

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INFIME EXHAUSTIF : RÉDUCTION PAR L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE D'UNE
BIBLIOTHÈQUE EN UN LIVRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MAXENCE CROTEAU

NOVEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

À vous qui vous reconnaissez, à vous qui rendez plus vive la texture de cette vie, à vous qui sans l'aide, la présence, la générosité et la stimulation dont vous m'avez fait part, ce mémoire et cette maîtrise n'auraient pu avoir lieu, je vous remercie ici très sincèrement, vous salue avec chaleur et vous souhaite une grande joie débordante pour la suite éperdue du monde.

Un merci spécial à mon directeur, Stéphane Gilot, qui m'a fait confiance et m'a laissé travailler dans des directions multiples.

Un merci spécial aussi à Diane Loyer, une amie généreuse chez qui j'ai trouvé plus qu'un « loyer » et même, pour le dire sans mauvais jeu de mots, une sorte de foyer.

Un merci plus grand que le disable à Sabrina.

Table des matières

Remerciements.....	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	iv
Résumé.....	v
Introduction	1
Héritier gribouilleur.....	2
De l'abstraction.....	5
De l'exhaustivité.....	8
Bibliothèque	9
Les images, ce qu'elles sont.....	14
La sensation.....	16
Travail d'exagération	16
L'ordonnancement et la classification	18
La bibliothèque des arts de l'UQAM.....	20
Le travail dans la bibliothèque	21
Du recadrage	26
Suite du travail.....	28
Atlas	35
Ce qu'est le livre que je condense	38
Des complications	40
De l'oubli et ses implications dans le travail.....	42
D'exhalaisons mallarméennes.....	44
De parentèle accidentelle, de cousinage et de consanguinité.....	46
Quid du livre et de sa monstration	49
Du contrepoint ou du sans-dessein.....	51
Conclusion.....	54
Références.....	57

Liste des figures

« *Je préférerais ne pas** ».

Ma tentative de réflexion un tant soit peu exigeante et rigoureuse sur l'image se passe de figures visuelles imprimées. Ou, s'il y en a, elles seront placées là où elles sont mandées, sans autoréférencement indigeste, inélégant et impudique. Les images nous arrivent (ou pas). Rien ne sert de se les croire disponibles en les imprimant, en les laminant, en les publiant, en les indexant, en les partageant, en les retouchant, ainsi de suite. Ce ne sont là finalement que variantes d'euthanasie rivalisant d'ennui et d'insignifiance dans la morgue inimaginable d'aujourd'hui.

* La phrase est de Bartleby, personnage de Melville, ou de « [c]elui qui veut fait l'expérience de pouvoir ne pas vouloir » [*experitur qui vult se passe non velle (...)*] (Jean Duns Scot dans Agamben, 2014, p. 66)

Résumé

Dans la lignée des pensées spéculatives contemporaines, mon travail s'inscrit dans un monde où nous vivons, pensons et travaillons avec des abstractions contingentes qui réduisent la complexité et l'exhaustivité du réel afin de le découper en entités appréhendables et manipulables. Dans mon travail de maîtrise, je cherche à faire état de la complexité (infinie) d'une entité, en l'occurrence, une bibliothèque. Mon objectif est de penser et d'appréhender une bibliothèque avec, non pas des mots (régime littéral), mais plutôt avec des images (régime figural) et même, avec ses propres images. Plus précisément, je veux donner une forme à la bibliothèque des arts de l'UQAM puisqu'elle entretient des rapports de classification, de connaissance et d'ordonnement avec la complexité du monde. Ces rapports sont aussi, spécifiquement, les trois nerfs moteurs de ma pratique située d'artiste-étudiant en milieu universitaire. Mon travail de création cherche à proposer une forme qui, par une tentative d'appréhension alliant l'exhaustivité à l'infime, nous renvoie l'impossibilité de montrer la complexité d'une réalité, si infime soit-elle.

Pour répondre à mon défi de recherche-crédation dans l'angle problématisé retenu, je travaille à la réduction par l'image de la totalité de la bibliothèque des arts de l'UQAM. Je condense toute la bibliothèque par l'image en un livre surdimensionné et référentiel qui allie l'exhaustivité avec l'infime dans une forme visuelle de savoir lacunaire, contingent, recadré, décontextualisé et profus. Ce mémoire traite de l'élaboration du livre ainsi que de ses implications quant à la classification, à l'ordonnement, à l'abstraction, à l'image, à la sensation, à l'exhaustion et à l'infime qui lui sont intimement liées tant sur les plans théorétiques que pratiques. La monstration et le partage du travail sont prévus par le truchement du livre référentiel lui-même, consultable et laissé en legs à la bibliothèque des arts.

Mots clefs : image, infime, exhaustivité, bibliothèque, réduction, répétition.

Introduction

J'exagère. Si je dis ce que je fais, je peux le condenser dans ce verbe. J'exagère. En énonçant que j'exagère, le « *j* » apostrophé tient lieu d'un « *je* » élidé. « Je », premier mensonge¹. Première abstraction mensongère. Première orthèse lexicale pour laisser boiter sur place la langue dans son palais. Elle qui nous parle d'un trou rose, lisse, planté d'email à peine crénelé. Une lnette cloche au fond de sa voûte. Le creux falciforme entre les lèvres et les gencives glissantes fait une douve. La langue régente son royaume à partir du creux mouillé de sa muqueuse. Le « je » fricatif qu'elle décrète est une falsification. Son « je » voisé est une supercherie pratique qui suppose l'unicité, l'identité, la persistance et l'unité de ce qui parle². Son « je » est un pronom unitaire qui parle au nom d'une cohue. Son « je » subsume. Il fait passer une foule fourmillante de particuliers sous un sujet général supposé singulier. Son « je » est une particule pronominale nobiliaire qui s'extrait du nouvoisement foisonnant et schizoïde. Il n'y a d'existence qu'en relations. Rien n'existe en soi (Nāgārjuna, 2002). Il n'y a d'existence qu'en relations à, avec, en fonction d'autres choses. Pas de « je ». Il n'y a pas d'essence propre, il n'y a pas de réalité autonome. « Je » n'existe pas. « Je » est un ensemble conventionnel de composantes relationnelles infiniment ramifiées et réticulées.

Nāgārjuna distingue deux niveaux [...] : la réalité conventionnelle, apparente, avec des aspects illusoires ou liés à la perspective, et la réalité ultime. Mais il fait prendre à cette distinction une direction surprenante : la réalité ultime, l'essence, est absence, vacuité. Elle n'est pas. [...] L'existence conventionnelle quotidienne n'est pas niée, elle est affirmée dans toute sa complexité, avec ses différents niveaux et facettes. Elle peut être étudiée, explorée, analysée, mais en chercher le substrat ultime n'a pas de sens. (Rovelli, 2019, p. 201-202)

« Ce qu'exprime le langage n'existe pas. » (Nāgārjuna, 2002, § XVIII, 7) Il n'y a pas de réalité ultime. Chaque chose existe en relation, chaque chose existe en fonction d'une perspective. Toute chose est un faisceau d'interdépendances relationnelles dépourvues d'essences autonomes. On ne peut soustraire les entités à leurs relations ou à leurs contextes puisque « [ceux-ci], loin de constituer un obstacle ou une limitation à l'être des choses, en sont la forme même. » (Benoist, 2017, p. 9) Ces intuitions traversent la pensée orientale au moins depuis le III^e siècle jusqu'aux plus récents développements interprétatifs dits *à boucle et relationnels* de la physique quantique contemporaine (Rovelli, 2021).

1 « De nos jours, (sic) être conscient de soi ne désigne plus que la réflexion que l'on fait sur le moi, en prenant conscience de ses limites, de son embarras et de son impuissance : c'est savoir qu'on est rien. Chez beaucoup de gens, c'est déjà une audace insolente de dire *je*. » (Adorno 1951/1980, p. 63-64)

2 « J'écris autrement que je ne parle, je parle autrement que je ne pense, je pense autrement que je ne devrais penser, et ainsi jusqu'au plus profond de l'obscurité. » (Kafka, 1985, dans Hugli, 2002, p. 23)

La mécanique quantique, dans son interprétation relationnelle, nous invite à comprendre que le monde n'est pas fait d'objets mais d'interactions. On ne peut prédiquer que relativement. Il n'y a rien à dire sur les choses en tant que telles. Peut-être n'existent-elles pas. Les variables ne prennent des valeurs que lors d'une interaction. Ce qui est vrai d'un objet pour un certain observateur ne l'est pas pour un autre: l'état quantique est relatif. Dans son champ propre et de façon un peu différente, c'est aussi ce que nous enseigne la relativité générale. Pourquoi ce relativisme, qu'on pourrait nommer perspectivisme, effraie-t-il autant? Il est pourtant le contraire d'un nihilisme et invite plutôt au réenchantement du réel. Sans perte de rigueur, tout au contraire. Nous demeurons les héritiers effrayés d'une vieille tradition métaphysique qui se croyait capable d'accéder à une ontologie dense et exhaustive. (Barrau, 2022, p. 166-167)

Il n'existe ni essence, ni vocation, ni destin qu'il nous soit donné de réaliser (Agamben, 1990). « C'est la seule raison pour laquelle quelque chose comme une éthique peut exister : [si nous devons] être telle ou telle substance, tel ou tel destin, il n'y aurait aucune expérience éthique possible – il n'y aurait que des devoirs à accomplir. » (Agamben, 1990, p. 47) Il n'y a de « je » qui vaille sinon qu'un jeton misé dans un jeu sans tirage ni dénouement. En sachant que le jeton du « je » en est un faussé et creux, sa valeur reste en suspens sur la table de langage qui, ici, nous rassemble autant qu'elle nous sépare.

En disant que j'exagère, il y a conjugaison. J'exagère au présent. Je conjugue au présent. Ce que je fais, ce qui me fait s'y passer. La pointe infinitésimale du présent perpétuel est un chas de rien par lequel le monde passe indéfiniment. Tout ce qui est se passe au présent perpétuel, aussi intolérable que ce soit. Il y a d'ailleurs, dans la douleur, une dilatation temporelle plus ou moins atroce qui nous fait précisément sentir le caractère perpétuel du présent qui passe. La douleur, l'ennui et l'inconfort nous révèlent nous-mêmes ce présent dans lequel nous sommes plongés jusqu'à la moelle. Le présent est sa propre métaphore et le prédiquer d'un *perpétuel* confine au pléonasme. Ainsi que le reste, ce présent qui sévit n'existe qu'en relations.

