

**Formes
Poétiques
Contemporaines**

L'Effacement

Numéro publié sous la direction de
Michel Delville et Gérald Purnelle

Presses Universitaires de Liège
2019

Effacement, poésie, critique

Michel Delville

Université de Liège / CIPA / Traverses

De l'*Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg au livre d'artiste *A Humument* de Tom Phillips (1966-2016) — en passant par les révisions mallarméennes de Marcel Broodthaers (*IMAGE*, 1969), le *found footage* de Martin Arnold (*Shadow Cuts*, 2010) et les expérimentations post-oubapiennes de Jochen Gerner (*TNT en Amérique*, 2002) —, la pratique de l'effacement apparaît tel un procédé central du monde artistique et littéraire depuis plus d'un demi-siècle. Nombreux sont en effet les artistes visuels (peintres, photographes, vidéastes) et les écrivains (le plus souvent poètes) à s'être appropriés des œuvres ou des textes existants dans le but d'en altérer le sens et/ou d'en moduler la lisibilité. Ces manœuvres appropriationnistes ne touchent d'ailleurs pas seulement les champs respectifs des arts plastiques et de la littérature. On les observe également dans les domaines, peut-être moins balisés à cet égard, mais tout aussi féconds, de la musique, de la bande dessinée et du cinéma expérimental.

Dans la foulée de la frénésie révisionniste prônée par divers avatars du post-modernisme et du déconstructionnisme, on assiste à un véritable âge d'or de ce qu'il est convenu d'appeler la « poétique de l'effacement ». La *success story* de ces pratiques, dans le monde anglo-saxon en particulier, est souvent associée à un désir de revisiter des œuvres ou des genres canoniques dans le but de mettre au jour leurs appareillages formels et idéologiques, qu'il s'agisse de détourner le lyrisme des *Sonnets* de Shakespeare (Jen Bervin), d'oblitérer la prose d'un roman victorien afin d'en « exhumer » le contenu « caché » (Phillips), ou de recouvrir d'encre noire les pages d'un album de Tintin (Gerner).

On s'en souvient, Paul Ricœur fit de Marx, Nietzsche et Freud les pères fondateurs d'une « école du soupçon¹ » prônant une critique radicale des illusions et mensonges qui affectent notre faculté de compréhension et d'interprétation des textes. L'art de l'effacement doit-il être considéré comme une manifestation

1. Paul Ricœur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Éd. du Seuil, Paris 1965.

parmi d'autres de ce que Rita Felski a décrit comme le « stade terminal d'ironie » où se trouveraient aujourd'hui des sciences humaines (*humanities*) possédées par « la pulsion incontrôlable de mettre des guillemets partout¹ » ? Quelle soit la réponse à cette question, la pulsion révisionniste et appropriationniste qui caractérise l'art de l'effacement semble moins dominée par l'intention de détruire l'œuvre elle-même que de revisiter des textes qui nous sont (trop ?) familiers, souvent des classiques, dans le but de mettre en lumière et, parfois, de corriger leurs défauts et limites. Il ne s'agit pas seulement d'assainir le document source, à la manière des censeurs, afin de le purger de tout ce qui est indésirable, ni de gommer ce qui est jugé inopportun ou dangereux. Dans les œuvres envisagées plus loin, l'artiste de l'effacement travaillerait plutôt comme un sculpteur qui ôterait des copeaux de matière visuelle et/ou textuelle pour donner forme à de nouveaux motifs sémiotiques et porter l'œuvre à un autre niveau de lecture et d'interprétation — au point de dépasser, voire de surpasser parfois l'œuvre initiale. De fait, la poétique de l'effacement ajoute et crée au moins autant qu'elle n'efface et soustrait.

Comme nous le rappelle Felski, il convient de garder à l'esprit les enseignements de Ricœur, lequel nous invite à « conjuguer à la volonté du soupçon [au] vif désir d'écouter » ; « rien n'interdi[sant] à nos lectures de mêler analyse et attachement, critique et amour² ». À cet égard, il est intéressant de rapprocher l'art de l'effacement de la poétique de l'objet trouvé dont les ready-made de Duchamp ont assuré la notoriété. Cependant, là où Duchamp élevait des objets ordinaires au rang d'œuvres d'art en les isolant de leurs contextes et de leurs valeurs d'usage, les œuvres rangées sous la bannière de l'*erasurism* poursuivent des buts bien différents dans la mesure où leur référent central reste l'œuvre source, cette dernière étant soumise à diverses formes de manipulations physiques dont la fonction et la signification tiennent tout entières dans la tension entre le texte d'origine et son avatar « effacé ». Comme c'est le cas dans des formes plus traditionnelles de réécriture de textes canoniques (e.g., *La Prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys ou *Mister Pip* de Lloyd Jones, mais on pourrait citer bien d'autres romans post-modernes de tendance néo-victorienne), le fantôme du texte fondateur est voué à hanter sans fin la version « traitée »³, le contenu oblitéré étant toujours susceptible de refaire surface, de manière plus ou moins claire et explicite.

