous finissons par voir, dans ces images (de la mémoire et de l'archive), une saturation plastique médiée par la technique. Sur ce point, nous dirions que les images d'archive, par exemple, captent dans son *des-œuvrement*, le régime double de la visualité. L'historien référentiel croit pouvoir activer en elles le régime du détail, mais la vision que la machine nous fournit, dans sa zone d'œuvres, postule, cependant, pour l'archiviste, un régime centrifuge d'évocations, un régime qui tend beaucoup plus vers la mobilité et la critique de toute substantialité de l'image, à travers un *gai savoir* de l'image, indéfiniment labile, nouvelle et affirmative dans sa propre provocation[6].

A partir de la notion d'œuvre, nous pourrions dire alors que les archives sont des espaces symboliques en mouvement où il y a toujours métamorphose et transformation, malgré le fait que ces conséquences ne proviennent pas d'un geste subjectif externe, mais qu'elles soient un effet du matériel même qui s'y accumule. Dans le cas de la littérature, cette transformation ne provient ni plus ni moins que du langage même. La modernité des archives ne serait donc pas dans la mémoire (dans la matière) accumulée, mais elle résiderait, plutôt, dans cet *oubli* du sens symbolique des matériels, à travers lesquels nous pouvons, finalement, avoir accès à la mobilité historique. Par conséquent, le travail d'archive est, en dernière instance, *anarchiviste* et nous pourrions même arriver à la conclusion que l'archive, loin d'être un pur dépôt de l'humanisme, représente ce qu'elle a, dans la culture occidentale, de proprement inhumain, car nous savons que la culture devient inhumaine à mesure qu'elle agrandit ses musées et abandonne ses lieux de culte aux morts.

Cependant, nous savons que la situation actuelle est celle d'une différenciation chaque fois plus prononcée ou celle de l'abandon de la *Bibliothèque* en faveur de l'*Archive*. Le philosophe espagnol Miguel Morey analyse que, si la bibliothèque renvoie à la tradition, cela se doit au fait que sa tâche est celle de préserver militairement le présent, en le défendant face à n'importe quelle critique, et en signant, en plus, la vérité de ce présent dans une série de normes qui, paradoxalement, se détachent de la propre tradition. Il est clair que cela met des limites à la propre action historique actuelle, parce que nous sommes prédestinés à rester restreints seulement au jeu possible d'une tradition particulière. Ou, dans l'archive, comme l'explique Morey, à la différence de la bibliothèque, il n'existe pas de critère de sélection qui dise qu'il existe des textes qui méritent d'y être inclus et d'autres qui ne soient pas suffisamment dignes d'y être. Parce que figurer dans l'archive, n'implique ni n'exige aucunement des étiquettes de

[5] Kentridge, William (Kentridge Studio), « Seven fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon » : https://www.kentridge.studio/seven-fragments-for-georges-melies-day-for-night-and-journey-to-the-moon/ (consulté le 12/02/2023).

[6] *Cf.* Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, France, 1995.

noblesse. Et, cependant, l'expérience du savoir d'une époque pourra seulement être précisément restituée si nous mettons à la lumière tout ce que cette époque a produit sous le régime du mot, sans aucun critère de sélection, qui forcément se laisserait conduire par ce que nous supposons que cette époque pensa, en le devinant à partir de la pensée présente. L'exemple de Foucault, dans ses recherches, est bien connu : il s'agit toujours d'analyser des champs relativement restreints, mais toujours de forme complète, de manière exhaustive. On doit lire tout ce qui a été écrit sur le thème en question, à une époque donnée, examiner toutes les archives qu'il y a sur le sujet, sans privilégier certains discours, comme ceux qui génèrent réellement une réflexion pertinente, au-dessus d'autres, qui sont du matériel simple moins noble. Ainsi, la clé pourrait être maintenant : l'exhaustivité et la suspension de tout principe de sélection au-dessus de l'aristocratie de la bibliothèque. En d'autres termes, le discours toujours avant et au-dessus de la pensée[7].