Héritier gribouilleur

J'exagère. Je veux accentuer l'intensité de la relation de mon présent au passé. Au passé qui nous est évidemment et inévitablement toujours présent. Au passé échu qui nous est diversement présent sous des formes nécessairement médiées. Je trouve trop absurde et invivable de continuer sans chercher à accentuer l'intensité de la mise en relation du passé médié avec mon présent. Sans quelques timides ligatures avec les débris laissés du passé qui nous sont encore présents, qui nous sont des signes révolus et contemporains, sans accuser minimalement la poussière sédimentée, sans adresser minimalement le langage des morts qui nous échoit, le legs culturel anthropique dépérit, perdant portée, sens et importance. Des forceps jusqu'à

sortir de la bassinette, rien ne me reste. Le geste de gribouiller m'apparaît, là, cohabitant avec quelques autres, dans mes premiers souvenirs. Barbouilleur concentré, verdissant des pages surabondées de bonhommes patatoïdes et de tracteurs au diésel. Toute la page doit être bariolée d'un coin l'autre. Dessins d'inventaires compulsifs colorés aux crayons de bois. Humiliation désespérée d'un premier échec infantile à un test de daltonisme. Passer au graphite. S'enfoncer dans la perspective. Puis l'encre trempée à la plume. La corne épaisse sur la phalange distale du majeur. Je dessinais. Je dessine beaucoup. Je ne me suis plus senti capable de continuer. Je trouvais ridicule de produire des dessins, encore. Je trouve impossible de continuer, de continuer encore, de continuer à dessiner en fonction de manières et d'habitudes qui m'ont fait la main. Je trouve absurde et inepte de continuer à dessiner sans prendre du temps pour observer avec plus d'attention une part du legs imagier anthropique et non anthropique me précédant. Je me sens plagiaire. Plagiaire inconscient de l'étendue de son pillage. Plagiaire ignare. Plagiaire qui plagie sûrement sans cesse, qui plagie sans savoir, plagiaire par omission qui reconduit complaisamment des dessins mille millions de fois tracés. Je me sens l'épigone de personnes que je ne connais même pas.

Ma posture de gribouilleur veut et doit passer par celle d'héritier visuel avant de s'imaginer se continuer. Il y a quelque vingt siècles de réflexions occidentales et orientales sur les implications et l'importance de l'héritage. J'en retiens quelques-unes qui me semblent pouvoir servir à éclairer un peu les problèmes et les difficultés apparaissant dans une posture où nous nous faisons les héritiers d'un legs. Dans un moment où, pour parler avec René Char, l'héritage n'est précédé d'aucun testament (1946/2007), les liens du passé au présent sont mutilés, oublieux et pauvres. Ils n'éclairent ni n'inspirent la contemporanéité à entretenir des rapports riches, spéculatifs et critiques avec l'avenir. « L'écroulement du présent implique celui du passé. » (Pasolini, 1975/2002, p. 84) Dans ces situations, la vie est en passe de devenir « un amas de ruines insignifiantes et ironiques. » (*ibid.*) L'héritage est souvent contradictoire, contenant des leçons et des leçons opposées. L'Antiquité occidentale invite à la répétition canonique toujours reconduite et tentée dans un esprit de déférence, de perfectibilité et de continuité. Les modernes croient trouver dans l'originalité un critère qui leur rend douteuse ou carrément abjecte la répétition du passé. « [I]ant que le monde était essentiellement en rapport avec de l'autre (avec un autre monde ou avec un auteur de monde), il pouvait avoir un sens. Mais la fin du monde, c'est qu'il n'y a plus essentiellement (c'est-à-dire existentiellement) que le monde lui-même. » (Nancy, 1993 dans Barrau, 2017, p. 66) Arendt évoque la leçon d'ambivalence paroxystique à laquelle nous voue toute forme d'héritage culturel. Sans héritage, sans accréation de langage des morts, sans dépôt de temps révolu, la culture perd toute portée et toute signification. Mais la culture est aussi un fardeau innommable qui pèse tout son poids d'horreur totale (1961/1989). « Une époque est finie. Un monde est fini. Un système solaire est fini. L'Histoire recommence, avec un autre sucre et avec

d'autres mouches. » (Ceronetti, 1988, p. 121) L'héritage invite au cynisme effrayé autant qu'à l'enchantement exubéré. C'est un abîme qui n'a ni fond ni plafond, dans un sens ou l'autre.

Qui se place dans une posture d'héritier est écartelé par quatre forces cardinales exercées simultanément. L'héritage est un legs riche essentiellement gaspillé, un fardeau mortifiant, tétanisant d'abominations, une immense dette insolvable et, enfin, une leçon vitale de répétition et d'ambivalence qui nous fait voir les choses à travers un verre diffractant où tout est répété et indécidable. L'héritage n'a un poids, une portée et une signification que lorsqu'il est mis en rapport à la mort. À la mort comme un point de fuite qui fait la texture du monde. À la mort qui nous met en perspective un point de fuite d'où nous vient ce dont on hérite. À la mort qui, de l'autre côté, met en perspective un point de fuite d'*à-venir* nous obligeant à mesurer la manière dont nos décisions et nos créations feront héritage. À la mort qui nous délimite l'étroit laps dans lequel nous déambulons dans l'arbitraire en cherchant à laisser après nous de la nécessité. À la mort comme un pauvre concept de vivant par excellence pour nommer quelque chose qui ne nous arrivera même pas. À la mort comme une fin apparente qui produit une douleur réelle (Kafka, dans Ceronetti, 1979/1988). À la mort qui est la chose qui existe le moins. Comme on dit d'un mort qu'il *n'est plus*, on peut dire que la mort *n'est pas*. Pourtant, l'idée qu'on en a est la forme de la relation agissante qui nous fait sentir vivement son néant, son néant au sens strict signifiant qu'elle n'a précisément pas lieu. Cette sensation de fin éternelle hors du dicible et hors du possible m'effraie.

Les stoïciens et bien d'autres ont déjà relevé qu'il est futile de s'inquiéter de cette disparition dans la mort (Collectif, 1962). Elle est le noyau dans le fruit, la vérité dans la vie, ainsi de suite. Hamlet signale que la connaissance tue l'action, que « [...] ce n'est pas la réflexion, non – mais la connaissance vraie, le regard jeté sur l'horreur de la vérité qui l'emportent [...] sur tous les motifs à agir. » (Nietzsche, 1872/2015, p. 111) Le silène dionysiaque enseigne que notre bien suprême est de ne pas être né. Le second de nos biens est de mourir sous peu. (Nietzsche, 1872/2015) En dépit de ces conclusions mûries qui graissent de sagesse millénaire les gonds de mes appréhensions ingénues, je ne peux m'empêcher d'être inquiété par la perspective imminente d'annihilation qui texture et dimensionne l'architecture de mes sensations et de mon devenir. La mort m'apparaît comme une abstraction totale. Une abstraction qui ne dénomine rien. Un vocable vide, ainsi que le sont tous les vocables pris jusque dans les limites extrêmes de leurs acceptions. « Le langage est entièrement indéterminé du fait que chaque occurrence présuppose un type systématique de milieu. » (Whitehead, 1929/1995, p. 59)

[Par exemple, le vocable *arbre*] désigne en effet indifféremment tous les arbres, en tant qu'il substitue sa propre signification universelle aux arbres singuliers ineffables. Il transforme, autrement dit, les

singularités en membres d'une classe, dont le sens définit la propriété commune (la condition d'appartenance). Le succès extraordinaire de la théorie des ensembles dans la logique moderne est dû au fait que la définition de l'ensemble est simplement la définition de la signification linguistique. La compréhension en un tout M des objets singuliers distincts m n'est autre que le nom. (Agamben, 1990, p. 15)

La mort n'est pas néant. Elle n'est pas néant puisque le néant n'a pas de propriété et ne sert de rien. La mort est accessoire, on peut s'en passer pour décrire un monde où la dichotomie entre du *vivant* et du *non-vivant* ne tient plus (Povinelli, 2016). Elle est le centre de masse d'un anneau. Elle est point de fuite. Elle est un point de fuite qui fait la texture du monde. Cette fuite me panique. Notre rapport sensible aux choses est limité et fini. Je ressens intensément l'impossibilité de tout rapport de proportion entre ce qui est au monde et l'infime minimum de ma capacité à son appréhension. Une part de ma motivation à m'arrêter pour considérer un héritage imagier *déjà là* vient de cette convulsion panique qui me prend en saisissant à quel point nos rapports à la densité des possibles sont infiniment étriqués. Une autre part vient du spasme aigu qui me cloue en considérant à quel point mon rapport à mes possibilités est probablement archi médiocre. Eu égard à ce que je peux pouvoir, l'étendue de mon possible a vraisemblablement la stagnance et l'exiguïté d'une flaque d'huile. Il me semble aussi que ma compulsion au savoir par une recension visuelle vient bêtement d'une volonté immature et crétine cherchant à compenser cette convulsion sur la finitude et ce spasme sur le médiocre qui me secouent en alternance. Immature et crétine... Cette volonté de compenser la finitude médiocre de ma carcasse par la compulsion avide est immature et crétine parce que cette finitude médiocre est *aussi* exaltante. Cette finitude médiocre est exaltante en ce qu'elle permet l'impression d'apprendre, elle permet l'illusion d'un cheminement, elle est finalement une des conditions d'existence nécessaire de la sensibilité. Outre qu'il n'existe pas, un rapport au monde qui serait complet, exact et parfait serait strictement insensible, inerte et inepte. Nos relations au monde sont nécessairement lacunaires, inexactes et imprécises. Notre faisceau de relations prend sens, orientation et valeur que par interaction(s). La conception radicalement relationnelle de Nāgārjuna nous sert à révéler la richesse exubérante du faisceau de relations qui nous font, qui nous meuvent et qui *nous sont*.

De l'abstraction

Il n'y a ni connaissance, ni perception, ni représentation qui puissent être rigoureusement qualifiées d'exactes quant au réel. Nous ne pouvons penser que par abstraction. Pour Whitehead, un objet est, littéralement, « ce qui ne passe pas », ce qui est sujet de « reconnaissance » par un sujet. Pour Whitehead, un objet quelconque est une entité qui est perçue par reconnaissance, on reconnaît l'objet par ses attributs et

caractéristiques qui semblent rester les mêmes, qui « ne passent pas ». Les objets agissent à la manière de symptôme dont on fait la reconnaissance, symptômes d'une maladie qui serait pour lui un « procès³ » d'événements non reconnaissables en eux-mêmes.

