

Les dispositifs illicites (l'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture)

Richard Saint-Gelais

Volume 15, Number 2 (44), Winter 1990

Pratiques illicites

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200836ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200836ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Gelais, R. (1990). Les dispositifs illicites (l'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture). *Voix et Images*, 15(2), 220–235.
<https://doi.org/10.7202/200836ar>

Les dispositifs illicites (l'Illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture)

par Richard Saint-Gelais, Université du Québec à Montréal

au gigantexte Sol

Pour plusieurs, hier encore, un texte illicite, c'était d'abord et avant tout un texte illicite de par, disons, son contenu : c'était un texte qui, une fois compris — et il était censé se comprendre aisément —, apparaissait mettre en scène des comportements ou des opinions bien répréhensibles. Ou alors, selon une perspective dualiste bien connue en littérature, la subversion se trouvait au niveau de la forme; ce qui rendait sa lecture un peu plus difficile, sans doute, mais n'en confirmait pas moins l'idée, bien peu subversive, selon laquelle un texte — pardon, une œuvre — serait l'émanation de son auteur, cette fois jusque dans les petits détails inimitables du style.

Mais tout cela remonte à hier, bien entendu, et nos aujourd'hui, depuis quelques années, tiennent en soupçon la fameuse opposition entre la norme et l'écart, qui apparaît maintenant comme une façon de penser l'illicite en fonction de la norme — et donc de restreindre singulièrement sa portée subversive. Est-ce dire que l'illicite peut être réduit à une composante au sein d'une idéologie littéraire efficacement conservatrice? Il semble bien que non. Pour le faire voir, toutefois, il faut prendre en considération une instance un peu trop ignorée ou, du moins, longtemps considérée comme allant de soi: la pratique de lecture. S'il y a une « efficace illicite » qui va jusqu'à remettre en cause le fonctionnement d'une norme (plutôt que de se placer en situation d'exception vis-à-vis celle-ci), elle ne peut être rigoureusement pensée que compte tenu de l'activité déployée lors de la lecture. C'est ce que je soutiendrai ici, à partir d'un ou deux exemples.

Étrangère à l'œuvre ?

La lecture connaît parfois de curieuses aventures; les plus troublantes ne sont pas toujours les plus spectaculaires. Ainsi, peut-être s'est-on déjà étonné devant ce passage des *Enfantômes* de Réjean Ducharme:

*[...] j'ai essayé de lui faire sentir ma compassion, qui ne se serait pas fait prier pour devenir passion tout court.*¹

1 Réjean Ducharme, *les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 148.

Ce qui frappe d'abord, sans doute, c'est un double jeu de mots inscrit noir sur blanc: pour passer de la *compassion* à la *passion*, il suffit d'un raccourcissement littéral, que le texte désigne lui-même, de façon à peine oblique, par la formule «tout court»². Mais la lecture ne s'en tiendra peut-être pas à ce qui figure sur la page: elle sera peut-être tentée, en effet, de compléter un carré paragrammatique, en se disant ceci: pour que Vincent («je») passe de la compassion à la passion, il faudrait que Fériée, elle, veuille bien *consentir* à ce qu'il essaie de lui faire *sentir*.

Ce qu'il y a de tout à fait particulier, dans ce jeu de mots, on l'aura compris, ce sont les conditions plutôt spéciales de son élaboration. Si tout jeu de mots, du fait qu'il exploite l'agencement littéral du texte, a un caractère tendanciellement subversif (il met en évidence ce que l'intellection conduit à occulter; il met en place un réseau qui court-circuite les configurations sémantiques), l'on se retrouve ici devant une subversion double, puisque le jeu sur *sentir* et *consentir*, loin d'être simplement commis par l'écriture puis constaté par la lecture, apparaît résulter *conjointement* de l'une et de l'autre. S'il y a subversion ici, elle ne tient donc pas seulement à l'*objet* de la lecture, mais aussi, décisivement, à l'activité lectorale déployée à partir et en fonction de cet objet. Il ne suffit donc pas de dire que les opérations scripturales connaissent un réglage littéral; il faut ajouter que le résultat de ces opérations — le texte, tel qu'il est agencé — appuie le réglage littéral d'autres opérations, celles que la lecture est susceptible d'effectuer à partir de ce texte. «Est susceptible»: l'intervention de la lecture est indispensable pour que le jeu sur *sentir/consentir* soit mis en place, mais cette intervention reste en quelque sorte aléatoire — tous les lecteurs, toutes les lectrices ne l'opéreront pas forcément³. Cela n'en fait pas forcément un caprice à verser au compte d'une idiosyncrasie de la lecture, puisque le calembour «de la lecture» s'articule étroitement à ceux qui sont écrits, les uns et les autres s'insérant dans un délicat sertissage littéral. On notera d'ailleurs que ce sertissage n'est pas que littéral: le jeu de mots mis en place par la lecture est aussi, en même temps, une inférence parfaitement légitime sur le plan sémantique. Le consentement de Fériée est un élément fictif lisiblement apposé par la lecture, mais cet élément concorde avec la situation décrite par Vincent. C'est dire que la lecture connaît alors un réglage à la fois littéral et sémantique, ou plus exactement une interférence

2 Le jeu de mots, dans ce dernier cas, repose bien entendu sur l'emploi de la formule «tout court», habituellement appliquée à des syntagmes que l'on tronque, mais est ici rapportée à ce qui, tout aussi habituellement, n'est pas touché, à savoir l'intégrité des signifiants en cause: compassion et passion.

3 On aurait d'ailleurs bien de la peine à concevoir un modèle permettant de prévoir si le jeu de mots «supplémentaire» sera élaboré ou non lors d'une lecture particulière. Il n'est certes pas impossible d'identifier quelques-uns des vecteurs qui sont en jeu: l'agencement du texte bien sûr, mais aussi la problématique à laquelle la lecture souscrit au préalable — puisque le lecteur peut envisager la possibilité d'interventions littérales de sa part, mais aussi inversement, occulter purement et simplement une telle possibilité. On voit mal, cependant, comment ces vecteurs pourraient être mesurés, d'autant plus que les problématiques préalables ne sont aucunement immuables, puisque l'exercice même de la lecture peut conduire à leurs transformations. En effet et par exemple, il n'est pas nécessaire de s'attendre à faire des jeux de mots en lisant pour se retrouver, avec les *Enfantômes*, partie prenante dans un tel processus.

entre ces deux réglages qui convergent vers un même résultat, à la fois surdéterminé et fragile⁴.

Voilà, on en conviendra, un jeu de mots qui problématise passablement la lecture qui l'obtient, puisqu'il chevauche aussi bien la frontière entre écriture et lecture (le jeu de mots apparaît en quelque sorte *co-produit* par l'une et par l'autre), que celle entre le littéral et le sémantique (le consentement de Fériée apparaît résulter de l'intersection des deux réglages)⁵. Aussi imagine-t-on que, cette lecture rebelle aux classifications instituées, d'aucuns songent à décider de sa légitimité en recourant à la notion d'intention auctorielle. Ducharme a-t-il voulu que la lecture songe au jeu de mots sur sentir et consentir, demanderont-ils — présupposant qu'en cas de réponse négative, le jeu de mots supplémentaire relèverait un peu trop de la responsabilité lectorale pour être vraiment constitutif de l'œuvre.