Cependant, cette question de l'archive qui est venue occuper l'espace et la fonction de la bibliothèque, ouvre une limite, non plus vers l'Illuminisme, mais vers la simple possibilité d'une action pédagogique. Si nous acceptons le diagnostic de Morey, nous sommes amenés à conclure que, pour Foucault, le savoir existe pour interrompre la pression du passé, et quand cela se passe, ce qui s'obtient n'est pas la matérialité du rien cumulable, qui peut s'appeler connaissance, mais la disponibilité d'un espace d'expérience, maintenant totalement ouvert grâce à l'intervention archéologique. Les choses qu'on nous disait impossibles, deviennent ouvertement disponibles, à partir du moment où on coupe avec la mémoire qui dictait cette impossibilité. Depuis ce point de vue, la bibliothèque traditionnelle remplissait une fonction qu'elle ne peut plus remplir, et ce fait suppose beaucoup de liberté mais a aussi quelque chose d'inquiétant. Sur ce point, il n'est plus nécessaire d'insister sur la liberté, favorisée à travers la critique, mais, il est peut-être opportun de signaler que le remplacement de la bibliothèque par l'archive conduit à un point critique, peut-être le plus violent de la société occidentale, à l'échec éducatif, véritable échec formatif qui nous menace. Si savoir est couper, quel est le savoir que nous pouvons encore enseigner dans les écoles ? La promesse qui accompagnait la substitution de la bibliothèque par l'archive était une promesse de désapprentissage, grâce à laquelle nous avons été capables de désapprendre, d'apprendre à nous défaire des vieilles attaches qui liaient notre expérience et notre conduite aux ordres d'une tradition énormément trompeuse, intéressée et sectaire. En revanche, maintenant, nous avons l'espace ouvert de l'archive. Mais, aucune pédagogie n'est déduite nécessairement de cet espace ouvert. Cependant, ce n'est pas clair, si ce qui est déduit est même impossible pour n'importe quelle pédagogie. En tout cas, ce que l'archive fait, en réalité, c'est autoriser un grand caractère problématique à la pédagogie.

1 L'ombre de Saturne

L'archive pourrait se caractériser, en définitive, comme une zone de chantier, comme un espace de déconstruction incessante et de reconfiguration axiologique. À ce propos, Françoise Le Penven, en s'appuyant sur une idée de Gianfranco Baruchello et Henri

[7] Morey, Miguel (2007), « El lugar de todos los lugares », *in* Lara Almárcegui (coord.), *Registros imposibles : el mal de archivo,* Comunidad de Madrid, Espagne, p. 23.

Martin, soutient que si on peut considérer Marcel Duchamp comme le fondateur de l'art contemporain, c'est précisément parce qu'il change la manière de produire de l'art. Ce n'est plus un artiste produisant de l'œuvre, mais un archiviste, un homme de projets et de conjectures, pour qui, l'inachevé s'oppose à l'achevé et les notes, le texte, ne fonctionnent plus comme un texte de communication, mais comme un protocole de travail[8]. A partir de là, il se produit une situation particulièrement inquiétante. Est-ce l'artiste qui produit l'œuvre ou, au contraire, est-ce l'œuvre qui produit l'artiste ? Dans un des fragments de *Espantapájaros*, le poète argentin Oliverio Girondo se demande :

Oublions-nous parfois notre ombre ou est-ce que notre ombre nous abandonne de temps en temps ?

Nous avons ouvert les fenêtres habituelles. Nous avons allumé les mêmes lampes. Nous avons monté les escaliers tous les soirs, et pourtant des heures ont passé, des semaines entières, sans que nous nous rendions compte de leur présence.

Un après-midi, en traversant une place, nous nous sommes assis sur un banc. Sur les galets de la route, nous décrivons, avec la pointe de notre parapluie, une demi-circonférence. Pensons-nous à quelqu'un qui est absent ? Cherchons-nous, dans notre mémoire, un souvenir perdu ? En tout cas, notre attention est partout et nulle part, jusqu'à ce que tout à coup on remarque un frisson à nos pieds, et quand on découvre de quoi il vient, on retrouve notre ombre.

Serait-ce que nous avons vécu avec elle sans avoir conscience de son existence ? L'avons-nous perdu en tournant un coin, en traversant une foule ? Ou était-elle celle qui nous a abandonnés, pour flairer toutes les autres ombres de la rue ?

La tendresse que sa présence nous insuffle est trop grande pour que nous nous soucions de répondre à ces questions.

Nous aimerions la caresser comme un chien, nous aimerions la porter endormie dans nos bras, et la satisfaction qu'elle nous accompagne à notre retour est telle que toutes les préoccupations que nous prenons avec elle nous semblent insuffisantes.