Les objets sont des éléments naturels qui ne passent point. La conscience d'un objet en tant que facteur ne prenant pas part au passage de la nature est ce que j'appelle *reconnaissance*. Il est impossible de reconnaître un événement, parce qu'un événement est essentiellement distinct de tout autre événement. La reconnaissance est la conscience d'une identité. Mais pour appeler reconnaissance une conscience d'identité, il faut supposer un acte de comparaison accompagné de jugement. J'utilise reconnaissance pour la relation non intellectuelle de conscience sensible qui relie l'esprit avec un facteur de la nature qui ne passe pas. (Whitehead, 1920/2000, p. 143)

Tout objet existe seulement par abstraction pour Whitehead, puisque, toujours selon lui, les objets n'existent pas (1920/2000). Il n'y a pas d'objet, nous leur donnons consistance par un processus de reconnaissance qui les tire par abstraction du procès de nos sensations. C'est par abstraction que nous réussissons aussi à former des pensées. Nous ne pouvons penser (et peut-être même sentir, mais cela est une autre question) sans abstractions. Pour Whitehead une abstraction est un facteur d'entité(s) réelle(s) infiniment complexes.

Considérée en elle-même, une entité naturelle est simplement un facteur de fait. Sa séparation d'avec le complexe qu'est le fait est une pure abstraction. Elle n'est pas le substrat du facteur, mais le facteur lui-même isolé de la pensée. Ainsi ce qui est seulement une procédure de la pensée, dans la transition de la conscience sensible à la connaissance discursive, a été transformé en un caractère fondamental de la nature. (Whitehead, 1920/2000, p. 43)

L'abstraction agit toujours comme une forme de découpage à la fois infime, déformé et lacunaire dans la totalité du procès de tout ce qui est. L'abstraction est nécessairement sélective, partielle, partielle et intéressée. L'abstraction est une des formes les plus usitées de rapport au monde que nous entretenons et réitérons presque toujours sans même y porter attention. L'abstraction fait importer certaines dimensions du monde. Elle survalorise certaines dimensions et en réduit d'autres à l'insignifiance. Elle en néglige et en abandonne d'autres.

L'impressionnant système conceptuel déployé par Whitehead donne "consistance" *all the way down*, jusqu'en bas, à l'idée que rien n'existe qui ne doive son existence à une décision de faire importer ceci plutôt que cela, ainsi plutôt qu'autrement. Ce qui implique aussi que, toujours *all the way down*, aucune décision n'a le pouvoir de s'imposer comme légitime, finale, déterminante. Rien n'a le pouvoir de transcender l'aventure où sera sans cesse rejouée la manière de faire importer ce qui a été décidé, la manière dont une décision fera héritage. (Debaïse et Stengers, 2015, p. 7)

3 « Le procès n'est rien d'autre que le sujet lui-même dans son expérience. » (Whitehead, 1929/1995, p. 65)

Le rationalisme techno-égo-carno-phallo-industriel contemporain⁴ (appelons-le autrement s'il nous sied de le faire) se fonde essentiellement sur des modes d'abstraction qui cherchent à réduire la complexité du réel en unités quantifiables, manipulables et compréhensibles. Parce que nos modes d'abstraction innervent et structurent directement nos constructions épistémologiques, ontologiques et axiologiques, il importe d'essayer de se les représenter et, ultimement, de les confronter, de les repenser. Il nous faut exercer une vigilance inquiète et vitale envers nos modes d'abstraction. Confronter, repenser et métamorphoser nos modes d'abstraction est absolument hors de ma portée. C'est là une tâche qui nous importe autant qu'elle nous déborde. Néanmoins, ce qui m'intéresse est plutôt de représenter, ou plutôt, de donner une forme à l'effet produit par l'un de ces modes d'abstraction lorsqu'il est employé pour appréhender une chose. Ce qui m'intéresse est de donner une forme à l'effet produit par un mode d'abstraction lorsqu'on l'emploie pour appréhender une chose, une moindre chose, si infime soit-elle. Cette chose, cette moindre chose que je retiens dans mon travail est la bibliothèque des arts, la bibliothèque des arts de mon université. Celle que j'habite autant qu'elle m'habite. Celle que j'essaie de hanter depuis deux ans. Je dis « la bibliothèque des arts » et cette dénomination est déjà une abstraction. Une abstraction qui me dispense de ressentir l'insoutenable complexité de la bibliothèque. Une abstraction qui me dispense de ressentir l'infinie et vertigineuse complexité de la bibliothèque. Nommer la bibliothèque c'est l'éluder. La nommer c'est, par abstraction et au nom de l'intelligibilité, réduire sa complexité vive à un vocable manipulable.

Depuis la bibliothèque d'Alexandrie qui cherchait à rassembler tous les documents de savoirs humains en un lieu (Barbier, 2013; Baratin et Jacob, 1996), nous pouvons sentir les modes d'abstraction classificateurs, discriminateurs, hiérarchisant et systématisant qui sont à l'œuvre dans l'édification des bibliothèques et, plus largement, dans l'édification du savoir jusqu'à nos jours (Kovacs et Liquète, 2013). Je n'irai pas sur ce versant qui dépasse ici la capacité de mes semelles. Relevons toutefois que ces mêmes modes d'abstraction sont aussi ceux qui ont largement œuvré dans l'édification des structures de pouvoirs tels que Foucault en a initié l'examen (1969/2008; 1971; 1975/1993). Ces modes d'abstraction classificateurs, discriminateurs, hiérarchisant et systématisant fondent aussi, en partie du moins, la rationalité techno-égo-carno-phallo-industrielle contemporaine (Georgescu-Roegen, 1979/1995; Gorz, 1992/2019). C'est cette rationalité qui qualifie aujourd'hui de croissance la destruction d'une forêt remplacée par un gros concessionnaire de chars.

4 « Il est vrai aussi que plus personne “chez nous” ne sait allumer un feu, ni ose dans sa maison voir naître son enfant, ou mourir sa mère ou son père – il y a des cliniques et des hôpitaux qui sont là pour ça. Dieu merci... Notre monde, si fier de sa puissance en mégatonnes atomiques et en quantité d'information stockée dans ses bibliothèques et dans ses ordinateurs, est sans doute celui aussi où l'impuissance de chacun, cette peur et ce mépris devant les choses simples et essentielles de la vie, a atteint son point culminant. » (Grothendieck, 2021, p. 210)

Ces modes d'abstraction qui la sous-tendent supposent une réductibilité du monde en unités/entités appréhendables.

La vraie misère réside dans le calcul économique de la vie. Même chose dans le calcul de la pensée. La production de multiples vérités "objectives" est une accumulation à somme nulle (on sera toujours aussi loin d'une comptabilité exhaustive du monde). De même, l'accumulation sans frein des idées et de la culture est le signe astronomique de notre misère intellectuelle. (Baudrillard, 2000, p. 52)

Cet aspect recenseur de la culture et sa prétention naïve aux recensements exhaustifs et définitifs est très falsificatrice. La perte de conscience du caractère très vaste et innombrable du monde est génératrice de déformations monstrueuses, de dénaturations grotesques. (Dubuffet, 1968/1986, p. 56-57)

Aussi fausse, dangereuse et pauvre que puisse être cette supposée réductibilité, elle m'intéresse par la possibilité de déclinaison « exhaustive » qu'elle permet.

De l'exhaustivité

L'exhaustivité est une sorte de fiction fantasmée, une fiction scientifique et/ou sacrée impliquant le déploiement complet de toutes les composantes d'une entité. « Exhaustif » est emprunté à l'adjectif anglais « *exhaustive* », dérivé de [*to*] *exhaust* « épuiser », terme formalisé en 1786 dans le *Stanford Encyclopedia of Philosophy* par Jeremy Bentham qu'il a tiré du latin « *exhaustum* », supin⁵ de « *exaurire* » signifiant vider, épuiser, retirer, enlever avec les mains. (CNRTL, Exhaustif, 2023; Gaffiot, 1934) Tel que Beckett le montre à maints égards par le truchement de personnages d'extrémité absurdement aboutis et cantonnés nerveusement dans un cercle étroit de possibilités qui truffent toute son œuvre (1957/1995; 1961; 1970; 1984/1992), l'exhaustivité implique un certain épuisement physiologique de ce qui nous est donné pour faisable. « Il y a si peu qu'on puisse dire. (*Un temps*.) On dit tout. (*Un temps*.) Tout ce qu'on peut. (*Un temps*.) Et pas un mot de vrai nulle part. » (Beckett, 1963, p. 70) « Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre ? ». (Beckett dans Deleuze, 1992, p. 57) Celui qui n'est que fatigué n'a plus de force (subjective) pour accomplir aucune possibilité (objective), mais la possibilité (objective) demeure intacte, « [...] parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible [objectif]. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. » (Deleuze, 1992, p. 57) Autant

5 Forme nominale du verbe latin qui peut jouer le rôle d'infinitif et dont le radical sert à la formation d'autres temps (participes passés en -us) dans la conjugaison latine (CNRTL, Supin, 2023).

inquiétante que séduisante, l'exhaustivité est un épuisement pauvre qui supprime les possibles, mais aussi une déclinaison insaisissable et totale qui mime l'infini.

Nous entrons [aujourd'hui avec la technologie] dans une ère d'exhaustivité, qui est aussi une ère d'épuisement. [Une ère] d'interactivité généralisée abolissant l'action singulière. D'interface abolissant le défi, la passion, [une ère marquée par] une possibilité infinie de traitement des données (mais justement seulement des *données*), et non pas du tout une vision nouvelle. (Baudrillard, 1987, p. 168)

L'exhaustivité est un concept né d'une détresse simplificatrice fondée sur la réductibilité du monde en unités/entités. L'exhaustivité est une totalité infime qui néglige presque tout. Je veux appréhender la bibliothèque dans une forme d'exhaustivité. Le mode d'abstraction posant la réduction d'une entité (ici la bibliothèque) conjointement à son déploiement exhaustif m'intéresse. Deleuze croit identifier quatre façons spécifiques de travailler à l'exhaustivité, quatre façons d'épuiser le possible; 1. former des séries exhaustives | 2. tarir les voix | 3. exténuer les possibles | 4. dissiper la puissance de l'image (1992). « L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipé. » (Deleuze, 1992, p. 78) Nous verrons si une de ces façons se révèle exaucée dans mon travail d'exhaustion minime, dans mon travail d'exagération infime.

Bibliothèque

Je pense à Rober Racine qui appréhendait et travaillait par l'exhaustivité une entité (dans son cas le dictionnaire) entretenant elle aussi des rapports classificateurs et systématisant avec le savoir (1998; Déry et Racine, 1996). La bibliothèque est à la fois une hétérotopie exubérée, riche et stimulante qui condense, archive et édifie des savoirs, mais elle est aussi un charnier surbondé, inquiétant, humiliant, dissolvant et sclérosé où viennent s'avarier des pensées. Lire dans la bibliothèque est un parcours « à l'intérieur d'un livre, puis de livres en livres, et des livres au monde » (Baratin et Jacob, 1996, p. 12).