Cela étant, les méthodes d'effacement dont il est question ici se distinguent des réécritures postmodernes précitées en ceci que le geste destructeur affecte non seulement le contenu du texte mais aussi (et surtout) la matière textuelle en

1. Rita Felski, *Uses of Literature*, Wiley-Blackwell, New York 2008, p. 2.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. Le mot « traité » est utilisé ici à la fois dans un sens général et pour désigner une pratique proche de la pratique qui consiste à « traiter » ou « préparer » un piano ou une guitare en plaçant des objets sur ses cordes de manière à en altérer le son.

soi. C'est cette attention aux propriétés concrètes et matérielles du langage (ou des images) qui réunit les diverses formes de suppression, oblitération, camouflage, annulation, éraflage, frottage, tamponnage, etc., que nous regroupons sous l'éventail de la catégorie d'« effacement ».

Les blancs de Mallarmé/Broodthaers

Qu'il s'agisse de subterfuges textuels ou extratextuels, Stéphane Mallarmé reste une figure centrale pour les poètes et poéticiens du blanc, dès lors qu'il s'agit d'explorer la présence spectrale de ce qui a été au sein même de ce qui n'est plus. La poésie de Mallarmé nous fait entrevoir des objets paradoxaux qui s'annulent ou disparaissent dès qu'ils sont nommés (on se souvient de « l'absent tombeau », de ces « vols qui n'ont pas fui » et de « l'aboli bibelot d'inanité sonore » du « Sonnet allégorique de lui-même », titre auquel le poète renonça à raison). Opérant l'annihilation réciproque de la négativité et de la positivité (« Devant son existence [celle du hasard] la négation et l'affirmation viennent échouer¹ » écrit Mallarmé dans *Igitur*), l'espace du poème semble autoriser d'infinies combinaisons et permutations, multipliées et complexifiées par les « circonstances éternelles » du coup de dés qui est lui-même, selon l'auteur, le résultat de toute opération de pensée (« Toute Pensée émet un Coup de Dés² »).

La version d'*Un coup de dés* que signe Marcel Broodthaers en 1969 dote l'édition Gallimard du poème de Mallarmé d'un nouveau sous-titre : « IMAGE ». Broodthaers oblitére le texte de Mallarmé et y substitue sur chaque double page des rectangles typographiques noirs. (Visuellement similaire, le « Lautgedich » (1924) de Man Ray est un précurseur important, avec cette différence essentielle que le poème de Man Ray insiste plus sur le son que sur l'espace, comme en témoigne la musicalité silencieuse, résiduelle, de son schéma métrique régulier.) « IMAGE » répond à une exigence formulée par Mallarmé dans sa Préface : que la page soit ouverte comme une toile invitant à une « vision simultanée³ » où « le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre⁴ ». Dans la foulée, « IMAGE » constitue une extension littérale de la fameuse sentence du poète selon laquelle « le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation⁵ ». Que Mallarmé insiste tant sur (l'auto-)suppression des mots et sur le rôle de la « sensation » fait écho à son désir plus général de « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle pro-

-
1. Mallarmé, *Igitur*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 441.
 2. Mallarmé, préface au Coup de dés, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 387.
 3. *Ibid.*, p. 407.
 4. *Ibid.*, p. 406.
 5. Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis », 30 octobre 1864, dans *Œuvres complètes*, p. 663.

duit »¹. Issu du constat que l'artiste peut travailler « par *élimination*, et toute vérité acquise ne [naître] que de la perte d'une impression² », la poétique mallarméenne laisse entendre que les poètes eux-mêmes ne sont que « de vaines formes de la matière » face au « Rien qui est la vérité³ ». La première édition d'« IMAGE » souligne encore davantage cette hypothèse en imprimant les bandes de texte oblitéré sur du papier translucide, une technique permettant de prolonger en profondeur la plasticité bidimensionnelle des expériences verbo-visuelles de Mallarmé. Jacques Rancière est peut-être celui qui résume le mieux les implications artistiques et philosophiques de ce geste quand il écrit que Broodthaers « accomplit et contredit tout à la fois l'esthétique de Mallarmé »⁴, mobilisant différentes formes d'autosuppression aboutissant à une « spatialité indifférente » gouvernée par « le pouvoir du vide ».

Gommages

Les Gommages d'Alain Robbe-Grillet (1953) est une autre œuvre saillante de l'histoire de l'effacement, tant au niveau du contenu que de la forme. Selon Robbe-Grillet lui-même, le Nouveau Roman anti-policier entreprend d'effacer les conventions du genre en le libérant de « l'idéologie réaliste où tout a un sens⁵ », préférant « les structures lacunaires⁶ » aux schémas narratifs clos du roman à énigme et suivant les pistes d'un sens qui fuit à travers les « trous⁷ » du réel. Ce processus aboutit à la pulvérisation de l'intrigue traditionnelle, ce que traduit bien l'objet de la quête du détective Wallas : « une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière⁸ », une gomme « parfaite » qui peut-être n'existe pas mais qui, dans le contexte du roman policier, relie symboliquement l'effacement et la mort. Le meurtre de l'intrigue est le crime parfait dont seul un lecteur vigilant peut espérer être témoin, crime qui, incidemment, est aussi parfait que la gomme idéale de Wallace puisqu'aucun crime réel n'a lieu dans le texte de Robbe-Grillet.