Avant de traverser les intersections, nous espérons qu'aucun type de véhicule ne circule. Au lieu de monter les escaliers, nous avons pris l'ascenseur, pour éviter que les marches ne lui brisent la colonne vertébrale. Lorsqu'on passe d'une pièce à une autre, on évite de blesser les bords du meuble, et quand vient le temps d'aller se coucher, on la couvre comme si elle était une femme, pour la sentir près de nous, pour qu'elle dorme toute la nuit à nos côtés.[9]

Girondo nous confirme une caractéristique de l'ombre qui partage plus avec l'œuvre qu'avec l'archive. Quand elle se montre, c'est le monstre que nous voyons en elle :

Le chantier est un monstre qui tient à la fois de l'hydre (multiplicité de têtes et de cous torves, renaissants aussitôt que tranchés) et du sphinx (composition de lion, de taureau, d'aigle et d'homme). Comme la première, il grouille, comme le second, il

[8] Le Penven, Françoise, *L'Art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Jacqueline Chambon, France, 2003.

[9] Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, ALLCA XX, Espagne, France, 1999, p. 88.

veille immobile sur sa propre énigme : c'est-à-dire sur son Idée même, dont il brouille l'aspect alors qu'il en étaye et ajuste les schèmes.[10]

2 L'archive et le *protoliving drawing*

En 2003, dans la première installation de *7 Fragments for Georges Méliès* [*7 fragments pour Georges Méliès*], dans le Centre d'Art Baltique, à Visby, en Suède, William Kentridge travaille ce qu'il appelle *protoliving drawing*, un dessin potentiel généré par ses spéculations sur la réversibilité du temps. Face à une invasion de fourmis, l'artiste admet :

J'avais beaucoup réfléchi à la réversibilité mais, jusque-là, uniquement en termes de réversibilité temporelle, plutôt qu'en termes de réversibilité tonale. J'ai inversé le film, le blanc du papier est devenu l'obscurité du ciel nocturne, et le noir des fourmis est devenu des points blancs qui se sont fondus dans les galaxies ou les constellations. Pour le reste de la semaine, j'ai continué à filmer les fourmis, trois des courts clips qui ont été utilisés dans *Journey to the Moon*. […] Une fusée en forme de balle s'écrase contre la surface de la Lune, un cigare épais s'enfonce dans un visage rond. Quand j'ai vu le film Méliès pour la première fois au début de ce projet, je me suis rendu compte que je connaissais cette image depuis de nombreuses années avant d'entendre parler de Méliès. Il avait parcouru un long chemin dans la réalisation des fragments pour Méliès. J'avais résisté à toute pression narrative, suivant la prémisse de la série : que se passe-t-il lorsque l'artiste se promène dans son atelier ? Ce qui est arrivé, c'était la nécessité de faire au moins un film qui céderait à l'envie narrative. Les différents accessoires qui s'étaient accumulés au cours des six semaines de tournage des autres fragments ont été projetés en avant. La cafetière et la tasse de *Tabula Rasa* sont devenues respectivement la fusée et le télescope, les paysages flous des actifs mobiles étaient à la base du paysage lunaire, les mouvements de capture inversés d'Auto-Didact, une métaphore de l'apesanteur et la forme sombre. qui devient la fenêtre de la fusée était l'une des feuilles en désordre de *Tabula Rasa II* (« bien propre »), ce qui signifiait nécessairement que l'intérieur du studio était l'intérieur de la fusée. La lune Méliès est bien sûr une lune coloniale de la fin du XIX^{e} siècle, à l'image d'un terrain difficile et des sauvages. Mon paysage lunaire est Germiston, à la périphérie de Johannesburg ; en fait, le même paysage d'où la fusée décolle.[11]

La stratégie de William Kentridge nous permet de penser non seulement à une littérature portable comme celle de Vila-Matas, mais aussi, fondamentalement, à une littérature potentielle, dont la virulence ne serait pas dans la matière positivement accumulée, à cet oubli du sens symbolique des matériels, à ce retour asymétrique et inversé de leurs marques, à travers lesquelles nous avons accès à la propre mobilité historique. Retourner à la dynamique de l'archive peut nous indiquer, alors, une manière de le faire. Rappelons, ainsi, qu'en 1922, Ada Salvatore, une écrivaine italienne,

[10] « Le chantier est un monstre qui tient à la fois de l'hydre (multiplicité de têtes et de cous torves, renaissants aussitôt que tranchés) et du sphinx (composition de lion, de taureau, d'aigle et d'homme). Comme la première, il grouille, comme le second, il veille immobile sur sa propre énigme : c'est-à-dire sur son Idée même, dont il brouille l'aspect alors qu'il en étaye et ajuste les schèmes » (Nancy, *op. cit.,* p. 36).