Or, ce qui s'ouvre, avec des lectures comme celle des *Enfantômes*, c'est la possibilité de remplacer cette problématique de l'œuvre par une problématique des dispositifs textuels; une problématique où le texte n'est pas l'instrument d'une communication, réussie ou défectueuse, entre un auteur et des lecteurs, mais plutôt l'une des instances participant au réglage de la lecture, sans que ce réglage n'ait à être cautionné par une intention auctorielle, que celle-ci soit avérée ou même conjecturée par la lecture. Dans cette perspective, il devient possible de conduire des lectures, sans se préoccuper de savoir si l'auteur a pensé aux opérations impliquées ou s'il y souscrirait: il suffit (mais il faut) que le dispositif textuel rentabilise l'exercice d'une telle lecture, sans que l'on ait à se demander si celle-ci est un gauchissement par rapport à ce que le texte « voudrait dire » ou par rapport à ce que Ducharme aurait voulu communiquer. Voilà, autrement dit, un dispositif où non seulement la distinction, établie par Catherine Kerbrat-Orecchioni⁶, entre calembours intentionnels et calembours « de pure réception », se révèle inapplicable en pratique, en raison de la discrétion bien connue de qui l'on sait, mais où, de plus, cette distinction perd tout intérêt, puisque les conditions dans lesquelles le lecteur élabore le jeu de mots l'amènent à se désintéresser de la question, à refuser de se chercher une légitimité de ce côté.

Cette lecture s'inscrit donc en faux, non pas par rapport au texte, puisque celui-ci constitue l'une de ses conditions de possibilité, ni même par rapport à l'intention de son auteur (comme ce serait le cas si la lecture allait à l'encontre d'une telle intention), mais, bien plus radicalement, par rapport à la problématique qui fait de cette intention un critère de légitimité de la lecture. Non seulement cette lecture outrepassé le rôle auquel la confine le modèle de la communication en fomentant elle-même un jeu de mots — et même, s'agissant des *Enfantômes*, probablement plusieurs, à commencer par le titre — mais de plus la lecture

4 Sur la notion de réglage des opérations lectorales, on lira mes « Régimes fictionnels de la lecture », thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989.

5 Ce processus de lecture peut aussi être examiné sous un angle différent (mais non incompatible), à partir de la notion d'infratexte proposée par Jean-Pierre Vidal (« L'infratexte, mode du génotexte ou fantasma de lecture », la *Nouvelle Barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 19-54).

6 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris Armand Colin, 1986, p. 320 et ss. (Linguistique).

refuse la version de ce modèle qui consisterait à étendre l'intention de l'auteur jusqu'aux gestes posés par la lecture: que le prolongement du jeu de mots par la lecture corresponde ou non aux intentions de Réjean Ducharme n'a alors aucune pertinence⁷.

Deux lectures illicites

Ce que l'exemple des **Enfantômes** soulève, entre autres, c'est donc la question de la lecture illicite. Il la soulève toutefois, précisons-le tout de suite, sous un angle assez particulier. Il y a en effet plus d'une façon de considérer une lecture comme illicite. D'une part, une lecture illicite de par son objet: celle du séminariste qui lit Sade sous le manteau, celle de l'espion qui lit un document confidentiel, etc. Ce qui est subverti, alors, ce n'est pas le rapport de la lecture au texte, mais le rapport de la personne qui lit avec l'institution qui réglemente l'accès à ce texte. Certes, l'usage qui est alors fait du texte n'est pas tout à fait hors de cause. Le séminariste ou l'espion peuvent employer *Justine* ou le document secret à des fins réprouvées (obtenir telle jouissance solitaire, prendre connaissance de telle information stratégique), mais cela n'implique nullement que leur pratique lectorale, leur activité de lecteurs aux prises avec un ensemble de signes discursifs, soit en elle-même subversive. On peut lire le roman le plus sulfureux d'une lecture que ne renierait pas le plus traditionaliste des tenants de l'explication de texte. C'est dire qu'en ce sens, la lecture illicite intéresse une sociologie de la lecture mais beaucoup moins, sinon pas du tout, une théorie des *processus* de lecture.

Mais il y a d'autre part, on l'a vu avec **les Enfantômes**, une seconde manière de lecture illicite, où la subversion ne réside pas dans l'objet de la lecture, ni dans l'usage extralectural qui en est fait, mais où la subversion est plutôt le fait de la pratique de lecture et de son articulation au texte. C'est alors l'activité même de la lecture qui conduit à une rupture par rapport aux conceptions qui la régissaient jusque-là. Il ne s'agit donc pas, ni d'une lecture illicite parce qu'elle ignorerait les contraintes que le texte porte sur elle, ni d'une lecture illicite parce qu'elle approcherait un texte lui-même illicite⁸, mais d'une lecture que son activité rend

7 Précisons que la lecture des **Enfantômes** (ou de tout texte mettant en place des dispositifs similaires) ne souscrita pas *forcément* à une telle problématique, pas plus, on l'a vu, qu'elle n'élaborera forcément le jeu de mots sur sentir/consentir. Les dispositifs ne sont pas des systèmes d'instructions auxquelles la lecture ne pourrait qu'obéir ou désobéir, mais des espaces de travail, qui se configurent autrement selon les opérations que la lecture met — ou ne met pas — en œuvre. La notion de dispositif ne doit donc pas être réservée aux cas où la lecture opère des interventions comme celle que nous analysons ici; la lecture qui, face à l'extrait des **Enfantômes**, se contenterait de noter le jeu de mots passion/compassion/tout court, travaillerait elle aussi en fonction d'un dispositif — mais d'un dispositif qu'elle configurerait différemment.

8 Ce «*texte lui-même illicite*» est en fait, on l'aura compris, un *texte jugé illicite*. Ceci implique encore l'instance d'une lecture, d'une lecture dont on sait depuis longtemps qu'elle n'est pas innocente: on sait les controverses qui, des **Fleurs du mal** aux **Versets sataniques**, ont accompagné de tels jugements. Mais il faut bien voir que ce qui est alors en cause, ce n'est pas tant l'activité de lecture, les opérations qu'elle déploie à partir d'un *texte*, que certains des résultats auxquels elle aboutit: c'est à ce seul niveau que se situe la controverse. Au-delà des divergences entre les jugements, on remarquera en effet que ceux-ci font l'objet d'un même réglage qui consiste à attribuer au *texte* (et/ou aux intentions de son auteur) les résultats de sa lecture, comme si celle-ci ne faisait que mettre en évidence une qualité intrinsèque du *texte* ou une intention qui lui serait

subversive par rapport aux présupposés auxquels le lecteur ou la lectrice souscrivait jusque-là quant à sa propre activité. Ce qui est illicite, en fait, alors, c'est un *dispositif*: pas le texte en soi, pas l'usage que la lecture en fait, mais un système d'interrelations entre l'activité de lecture, le texte à partir duquel elle s'effectue, et les conceptions préalables concernant ces interrelations. Ainsi, s'agissant des **Enfantômes** et de sa lecture paragrammatique, en est-il de l'intention auctorielle et de son rôle dans la légitimation de la lecture: même la lecture qui souscrivait au préalable à cette problématique de l'intention est susceptible, à partir de sa pratique des **Enfantômes**, de la remettre en question. Le terme d'«illicite» ne convient donc plus tout à fait: il ne s'agit pas d'une lecture suspecte à laquelle on pourrait opposer une lecture orthodoxe (en l'occurrence, celle qui continuerait d'accorder un rôle décisif à l'intention auctorielle), mais d'une lecture qui remet en cause le modèle de la communication, et, avec celui-ci, l'idée qu'il y ait une lecture orthodoxe du passage en question.