Lire dans une bibliothèque, c'est instaurer une dialectique créatrice entre la totalité et ses parties, entre la promesse d'une mémoire universelle [excédant] le regard de tout individu et les itinéraires patients, partiels et atypiques déployés par chaque lecteur. C'est tenter de concilier un désir d'universalité et la nécessité du choix, de la sélection, voire de l'oubli comme conditions mêmes de la lecture et de la pensée. C'est aussi un voyage dans le temps, une anabase dans les ramifications de la mémoire du savoir. C'est aussi la création d'un espace de rencontres utopiques et uchroniques [où] l'on ravive la pensée et le savoir d'autrui et d'antan par le commentaire, la lecture et le libre jeu des digressions. [...] La bibliothèque est un lieu, une institution. Elle est le croisement paradoxal d'un projet utopique (faire coexister dans un même espace toutes les traces de la pensée humaine confiées à l'écrit) [...]. Elle est aussi, et simultanément, un dessein intellectuel, un projet, un concept

immatériel qui donne sens et profondeur aux pratiques de la lecture, de l'écriture et de l'interprétation. Elle est enfin une collection de livres, l'effet résultant de leur juxtaposition et de leur interaction : une bibliothèque n'est pas nécessairement un bâtiment, comme nous l'apprennent les rayonnages d'Alexandrie ou les serveurs informatiques qui transmettent aujourd'hui à distance livres ou articles numérisés. (Baratin et Jacob, 1996, p. 12)

La bibliothèque⁶ contemporaine commence là où il y a classification et réunion d'une quantité d'unités éparses consultables. Les systèmes classificatoires agissent à la manière d'outils sociotechniques et politiques qui tendent vers une certaine maîtrise du monde. Ils rapportent l'infini à une axiomatique formelle plus ou moins systématisée, ils ramènent un incommensurable et un inclassable à une organisation arbitraire, fictive et ordonnatrice (Kovacs et Liquète, 2013). La classification est une forme de violence discriminante fondée sur une axiomatique de règles précises et de critères décidables qui permettent l'attribution d'une place, d'un statut et de coordonnées aux objets et/ou aux êtres (Kovacs et Liquète, 2013). Pour Eco, le classement cherche à accomplir l'impossible, il fait intervenir une possibilité d'énumération sans bornes qui peut prendre forme sous le principe de la liste (2009). L'énumération, la compilation et la classification n'ont pas de fin, elles ouvrent indéfiniment, mais s'achèvent ordinairement sur l'échec (Eco, 2009). La figure des bibliothèques est nimbée par deux auras imaginaires, archétypales et indicielles qui forment un double pôle mythique incarné par Babel d'un côté et Alexandrie de l'autre (Borges, 2010b; El Abbadi, 1993; Paul, 2007).

D'un côté, l'empire des signes, avec ses jeux de miroir et de mise en abyme, ses liens hypertextuels qui se déploient en labyrinthes échappant, pour finir, à toute maîtrise intellectuelle : la bibliothèque comme métaphore de l'infini, du temps immobile, de l'immense synchronie de tous les mots et pensées jamais formulés, au risque ultime de la perte du sens et de la référence. De l'autre, l'incendie, la ruine, l'oubli, la mort : la bibliothèque ou le cauchemar de la destruction, la hantise de l'irréparable, l'interruption brutale de la transmission. (Baratin et Jacob, 1996, p. 13)

La bibliothèque est un feuilleté strié de chairs forestières vergetées d'encrages. Des rayons cordés de livres nous y tournent le dos. Procession immobile d'ouvrages silencieux qui fait un épiscentre désolé de mémoire. C'est une nécropole qui n'a pas de culte, vraie capitale de l'oubli. La bibliothèque est inépuisable pour notre complexion. La bibliothèque de Borges est illimitée et périodique. Elle contient dans des volumes de quatre-cent-dix pages toutes les combinaisons possibles de l'ordonnement des lettres latines en mots, ceux-ci en syntagmes, ceux-là en phrases, celles-ci en paragraphes, ainsi de suite (Borges, 2010b). La bibliothèque de Babel imaginé par Borges nous place dans une posture de lecteur du monde.

Nous sommes confrontés à l'illisibilité des savoirs, immergés dans la somme toujours déjà existante des textes. Le caractère total de la bibliothèque (que d'autres appellent l'Univers), acquis de toute

6 Emprunt au latin « *bibliotheca* » « salle où sont enfermés des livres »; « armoire »; « ensemble de livres », où ce dernier sens est surtout retrouvé en latin médiéval (CNRTL, Bibliothèque, 2023).

éternité, intimant d'ailleurs en premier lieu l'idée que la lecture précède nécessairement l'écriture et que celle-ci, de fait, ne pourra échapper à la simple réécriture, à la version. L'auteur de l'Histoire universelle de l'infamie, ne dit pas tant qu'il n'est plus envisageable d'écrire, aujourd'hui, mais plutôt que, de tout temps, écrire n'a toujours impliqué que lecture et réécriture, et que par là même cette décision d'écrire peut être, à chaque instant, et depuis toujours, questionnée quant à sa nécessité. (Jouannais, 1997/2009, p. 72)

Les encrages qui font l'eczéma des pages d'une bibliothèque peuvent grossièrement se laisser séparer en deux catégories, ou plutôt, pour parler comme Lyotard, en deux régimes (1971). Il y a là des encrages qui relèvent d'un régime littéral essentiellement langagier et textuel et d'un second régime dit figural essentiellement imagier (Schefer 1999). Le contenu littéral des ouvrages est, typiquement, davantage investi, cité, montré et référé que le contenu du régime figural. Avancé par Lyotard, le concept du figural cherche à défendre la spécificité de l'image en lui concédant un caractère intrinsèque, indicible et surtout non réductible à une forme de rationalité discursive (Ford, 2015; Lyotard, 1971; Sarikartal, 2010).

Dans la mesure où nous pouvons les distinguer, ce qui est douteux, la cognition et la sensation se présentent comme deux modes d'abstraction qui sont des conditions de notre expérience. La cognition est, par définition, une simplification puisqu'on arrive à une construction/conclusion qu'en faisant des abstractions, en déformant, en supprimant, etc. (Michaux, 1927/1998) Parler, penser, c'est falsifier⁷, c'est élucubrer, c'est jongler avec des abstractions plus ou moins bancales. Il nous est impossible d'aborder et d'évoquer le monde dans sa complexité sans avoir recours à des noms, à des pensées, à des idées qui en résument et en condensent certains de ses aspects (toujours en en omettant une infinité d'autres). Ces noms, ces pensées et ces idées agissent en retour sur le monde et le transforment (Borges, 2010a). Les pensées et les choses « sont les *manières* dont elles sont construites. [...] Tout n'est pas irréel, cela va sans dire. Mais le monde étant indistinguable des versions qui le décrivent, l'ontologie se dissout dans sa propre division, *ad infinitum*. » (Barrau, 2017, p. 64) Nos pensées sont des actions d'échouages itératifs et projectifs inlassablement convulsées, relancées et tortillées dans nos *n* plans de conscience simultanément admis.

[...] lorsque nous pensons, comme il faut sans cesse tenir compte de toutes les pensées qui existent, qui sont possibles, naturellement nous échouons toujours; d'ailleurs nous avons toujours échoué, au fond, et tous les autres aussi, peu importe leur nom, même s'ils ont été les plus grands esprits, tout d'un coup sur un point quelconque ils ont échoué et leur système s'est écroulé, comme en témoignent leurs écrits, que nous admirons parce qu'ils ont été poussés le plus loin dans l'échec. Penser signifie échouer, ai-je pensé. (Bernhard, 1986/1999, p. 292)

7 « Les sensations et pensées sont des déformations de l'âme équivalentes aux objets. Vous voyez un sapin, vous pensez un sapin : "C'est que vous êtes devenu sapin, une partie de votre âme au moins s'est faite sapin, réellement sapin, aiguille, bois et résine. [...] » (Michaux, 1927/1998, p. 75)

Plus on pense, plus on se trompe. Penser c'est simplifier. Qui ne souffre pas ne pense pas. Qui ne souffre n'a conscience (Dostoïevski, 1864/1998). L'entité sans souffrance s'ignore. « Le chef-d'œuvre corporel consisterait dans le silence éternel de toute une partie de la sensibilité possible. La perfection résulterait de l'absence de certaines valeurs de certains timbres de notre faculté de sentir. » (Valéry, 1941, page perdue) Nous considérons comme étant simple tout ce qui n'est pas marqué par une sensation singulière (Valéry, 1941). Nous sommes essentiellement et presque entièrement insensibles à la complexité des choses (*ibid.*). Est complexe ce qui est frappé d'une sensation singulière. Dire « sensation singulière » est peut-être un pléonasme. S'il n'y a de sensation que singulière, c'est supposer qu'on ne peut pas réitérer exactement et précisément deux fois *la même* sensation. Il y a toujours quelque chose de différent, de nouveau et d'insaisissable dans une sensation qui en est une à proprement parler. Une sensation qui est immédiatement répétée est *sentie* seulement dans la mesure où elle change subtilement. Une sensation qui est immédiatement répétée est différente dans la mesure où elle s'affine ou se dégrade minimalement. Autrement, une sensation qui se répète identique à elle-même nous insensibilise. Une sensation répétée à l'identique s'érode peu à peu et s'affaiblit jusqu'à ne plus être sentie. Une sensation répétée anesthésie. Si une sensation identique ne s'abolit pas d'elle-même par affaiblissement successif, si une telle sensation qui est précisément *la même* ne s'affine ni ne s'affaiblit, elle devient alors douleur. Une sensation précisément et exactement répétée à l'identique s'affine, se dégrade, devient douleur et/ou tourment. Nos sensations sont impondérables, irréductibles, insolubles, singulières et tautologiques. Nos sensations sont des formes d'abstractions qui complexifient le procès de conscience. Ce n'est pas qu'il soit *complexe* ou *compliqué* de sentir, plutôt même, au contraire, la sensation est quelque chose de très simple qui se vit sans effort apparent. La sensation se vit d'elle-même. Penser simplifie. Sentir complexifie⁸. La sensation complexifie. Le complexe détruit l'évidence. La sensation détruit l'évidence.

En matière d'art, la volition, la cognition, l'érudition, finalement la pensée même est une sorte de défaite :

[...] elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document. (Valéry 1934/1960, p. 1293)

Whitehead assignait à la pensée philosophique la vocation de créer de l'évidence (1929/1995).