[11] Kentridge, *op. cit.*

célèbre pour ses traductions en anglais, dans la préface de sa propre traduction de *Tristram Shandy,* indique que :

A Sterne è stata fatta ripetutamente l'accusa di plagio. Il dottor Ferriar di Manchester há avuto la pazienza di recercare tutte le fonti alle quali Sterne aveva attinto ; e nelle sue *Illustrations of Laurence Sterne* (oggi introvabile) rivelò che, oltre ad aver avuto a « collaboratori » Rabelais, d'Aubigné, Scarron, ed altri scrittori meno noti del XVI secolo, egli si era servito senza alcuno scrupolo dell'*Anatomia della Malinconia* di Burton (1624).

Il plagio di alcuni brani è innegabile ; ma si può dire che da questa tendenza ben pochi grandi ingegni sono stati immuni. Nessuno di noi ha certo dimenticato le accuse fatte in questi ultimi anni ad Emilio Zola, e quelle che Enrico Thovez scrisse, documentandole, contro il più grande poeta italiano vivente. Del primo diceva il Daudet : « Zola non tolera il talento negli altri : lo prende e lo mette nei suoi libri, e alla fine s'immagina che sia suo ». Lo stesso potrebbe forse dirsi dello Sterne, senonchè dobbiamo convenire ch egli seppe cosi bene scegliere i materiali del suo mosaico e seppe disporti con tanto buon gusto da farsi quasi perdonare la indelicatezza ; ed aggiungiamo che i passaggi plagiati hanno indubbiamente minor valore di quelli che sono dovuti alla sua osservazione diretta e all'arte somma ch'egli aveva nel dipengere con pochi tratti figure umane, cogliendo soprattutto il lato ridicolo d'ogni attegiamento e d'ogni caso, anche doloroso, della vita dei suoi personaggi[12].

Quelques années plus tard, l'écrivain argentin Macedonio Fernández, utiliserait ce même passage de Salvatore pour fonder une écriture potentielle future. Macedonio écrit :

Sterne a été accusé à plusieurs reprises de plagiat. Le Dr Farriar de Manchester a eu la patience de rechercher toutes les sources que Sterne avait consulté ; et dans ses *Illustrations de Laurence Sterne* (désormais introuvables), il a révélé qu'en plus d'avoir eu Babelain, d'Aubigné, Scarron et d'autres écrivains moins notoires du XVI^{e} siècle comme collaborateurs, il avait fait un usage sans scrupules de l'*Anatomie de la Mélancolie de Burton* (1624).

Le plagiat de certaines pièces est indéniable ; mais on peut dire que très peu de grands génies ont été à l'abri de cette tendance. Aucun de nous n'a d'ailleurs nié les accusations portées ces dernières années à Emilio Zola, et celles qu'Enrique Thovez a écrites, les documentant, contre le plus grand poète italien vivant. Daudet a dit du premier : « Zola ne tolère pas le talent des autres : il le prend et le met dans ses livres, et enfin il s'imagine que c'est le sien. » On pourrait peut-être dire la même chose de Sterne, si ce n'était à nous de convenir qu'il savait si bien choisir les matériaux de sa mosaïque et qu'il savait les arranger avec un si bon goût qu'il pourrait presque pardonner son indélicatesse ; et nous ajoutons que les passages plagiés ont sans doute moins de valeur que ceux qui sont dus à leur observation directe et au grand art que de peindre des figures humaines avec peu de traits, prenant surtout le côté ridicule de chaque attitude et de chaque cas, même douloureux, de la vie de ses personnages.

[12] Salvatore, Ada (1922), « Prefazione », *in* Sterne, Laurance, *La vita e le opinioni di Tristano Shandy*, Bietti, Italie, p. XIII-XIV. Je suis très reconnaissant à Ettore Finazzi-Agrò d'avoir consulté cet exemplaire, qui se trouve à la Bibliothèque de philosophie de l'Université de Rome (La Sapienza).

Macedonio *transtrae* [apporte à travers], comme dirait Guimarães Rosa, le commentaire d'Ada Salvatore, mais sans la mentionner, peut-être parce que ce n'était pas une critique reconnue mais une traductrice de livres de goût populaire, comme *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell ou les lettres de la religieuse portugaise Mariana Alcofarado. Mais cette insignifiance que Macedonio octroie à la figure de l'écrivain (pas nécessairement parce que c'est une femme ou une traductrice) est symptomatique d'une reconfiguration du propre travail d'écriture, dans lequel l'auteur n'est plus quelqu'un qui produit une œuvre, mais un archiviste, un homme de projets et de conjectures, pour qui l'inachevé s'oppose à l'achevé et pour qui les notes, les *marginalia*, les croquis et les esquisses ne fonctionnent plus comme des textes de communication, mais comme les protocoles de travail. Macedonio perçoit alors que c'est le discours qui est plus important que la pensée, et lance, à partir de là, une hypothèse littéraire de conséquences très fortes :