Eraserhead (1977) de David Lynch est une autre histoire qui s'efface à mesure qu'elle se raconte, gommant graduellement ses actualisations passées, présentes et futures. On se souviendra de la scène où le protagoniste Henry

-
1. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, p. 364.
 2. Stéphane Mallarmé, « Lettre à Eugène Lefébure », 27 mai 1867, dans *Correspondances complètes*, Gallimard, Paris 1995, p. 349.
 3. Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis », 28 avril 1866, dans *Œuvres complètes*, p. 695.
 4. Jacques Rancière, *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Musée des beaux-arts de Nantes, 2007.
 5. Alain Robbe-Grillet, *Entretien*, « Littérature », 49/1, 1983, p. 16.
 6. *Ibid.*
 7. *Ibid.*
 8. Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Minuit, Paris 1953, p. 132.

Spencer imagine qu'on transporte sa tête à l'usine de crayons où des morceaux de son cerveau sont transformés en gomme. Quelle que soit la signification de la métaphore feuilletée de Lynch (Henry craint de toute évidence d'être physiquement effacé, mais le film évoque aussi la possibilité de voir l'univers entier emporté dans un nuage de gomme poudreuse), nous avons affaire ici à un exemple d'effacement qui se retourne contre lui-même, tel un serpent qui se mordrait la queue.

La gomme, en tant qu'objet concret et esthétique, réapparaît dans *Ommage, work in progress* de Jérémy Bennequin qui entreprend de gommer une à une les pages de l'édition Gallimard d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. S'en suit une série de performances et de photographies qui donnent à voir non seulement les pages effacées du livre mais aussi les résidus de la performance (gommes usées, monticules de poussière gris-bleu issue des gommes), lesquels, une fois rassemblés sur le bureau de l'artiste, peuvent être assimilés à une installation miniature d'*arte povera*. Le jeu de mot sur « gommage » et « hommage » est symptomatique du statut ambivalent de la poétique de l'effacement qui fait son miel du désir de défaire et détruire tout en rendant un hommage ambigu à l'objet qui subit l'attaque.

L'effacement obsessionnel de Bennequin ne connaît pas de limites et l'on soupçonne qu'il ne finira jamais de gommer Proust, même si il est réputé travailler sur une nouvelle page de l'édition Gallimard environ une heure chaque jour. En nous encourageant à regarder (plutôt qu'à lire) les mots pâlis, *Ommage* souligne leur vulnérabilité physique sur la page. Quant aux pages froissées et chiffonnées des volumes traités, elles témoignent que toute œuvre d'art contient les germes structurels et matériels de sa propre destruction. Qui plus est, elles exhalent aussi une forme particulière de nostalgie, doucement ironique, qui n'est pas sans nous rappeler les pages cornées des livres aimés : il n'y a qu'un livre usé pour devenir un objet d'affection, laquelle sera d'autant plus intense que le livre est abîmé.

L'angoisse de l'influence

Le statut canonique de Mallarmé ou de Proust constitue la clé de voûte des expériences d'effacement de Broodthaers et Bennequin. À des degrés divers, « IMAGE » et *Ommage* laissent entendre que l'effacement artistique — qu'il soit affectueux, ironique ou les deux — trouve souvent sa source dans une tentative de gérer l'angoisse qu'exerce l'influence des maîtres sur leurs contemporains ainsi que sur les générations d'artistes qui les suivent. Dans *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom défend l'idée que, depuis Milton, les poètes ont toujours cherché à échapper à la présence obsédante de leurs prédécesseurs. Pour certains artistes de l'effacement, la solution semblerait consister à refaire ou à « défaire » le passé en corrigeant ou défigurant les textes anciens. Dans bon nombre de cas, le mot

« correction » dénote la punition autant que l'amélioration : à cet égard, il faut se souvenir ici de la notion de « clinamen » élaborée par Bloom, qui désigne une erreur de lecture créatrice, susceptible de réparer les manques et limites du texte source.

RADI OS (1977) de Ronald Johnson, un des tout premiers exemples d'effacement textuel dans le domaine de la poésie contemporaine, s'inscrit parfaitement dans le modèle proposé par Bloom. Dans cet ouvrage, Johnson oblitère en partie les quatre premiers livres du *Paradis perdu* (1667) de John Milton, en conservant seulement quelques mots à chaque page du poème originel. Réduisant le souffle épique du poème de Milton à quelques vers libres épars dont le champ lexical évoque la présence des forces naturelles et des éléments, *RADI OS* perturbe les frontières et hiérarchies génériques tout en minant les fondations même de l'épistémè du texte source. (Quelques années plus tard, Johnson publiait *PALMS*, expérience similaire fondée sur les *Psaumes*. L'auteur prétend en avoir exclu le serpent en « retirant les "S"¹ ».)