L'importance de la philosophie réside dans son effort soutenu pour expliciter de tels schèmes en les rendant susceptibles de critique et d'amélioration. Reste la réflexion finale: combien sont superficiels, insignifiants et imparfaits les efforts pour sonder la profondeur des choses. Dans la discussion

8 « Toute sensation est une question, même si le silence seul y répond. » (Deleuze et Guattari 1991, p. 185)

philosophique, c'est folie que de laisser paraître la moindre certitude quant au caractère définitif de toute affirmation. (Whitehead, 1929/1995, p. 42)

La philosophie ne recouvrera pas son statut propre tant que l'on ne reconnaîtra pas que son objectif est d'élaborer graduellement des schèmes catégoriaux, précisément exposés à chaque étape de la progression. Il peut y avoir des schèmes rivaux, incompatibles entre eux, chacun avec ses mérites et ses défauts. Le but de la recherche sera alors de concilier les différences. Les catégories métaphysiques ne sont pas des affirmations dogmatiques de l'évidence; ce sont des tentatives pour formuler des généralités ultimes. Si nous considérons un schème quelconque de catégories philosophiques comme une assertion complexe unique, et que nous le soumettons à l'alternative "vrai ou faux" du logicien, il faudra répondre qu'il est faux. La même réponse doit être donnée à la question similaire qui porte sur les principes explicites existant dans toute science. Le schème est vrai avec des conditions non formulées, des exceptions, des limitations et avec de nouvelles interprétations en fonction de notions plus générales. (Whitehead, 1929/1995, p. 53)

Essayons de ne pas confondre ce qui est « complexe » avec ce qui est « intelligent ». La bêtise croît avec l'intelligence, c'est là l'une des leçons de Flaubert. « La bêtise n'est pas d'un côté, et l'Esprit de l'autre » (Flaubert, 1880/1980, p. 585), « [...] la bêtise ne s'efface pas devant la science, la technique, le progrès, la modernité, au contraire, avec le progrès, elle progresse elle aussi » (Kundera, 1986/2017, p. 743). La bêtise ne signifie pas l'ignorance mais la non-pensée d'idées reçues (*ibid.*), « oui, la bêtise consiste à vouloir conclure » (Flaubert, 1880/1980, p. 680). Ce qui est complexe est souvent soluble, ce qui est simple est souvent insoluble. Dans une fugue à plusieurs voix pour clavier de Bach, la « [...] complexité ne pose pas de difficulté pour l'appréciation générale de l'œuvre. On sent la musique, c'est tout » (Lana De Paula Lopes, 2004, p. 28), sa complexité y est essentiellement insensible, elle est solutionnée simplement par perception. « Les pensées sont les ombres de nos sensations – toujours plus sombres, plus vides, plus simples que celles-ci. » (Nietzsche, 1882/1997, §179) Ce qui est complexe est potentiellement stupide, bête, inintéressant, inepte, abject, ainsi de suite. Ce qui est simple aussi. Suivant la conclusion de Whitehead assignant à la pensée la tâche de créer de l'évidence, il appert que la sensation est aussi (tout comme l'est la cognition) une abstraction construite (1920/2000). La sensation est une abstraction ayant un effet différent de la cognition. Tous deux en tant qu'abstractions⁹ agissent en découpant et en extrayant des facteurs du réel dont « la complexité naturelle est inépuisable¹⁰ » (Whitehead, 1929/1995, p. 193). La sensation et la

9 « Considérée en elle-même, une entité naturelle est simplement un facteur de fait. Sa séparation d'avec le complexe qu'est le fait est une pure abstraction. Elle n'est pas le substrat du facteur, mais le facteur lui-même isolé de la pensée. Ainsi ce qui est seulement une procédure de la pensée, dans la transition de la conscience sensible à la connaissance discursive, a été transformé en un caractère fondamental de la nature. » (Whitehead, 1920/2000, p. 43)

10 Deleuze et Guattari parleraient peut-être ici de *chaos* (1991) au lieu de *complexité naturelle inépuisable*. Peu importe de trancher entre ces deux acceptions puisque de ce chaos ou de cette complexité, « il s'agit d'en "tirer des plans sur le chaos", qu'ils soient d'immanence (la philosophie), de connaissance (la science) ou de composition (l'art). » (Barrau, 2017, p. 97)

cognition diffèrent en ce que la dernière réduit et simplifie les facteurs du réel avec lesquels elle fraie pour les rendre manipulables, intelligibles et appréhendables¹¹ tandis que la première, la sensation, quant à elle, ajoute et contribue aux facteurs de réel qui la font. La cognition agit comme une abstraction qui resserre, réduit et simplifie, tandis que la sensation agit comme une abstraction qui ajoute, contribue et complexifie¹². Ainsi la sensation détruit l'évidence. Et c'est précisément ce qui m'intéresse dans les images. Parce que les images sont des sensations.

Les images, ce qu'elles sont

L'image est sensation. L'image est une sensation, elle n'existe qu'en relation (Belting, 2004; Fox, 2011; Bussac, M.-N. et Zuppiroli, L., 2011; Nāgārjuna, 2002). L'image est une sensation, une sensation-suture entre un aspect du monde et un faisceau relationnel et sensible (*ibid.*). Emmanuel Alloa dit que « [...] demander *ce qu'est* une image [...] revient inévitablement à poser une ontologie, à interroger son *être*. » (2010, p. 7) Que l'on cherche à limiter l'efficacité des images ou plutôt à accentuer leur « fonction signifiante, on est face à une recherche d'univocité des images permettant de les ranger ou bien dans l'ordre des choses ou bien dans l'ordre des signifiants. » (Alloa, 2010, p. 13) Alloa distingue deux approches générales cherchant à circonscrire l'ontologie spécifique à l'image. D'abord il y aurait une approche dite de « la transparence » pour laquelle une image est toujours image de quelque chose (elle est image d'une chose qui se laisse formaliser en termes et/ou en propositions, nous avons donc une image x d'un y , où y est la *chose* pour laquelle x est l'image) (*ibid.*). Cette approche par transparence suppose que l'image est « [...] en un sens large tout ce qui évoque analogiquement une chose, avec ou sans support matériel. » (Blay, 2012, p. 520) L'approche par transparence de l'image nous laisse l'image comme étant (x,y) , ce qui, en employant les termes propres aux régimes identifiés par Lyotard, indique que l'image est image d'une chose descriptible qui se laisse formaliser et donc, qui se laisse identifier et circonscrire par le régime littéral. La seconde approche, dite de « l'opacité » par Alloa suppose que l'image « coïncide avec son être-ainsi[,] il n'est pas besoin d'un terme extérieur instituant l'imagéité (ici, la proposition /image/ s'écrira "image(x)") » (2010,

11 « Ne devrions-nous pas nous garder de l'assurance cavalière avec laquelle chaque époque s'enorgueillit d'avoir enfin trouvé les concepts ultimes dans lesquels peut se formuler tout ce qui arrive? Le but de la science est de chercher les explications les plus simples de faits complexes. Nous pouvons tomber dans l'erreur de croire que ces faits sont simples parce que la simplicité est ce que nous visons. La devise qui devrait inspirer la vie de tout philosophe de la nature est : cherche la simplicité et défie-toi d'elle. » (Whitehead, 1920/2000, p. 158-159)

12 « [...] on prend pour base ceci : la conscience *sensible* est la conscience de quelque chose. Quel est alors le caractère général de ce quelque chose dont nous avons conscience? Nous ne nous interrogeons pas sur le sujet percevant sous le procès perceptif, mais sur le perçu. J'insiste sur ce point parce que les discussions sur la philosophie de la science sont d'ordinaire extrêmement métaphysique – selon moi au grand détriment du sujet. » (Whitehead, 1920/2000, p. 53)

p. 14). Cette approche de l'opacité où l'image est elle-même, irréductible à d'autres formes discursives, littérales et/ou axiomatiques est à rapprocher du régime figural circonscrit par Lyotard. Le régime figural est aussi employé pour se distinguer du figuratif dans ce qui fait image. Le figural sert pour qualifier ce qui conjure « le caractère figuratif, illustratif, narratif, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. » (Deleuze, 1981/2002, p. 9) L'image n'a pas de modèle à représenter, elle n'est pas là pour illustrer une réalité qui lui est autre (elle est l'× d'elle-même, intraduisible et irréductible), dès lors « elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction, ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation [...] pour opposer le "figural" au figuratif. » (*ibid.*, p. 9) Il n'y a pas d'« être » des images. L'image, « à peine presque jamais une seconde » (Beckett dans Deleuze, 1992, p. 77), n'existe qu'éphémère, il n'y a rien pour faire durer l'image, elle « dure le temps furtif de notre plaisir, de notre regard » (Deleuze, 1992, p. 77), de notre action¹³, de notre sensation. Quand la sensation manque, l'image n'est plus. Elle tombe alors dans le domaine du visuel. L'image sans sensation passe d'image à visuel, elle chute du domaine imagier au domaine du visuel.

Quand Beckett énonce que « c'est fait j'ai fait l'image » (1959/1988, p.*), c'est, non seulement un bégaiement final du bout de l'exhaustion affirmant l'image comme action et sensation, mais aussi que, cette fois, « c'est fini, il n'y a plus de possible » (Deleuze, 1992, p. 78). La sensation-image est dissipatrice (*ibid.*). « L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. » (*ibid.*, p. 77-78) L'image-sensation est instable, fragile et menace de s'épuiser en visuel exhaustif. L'image-sensation se dissipe, l'image s'épuise et l'image épuisée est exhaustive. L'image épuisée n'est plus sensation, elle ne fait plus image, elle n'est plus que vue, vue sans sensation, vue insensible en ce sens qu'elle n'est plus *sentie*, elle est vue *exhaustée*¹⁴, le visuel est l'image épuisée devenue vue exhaustée. Le visuel est une relation perceptive retournée dans la complétude lisse et épuisée du monde sans sensation. L'image est action-sensation dissipatrice qui dure le temps de son épuisement. L'image dure le temps de la sensation.

13 « Tout le mal est né de ce qu'on est venu à l'image avec l'idée de synthèse [...] L'image est un acte et non une chose. » (Sartre dans Didi-Huberman, 2003, p. 67)

14 L'adjectif et néologisme « exhausté(e) » est employé par Deleuze (exemple d'occurrence, 1992, p. 62).

La sensation

L'orage de la sensation éclate dans l'atmosphère de nos relations au monde. Au mieux notre plume de métal, notre plume paratonnerre est traversée du pôle à la pulpe par l'éclair. La sensation s'innerve dans la tuyère du stylo jusqu'à sa pointe titanée et vient blesser la fibre du papier. Au mieux nous laissons ainsi nos pensées résiduelles s'écrire en foudre. La pensée n'est qu'éclair dans l'orage de la sensation. Nos pensées d'averse mollement pianotées au clavier s'égouttent et pourrissent les toits. Du crachin de pensée qui se prend pour de la pensée s'infiltrer, moisissant toute la charpente. La chose sentie ne survit pas à l'écrit. Ce qu'il y a d'irréversible dégradation dans une sensation qui se laisse muer en idée ne peut se décrire ni se dire. L'abstraction formalisée en langage est fascinante et dégoûtante à la fois. Gloses à la place des choses. Milliards de dictées dissertées ne peuvent rendre l'effet de ce qui est. Le langage est déjà traduction, traduction impliquant rupture d'état, traduction mutante et mutilante. Traduction par omission et par défiguration qui fait passer une complexité confondante en littéralités langagières intelligibles. Le langage est traduction. Il n'y a d'identité entre lui et quoi que ce soit. La syntaxe des sensations manque au monde et grand merci. Nulle grammaire ne saurait rendre telle qu'elle une contusion, un œdème, une môle hydatiforme, une quelconque sensation, n'importe quoi. Nulle grammaire pour se faufiler une parenté avec l'expérience, si futile et minime soit-elle. L'haleinée porcine qui se cristallise en une fractale labyrinthique de givre sur la vitre latérale d'un camion d'abattoir, mal remplacer le sceau d'étanchéité du renvoi de la machine d'hémodialyse de sa nièce, les rebords grugés de transparence saline qui s'effrangent et se gaufrent mollement sur les ailes d'un papillon mi-éteint, la poussiéreuse maquette en carton-pâte du chœur baroque des petits vasectomisés, la régression asymétrique quantile et expectile, des polycubes arbre, du permanganate de potassium, le reste et l'ensemble lui échappent tout autant. Le senti ne se laisse pas dire. Les sensations sont dehors du langage. Les sensations sont aphones *et* disertes. La bouche est une plaie qui s'est spécialisée. Plaie qui parlant ment. Plaie qui mâchant sent.