Ce comportement pourrait non seulement être légitimé mais il pourrait mener à une grande école, ou mieux, une révolution dans l'art (puisque la procédure peut être étendue de la littérature à d'autres disciplines artistiques). […]

Le moyen de satisfaire cette conception de littérature infinie, de croissance indéfinie de l'art, consiste à profiter des expériences des autres non seulement en termes d'exemples de volonté d'expérimenter mais en adoptant les produits eux-mêmes, les découvertes diffusées dans les grandes œuvres. qui n'ont pas été publiées, ont pu se débarrasser totalement de la réalité impure, qui cache encore des cosmos trop oxygénés et scintillants ou obscurs, qui n'ont pas encore rempli la création circulaire et inaliénable du monde parallèle de la littérature. Il y a des anthologies qui ne considèrent qu'un ou deux versets du sonnet le plus parfait d'un auteur de génie ; c'est un critère brillant, de haute civilisation poétique. Si un nouveau poète pouvait sans critique s'approprier ces deux vers qui sont l'excellent de toute la vie créatrice d'un grand poète et, en les relatant, selon son génie, avec deux ou trois autres d'un autre poète et quelques autres de poètes d'un autre pays, pour faire un poème parfait, ou du moins le propriétaire d'un instant de perfection, la littérature progresserait sans furtivité, avec éloquence. Une œuvre aussi parfaite serait retravaillée par des générations successives qui la réaffecteraient – modifiant un mot, un accent, une ponctuation – comme un Mallarmé infini. Comme en économie politique, les processus d'intégration horizontale et verticale de l'exploitation industrielle se pratiquent, donc en art : soit des générations successives perfectionnant les mêmes produits concrets (pas les archétypes littéraires ni les fameux « thèmes » français), soit des collectivités d'artistes travaillant avec ferveur sur une même présentation de poème, répétant et retestant et critiquant lui-même (même sous la forme d'un processus judiciaire et avec un procureur représentant la gravité de l'éternité), avec une méthode similaire à la seule que la nature a pu inventer pour la résolution de ses merveilles : le « procès en nombre écrasant » (Jacob) ou la méthode des « essais et erreurs » (Yeonings).

L'alchimiste Mallarmé tire lentement des abîmes du langage le produit de fusions mystérieuses et remplit le creux de nos mains de cristaux à l'état insoutenable et gelé…

« Le magicien Mallarmé sonde et torture les mots eux-mêmes, les soumet aux combinaisons les plus uniques et aux températures les plus insolites, pour les forcer à abandonner un peu de leurs pouvoirs les plus secrets, de leurs vertus les plus précaires. » (Thierry Maulnier).

Et pourtant, malheureusement, le démiurge Mallarmé s'évanouit ou somnole parfois (Horacio). Parce que ? Parce qu'il est un solitaire. (Ou est-ce que la fatalité de l'art est l'œuvre absolument individuelle et absolument faillible ?) Lorsqu'il poétise, dans l'un de ses poèmes les plus célèbres (« Brise marine »), qui apparaît dans les anthologies les plus rigoureuses :

Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,

Lève l'ancre pour une exotique nature ![13]

ou

Et peut-être, les mâts, invitant les orages

Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages

Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots…[14]

peut-être le grand Mallarmé, l'inventeur extraordinaire de ce « cygne d'un autre temps » qui se souvient qu'il est :

Magnifique mais qui sans espoir se délivre

Pour n'avoir pas chanté la région où vivre

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui…[15]

et

Tout son col secouera cette blanche agonie

Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie…[16]

il sous-pense que les hommes ne méritent pas une douleur si laborieuse, qu'il n'y a pas de lecteur et d'artiste assez lent pour se préparer avec un jour de loisir et un noble silence pour lire ce sonnet avec extase, et seulement pour revenir aux tâches quotidiennes ou à l'imagination après avoir méritait le cadeau de ce poème. C'est pourquoi le magicien renonce à dominer quelque dernière force du mal ou de la langueur, cette « *exotique nature* » ou ces « mâts invitant les orages » et à ceux qu'« un vent penche sur les naufrages perdus ». Si l'espèce humaine le mérite, pourrait un jour, en mémoire de Mallarmé, essayer le poème infiniment perfectible, de génération en génération de poètes.[17]

[13] De Campos, Augusto ; De Campos, Haroldo ; Pignatari, Décio (1974), *Mallarmé*, Perspectiva/EDUSP, Brésil, p. 45.
[14] *Ibidem.*
[15] *Idem*, p. 63.
[16] *Ibidem.*
[17] Ricardi, A.J. (pseud. Macedonio Fernández) (1944), « El plagio y la literatura infinita », *Papeles de Buenos Aires*, nº 3, Argentine, p. 5.