Dans cette perspective, la proclamation de la «mort de l'auteur» n'est pas le signal que la créativité passe aux mains des lecteurs, mais plutôt le départ d'un effritement beaucoup plus généralisé. Ce que le lecteur ou la lectrice gagnent à «entrer dans le jeu», ce n'est pas une position maîtresse héritée de l'auteur, mais la possibilité de participer à une activité sans origine, ni dernier mot. Ce faisant, la lecture se trouve prise dans un processus à proprement parler anonyme, où il importe moins d'attribuer les résultats à telle ou telle instance (l'auteur, le lecteur) que de voir jusqu'où l'activité peut être poursuivie. Ce qui s'ouvre, dès lors, c'est ce que Marc Favreau, qui assurément s'y connaît en la matière, appelle quelque part un «gigantexte»⁹: un dispositif où l'écrit est sans cesse débordé par la lecture, et celle-ci par les relances que l'écrit lui permet dans son propre exercice. Pour peu que l'écrit soit assez étendu — il y a ici un effet de «masse critique» qu'il faudrait examiner de près un jour — un tel dispositif ne se termine, semble-t-il, que là où s'arrête la lecture: certains textes apparaissent configurés de telle sorte que l'on ne sait jamais, avant de s'y essayer, jusqu'où on pourrait les continuer. Essayons-nous y un peu, justement.

Le dispositif Illustre Inconnu

L'Illustre Inconnu, donc. Mais c'est là un faux départ, ou alors une signature que la lecture assigne rétrospectivement: sur les couvertures recto et verso du

sous-jacente. La naturalisation d'un jugement s'appuie par conséquent sur la naturalisation de ses conditions de production. Cf., ici-même, l'article de Marilyn Randall, où l'on voit bien comment le plagiat, tout en reposant sur des décisions lectorales qui sont loin d'aller de soi, est considéré comme une donnée (inter)textuelle indépendante de la lecture. On se retrouve ainsi devant un processus où la lecture occulte le rôle de ses propres opérations.

9 Voir la quatrième page de couverture de «*Je m'égalomane à moi-même...!*», Montréal, Stanké, 1982, recueil dont le titre en dit déjà long sur la problématisation de l'instance énonciative, en plus, comme c'est régulièrement le cas avec Favreau, de faire la part belle à la lecture. Il y a là du *Sol tel qu'en lui-même enfin la mégalomanie le change*, mais aussi du *m'égal aux mêmes*; «*Je m'égalomane à moi-même...!*» serait-il un *Tombeau de Sol par lui-même*? Sans compter que, de «*m'égalomane*» à «*m'égalomane*», ou inversement, c'est une *apostrophe* qui s'ajoute ou qui tombe: rappel discret d'un rapport aux lecteurs et aux spectateurs qui est toujours décisif dans les «*monologues*» de Sol.

livre¹⁰, cette formule, ce titre que Denys Tremblay s'est donné lors de diverses performances, n'apparaît nulle part. Tout une série d'indications font de l'Illustre Inconnu l'« auteur » de l'étrange performance qui est relatée dans le livre — encore que cette attribution soit diversement problématisée, comme on le verra — mais tout l'appareil péritextuel place le livre lui-même, non pas sous l'égide de l'Illustre Inconnu ou de Tremblay, mais sous une série inextricable d'autorités. Dès lors, faire de Tremblay l'auteur de **la Fin de la mort** (appelons cela ainsi, pour le moment, mais on verra que cela non plus n'est pas si simple), ce serait tirer un peu vite argument de son rôle lors de la performance pour lui attribuer le texte qui la décrit.

Ceci a évidemment des répercussions sur les débats, naguère vifs en art contemporain, à propos de l'art conceptuel et de la performance. Un examen rigoureux de ces répercussions exigerait une discussion étendue qui déborderait mon propos. Je ferai seulement remarquer que l'art conceptuel est largement une question de textes (les descriptions préalables des œuvres sont censées importer au moins autant que leur réalisation physique, d'ailleurs éventuelle), mais de textes dont les agencements discursifs spécifiques n'entrent pas en ligne de compte, dans la mesure où ils sont considérés livrer en toute transparence l'idée qui sous-tend l'œuvre. Or, on verra qu'à cet égard c'est un tout autre réglage de lecture que propose **la Fin de la mort**. Quant à la performance, il me suffit ici de noter, après René Payant¹¹, qu'elle problématisé les comptes rendus que la critique peut tenter d'en faire, dans la mesure où le spectateur qui se fait critique a aussi été, d'emblée, un acteur (que je serais tenté de qualifier de *périphérique* pour souligner son statut trouble) de la performance qu'il décrit comme critique. **La Fin de la mort** exacerbe ce problème du texte-sur-la-performance, d'une part en se donnant, j'y viens, un réseau d'auteurs entretenant des rapports plutôt divers avec la performance elle-même, d'autre part en problématisant de toutes sortes de façons l'activité du lecteur qui n'a pas forcément vu la performance en question mais qui est aux prises avec ce texte. Ces deux problèmes sont d'ailleurs liés : l'auteur de ce livre, c'est un espace de lecture. Ou, plus exactement, un labyrinthe.

Qu'en est-il, donc, de l'instance auctorielle de **la Fin de la mort**? La couverture ne donne à lire aucune signature; ce qu'elle arbore, c'est plutôt un sceau.

10 **La Fin de la mort. Inventaire raisonné et illustré des DOCUMENTS, PREUVES et RELIQUES de la mort et de l'inhumation définitive de L'HISTOIRE DE L'ART MÉTROPOLITAINE**, Chicoutimi, [s.é.], 1984. La localisation ne pouvant se faire à partir de celle des bureaux d'un éditeur, la référence bibliographique devra, ou bien n'indiquer aucun lieu, ou bien, comme j'ai choisi de le faire, se fier à la localisation de l'imprimeur: la Librairie Commerciale ltée de Chicoutimi (cf. p. 02), opérant ainsi un glissement d'une instance plutôt institutionnelle (l'éditeur) à une instance plutôt industrielle (l'imprimerie). Mais les choses sont un peu moins simples, puisque l'imprimerie en question porte un nom qui nous renvoie, nouveau glissement, à cette autre instance qu'est la librairie. J'anticipe ici, évidemment, sur des problèmes dont on est encore loin de soupçonner l'ampleur, mais c'est pour souligner que dès l'adresse bibliographique ce livre se dérobe à une saisie simple, univoque, non problématique. Le livre appelle d'ailleurs de ses vœux une dispersion de son identité puisqu'il indique, immédiatement après les indications bibliographiques: *Tous les textes et photographies publiés dans ce catalogue peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans mention d'origine.*