Travail d'exagération

Sachant cette axiomatique de vieux fond de roulotte édénique, essayer de dire quand même ce qui caractérise ma divagation dans l'exagération. Essayer de cerner et de décrire ce qu'est le condensé de moelle dans ma piscine de bouillon maniaque. Je peux en dire ce que je retiens. Mais je ne peux pas l'articuler. Nous « pouvons dire ce que nous savons par la pratique et l'expérience, justement parce que le dire est lui-même une modalité d'expression qui abhorre l'articulation et la spécification. » (Ingold, 2018, p. 229) Ceux qui fabriquent, ceux qui créent peuvent dire ce qu'ils font. (*ibid.*) « Et ils peuvent dire tout ce qu'ils font. Ce

qu'ils ne peuvent pas faire, pourtant - ou alors sans grandes difficultés et sans perte de sens potentielle -, c'est l'articuler. » (*ibid.*, p. 234) Je circule dans les corridors bruns de mon université publique. Je cogne et plie le pointu cornu de mon chapeau d'apprenti *ès arts* contre les délinéations brutalistes de mon université publique. Il y a beaucoup de sorties d'urgence et peu d'entrées praticables. Il y a des affiches déshéritées. Il y a des télévisions accrochées en hauteur qui diffusent des vidéos institutionnelles promouvant les bienfaits du vivre ensemble. Il y a des locaux d'associations étudiantes désertés. Il y a une file d'attente au café de l'école de gestion. Mais les étudiant.e.s attendent à peine. Ils ont leurs écrans orthopédiques thérapeutiques anesthésiques pour les sacrer ubiquistes. Ils communient d'un pouce ou deux dans l'instantanéité d'une communicabilité parfaite à coefficient de friction nul. Des caillots oscillatoires et cristalloïdes en forme de bruitage surpiqué de criaileries anglophones irradient l'acoustique bétonnée du café. Sorte de bombardement populaire acoustico-thérapeutique qui prévient, par le truchement d'enceintes sans fil, la propagation cancéreuse de vacuité *par* la vacuité. Les contenants à café sont recyclables. Le pavage se nue du brun au brun. L'allée au bout bifide donne sur l'entrée de la bibliothèque. C'est là que j'entre et que j'exagère. Il y a des ascenseurs aux portes brunes et des escaliers bruns. La bibliothèque des arts est au premier étage. Sa collection tient sur trente-quatre rangées de neuf étagères identiques construites en tôle pliée. Plus précisément, la collection courante tient sur ces trente-six rangées. Il y a aussi des parts de la collection qui sont situées ailleurs, sur d'autres étagères, notamment les livres précieux, anciens et/ou rares, les catalogues/livres d'artistes rangés sous l'appellation interne d'*in-folio*, les revues, les périodiques, etc. Les étagères font deux-cent-dix centimètres de haut par quatre-vingt-dix centimètres de large et trente centimètres de profondeur. Il y a trois-cent-vingt étagères (puisque quatre rangées, traversées par des colonnes de béton structurelles, n'ont que huit étagères). Ce quadrilatère d'étagères cordées et alignées est le lieu de mon exagération. Il y a quelques plantes dites « d'intérieur » qui décoorent et verdissent le silence de la bibliothèque. Chacune des rangées du quadrilatère est identifiée par un petit encart la numérotant (de 1 à 34), un encart plus grand indique la cote d'entrée et la cote de sortie correspondant aux livres stockés dans ladite rangée. Sur les rangées aux extrémités et sur une rangée médiane, il est inscrit « MONOGRAPHIES » sur des encarts placés en hauteur. Monographie, terme attesté depuis 1855 est formé par conjonction des particules grecques « *mono* » et « *graphein* » (graphie) désignant une étude exhaustive portant sur un sujet précis et limité (CNRTL, Monographie, 2023). Le terme désigne aussi, par extension, une « publication non périodique [...] qui est complète en un seul volume ou destinée à être complétée en un nombre limité de volumes. » (La langue française, Monographie, 2023) Monographie apparaît comme un terme aride, d'une rectitude vaguement savante et inutilement compliquée pour signifier à peu près « livre ». Ce quadrilatère est donc un parc à livres. Un parc à livres sectionné en rangées. Un parc à livres ordonné.

L'ordonnancement et la classification

Les livres qui sont juchés sur les tablettes des étagères ne sont pas placés là dans un hasard avachi. Ils sont plutôt placés là selon un hasard rigoureusement institué qui résulte de l'application et de l'implémentation d'un système classificatoire particulier. Toute forme de classement, tout ordre parmi les choses, n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage (Foucault, 1966). Classer, c'est assigner ou dénier une priorité à une entité, c'est imposer une hiérarchisation établissant un pouvoir sur les choses (*ibid.*). Classer revient à exercer une tentative de mise en cohérence du monde fondée sur l'ajustement, la combinaison et l'emboîtement de contenus en fonction de règles classificatrices exprimant un savoir (Durkheim et Mauss, 1903; Maury, 2020) et surtout, un pouvoir (Maury, 2013). « Méfiez-vous de celui qui veut mettre de l'ordre. Ordonner c'est toujours se rendre maître des autres en les gênant » (Diderot dans Maury, 2013, p. 25). Ordonner et classer des savoirs est toujours l'expression d'un pouvoir (Foucault, 1966; Kovacs et Liquète, 2013; Maury, 2013).

[La] mise en ordre du monde participe d'un processus d'élucidation des savoirs, nécessaire à leur appropriation, via un regroupement et une simplification qui n'existent que par l'exercice d'une attention – et d'un pouvoir – qui sélectionne, organise, précise les règles de cette organisation. Ordonner de manière rationnelle des éléments au départ dispersés ou entremêlés en des ensembles réguliers, distribués en classes cohérentes, favorise la compréhension et réduit la complexité et l'incertitude. Si en apparence cette opération a un caractère empirique et peut relever d'une justification utilitariste, renvoyant à de la méthodologie, elle demande l'application de critères, préalablement définis, appuyés sur des ressemblances, des différences, des variations. En ce sens, il n'y a pas de classement neutre, toute distinction résulte de l'application de choix préalables. Le découpage du réel – loin d'être une donnée de la réalité, même si classement et classification s'enracinent dans la réalité (dimension réelle) – comporte une part de construction, sous-tendue par une représentation des éléments à ordonner (dimension idéelle). (Maury, 2013, p. 24)

Ainsi, imposer un classement, ou s'en servir, c'est hiérarchiser les phénomènes et les êtres selon [...] des cadres normatifs. Les outils de classement et de classification, qui prennent des formes diverses ([telle édition de la classification Dewey, de la Library of Congress] telle page de résultats d'une recherche Google, tel palmarès des grandes écoles publié dans la presse, ou encore tel parcours muséal) matérialisent un ensemble de valeurs et de stratégies, les mettent en circulation, les naturalisent. À l'époque actuelle des "big data", ces hiérarchisations et classements, générés par des algorithmes ou soutenus par des normes et des standards techniques internationaux, s'ils déshumanisent les opérations d'ordonnancement, n'en forgent pas moins des rapports de force et jouent un rôle de plus en plus visible dans le monde politique et social. (Kovacs et Liquète, 2013, p. 9)

Ainsi donc les outils de classement et de classification agissent en formes structurées, structurantes et médiatrices qui s'interposent *entre* la connaissance stockée et sa communication. (*ibid.*) Utilisant des procédés qui ordonnent (soit par classement numérique, alphabétique, thématique, etc.) les systèmes classificatoires sont communiqués « en tant qu'inscriptions élaborées selon des formes sociales très

variables de visualisation et [de] diffusion» (*ibid.*, p. 11). Kovacs et Liquète soulignent que ce rôle de médiation est presque exclusivement tenu par des inscriptions de nature littérale, textuelle, scripturale et/ou axiomatique qui sont chargées politiquement et idéologiquement (*ibid.*). Mon travail peut être vu comme une tentative de proposition d'une modalité médiatrice de classement employant des inscriptions non pas littérales/axiomatiques mais plutôt figurales/imagières. Il peut être vu ainsi, néanmoins, cette tentative prise pour telle est essentiellement un échec puisque le classement par image ne permet en aucune manière de retrouver précisément des ouvrages. Il eût fallu ajouter des indications et des renvois de cotes spécifiques à chacune des images.

Le système classificatoire employé dans la bibliothèque des arts est celui hérité de la Bibliothèque du Congrès [*Library of Congress Classification*] dénominé par l'acronyme *LCC*. Créée en 1800, la Bibliothèque du Congrès est essentiellement détruite et brûlée par les forces armées anglaises en 1812 puis, à partir de 1815, sa collection est progressivement réinstituée et agrandie en se noyant autour de la collection personnelle de Thomas Jefferson (Cole, 1992; 2017). Aujourd'hui institution culturelle de premier plan aux États-Unis (Cole, 2017), la Bibliothèque stocke et préserve plus de 170 millions d'items (dont plus de 51 millions de livres) qui sont classés en fonction du système éponyme (*LCC*) (Library of Congress, General information, 2023). Le système *LCC* est issu de l'extension, du raffinement et du remodelage par moult bibliothécaires pendant deux siècles du système de classification adopté par Thomas Jefferson pour ordonner sa bibliothèque personnelle de quelque six mille ouvrages au tournant du XVIII^e et XIX^e siècles (Cole, 1992; 2017). Jefferson a construit son système classificatoire d'après un autre système lui-même élaboré environ deux siècles auparavant par Francis Bacon (*ibid.*). Le système *LCC* divise « toute » la connaissance en vingt-et-une classes de base (Library of Congress, Catalogue direction, 2023). Chacune de ces classes est identifiée par une seule lettre de l'alphabet latin. La plupart de ces classes sont divisées plus avant en des sous-classes identifiées par la combinaison de deux ou, plus rarement, de trois lettres (*ibid.*). Par exemple en ce qui concerne la classe spécifiquement attribuée à l'*art*, la lettre « N » lui est attribuée. La classe « N » a plusieurs sous-classes, dont « NA » pour l'architecture, « NB » pour la sculpture, « NC » pour le dessin, le design et l'illustration, « ND » pour la peinture, ainsi de suite (*ibid.*). Chaque sous-classe inclut un arrangement hiérarchique de sujets qui lui sont pertinents, allant du plus général au plus spécifique.