Dans sa Préface, Johnson explique avoir « composé » les blancs de l'œuvre, comparant les mots biffés aux notes inaudibles du *Concerto Grosso* de Haendel, « les moments inaudibles laissant des trous dans la musique » du compositeur². En outre, au-delà des ondes sonores, le mot « *RADI OS* » évoque aussi (en particulier pour une oreille française ou sensible aux étymologies) les radiographies

-
1. Ronald Johnson interviewé by Peter o'Leary in 1995, document web, www.trifectapress.com/johnson/interview.html.
 2. Ronald Johnson, *RADI OS*, Flood Editions, Chicago 2005, non pag.

médicales : la césure entre RADI et OS dénude implicitement *Le Paradis Perdu* jusqu'à l'os comme pour laisser entrevoir sa charpente interne¹.

Jean Clair a défendu l'idée que la découverte des rayons-x par Wilhelm Röntgen, en 1895, a influencé toute l'histoire de l'art, divisant les peintres en deux catégories selon leur façon de représenter le corps, et le crâne en particulier : les « traditionalistes », tels Ensor ou Cézanne, qui continuent à utiliser la boîte crânienne comme un symbole des vanités mondaines, et les « modernes », à l'instar de Munch ou Duchamp, que l'exploration de la mécanique interne du corps passionne, sans qu'ils éprouvent pour autant le besoin de s'encombrer de métaphores². En révélant l'ossature lyrique de l'épopée tout en isolant ses « organes » sémantiques vitaux, la version radiographiée du *Paradis Perdu* de Johnson s'inscrit littéralement dans une telle démarche concrétiste et matériologique³. Marjorie Perloff évoque aussi la radiographie dans son analyse des usages de « l'arthrographie » (examen aux rayons x de la structure d'une articulation) auxquels s'adonne Johnson dans un livre ultérieur, intitulé *ARK*. Elle défend l'idée que la manipulation letriste du texte matériel permet à Johnson d'examiner et de diagnostiquer « ce qui se trame sous la surface » et les conditions plurielles dans lesquelles le sens naît d'une combinaison de mots voisins⁴.

Shakespeare sous rature

Les poèmes de *RADI OS* découlent de la suppression complète des mots « non-désirés », ne laissant aucune trace du texte originel hors la configuration de la page (les mots survivants ont gardé la place qu'ils avaient dans le poème de Milton). D'autres poètes de l'effacement ont choisi un format qui laisse au lecteur un accès total ou partiel à l'œuvre originelle. Dans *Nets*, réécriture des *Sonnets*, Jen Bervin réduit les poèmes de Shakespeare à un pâle arrière-fond sur lequel se détachent en gras les mots sélectionnés. À la différence de Johnson, la « réduction » de Bervin n'adopte pas une démarche « lyrico-élémentaliste ». Elle tendrait plutôt à dépouiller les sonnets du Barde au point qu'ils ressemblent à des fragments de rêveries abstraites et autoréflexives, portant la marque de la poésie post-L=A=N=G=U=A=G=E. (« Dans l'unicité les voix / sonnent / chacune dans chaque / chanson sans paroles, à plusieurs, semblant une seule⁵ »).

-
1. Il serait possible ici d'étendre la discussion à Cage, aux cassettes analogiques effacées ou, plus généralement, aux pratiques de mixage et de traitement de son analogiques et digitales.
 2. Jean Clair and Manlio Brusatin (éds.), *Identity and Alterity: Figures of the Body 1895-1995*, Marsilio, Venise 1995, p. xxvii.
 3. Plus récemment les vitraux de Wim Delvoye fabriqués à partir d'images radiographiques, qui ne sont pas sans lourdes connotations érotiques et scatologiques, ont apporté leur pierre à l'édifice en construction d'un fort ambigu art avant/post-religieux.
 4. Marjorie Perloff, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2004, p. 197.
 5. Jen Bervin, *Nets*, Ugly Duckling Presse, New York 2003, non pag.

8

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
 Sweets with sweets war not, joy delights in joy;
 Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
 4 Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
 If the true concord of well-tunèd sounds,
 By unions married, do offend thine ear,
 They do but sweetly chide thee, who confounds
 8 **In singleness the parts** that thou shouldst bear.
 Mark how one string, sweet husband to another,
Strike each in each by mutual ordering;
 Resembling sire, and child, and happy mother,
 12 Who all in one, one pleasing note do sing;
 Whose **speechless song, being many, seeming one**
 Sings this to thee: 'Thou single wilt prove none.'

De même, on peut encore lire les parties « censurées » de *The O Mission Repo* de Travis MacDonald (un effacement du *9/11 Commission Report* de la National Commission On Terrorist Attacks Upon the United States) si le document source nous intéresse ou si l'on veut comprendre la nature des ajustements et des manipulations auxquels s'est livré l'effaceur. À l'instar de Bervin, MacDonald permet au lecteur d'accéder à la source textuelle intégrale en lui offrant simultanément, ou alternativement, de lire le nouveau texte qui émerge de l'oblitération partielle.