11 «Notes sur la performance», repris dans **Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987**, Laval, éditions Trois, 1987, p. 294-300

Celui-ci est constitué de deux cercles concentriques; dans le cercle intérieur, les majuscules «RF», en grands caractères, se détachent nettement; quant à la mince couronne entre les deux cercles, ses moitiés supérieure et inférieure offrent respectivement la formule «INTERNATIONALE PÉRIPHÉRIQUE» et la devise «JE ME RÉGIONALISE, JE ME FÉMINISE». Mais peut-être une reproduction permettra de mieux se figurer cela, ainsi que tous les éléments que ma description a laissé tomber:



À lui seul, ce sceau est déjà tout un dispositif de lecture. L'instance auctorielle y apparaît comme un collectif, l'Internationale Périphérique — instance qui, en plus d'être fort probablement inconnue du lecteur au moment où il aborde le livre, est, avouons-le, quelque peu curieuse. Car si les périphéries, prises isolément, ne sont que des positions territoriales, leur association, vraisemblablement militante, en une Internationale, les place incontestablement dans un rapport dynamique sinon polémique vis-à-vis de la métropole¹². Le résultat est proche du paradoxe: quelque chose comme la réunion de ce qui ne se trouve mis ensemble que pour exercer une pression centrifuge, un excentrement. Aussi, on ne se surprendra pas de voir le nom de cette association orner, bien sûr, la périphérie du sceau lui-même. Mais ce serait lire vite, et peu, que de s'en tenir à cela, sans s'interroger sur ce qui devient l'enjeu d'un sceau ainsi configuré: son propre centre.

C'est peut-être de ce côté, d'ailleurs, que la lecture aura abordé le sceau. La mise en évidence des lettres «R» et «F» n'y est certes pas pour rien. Elle suffira peut-être pour que l'on conjecture, avant de lire le reste, qu'il s'agirait des initiales de «République Française». «Internationale Périphérique» ruine ou ruinera cette hypothèse, tout en rendant ces initiales un peu problématiques (que désignent-elles donc?), du moins jusqu'à ce que l'on remarque la devise, à laquelle il est possible de les rattacher: R et F, dès lors, ce seront Régionalise et

12 «Métropole» qui, rappelons-le, qualifie l'histoire de l'art à la toute fin du sous-titre cité plus haut (note 11). Les hostilités, au moins virtuelles, sont engagées.

Féminise¹³. Il n'empêche que l'hypothèse invalidée ne s'estompera pas forcément du souvenir de la lecture. Cela tient à deux facteurs au moins. D'une part, le *résultat* invalidé, « République Française », a de bonnes chances d'être reconvoqué plus loin par la lecture, lorsqu'elle apprendra que la performance s'est tenue en divers lieux de Paris, et notamment dans un musée au nom de président de la république — le Centre Georges-Pompidou. D'autre part, l'*opération* même consistant à réaffecter les initiales risque de ne pas passer inaperçue, d'autant plus que les initiales sont finalement associées à la devise plutôt qu'au nom de l'association, ce qui est plutôt inhabituel et contribue à attirer l'attention sur le dispositif. En définitive, la rectification de l'hypothèse initiale n'apparaît pas vraiment comme le congédiement d'une lecture qui n'aurait plus ensuite qu'à être oubliée, mais beaucoup plus comme l'une des pièces du dispositif, et qui en tant que telle mérite d'être prise en considération. Quelle que soit la façon dont elle l'est (comme le détournement d'initiales célèbres, comme un piège minuscule tendu à la lecture, comme une méprise de la part de cette dernière), on a un résultat de lecture qui résiste à son invalidation, dans la mesure où le lecteur ou la lectrice continue à en tenir compte, fût-ce de façon ténue ou rétrospective¹⁴. À noter, de plus et encore une fois, que cette résistance n'a pas à dépendre d'une quelconque intention d'auteur: le détournement, le piège ou la méprise n'ont pas à être considérés comme délibérés pour être considérés tout court.

Mais revenons à la question de l'instance auctorielle. On aura remarqué que, si le sceau propose une instance collective, à savoir l'Internationale Périphérique, la devise, elle, offre un singulier: le « je » qui tout à la fois se régionalise et se féminise. En soi, une devise à la première personne du singulier n'a rien d'exceptionnel (qu'on songe seulement, tout près de nous, à « Je me souviens »), dans la mesure où ce singulier est censé valoir pour toute une collectivité, d'autant mieux subsumée par lui qu'elle semble s'y fondre en une unité homogène: la part d'imaginaire que cela implique peut alors passer tout à fait inaperçue. Mais c'est à tout autre chose que nous avons affaire ici, puisque ce « je » est pris dans un processus

13 Le lecteur qui retournera à la couverture après avoir parcouru l'intérieur pourra cependant surimprimer une autre hypothèse, selon quoi ces initiales renverraient à deux des auteurs/acteurs du livre et de la performance: Restany et Fischer. Lecture dont le réglage est évidemment problématique, puisque seules des composantes ultérieures permettent de risquer une hypothèse qui, sur la couverture où elle fait retour, n'est pas du tout appuyée et doit même composer avec l'hypothèse sur Régionalise et Féminise. On peut bien sûr, à partir de là, voir dans « RF » une sorte de crypto-signature, à condition de ne pas ériger celle-ci en véritable signature: pas plus que les autres instances énonciatives, Restany et Fischer ne peuvent être considérés avoir le dernier mot sur le livre.

14 Ce dispositif s'apparente donc à ceux qu'analyse Stanley Fish, notamment dans *Is There a Text in This Class?* (Cambridge, Harvard University Press, 1980), en fonction d'un cadre notionnel assez différent toutefois de celui que j'adopte. Fish propose en effet des analyses où l'« expérience du lecteur » ne s'estompe pas au profit du « contenu » obtenu au bout du compte, là où je préfère parler respectivement d'« opérations » et de « résultats » de la lecture, de façon à éviter, d'une part, la perspective phénoménologique tendanciellement impliquée par la notion d'expérience du lecteur et, d'autre part, le sémantisme impliqué par celle de contenu. Dans l'exemple des *Enfantômes*, le consentement de Fériée est un résultat de l'activité lectorale, mais ce serait simplifier indûment son statut que d'en faire un contenu, fût-il implicite.

de transformation et de différenciation, territoriale et sexuelle: *Je me régionalise, je me féminise*. L'Internationale Périphérique, à supposer que le « je » vaille pour elle, n'offre décidément pas une identité fixe, au moment où elle s'affiche¹⁵.

Il ne faut oublier, par ailleurs, que nous avons affaire à un sceau: c'est dire que le livre n'est pas signé mais contresigné — après-coup curieux, puisqu'il ne certifie aucune signature préalablement apposée. Mieux, ce sceau est un simulacre de sceau. D'une part, parce que la lecture a de bonnes chances de considérer comme fictives, aussi bien l'Internationale Périphérique que sa devise; d'autre part, en raison de son mode même d'inscription: le sceau est visiblement imprimé de la même façon que tous les autres éléments de la page couverture, et non pas apposé après coup. Cette estampille souligne donc, non seulement par ses mots mais aussi par sa facture, que le livre se soustrait, au moins temporairement, à toute autorité sûre.