Le modèle littéraire de Macedonio n'est donc pas la mémoire, mais l'oubli. Il ne nous propose pas une littérature de bibliothèque, mais une fiction d'archive, un poème infiniment perfectible :

Si un nouveau poète pouvait s'approprier sans critique ces deux vers qui sont l'excellence de toute la vie créatrice d'un grand poète et, en les relatant, selon son génie, avec deux ou trois autres d'un autre poète et quelques autres d'autres poètes d'autres pays, faire un poème parfait, ou du moins maître d'une perfection instantanée, la littérature progresserait sans furtivité.[18]

Sans discrétion et sans siècle. En associant Sterne et Mallarmé, comme cette machine dont nous parlait Jean-Luc Nancy, Macedonio est en train de nous donner une ligne évolutive particulière de la fiction, celle qui va de Machado de Assis[19] à Augusto de Campos[20]. Mais plus loin que cela, le texte d'Alberto J. Ricardi-Macedonio (indirectement, Ada Salvatore-Macedonio, ou même Sterne-Macedonio), anticipe ce que François Le Lionnais (qui fréquentait les cercles de de Max Jacob et Jean Dubuffet, en étant proche aussi de Marcel Duchamp et Raymond Roussel, lequel, en dernière instance, dirige le Collège de Pataphysique) fomenterait à partir de 1960, l'*Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO), dans lequel se démarqueraient Georges Perec et Italo Calvino.

3 Répétitivité des moyens de communication, impression de l'archive

Jean-Luc Nancy nous parle de l'archive comme chantier. Le Lionnais ou Queneau préfèrent l'ouvroir, l'atelier. Mais, dans tous les cas, l'archive reste liée à la notion de productivité, de répétition, d'itération et ces modes se lient [sont liés], en dernière

[18] *Ibidem.*

[19] « *Bras Cubas* est un roman sternien dans lequel Machado opte pour la forme libre du prédécesseur. Cependant, José Guilherme Merquior remarque deux caractéristiques qui seraient des différences par rapport à Sterne, l'une est « la fonction *philosophique* et *sardonique* » de l'humorisme machadien. Comme le confesse l'auteur défunt, cette ironie glaciale, remplie d´« enragé de pessimisme », est très distincte de l'humorisme éminemment *sympathique* et *sentimental* de *Tristram Shandy.* L'arrière-goût amer et angoissant que nous laisse la « plaisanterie » de Machado n'a rien à voir avec la liqueur aimable de Sterne ; mais la nature inquiétante de l'humour machadien dérive justement de sa propension inquisitive et philosophique, de sa qualité de vision problématisatrice. La deuxième différence est la nature *fantastique* de la situation narrative. Sterne régurgite des excentricités, mais elles sont toutes, en dernière instance, issues des errances désordonnées de l'esprit de Tristram. Selon son autobiographie, Sterne voulait explorer dans le roman la théorie de Locke sur l'association d'idées, clé du processus psychique ; c'est pour cette raison qu'il contient une grande quantité de fantaisie, mais qu'il n'est pas fantastique. Décidément fantastique, cependant, c'est le cadre narratif de *Brás Cubas,* en commençant par le fait que c'est le roman d'un défunt, 'mémoires' radicalement *posthumes…* » (Merquior, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, José Olympio, Bresil, 1977, p. 166-167).