Chez MacDonald comme chez Bervin, les mots occultés, plutôt que d'être supprimés ou rendus illisibles par d'autres moyens, sont placés *sous rature* en un geste qui rappelle les gestes typographiques de Heidegger et de Derrida censés signaler la présence de mots inadéquats quoique nécessaires. L'analyse anti-métaphysique du langage de Heidegger et les ratures anti-logocentristes de Derrida offrent, chacune à leur façon mais non sans résonance, un modèle utile pour comprendre comment « fonctionne » l'art de l'effacement, en théorie comme en pratique. Ce qui est défait ou « déconstruit » ici, c'est moins la signification des mots — ou, plus généralement, la relation entre signifiant et signifié — que l'aporie familière de la déconstruction qui découle du fait que se demander si les mots peuvent vraiment signifier quelque chose n'est possible qu'en utilisant le langage lui-même.

Dissimulations, palimpsestes, noircissements et découpages

Si l'on voulait dresser une liste à peu près exhaustive des « effaceurs » poétiques contemporains, il faudrait citer : BIRD SANG de Stephen Ratcliffe (autre texte découpé dans les *Sonnets* de Shakespeare); *A Little White Shadow*, manuel

Called the United Arab Emirates, sitting in 5E and 15F, joined Hijab in the first-class cabin.¹⁷

Newark, United 02. Between 7:02 and 7:20, Saad al Ghani, Ahmed al Nami, Ahmed al Hamami, and Ziad Jirah checked in at the United Airlines ticket counter for Flight 02, going to Los Angeles. Two checked baggage did not have screenshots 11, CAPPS II, checked 11 baggage screened for explosives and then loaded on the plane.¹⁸

The Commission passed through the security checkpoints owned by United Airlines and operated under contract by Arlington High Security. Like the checkpoints in Boston, it lacked closed circuit television surveillance as there is no documentary evidence to indicate when the hijackers passed through the checkpoints, what alarms have been triggered, or what security procedures were administered. The FAA interviewed the screeners but none recalled anything unusual or suspicious.¹⁹

The Commission loaded the plane between 7:20 and 7:40. All four had seats in the first-class cabin; their plane had no business-class cabin. Jirah was in seat 1D, closest to the cockpit. Nami was in 2C, Ghani in 2D, and al Hamami in 6B.²⁰

The 40 men were aboard four transcontinental flights.²¹ They were planning to hijack these planes and turn them into large guided missiles, loaded with up to 11,000 gallons of jet fuel. By 9:00 a.m. on the morning of Tuesday, September 11, 2001, they had defeated all the security layers that America's civil aviation security system then had in place to prevent hijacking.

The Hijacking of American 11

American Airlines Flight 11 provided nonstop service from Boston to Los Angeles. On September 11, Captain John Ogonowski and First Officer Thomas McGuinness piloted the Boeing 767. It carried its full capacity of nine flight attendants. Eighty-one passengers boarded the flight with them (including the five terrorists).²²

The plane took off at 7:50 a.m. on 9/11 and climbed to 36,000 feet, just its initial assigned cruising altitude of 30,000 feet. All communication and flight procedures were normal. About this time the "Fasten Seatbelt" sign would usually have been turned off and the flight attendants would have begun preparing for cabin service.²³

At that same time, American 11 had its last routine communication with the ground when it acknowledged navigational instructions from the FAA's air traffic control (ATC) center in Boston. Sixteen seconds after that transmission, ATC instructed the aircraft's pilots to climb to 35,000 feet. That message and all subsequent attempts to contact the flight were not acknowledged. From this and other evidence, we believe the hijacking began at 8:11 a.m. shortly thereafter.²⁴

anonyme publié à la fin du XIX^e siècle « au bénéfice d'une maison de vacances pour jeunes ouvrières » et recouvert de Typex par Mary Ruefle; le *Blackout Newspaper* auto-explicatif d'Austin Kleon; la réduction des vers déjà elliptiques d'Emily Dickinson par Janet Holmes dans *The ms of my kin*; *Skybooths in the Breath somewhere* où David Dodd Lee efface Ashbery; le *Voyager* de Srikanth Reddy qui efface les mémoires de Kurt Waldheim; la fable carrollienne composée par l'auteur de cet article, *Ali e t o lo ss* (en collaboration avec la photographe Élisabeth Waltregny); et le livre d'artiste signé Jonathan Safran Foer, *Tree of*

Codes (2010), qui trouve *La Rue des crocodiles* de Bruno Schulz, permettant au lecteur de lire plusieurs pages à la fois et lui révélant donc des événements « futurs », un peu à la manière du *Albert Angelo* (1964) de B.S. Johnson. Il est à noter que la structure lacunaire du récit de Foer évoque la disparition de Schulz, assassiné par la Gestapo et la perte de nombre de ses manuscrits durant la Seconde Guerre mondiale¹.