Temporairement, car le recto de la couverture ne constitue qu'un élément au sein du dispositif péritextuel qui est beaucoup plus étendu. Plus ramifié, aussi: après ce recto dont il n'est pas téméraire d'avancer qu'il sera le premier à s'offrir au regard, les parcours que la lecture peut emprunter se multiplient¹⁶. De ce fait, la lecture devient non seulement un parcours spécifique au sein d'un réseau qui se complique progressivement, mais aussi un parcours plus ou moins « sauvage », réglé beaucoup moins par un projet préalablement défini, que par le désir de voir ce qu'il en retourne de ce livre — quitte à s'y perdre. Quitte aussi, si d'aventure cette lecture tente de se prolonger en analyse, comme c'est le cas ici, à rencontrer de vifs problèmes d'organisation puisque très vite aucun parcours, aucune mise en ordre ne peuvent être considérés comme privilégiés, comme davantage fidèles au projet de l'auteur¹⁷.

Quel que soit, en effet, le parcours choisi, les composantes mises en place par le recto de la couverture se décalent, se modifient discrètement. Ainsi, côté verso, la lecture retrouve-t-elle un « je » (implicité par l'adjectif possessif « mon »), mais un « je » qui, d'évidence, n'est pas tout à fait celui de la devise, puisqu'il se donne à lire comme bien individuel: *À mon ami Michel-Joseph Fortin, mort volontairement le 18 février*

15 Il reste cependant possible, le lecteur ou la lectrice y auront peut-être songé, de concilier cette curieuse devise avec un hymne national bien connu, à savoir la *Marseillaise* qui est à la fois musicalement officielle, patriotiquement régionale et incontestablement féminine. Malheureusement pour cette hypothèse, c'est plutôt, en fait de musique, le disque des « Plus beaux chants scouts » qui a été mis à contribution lors de la performance... (voir la *Fin de la mort*, p. 49).

16 Pensons ici à la notion de « multifurcation » proposée dans un tout autre contexte par Douglas Hofstadter (*Gödel, Escher, Bach*, New York, Vintage Books, 1980). C'est d'ailleurs l'ensemble du livre, et pas seulement son appareil péritextuel, qui rentabilise une lecture « multifurcatrice », par un ensemble de dispositifs trop complexes pour être analysés en détail ici. Ce seront peut-être ces dispositifs-là qui amèneront certains à revenir sur l'appareil péritextuel, après l'avoir traversé un peu vite dans l'espoir de trouver à l'intérieur du livre un confort de lecture manifestement impossible à obtenir dans sa périphérie. Or l'intérieur ne livre pas davantage de chemin sûr vers un contenu univoque, mais d'autres labyrinthes, d'autres circonvolutions dont le centre se dérobe.

17 Il reste évidemment, comme dans le cas des *Enfantômes*, la possibilité de restaurer « au second degré » l'intention de l'auteur, en postulant une intention consistant à dérouter la lecture, notamment quant au parcours à suivre. Mais, outre que cette hypothèse ne résoud en rien les problèmes auxquels la lecture est concrètement confrontée, elle a de bonnes chances d'apparaître comme une hypothèse *ad hoc*, destinée d'abord et avant tout à préserver un régime de lecture basé sur l'intention auctoriale.

1983 ceci n'est pas une œuvre d'art mais un inventaire illustré et raisonné 666666. À noter que cette transcription ne rend pas compte de l'agencement typographique de ce texte, qui se présente en majuscules disposées à égale distance les unes des autres, sans espacement supplémentaire entre les mots, sans non plus que les lignes ne se terminent par un mot complet, de telle sorte que la première, par exemple, se lit: A M O N A M I M I C. On devine que cette disposition a toutes les chances de provoquer toute une série de regroupements qui se bouleverseront les uns les autres: avant d'en venir à *À mon ami Mic[hell]*, on pourra lire *À Mona Mimi, Mimic*, et probablement bien d'autres choses encore¹⁸. Une fois de plus, la lecture qui finira par s'imposer ne parviendra sans doute pas à congédier celles qui l'auront précédée: *Mona* et *Mimi* sont une jolie façon de féminiser, souvenons-nous de la devise de l'Internationale Périphérique, *Michel*. Tout comme celui-ci, bien sûr, en est une de masculiniser celles-là: non seulement le masculin ne prévaut pas, mais il n'est pas assuré d'être une origine; comment, en effet, en assigner une à ce réseau de démembrements et de remembrements littéraires¹⁹? Certes, la lecture dispose maintenant d'un «je» qui, quoique anonyme, prend la responsabilité du livre en le dédicçant. Mais sa dédicace vise malheureusement quelqu'un qui ne peut la lire, et son anonymat est bien embarrassant: la lecture qui passe du recto au verso aura peut-être l'impression d'avoir choisi le mauvais parcours, ou du moins d'en avoir pris un qui lui aura fait sauter par-dessus la réponse à la persistante question: qui est l'auteur?

Ce n'est pourtant pas une réponse définitive qu'offre l'intérieur du livre mais bien, encore une fois, une multiplication des questions. Soit par exemple la toute première page, numérotée 01: divisée en deux dans le sens de la hauteur, elle offre respectivement, à gauche, la photographie d'un homme, barbu et en uniforme, debout devant un micro et braquant un revolver vers sa gauche (notre droite), tandis que la partie droite, justement, donne à nouveau le sous-titre: **Inventaire raisonné et illustré des DOCUMENTS, PREUVES et RELIQUES de la mort et de l'inhumation définitive de L'HISTOIRE DE L'ART MÉTROPOLITAINE** et, tout en bas et en petits caractères, *Une réalisation du Service de la Preuve Ultime des Archives Régionales (S.P.U.A.R.) 1984*. Reprises et décalages: le sous-titre revient, mais le titre de la couverture (**la Fin de la mort**) a disparu, de telle sorte qu'on peut se demander si le vrai titre (mais une telle notion devient aussitôt suspecte) ne serait pas: **Inventaire raisonné...**²⁰ Du côté de l'instance auctorielle, encore du nouveau: une instance collective, le S.P.U.A.R., qui ne peut

18 Ainsi, la lecture travaillée par le souvenir des textes de Duchamp rapprochera peut-être cet AMONAMIMIC du titre du film réalisé par Duchamp et Man Ray: *Anemic Cinema*. À suivre.

19 Il suffit d'ailleurs de s'arrêter sur ces résultats transitoires pour lancer la lecture sur de nouveaux circuits: *Mona* donne à lire l'idée d'unicité et *Mimi*, à la fois celles de moitié et de redoublement... Autant de résultats au statut ambigu puisqu'ils apparaissent aussi bien apocryphes que surdéterminés, au sens que Ricardou donne à ce terme dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978 (Poétique).