[20] En 1955, Augusto de Campos affirmait, dans « Poesía, estrutura », que « 'Mallarmé est l'inventeur d'un processus d'organisation poétique dont le sens pour l'art du mot est comparable, esthétiquement, à la valeur musicale de la série, découverte par Schoenberg, purifiée par Webern et, filtrée par celui-ci, léguée aux jeunes compositeurs électroniques, pour présider les univers sonores d'un Boulez ou d'un Stockhausen. Ce processus pourrait s'exprimer avec le mot *structure* ». Et dans « Poema, ideograma », il conclut que « las subdivisiones prismáticas de la Idea de Mallarmé, el método ideográmico de Pound, la simultaneidade joyceana y la mímica verbal de cummings convergen en un nuevo concepto de composición —una ciencia de los arquetipos y las estructuras, en un nuevo concepto de forma— una ORGANOFORMA— donde las nociones tradicionales de comienzo, medio y final, silogismo, tienden a desaparecer ante la idea poética-gestáltica, poético-musical, poético-ideográmica de ESTRUCTURA ». Avant cela, cependant, dans la revue *Macedonio*, on pouvait lire aussi « Ensayos sobre la música I » (*Papeles de Buenos Aires*, 2 novembre 1943) et *II* (dans la même revue, n° 3, avril 1944), de Juan Carlos Paz et plus tard, en 1950, on pouvait aussi retrouver dans les pages d'une autre revue de Buenos Aires, *Arte Madi*, la défense des mêmes principes revendiqués par Augusto de Campos, cette fois, de la plume de Hans Joachim Koellreuter (*Cf.* « Carta abierta » *Arte Madi*, n° . 4, octobre 1950 ; « Un nuevo mundo sonoro », *ibid*, para. 6, octobre 1952).

instance, avec [à] la technologie contemporaine, dont le mode de production et de circulation est essentiellement répétitif et reproductif. L'œuvre d'art, telle que Benjamin le détectait, peut seulement être analysée en termes de sa reproductibilité intrinsèque (une potentialité), et pas nécessairement [en termes de] sa reproduction (un produit final, un effet)[21]. Duchamp arriva à croire qu'une pelle était l'objet esthétique le plus fascinant jamais vu auparavant (In advance of the broken arm, 1915). En 1924, Breton confia à Artaud le Bureau de recherches surréalistes, avec l'objectif de conformer une archive de l'inconscient. Plus que de sonder le registre de l'imaginaire, beaucoup d'artistes explorèrent à partir de là [dorénavant] la dimension du réel, comme *Card File* (1962) de Robert Morris, *Lament of Images* (2002) d'Alfredo Jaar, l'exposition de Jenny Holzer, *Arquivo* (Galer Cheim & Read, Nueva York, 2006 ; galerie Barbara Krakow, Boston, 2007) ou l'œuvre de Luis Camnitzer, *Memorial* (2009). Luc Boltanski est peut-être l'un des plus représentatifs en ce qui concerne la transformation de l'artiste en archiviste, comme le démontrent ses expositions Migrantes ou Flying Books, qui fouillent le temps à rebrousse-poil. Dieter Roelstraete, le commissaire d'expositions a conçu l'exposition *The Way of the Shovel : Art as Archaeology* (Le *chemin* de la pelle : l'art comme archéologie), au Musée d'Art Contemporain de Chicago (2013-2014), comme [une] manifestation de cet élan archivistique que nous pouvons observer aujourd'hui dans le travail d'artistes comme Pamela Bannos, avec les négatifs récupérés de la poubelle ; Brunen Derek ; Mariana Castillo Deball comme son installation *Stellae Storage* ; Tacita Dean ou Mark Dion. L'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija (né à Buenos Aires) utilise une archive journalistique et une mauvaise traduction pour valider l'hypothèse de Guy Debord dans *The Days of This Society is Numbered* (2012). Dans tous, nous ne trouvons plus, en somme, la simple reproduction mécanique mais la *reproductibilité* technique, dans la mesure où, quand nous pensons à la reproductibilité, nous sommes en train de penser à une inscription, une marque, un vestige. En termes artistiques : photographie, cinéma ou vidéo. Mais, cependant, n'oublions pas que, qui dit *vidéo*, produit *Witz* (génie) et, en même temps, *Wissen* (savoir). Mais l'*universel reportage*, la *doxa* quotidienne, même quand elle est anthésique, elle s'installe aussi dans nos vies en termes de répétition, ou plutôt de répétabilité, dans le centre même de notre vie. Les moyens de communication électroniques sont précisément cette potentialité future, cette virtualisation qui sépare constamment le *hinc et nunc* du *far away and long ago,* en renonçant, cependant, à la puissance du langage, celle qui habite dans l'archive. Walter Benjamin pressentit cette question dans son essai sur l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique (1936) et, dans la même direction, Giorgio Agamben remarque, dans *L'Homme sans contenu* que :

Quel que soit le lieu dans lequel une œuvre d'art est produite et exposée aujourd'hui, son aspect énergétique, c'est-à-dire l'être-en-travail de l'œuvre, s'efface pour laisser place au caractère de sensation esthétique stimulante, de simple support d'esthétique. réalisation. C'est-à-dire que le caractère dynamique de la disponibilité pour la réalisation esthétique obscurcit dans sa propre forme, dans l'œuvre d'art, le caractère énergétique de son état final. Si cela est vrai, alors l'œuvre d'art, dans la dimension esthétique, a aussi, comme produit de la technique, le caractère du δύναμις , de la