Les sujets sont souvent arrangés en fonction de lieux, périodes et/ou formes bibliographiques (tels que les périodiques, biographies, etc.). Chaque sujet se voit attribuer un seul chiffre ou un ensemble de chiffres. Les nombres utilisés dans la *LCC* peuvent avoir une longueur de un à quatre chiffres et peuvent être étendus par l'utilisation de nombres décimaux. Certains sous-sujets apparaissent dans l'ordre alphabétique (plutôt que hiérarchique). Ils sont listés et représentés par des nombres décimaux

qui combinent une lettre de l'alphabet avec un chiffre (ex; B72 ou K535). (Library of Congress, Catalogue direction, 2023, *notre traduction*).

Il n'est pas lieu ici d'aller plus en détail dans la caractérisation et l'histoire de l'élaboration du système de classification de la Bibliothèque du Congrès. Nous savons maintenant approximativement comment elle est structurée et structurante, ce qui, dans le contexte, nous suffit ici.

La bibliothèque des arts de l'UQAM

La collection de la bibliothèque des arts de l'UQAM se fonde en bonne partie sur le legs des bibliothèques du Collège Sainte-Marie (1848-1969) et de l'école normale Jacques-Cartier (1857-1969), aujourd'hui détruites (Cinq-Mars, 1998; UQAM, Salle de presse, 2023) ainsi que sur le legs de l'école des beaux-arts de Montréal (1922-1969) (UQAM, Service des archives, 2023). La bibliothèque est éclairée avec des tubes fluorescents à l'argon et au mercure gazeux ionisé. Les fenêtres de la bibliothèque donnant sur les tables de travail où je m'installe sont condamnées par des murs temporaires en vue du remplacement des dites fenêtres. Ainsi, la qualité et l'intensité lumineuse de la bibliothèque peuvent être tenues pour négligemment variable pour mon travail. Les thermostats des calorifères de la bibliothèque sont réglés de façon à ce que la température se maintienne autour de vingt degrés Celsius. Cette température fluctue néanmoins de manière significative ($\pm 1,5^{\circ}\text{C}$) autour des vingt degrés visés. L'environnement de la bibliothèque est relativement inerte, peu humide, conservant les corps d'ouvrages ainsi qu'en une morgue, sans non plus atteindre l'invariance propre aux salles spécifiquement dédiées à l'archivage et à l'entreposage sur une longue période. Le plancher est couvert d'un prélat industriel. Je vaque souvent dans ce quadrilatère. Je viens pour emprunter des livres. C'est un endroit aussi enthousiasmant qu'irritant. La lumière agresse les yeux. On peut emprunter jusqu'à cent livres. L'échéance des livres peut être renouvelée indéfiniment tant qu'ils ne sont pas réservés par autrui. Je veux exagérer avec la bibliothèque. Je veux exagérer dans la bibliothèque. Je veux la sentir autrement qu'en lui soutirant au gré de mon dilettantisme viveur quelques livres m'attirant. Je veux penser la bibliothèque autrement que par la lecture. Je veux penser la bibliothèque autrement que par l'errance plaisante. La penser autrement qu'en lui trouant des percées borgnes dans ses tablettes inégales escarpées en diagrammes à bandes. Je veux penser la bibliothèque en la fouillant. Je veux penser la bibliothèque en élaguant son contenu littéral, en oubliant ses mots, en oubliant le langage, et ce jusqu'aux titres sciemment ignorés, les abstraire de mon approche jusqu'à nullité. Je veux penser la bibliothèque en l'appréhendant par l'image. Je veux penser la bibliothèque par l'image. Piqué de cette folie fiévreuse, je commence.

Le travail dans la bibliothèque

Je ne m'intéresse pas à ce qui pourrait « faire image » de la bibliothèque. Je ne m'intéresse pas à une image. Je m'intéresse à toutes les images. Toutes *ses* images. Toutes les images imprimées contenues dans tous les livres de la bibliothèque. Je suis piqué, je suis poignardé d'une lubie démesurée d'extraire toutes ces images. C'est une fièvre folle, risible et triste. « Si on regarde attentivement et longuement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste ». (Gogol dans Kundera, 1995, p. 174-175) Je commence, tremblant de pressentir l'étendue infaisable de l'effort qu'un tel objectif atrocement ridicule représente. Je vais à la première étagère. Première étagère à laquelle, du reste, on ne va ordinairement jamais. La première étagère a six tablettes. Sur sa première tablette, celle du haut, je prends le premier livre. Ce premier livre porte la cote *AC20 U5511*¹⁵. Je le compulse¹⁶ attentivement, page après page, photographiant toutes les images imprimées que j'y trouve. L'appareil photographique muni d'un objectif macro¹⁷ est lourd. Je prends le second livre à droite du premier sur la même tablette et je répète la même chose. En finissant de répéter l'exercice après le septième livre je suis rompu. J'ai mal à la tête. Mes lunettes sont salies par le viseur de l'appareil photographique. J'ai mal au cou. J'ai chaud. J'ai mal aux muscles dorsaux. J'ai la rétine gauche qui palpète d'inconfort. J'ai un dégoût profond et rampant de ce protocole aberrant à peine entamé. J'ai photographié quelque trois mille images. Quelque trois mille images et sept livres m'ont exténué. Je me trouve insensé. Je suis atterré de mon ineptie. J'ai l'impression d'avoir commencé une tentative affreuse et insipide de dédoublement imagé de la bibliothèque à sa propre échelle, renvoyant la bibliothèque en un reflet égal qui fait plus mort que mort. La bibliothèque renvoyant la bibliothèque entière comme la carte de l'Empire ayant le format de l'Empire dont l'existence révolue est rapportée par Suarez Miranda¹⁸ (dans Borges, 1982, p. 199). Je m'en vais, vidé. Deuxième jour, de retour. Je dois repenser la radicalité de l'exhaustivité avec laquelle j'essaie d'appréhender la bibliothèque. Je dois revoir l'intransigeance de l'arbitraire qui structure mon approche dans la collection. Tirer assidûment toutes les images des livres prendrait le laps d'une vie. Je dois penser à coupler l'exhaustif avec ce qu'il est aussi constamment en

15 L'ouvrage en question a pour titre : *La ville comme lieu de la modernité, sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939* d'Esther Trépanier (1983). Il s'agit d'un mémoire déposé à l'UQAM.

16 Examiner, consulter. Emprunt au latin *compulsare* « donner des coups, pousser fort » à l'époque impériale, fréquentatif du latin classique *compellere* « pousser ensemble, obliger » (CNRTL, *Compulser*, 2023).

17 On parle de macrophotographie à partir d'un grandissement de 1 et plus : donc à partir du moment où l'image du sujet sur le capteur est au moins aussi grande que sa taille réelle [ou] lorsque le sujet affiché sur écran ou imprimé sur un support apparaît plus grand que sa taille réelle. C'est plutôt dans ce sens, que les constructeurs d'appareils photo et d'objectifs utilisent le terme « macro » (Luz Photos, *Macrophotographie*, 2023).

18 Viajes de Varones Prudentes, Livre IV, chapitre XIV, Lérída, 1658.

contrepartie, c'est-à-dire un infime. L'exhaustif est une totalité de rien du tout. L'exhaustif est minime. Je dois coupler le tout et le rien. Je dois coupler le tout et le rien du tout pour penser vivement la bibliothèque. L'infime exhaustif, l'exhaustif infime. L'à peine tout. À peine tout pantoute.

C'est une seule, une seule petite et dérisoire, une seule petite, dérisoire et infime image. C'est une seule image par livre. L'infime d'un pollen arraché à chacun des livres-fleurs. L'infime d'une goutte pipetée à chacun des bords d'eau de marée. Une seule image retenue par livre. Une seule image rephotographiée par livre. Une seule image par livre m'inquiète parce que la question du choix de *cette seule* image par livre apparaît. Comment la choisir, ou surtout, plutôt, comment *ne pas* la choisir. Éviter de faire un catalogue de survol et de sélection idiosyncrasique censé témoigner de mes inclinaisons, de mes affinités esthético-sensitives favorisant certains sujets aux dépens d'autres. Éviter aussi de prétendre à une randomisation¹⁹ parfaitement optimisée qui réduirait aux silences les objections de biais dans l'exécution d'un hasard finement paramétré et promu à une indifférente, froide et rigoureuse « objectivité ». C'est plutôt un choix non choisi, un hasard bâtard, un échantillonnage stochastique plutôt qu'un hasard impossiblement conditionné par une prétention à l'objectivité. Un échantillonnage stochastique plutôt qu'un hasard « objectif » laissant miroiter une transparence révélatrice toute cristalline et inusable. Un échantillonnage stochastique plutôt qu'un hasard « subjectif » laissant paraître la buée d'haleinée aromale d'un « auteur » haletant derrière chacun de ses choix. Fort prisés pour ses applications statistiques permettant aux mondes de la science d'appuyer leurs modèles prédictifs de ses résultats, l'échantillonnage et sa bonne exécution sont aujourd'hui largement névralgiques dans plusieurs domaines (dont la physique des particules, la sociologie, l'économétrie, les sciences pédagogiques, etc.) (Graham et Talay, 2011; Justens et Schyns, 1997; Mountassir, 2016). La science voit, dans l'application d'un échantillonnage, la révélation d'une forme représentative d'un ensemble étudié (Mountassir, 2016; Rovelli, 2019). Ayant valeur d'« objectivité » statistique, la représentativité d'un échantillon gagne en qualité proportionnellement à la quantité itérée et à l'efficacité de la randomisation employée pour le réaliser (*ibid.*).