20 Indiquons tout de suite que l'énigmatique formule «*La Fin de la mort*» n'apparaîtra nulle part ailleurs dans le livre. Substitution et disparition qui montrent bien que le primat et même l'assurance du titre tiennent pour une large part à la configuration, notamment typographique, de l'appareil péritextuel. Sous ce rapport, cette problématisation du titre par le livre s'apparente donc au dispositif que met en place la *Prise/Prose* de Constantinople de Ricardou.

être identifié à la première personne anonyme du verso, mais qu'il faut bien distinguer, non moins, de l'Internationale Périphérique du recto de la couverture. Par ailleurs, une fonction enfin explicite, celle de « réalisation ». Mais la pléthore des instances auctorielles ne peut que problématiser cela aussi : les instances déjà rencontrées jouent-elles d'autres rôles par rapport au livre ? Lesquels ?

Nouvelle donnée dans un dispositif péritextuel qui en offre déjà un peu plus qu'il n'en est coutume, le Service de la Preuve Ultime des Archives Régionales peut se lire, en même temps, comme une nouvelle *donne* de cartes déjà distribuées, mais autrement. *Preuve* et *Archives* renvoient l'une et l'autre au sous-titre et à ses *documents, preuves et reliques; Régionales*, à la devise de l'Internationale Périphérique; *Ultime*, à la mort et à l'inhumation de l'histoire de l'art métropolitaine, dont on n'aura pas oublié de sitôt qu'elles sont déclarées « définitives »... Jusqu'à *Service* qui se donne à lire comme une manière de reprise, fût-ce à la faveur d'un déplacement sémantique: de la mort à l'inhumation, n'y a-t-il pas un service (funèbre) qui s'intercale? Brisures et remembrements à nouveau, donc, à une autre échelle que ceux que le dispositif littéral/typographique du verso amène la lecture à effectuer, mais qui, pas plus que ceux-là, ne laissent d'unité stable comme résultat.

Nous n'aurons garde de négliger la photographie qui jouxte tout cela. L'on saura plus loin qu'il s'agit là d'un des documents de la cérémonie d'inhumation définitive: la photo montre l'Illustre Inconnu au moment où il procède à la salve dite de déshonneur²¹. Mais le lecteur qui aborde pour la première fois cette photo est loin de se réduire à des questions à propos du personnage qui y figure. Car ainsi agrandie, et donc ainsi recadrée, la photo est disposée de telle sorte que le revolver est directement braqué en direction du sous-titre (plus précisément, du mot *reliques*), et il est difficile de ne pas songer à l'un des revolvers, omniprésents dans les *cartoons* de notre enfance, où la détonation était remplacée par un petit drapeau qui livrait graphiquement le « bang » sonore attendu²². Difficile de ne pas songer, de plus, à une phrase célèbre de Goebbels: *Quand j'entends le mot « culture », je sors mon revolver*. Faut-il comprendre qu'un de ses émules aurait développé le même genre de sensibilité face, lui, à *Histoire de l'art métropolitaine*? Autre possibilité: l'Illustre Inconnu ne vengerait-il pas la disparition du titre de la couverture (**la Fin de la mort**) en tirant sur le sous-titre qui tente d'en usurper la place (**Inventaire raisonné...**)? Questions frivoles peut-être, mais qui méritent l'attention, justement, de par leur caractère frivole: non seulement

21 Tirée afin de montrer, hors de tout doute possible, aux générations futures que la mort de *Sa Majesté Historique* ne pouvait qu'être effective et définitive (**la Fin de la mort**, p. 28). L'on découvrira aussi, toujours page 28, que la photo de la page 01 est l'agrandissement partiel d'un cliché qui montre Hervé Fischer en arrière-plan derrière l'Illustre Inconnu. Façon discrète d'affirmer que Fischer est *derrière*, auctoriellement parlant, la performance de l'Illustre Inconnu? En effet, l'Avant-propos, page 07, nous apprendra que *les premières indications [sur les circonstances de la mort de Sa Majesté l'Histoire de l'Art Métropolitaine] nous proviennent d'un livre intitulé, « l'Histoire de l'Art est terminée », écrit par un dénommé Fisher, publié chez Balland en 1981*. La responsabilité auctorielle n'est donc pas seulement démultipliée en une série d'instances hétérogènes, elle devient l'enjeu d'un véritable conflit.

22 Filigrane d'autant plus tentant à lire que la photo met en scène, par ailleurs, un microphone censé retransmettre des sons qui, pour la lecture, resteront tout aussi inaudibles que le coup de feu.

la page 01 a de bonnes chances de faire rire, mais de plus, elle s'expose à des lectures elles-mêmes humoristiques, selon un dispositif similaire à celui analysé tout à l'heure à partir des **Enfantômes**.

La drôlerie du livre, on est déjà à même de le constater, est à la mesure des efforts déployés pour attribuer à l'entreprise un caractère imperturbablement officiel, mais qui est fissuré de toutes parts²³. De cela, la page 02 offrira elle aussi son lot d'exemples. Ainsi, une nouvelle fonction éditoriale y apparaît: celle, double, de «conception et de coordination», assumée conjointement (à moins qu'il ne faille répartir les deux fonctions entre les deux responsables?) par le *Service de la Preuve Ultime* et *Sylvie Harvey*. Combinaison narquoise, sinon franchement loufoque, d'une autre entité au titre ronflant et d'un patronyme qui n'est pas particulièrement notoire, de telle sorte que Sylvie Harvey pourra apparaître moins fictive (!) que les instances qui précèdent. Mais de telle sorte, inversement, qu'elle pourra apparaître en quelque sorte «fictivisée» par contamination, selon le principe du «qui s'assemble se ressemble».

Il m'importe peu que ces distinctions soient bien douteuses, ontologiquement parlant, et que le plus élémentaire réalisme exigerait d'abord de déterminer si Sylvie Harvey existe ou non, quitte à s'offrir un voyage à Chicoutimi. Car, s'agissant de lecture, de telles préoccupations ontologiques (ou touristiques) sont hors circuit d'entrée de jeu. Pour une lecture qui a déjà rencontré la panoplie d'instances pseudo-officielles que j'ai énumérées, un nom «ordinaire» comme celui de Sylvie Harvey pourra à la fois être considéré comme référentiellement fiable et comme trop ostensiblement ordinaire, justement, au milieu du reste, pour être vraiment fiable. Ce qui est en jeu, dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas une conjecture quant à l'existence matérielle de Mme Harvey, mais bien un réglage spécifique de la lecture, une décision particulière face à l'appareil de signes qui constitue le livre. Si **la Fin de la mort** relève de la fiction, ce n'est donc pas dans le sens où aucun corrélat réel ne pourrait être assigné à l'Internationale Périphérique, à Sylvie Harvey, à l'Illustre Inconnu, etc., mais bien dans la mesure où un tel critère ontologique perd rapidement toute pertinence, dans la mesure où le statut de ces instances apparaît plutôt déterminé par le dispositif de lecture. Quitte à ce que ce statut soit finalement indécidable, non pas faute d'une information manquante qui permettrait de tout régler, mais bien parce que le dispositif travaille à la fois à accréditer et à fictiviser ces instances²⁴.