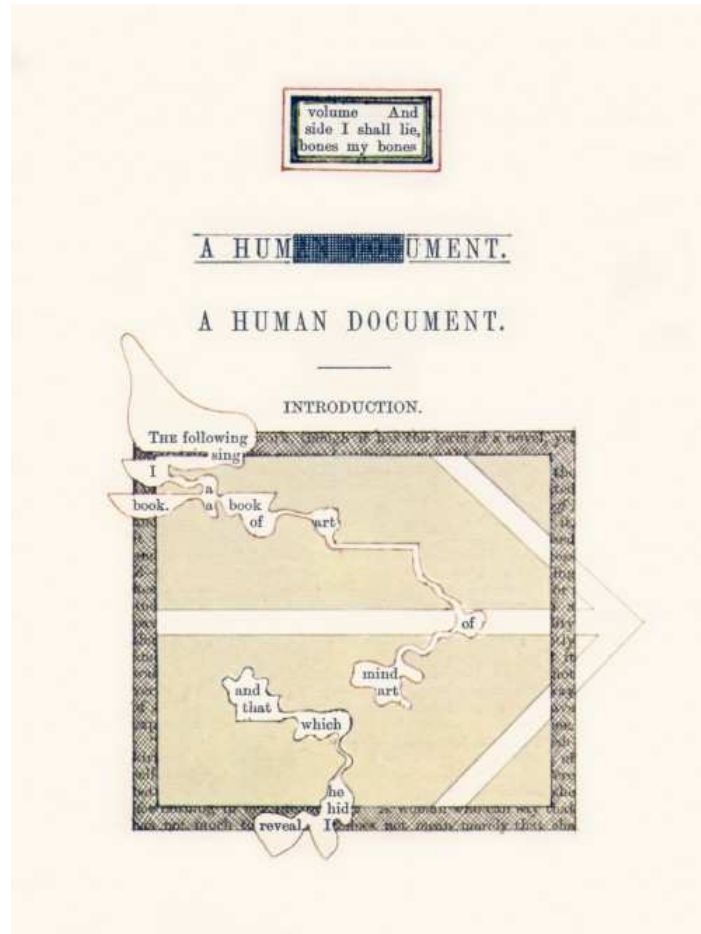
Si l'on se penche sur ces exemples récents, on constate que l'effacement recouvre en fin de compte des modes de destruction distincts. Il y a, pour faire simple, deux façons élémentaires de pratiquer l'effacement : la première consiste à biffer, occulter ou gommer totalement ou partiellement le texte-source ; la seconde implique la dissimulation du texte par des éléments textuels ou visuels qui possèdent en eux-mêmes, au-delà de leur capacité à voiler ou cacher, une valeur esthétique. Le collage de Crispin Glover, *Rat Catching* (effacement humoristique des *Studies in the Art of Rat-Catching* (1896) de Henry C. Barkley qui utilise gravures anciennes et autres œuvres trouvées) appartient clairement à la seconde catégorie. De même que les *Recycled Words* de Will Ashford (qui suit — d'un peu trop près — l'exemple de *A Humument* de Tom Phillips) ou *Of Lamb* de Matthea Harvey, un ouvrage taillé dans une biographie de Charles Lamb, traversé par la comptine « Mary had a little lamb » et enrichi par des illustrations de Amy Jean Porter.

Ex-humer

Si de plus en plus d'artistes expérimentaux contemporains recourent aux techniques de l'effacement, l'œuvre la plus accomplie reste, à ce jour et à nos yeux, celle de Tom Phillips : *A Humument: A Treated Victorian Novel* (1966–2016). En « ex-humant » le cadavre d'un roman obscur de la fin du XIX^e siècle (le trois pont désormais oublié de W.H. Mallock, *A Human Document* [1892]), *A Humument* semble échapper à la logique de l'influence décrite par Bloom et constitue un cas singulier de réécriture dont la réussite surpasse d'évidence celle de son modèle (qu'on ne peut guère ranger parmi les classiques, même s'il est permis de considérer que Phillips s'attaque non pas à une œuvre mais bien à un genre établi et canonique, celui du *three-decker* victorien). L'effacement de Phillips consiste autant en recouvrements et additions qu'en annulations et soustractions : le livre est gorgé de poèmes visuels et de peintures poétiques qui surgissent comme autant de relectures successives décrites comme suit par l'« Inauteur » (« Unauthor² ») de l'ouvrage : « Quand j'ai commencé à travailler sur le livre à la

-
1. On ne peut pas ne pas penser, en la circonstance, au fameux précédent oulipien de Georges Perec qui, dans *La Disparition*, offre une représentation lettriste de la Shoah, la disparition de la lettre e commémorant la suppression de tout un peuple.
 2. Tom Phillips, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, quatrième édition, Thames and Hudson, Londres 2005, p. 113.

fin de 1966, j'ai simplement marqué à l'encre les mots indésirables. Et puis très vite m'est apparue la possibilité de fabriquer une unité supérieure entre le mot et l'image en les entretissant comme dans une miniature médiévale¹. » (Phillips mentionne ailleurs deux autres sources essentielles de son projet : les bandes dessinées et l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.) « Si bien que la peinture (à l'aquarelle ou à la gouache) », continue-t-il, « est devenue la technique de base, même si certaines pages sont encore réalisées uniquement à l'encre, et si d'autres utilisent la typo ou le collage de fragments issus d'autres parties du livre (puisque qu'une règle est née d'elle-même, aucun matériel extérieur au livre ne devait être utilisé)². »



-
1. *Ibid.*, non pag.
 2. *Ibid.*, non pag.