[21] Weber, Samuel, *Benjamin´s abilities*, Harvard University Press, Grande Bretagne, 2008.

disponibilité pour …, *et le dédoublement de la condition unitaire de l'activité productive de l'homme marque, en réalité, son passage de la sphère de* ἐνέργεια *à celle de* δύναμις *, de l'être-au-travail à la simple potentialité.*

L'émergence de la poétique de l'œuvre ouverte et du *work-in-progress*, qui reposent sur une condition non énergétique mais dynamique de l'œuvre d'art, signifie précisément ce moment extrême de partage entre l'œuvre d'art et sa propre essence., le moment où – converti en pure potentialité, le simple être disponible en soi et par lui-même – assume consciemment sur lui son impuissance à se posséder à la fin. Le travail ouvert signifie : un travail qui n'appartient pas à son propre εἶδος ; comme à sa fin, travail qui n'est jamais en travail, c'est-à-dire (s'il est vrai que ça marche, c'est ἐνέργεια) : no-work, δύναμις, disponibilité et puissance.[22]

Plus tard, en 1996, dans un passage de *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Agamben lui-même résumera cette condition avec une question qui traversera ses derniers écrits et qui définit, en somme, la potentialité de l'archive :

La politique est ce qui correspond à l'occupation essentielle des hommes, étant radicalement sans le travail des communautés humaines. La politique existe parce que l'homme est un être Argos, qui n'est défini par aucune opération qui lui est propre ; c'est-à-dire un être de pur pouvoir, qui ne peut s'épuiser dans aucune identité et aucune vocation (tel est le véritable sens politique de l'avérroïsme, qui relie la vocation politique de l'homme à l'intellect potentiel). Comment assumer cet argument, ce chômage et cette potentialité essentielles, sans en faire une tâche historique ? En quoi la politique pourrait-elle donc n'être rien de plus que l'exposition de l'absence de travail de l'homme, et même de son indifférence créatrice à toute tâche, et ne rester intégralement affectée au bonheur qu'en ce sens ? C'est ce qui, à travers le domaine planétaire de l'économie de la vie nue et au-delà, constitue l'objet de la politique à venir.[23]

Références bibliographiques

Agamben, Giorgio, *Estancias : la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Editorial Pre-Textos, Espagne, 1995.

Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine* : *Note sulla politica,* Bollati Boringhieri, Italie, 1996.

Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Italie, 1970.

De Campos, Augusto ; De Campos, Haroldo ; Pignatari, Décio (1974), *Mallarmé*, Perspectiva/EDUSP, Brésil.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, France, 1995.

Faure, Nicolas ; Lacoue-Labarthre, Phillippe ; Nancy, Jean-Luc (2004), *Portaits-chantiers*, Musée d´Art Moderne, Italie.

Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, ALLCA XX, Espagne, France, 1999.

Kentridge, William (Kentridge Studio), « Seven fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon » : https://www.kentridge.studio/seven-fragments-for-georges-melies-day-for-night-and-journey-to-the-moon/ (consulté le 12/02/2023).

[22] Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Italie, 1970, p. 99.
[23] Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine* : *Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Italie, 1996, p. 109.

Kentridge, William, *Lexicon*, Distributed Art Publishers, États Unis, 2011.

Le Penven, Françoise, *L'Art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Jacqueline Chambon, France, 2003.

Morey, Miguel (2007), « El lugar de todos los lugares », *in* Lara Almárcegui (coord.), *Registros imposibles : el mal de archivo,* Comunidad de Madrid, Espagne.

Merquior, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, José Olympio, Bresil, 1977.

Nancy, Jean-Luc (2002), « Tráfico / cliqueo », *Desobra [Pensamiento : Arte : Política]*, a.1, nº 1, Espagne.

Nancy, Jean-Luc ; Bailly, Jean Christophe (1991), *La comparution*, Christian Bourgois, France.

Ricardi, A.J. (pseud. Macedonio Fernández) (1944), « El plagio y la literatura infinita », *Papeles de Buenos Aires*, nº 3, Argentine.

Salvatore, Ada (1922), « Prefazione », *in* Sterne, Laurance, *La vita e le opinioni di Tristano Shandy*, Bietti, Italie.

Weber, Samuel, *Benjamin´s abilities*, Harvard University Press, Grande Bretagne, 2008.