À ce titre, c'est toute la page 02 qui est exemplaire: rien n'y paraît échapper à ce que j'appellerais la *fictivisation*, pas même les opérateurs censés ancrer le livre lui-même dans sa réalité éditoriale. Tenons-nous en à deux de ces opérateurs, respectivement la première et l'avant-dernière indication à s'offrir dans cette page:

-
- 23 On trouvera un autre exemple de cela lorsqu'on apprendra, page 05, que l'Illustre Inconnu porte le grade de «Très Sous-Officier» de l'Internationale Périphérique...
- 24 On pourrait d'ailleurs ajouter que le nom de Sylvie Harvey et celui de Denys Tremblay peuvent apparaître comme forgés l'un à partir de l'autre (ou inversement), dans la mesure où chacun offre deux *y*: sYlvie harveY, denYs tremblaY. Faut-il rappeler aussi que la lettre *y* est la deuxième, après *x*, que les mathématiciens utilisent pour désigner leurs inconnues? Faut-il aller jusqu'à avancer que *Sylvie Harvey* féminise et régionalise (les Harvey sont nombreux au Saguenay, c'est bien connu) le nom d'*Hervé Fisher*?

Publié grâce à l'aide financière du Centre Culturel Canadien à l'occasion de l'Exposition du Service de la Preuve Ultime des Archives Régionales à la Galerie Lara Vinci, du 5 au 24 avril 1984.

Achévé d'imprimer par la Librairie Commerciale Ltée de Chicoutimi au mois de janvier 1984.

On voit tout de suite la difficulté: comment le livre a-t-il pu à la fois être publié à l'occasion d'une exposition tenue en avril 1984, et avoir été achevé d'imprimer quatre mois plus tôt? Il y a certes moyen de résoudre ce problème, en supposant que l'impression a effectivement été complétée en janvier, *en vue* de l'exposition prévue pour le mois d'avril. Mais c'est compter sans ce qui se donnera à lire quelques pages plus loin, à la fin de la déclaration de Tremblay, qui remercie une Madame Vinci et un Monsieur E. Alvarez, la première qui aura permis la tenue de l'exposition du Service de la Preuve Ultime du 5 au 24 avril 1984, le second pour son efficace collaboration lors de la cérémonie commémorative du 12 avril 1984²⁵. Ces remerciements, on en conviendra, contrarient quelque peu la lecture selon laquelle le livre aurait été imprimé en janvier, c'est-à-dire trois mois avant ce pour quoi Mme Vinci et M. Alvarez sont remerciés. À ce stade, il ne reste que deux solutions opposées — mais concordantes dans leurs visées — consistant, soit à tenir l'achevé d'imprimer pour mensonger (ou erroné), soit, au contraire, à s'y fier et à considérer comme fictives toutes les autres indications temporelles, y compris les crédits au Centre Culturel Canadien et les remerciements à l'endroit de Mme Vinci et M. Alvarez.

Mais, à ce stade, de telles « solutions » n'en sont plus vraiment: elles ont en effet toutes les chances d'apparaître comme des interventions lecturales (visant à redresser une chronologie quelque peu aberrante), ni plus ni moins que l'hypothèse selon laquelle les indications temporelles composent un réseau inextricablement contradictoire. Et, au vu des effervescentes problèmes qui affectent les instances auctorielles, il n'est pas sûr que l'hypothèse la plus rentable soit vraiment celle qui tente d'éliminer les contradictions.

La conséquence de cela n'est pas mince: c'est alors le livre lui-même qui se trouve pris dans les filets tressés par les signes qui s'y inscrivent et qui vont jusqu'à rendre quasi fictive — et un brin paradoxale — l'histoire de sa propre réalisation. Loin d'être le sage écrivain d'un texte déviant, le livre participe ainsi à la subversion qui le traverse; loin d'en être simplement le véhicule il en devient surtout, plus radicalement, l'enjeu et le terrain.

Difficile, une fois encore, de ne pas penser à Marcel Duchamp et à son entreprise d'exploration subversive des marges de l'art: titres²⁶, emplacements

25 **La Fin de la mort**, page 13. Il faut comprendre: commémoration de la cérémonie d'inhumation définitive tenue un an plus tôt, en 1983. Il n'empêche que le premier mouvement de la lecture sera peut-être de comprendre (?) que la cérémonie serait contemporaine de cela même qu'elle commémore, à savoir l'exposition à la galerie Lara Vinci...

26 Voir, sur les titres de Duchamp, l'analyse magistrale (et qui n'a pas fini de questionner les théories de la lecture) d'André Gervais: *la Raie alitée d'effets. Apropos of Marcel Duchamp*, Montréal, HMH, 1984 (Brèches).

d'œuvres elles-mêmes immigrées des dehors du musée²⁷, élevages de poussière échappant à toute entreprise de conservation muséologique, etc. Le rapprochement est d'autant plus difficile à éviter que la performance de l'Illustre Inconnu, pour en dire un mot malgré tout, peut se lire comme une reprise de l'idée duchampienne d'un « Readymade réciproque », notion malicieuse que Duchamp ne définit que par un exemple, certes éloquent: *se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser*²⁸. En effet, la performance tourne autour d'un ou des cercueils contenant les restes mortels de Sa Majesté l'Histoire de l'Art Métropolitaine²⁹, cercueil ou cercueils récupéré(s) au Service des Objets Trouvés du Centre Georges Pompidou où il(s) se trouvai(en)t depuis quelques années, c'est-à-dire depuis la performance réalisée là par Hervé Fischer en 1979. Readymade donc que ce cercueil, à cette différence près que la performance le fera sortir du musée plutôt que de l'y intégrer — ce qui le qualifie au titre de *readymade* réciproque³⁰.

Un livre d'art ?

Un dernier mot, sur le statut du livre et, par ricochet, sur celui de sa lecture. On l'a vu à plusieurs reprises: **La Fin de la mort** met en place des dispositifs configurés de telle sorte que le livre ne s'estompe jamais tout à fait derrière la performance qui y est relatée. Est-ce à dire que nous avons affaire à un livre d'art, à un livre qui, à sa façon, constituerait lui-même une quasi-œuvre d'art ? L'une des instances auctoriales refuse explicitement cette avenue de lecture: la couverture, côté verso, affirme, on s'en souvient, que *ceci n'est pas une œuvre d'art mais un inventaire raisonné et illustré*. Mais ce refus semble finalement reconduire l'alternative bien connue qui, en l'occurrence, constitue la norme: ou bien le livre n'est qu'un inventaire (ce qui laisse le loisir de considérer que la véritable œuvre, en l'affaire, a été la performance), ou bien le livre est, à son niveau, une manière d'œuvre d'art lui aussi. Refuser cette dernière éventualité, on le voit, ce n'est nullement remettre en cause l'alternative dans laquelle elle s'inscrit, ni le principe sous-jacent selon lequel il serait possible de délimiter une frontière entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Or, si **la Fin de la mort** s'impose comme instance induisant des effets spécifiques, irréductibles à la performance qui y est relatée, *sans pour autant constituer un livre d'art offert à la contemplation*, cela tient moins à des déclarations explicites et ponctuelles comme celle que je viens de citer, qu'au réglage que le livre dans son ensemble imprime à l'activité de lecture.