Même si ce recueil (à défaut d'un meilleur mot) recourt à une vaste palette de méthodes ou de styles de recouvrement, les pages traitées de *A Humument* ont un dénominateur commun : la présence de « bulles » évoquant les phylactères des bandes dessinées et qui contiennent les mots du roman de Mallock conservés par Phillips. L'auteur nomme ces bulles des « lézardes¹ », mot qu'il faut comprendre à la fois au sens métaphorique et au sens typographique. Un certain nombre de continuités conceptuelles assure, au fil des éditions, la cohérence et l'homogénéité du *work in progress* de Phillips. Parmi ces éléments, on peut citer la représentation d'intérieurs bourgeois (les fonds peints de certaines pages traitées rappellent souvent des murs, rideaux, papiers peints, fenêtres, tapisseries ou tapis et procurent un sentiment intime de foyer joliment miné par l'humour des « lézardes »), l'apparition de personnages fictionnels ou « textuels » récurrents tels Bill Toge (dont le nom est la contraction des mots « together » et « altogether » qui apparaissent souvent dans les pages du roman) et, de manière plus générale, l'émergence de fils thématiques hautement auto-réflexifs centrés sur l'idéologie victorienne qui traverse le roman de Mallock.

À l'instar d'autres textes envisagés jusqu'ici, *A Humument* privilégie, dans l'ensemble, la matérialité du texte sur sa signification. Mais cette option concrétiste ne doit pas cacher le fait que les lézardes poétiques qui traversent les pages traitées s'enracinent dans une véritable critique des stratégies idéologiques et représentatives du roman de Mallock. Comme le suggère l'ouverture de la 4^e édition de *A Humument* (« La suite / chante / je / un / livre / un / livre d'art / d' / art esprit / et / ce / que / lui / cache / révèle / je² »), l'objectif central des techniques d'oblitération de Phillips est précisément de cacher pour mieux révéler ce que le texte-source cherche à dissimuler.

À cet égard, une lecture politique du livre de Phillips se doit donc de souligner les efforts faits pour « soigner » le roman de Mallock et le purger de ses tendances conservatrices, antisémites et misogynes (« nous / soignons / les livres / nous soignons / les romans³ ») en « déterrants » ses contenus latents réprimés. Au vu des « bulles » poétiques de Phillips, pleines de connotations sexuelles, il n'est guère exagéré de dire que *A Humument* s'efforce de psychanalyser *A Human Document*, mettant au jour les symptômes de la frustration psycho-sexuelle qui couvent dans la fiction de Mallock sous le vernis de respectabilité victorienne. Phillips explique que sa réécriture riche en sous-entendus avait pour but de « faire ressortir les blagues bizarres d'un roman qui n'en contient presque pas⁴ ».

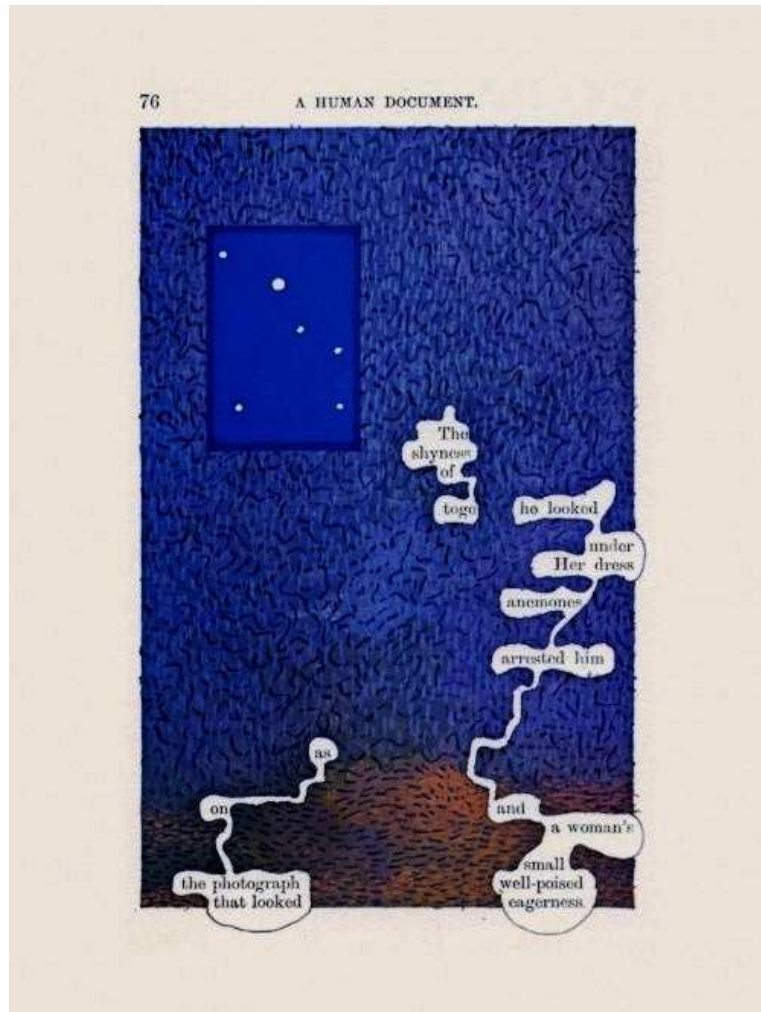
1. « Rivers » dans le texte original. Nous reprenons ici à notre compte la métaphore à la fois typographique et architecturale de la « lézarde » proposée par Francis Édeline (Francis Édeline, communication orale non publiée).

2. *Ibid.*, p. 1.

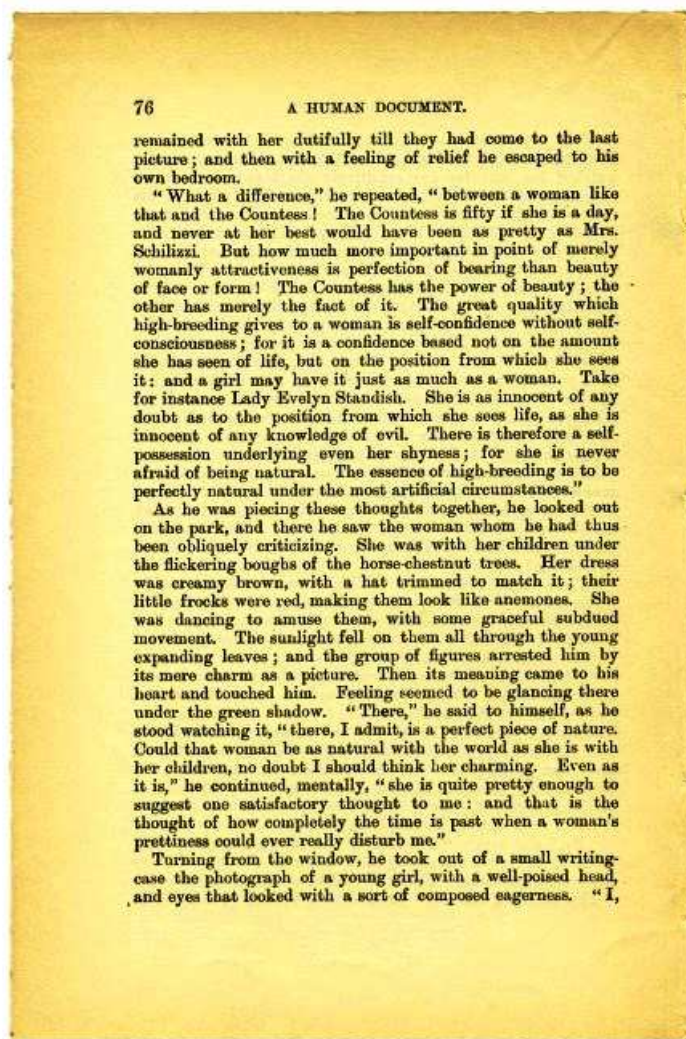
3. *Ibid.*, p. 23.

4. Tom Phillips, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, Fifth edition, Thames and Hudson, London 2012, non pag.

Page 76 de la 4^e édition, par exemple, une « timide » incarnation de Bill « Toge » essaie de regarder sous la jupe d'une femme mais se trouve « interpellé » par la vue (ou l'odeur) d'« anémones » avant de considérer l'inscrutable, « minuscule / et pleine de grâce / excitation¹ » de la femme. Une confrontation avec le texte-source produit son lot d'ironie et de paradoxe puisque la page originelle du roman de Mallock raconte une « histoire en miroir ». Robert Grenville, le héros du roman, s'est retiré dans sa chambre pour réfléchir aux vertus caractérisant les représentations traditionnelles de la femme victorienne (simplicité, modestie et « timidité ») et cela en examinant « la photographie d'une jeune fille, la tête pleine de grâce et les yeux qui vous fixaient avec une sorte d'excitation calme² ».



-
1. *Ibid.*, p. 76.
 2. W.H. Mallock, *A Human Document*, Vol. 1, Chapman and Hall, London 1892, p. 182.



Dans la foulée de ce révisionnisme idéologique, le livre de Phillips — dont la sixième et dernière édition a vu le jour en 2016 (au terme de cette ultime édition, toutes les pages de Mallock ont été traitées au moins deux fois) — élabore un mode lyrique singulier, radicalement décentré, issu de la matrice textuelle même du roman (« Joindre / le souffle / écrit / au / cœur écrit / aux / nerfs / parlant / dans une / chemise / pour / enregistrer / toutes les maladies physiques / mais aucune / douleur de l'âme¹ »). La richesse et la profondeur textuelles de *A Humument*, ses complexités et tortuosités suffisent à prouver que la poétique de

1. Tom Phillips, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, troisième édition, Thames and Hudson, London 1998, p. 246.

l'effacement n'est pas nécessairement condamnée à ce que pourrait laisser croire la célèbre formule de T.S. Eliot : « Les poètes immatures imitent; les poètes mûrs volent; les mauvais poètes estropient ce qu'ils prennent, tandis que les bons poètes le transforment en quelque chose de meilleur, ou au moins quelque chose de différent¹. »

(Traduit de l'anglais par Stéphane Bouquet.)

1. T.S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Waking Lion Press, West Valley 2011, p. 81.