L'impossibilité d'occulter le livre au profit de la performance tient bien sûr, pour une part non négligeable, à l'agencement du livre lui-même: en effet, même

27 Voir à ce sujet les importantes remarques de René Payant, « Le choc du présent. Notes sur la performance: l'effet cinéma », repris dans *Vedute*, op. cit.

28 Note tirée de *la Boîte verte*, reprise dans Michel Sanouillet et Elmer Peterson (éds.), **Duchamp du signe. Écrits de Marcel Duchamp**, Paris, Flammarion, 1975, p. 44

29 **La Fin de la mort**, p. 07.

30 Comme pour mieux troubler la lecture par une accumulation d'indices jamais tout à fait concluants, le livre prend soin d'inclure la photographie d'une installation antérieure de Tremblay, où figure en bonne place une planche à repasser: **Sifflez en travaillant**, page 55. De plus, étant donné le cadavre aplati sur cette planche, le spectateur sera peut-être tenté d'y voir une planche à... trépasser.

si **la Fin de la mort** se présente comme une reconstitution de ce qui s'est passé le 14 avril 1983 à Paris, il n'en demeure pas moins que cette reconstitution prend au fil des pages l'allure d'une véritable aventure compliquée par tout un jeu d'incertitudes, d'interférences entre instances éditoriales, etc. Ainsi, on remarquera, pour s'en tenir à un exemple simple, que l'Avant-propos et le texte « Sur les traces de l'I.I. »³¹ adoptent tous les deux un régime narratif qui n'est pas sans rappeler, mais plutôt parodiquement, à la fois le journalisme d'enquête et le récit policier. Par exemple, l'événement/performance ainsi que ses responsables restent bien mystérieux pour l'instance anonyme qui énonce l'Avant-propos :

Sur l'Internationale Périphérique, on ne sait en fait que peu de choses. Nous connaissons son sigle et sa devise « Je me régionalise, je me féminise », ce qui en dit fort peu et fort long sur ses intentions véritables. Manifestement, cette association en sait beaucoup plus que nous sur elle-même et sur les circonstances de la mort de l'Illustre Défunte.

*Les pages qui suivent sont une invitation à suivre cette étrange affaire.*³²

Mais peut-on s'en tenir à cette « opacité » du livre vis-à-vis de la performance pour argumenter son statut subversif, irréductible aussi bien à la notion de livre d'art qu'à celle de témoignage transparent ? Assurément, les livres d'art n'ont guère coutume d'user de la dérision pour afficher leurs qualités intrinsèques. Mais cette distinction culturellement indéniable est, somme toute, bien fragile : l'idée d'opacité du livre vis-à-vis de son référent performanciel recouvre aussi bien le livre que l'on remarquerait pour son papier de luxe et sa typographie choisie, que celui qui, plutôt que par des somptuosités, se signale, comme **la Fin de la mort**, par son décalage parodique par rapport à l'événement qu'il décrit. De l'un à l'autre, le contenu de la notion de livre d'art connaît certes une transformation sensible, mais le principe du livre d'art, lui, demeure rigoureusement intact.

Or, ce qui nous a retenu, ce n'est pas seulement l'opacité de **la Fin de la mort**, mais aussi son dispositif de lecture : ce n'est pas seulement un livre qui se signale en tant que tel à l'attention de ceux qui le parcourent, c'est un dispositif (plus exactement : un ensemble de dispositifs) qui, de toutes sortes de façons, rend problématique l'activité de sa lecture.

Reprenons l'exemple précédent : il ne suffit pas de constater que l'Avant-propos et « Sur les traces de l'I.I. » apparaissent tous deux comme des reprises plus ou moins parodiques d'un schéma emprunté au journalisme d'enquête. Il faut noter, de plus, que ces deux fragments s'exposent eux-mêmes à une lecture policière, investigatrice vis-à-vis du texte — mais orientée beaucoup moins vers une vérité à mettre à jour, que vers une joyeuse multiplication des questions. Ainsi, la lecture déjà travaillée par la question des instances auctorielles pourra se demander si la similitude entre ces deux fragments ne serait pas l'indice d'une

31 **La Fin de la mort**, respectivement p. 07 et p. 51-56. À noter que « Sur les traces de l'I.I. » est signé Sylvie Harvey et que celle-ci s'y présente comme *auxiliaire-adjointe au laboratoire d'analyse non-scientifique...*

32 **La Fin de la mort**, p. 07.

commune origine: Sylvie Harvey ne se cacherait-elle pas derrière le « nous » anonyme de l'Avant-propos ? Ou alors, inversement, « Sylvie Harvey » ne serait-il pas un pseudonyme de l'instance collective qui dit « nous » dans l'Avant-propos ? Questions moins intéressantes par elles-mêmes, que dans la mesure où la lecture qui les produit participe alors à la parodie du récit policier, en compliquant les interrogations explicites du texte (qui est l'Illustre Inconnu ? qu'est-ce que l'Internationale Périphérique ?) par des questions qui portent sur ces interrogations elles-mêmes (qui est donc le « nous » qui s'interroge sur l'Illustre Inconnu et l'Internationale Périphérique ?) et qui, on vient de le voir, ont toutes les chances d'aboutir à des hypothèses inverses et concurrentes.

Si le livre se démarque des événements qu'il donne à imaginer, ce n'est donc pas en tant qu'objet artistique à contempler, mais bien comme le terrain et l'occasion d'une lecture qui, parfois mine de rien, ou presque — et l'humour, là n'est pas pour rien — subvertit bien des évidences préalables quant à l'articulation de l'écriture et de la lecture.

Si l'humour joue un rôle important dans le dispositif de cette subversion, cela tient à ce que c'est souvent à travers lui que se fait, en pratique, le glissement entre les deux types d'illicites que j'ai distingués plus tôt. Entre ce qui, d'une part, est *constaté* par la lecture et attribué à l'écriture (par exemple, le loufoque rang de Très Sous-Officier assigné à l'Illustre Inconnu) et ce qui, d'autre part, est lisiblement *opéré* par la lecture, de telle sorte que son attribution sera indécidable (par exemple, le calembour souterrain : planche à trépasser), il se fait un passage qui correspond à une transformation majeure du réglage de la lecture — mais une transformation qui est souvent appuyée par le caractère semblablement humoristique de dispositifs par ailleurs dissemblables. L'humour joue ainsi le rôle d'un catalyseur vis-à-vis de lectures qui, dans bien des cas, ne seraient sans doute pas effectuées isolément.

D'où, certes, l'ambiguïté persistante de cette subversion : on sait à quel point il est facile d'opposer l'humour au sérieux, et donc de ne pas reconnaître trop d'importance aux ludiques aventures que connaît la lecture au long de l'**Inventaire raisonné**. D'où aussi, cependant, le trouble tout aussi persistant que déclenche cette lecture, qui est progressivement amenée à subvertir la frontière qui sépare les lisibles intentions de l'auteur des risibles inventions du lecteur, qui est amenée, aussi, à passer insensiblement du déchiffrement sérieux à l'exploration joyeuse d'un réseau, d'un réseau qui ne sera jamais plus rassurant à partir du moment où la lecture s'apercevra jusqu'à quel point elle est, déjà, engagée dans son élaboration.