Sur l'autre pôle de l'échantillonnage, à l'opposée d'une objectivité fantasmée, je pense au travail d'Hanne Darboven qui, notamment dans *Kulturgeschichte 1880-1983*, présente un vaste corpus (plus de mille cinq cents feuillets encadrés) échantillonné d'après un principe qui lui est singulier, personnel et impossible à précisément cerner (Dietrich, 1997). Le principe qu'elle emploie pour échantillonner et rassembler les références imagières et iconographiques qui se retrouvent dans son *Kulturgeschichte* est impossible à réduire

19 Échantillonnage aléatoire destiné à réduire ou supprimer l'interférence de variables autres que celles qui sont étudiées (Le Robert en ligne, Randomisation, 2023).

en énoncés formels qui le rendrait applicable dans d'autres circonstances ou même, qui le rendrait simplement partageable et intelligible à autrui (*ibid.*). Pour Dietrich, le travail de Darboven répond en partie au rôle de l'artiste sériel tel qu'entendu par Sol LeWitt où, pour ce dernier, un tel artiste, plutôt que de chercher à produire des artefacts beaux ou mystérieux, agit plutôt en « clerc cataloguant les résultats d'une prémisse » (LeWitt, 1967, p. 79). Darboven déploie ses étendues imagières et historiographiques sans, justement, que ses intuitions discriminantes et le contenu de ses prémisses ne soient connus ou devinables. Il me semble que mon travail d'échantillonnage se situe quelque part entre les pôles qui, d'un côté se veut scientifique « objectif » et qui, de l'autre côté, se veut intuitif « subjectif » en cherchant à forcer le trait. Mon échantillonnage peut sûrement se laisser qualifier de stochastique, soit, partiellement dû au hasard. Emprunté au grec « στοιχαστικός » signifiant « habile à conjecturer, conjectural » (CNRTL, Stochastique, 2023), stochastique est un adjectif aujourd'hui employé pour qualifier des « phénomènes qui, partiellement, relèvent du hasard et qui font l'objet d'une analyse statistique » (Larousse en ligne, Stochastique, 2023).

Mon échantillonnage sourd du hasard qui surgit en défilant très rapidement les pages des livres en les éventant et en les faisant se rabattre très rapidement. Je les fais tourner et battre l'air comme un éventail finement feuilleté s'ouvrant et défilant de page en page. Je les fais tourner et je m'arrête aléatoirement sur la première page imagée que j'aperçois. En faisant tourner les pages rapidement, l'effet de vélocité et de continuité presque cinématique dans leur défilement fait aisément sentir à l'œil les images imprimées qui, de par leur densité et leur format, se détachent vivement du flot pointillé des lettres qui font les phrases de livres. En faisant tourner les pages rapidement, la densité imprimée d'une image frappe nettement ma rétine et me fait instantanément m'arrêter sur la première page imagée sur laquelle je tombe. Une fois arrêté et posé sur cette page imagée, je photographie l'image. Si, et cela arrive fréquemment, la page contient plusieurs images qui font circuler le regard d'une image à l'autre, je me permets dans ces cas particuliers de choisir l'image qui me point d'emblée le plus. Empruntant à la vieille terminologie distinctive que fait Barthes en parlant des deux types de régimes d'attention visuelle, je pourrais dire que sur la page où plusieurs images se disputent mon attention, c'est le *punctum* qui me guide (1980). Barthes distingue le *studium* qui correspond à une forme d'attention posée, appliquée, une attention sans différence de potentiel particulier venant la troubler (*ibid.*). Le second régime que Barthes distingue est le *punctum* (*ibid.*). Le *punctum* est une forme d'épine dans l'attention. C'est une différence de potentiel soudaine, une secousse vibratile qui vient déchirer la quiétude, une pierre marquant d'encyclies la planéité de l'attention. Dans le *punctum*, il y a quelque chose qui *point* notre attention, elle est à la fois séduite et blessée (*ibid.*). Les images sur lesquelles je m'arrête au hasard du feuilletage et au gré du *punctum* me poignant sur la page sont

toujours des images soit déjà prises, soit déjà photographiées soit déjà numérisées, soit déjà numériquement composées. Les images photographiques sur lesquelles je m'arrête ne sont pas *de moi*, elles sont *déjà* là.

Annonçant « la mort de l'auteur », Barthes avance que, par l'unicité du regard et l'unicité de la perception vécue par le lecteur, l'acte de lecture modifie le réseau de sens entourant une œuvre (Barthes 1994; Burke, 1998). C'est, d'une certaine manière, reconduire l'affirmation voulant qu'un ouvrage change par le fait même qu'il ne change pas et que le monde qui l'entoure change constamment. Pour Barthes, la création n'est plus une création « originale », la création ne peut se faire qu'en remaniant, en agençant et en déplaçant des fragments tirés d'une collection expérientielle appartenant déjà, de façon variable et toujours antécédente, au commun (Barthes, 1994). Suivant largement les réflexions de Barthes, Sherrie Levine arguait aussi que l'originalité n'est pas possible, l'artiste est toujours pour elle un plagiaire œuvrant avec des matériaux qui le précèdent où tout peut être reçu comme une itération différente d'une version qui la précède (2012).

Le monde est si plein qu'on y étouffe[,] nous savons qu'une photographie n'est rien d'autre qu'un espace où une multitude d'images, toutes absolument non originales, se mélangent et s'étrillent. Une photographie est une trame de citations [...] Nous pouvons seulement imiter un geste, toujours antérieur. Le plagiaire, qui succède au peintre, ne porte plus en lui de passions, mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise. (Levine, 2012, p. 18, *notre traduction*)

Cette vision est aussi muée et manifestée de plusieurs autres manières qui reviennent à dire que l'artiste d'aujourd'hui est une sorte de *sémionaute* inventant des trajectoires entre des signes qui existent déjà au monde (Bourriaud, 2001) et qu'il cherche à « construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun. » (Rancière, 2004, p. 35) L'auteur n'est plus auteur, il est scripteur, reproduisant ce qui est déjà au monde en lui insufflant une tournure spécifique qui cherche à faire inscrire le produit de son travail dans un certain régime d'identification de l'art impliquant des rapports « entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes d'intelligibilité qui permettent d'identifier leurs produits comme appartenant à l'art ou à un art. » (Rancière, 2004, p. 43) L'originalité d'une création est proportionnelle à l'ignorance de ses créateurs/regardeurs (Aquin, 1971/1995). Il n'y a pas d'originalité, les œuvres sont des décalques nécessairement tirés de contretypes oblitérés (*ibid.*). Il n'y a pas d'*originaux*, les œuvres sont décalquées de décalques décalqués d'après des décalques décalqués et ce, jusqu'au fin fond fuyant des variantes possiblement passées. En dépit de sa contingence et de sa spécificité altières, l'image photographique peut aussi se caractériser comme la capture d'un décalque arrêtant une variante lacunaire d'une version d'un instant du monde déjà donné.

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela, *tat* veut dire en sanskrit cela [...] (Barthes, 1980, p. 14-15)

Barthes caractérise l'image photographique comme une contingence totale (1980). L'image photographique est pour lui l'empreinte d'un « *ça a été* », elle est un « *tel* » absolu, un « *particulier* » total. L'image tient de ce qui, « une fois, et c'est chaque fois la seule fois, c'est seulement ici et seulement maintenant, est aperçu et à percevoir. » (Celan dans Didi-Huberman, 2003, p. 203) « Une photographie s'invisibilise par le fait qu'elle donne à voir ce qui n'est pas elle » (Barthes dans Larouche, 2021, p. 27). L'image photographique n'est plus *lue*, elle est *vue* pour elle-même, comme décalque d'un *ça a été* (Barthes, 1980). L'image photographique appartient à un sous-ensemble des images possibles au monde de la même manière que les images mentales, les images d'acouphène, les images musicales, etc., peuvent aussi être regroupées en différents sous-ensembles des images possibles au monde. L'image photographique est une forme contingente qui est conservée comme une forme morte d'un spécifique *ça a été*.

Les images que je photographie n'échappent pas à la contingence absolue relevée par Barthes. Les images que je photographie n'échappent pas à cette contingence parce qu'elles sont toujours et inévitablement différentes de leurs versions « originales » imprimées sur les pages des livres. Les versions « originales » des images que je photographie sont celles qui sont imprimées spécifiquement et exclusivement dans les pages des livres de la bibliothèque des arts de l'UQAM. Le type de tramage de l'encre, le(s) type(s) d'encre, le type de vieillissement et d'oxydation des encres, le type du support du papier, le type de réflexion lumineuse provoquée par le fini du papier, le type de courbure de la page ouverte, la distance et l'angle d'inclinaison de la lentille par rapport à la surface de la page imprimée, le type d'éclairage et bien d'autres paramètres subtils forment le faisceau des propriétés de la contingence spécifique qui différencie inévitablement les images que je prends de leur format imprimé dit d'« origine ». Les images que je photographie sont, ainsi que le décrit Barthes, contingentes et irréproductibles exactement dans leur spécificité fondamentale.

Je commence. Je recommence. Première rangée, première étagère, première tablette, premier livre, première image. Première image²⁰. Je place le livre à plat sur une table de travail. J'utilise toujours la même table. Sa

20 En écrivant ce syntagme, j'ai pensé ajouter dans le corps du texte ladite première image sur laquelle je suis tombée, j'ai pensé joindre ici l'image liminaire du premier livre ouvrant au défilement profus des milliers d'images qui suivent. Il me semble finalement plus judicieux, plus savoureux et plus pertinent de *ne pas* inclure l'image. Et finalement, tel que

hauteur me permet de travailler en restant debout. Je fais défiler les pages et m'arrête sur une première page imagée. Je maintiens le livre ouvert de ma main gauche. Ma main droite s'avance avec l'appareil pour cadrer l'image imprimée de façon à ce qu'elle déborde le cadre de l'appareil. Le format des images que je prends avec l'appareil est de 3:2. Indépendamment de l'orientation originale des images imprimées, l'orientation des images que je *re*-photographie est systématiquement du type « portrait », soit, plus haut que large dans un ratio 3:2. La prédominance du format portrait des livres de la bibliothèque m'a intimé sans grande réflexion de reprendre ce même format pour les images qui tiennent lieu et qui témoignent de chacun des livres. Chaque livre est ainsi réduit à une photographie qu'il contient captée avec une lentille d'objectif macro de 100mm dans un format 3:2 et une orientation portrait. La lentille de l'objectif macro permet d'avoir une bonne résolution de petites images et permet un cadrage en plein dans chaque image faisant l'économie de bordure ou de marges. En photographiant les images imprimées, il y a recadrage. Des pans de l'image sont abandonnés.

Du recadrage

Le recadrage dénature l'intégrité de l'image. Le recadrage est une défiguration plus ou moins grave. Le recadrage recontextualise l'image en soustrayant de l'information visuelle. Cette soustraction modifie l'image, la laissant parfois si particulièrement altérée qu'une nouvelle image en résulte. Les remarques de Didi-Huberman sur le recadrage, quoi qu'énoncées dans un contexte historique révolté au-delà du paroxysme, me titillent souvent la conscience pendant mon exhaustion livresque. Didi-Huberman avance que « le recours à l'image est inadéquat, lacunaire, toujours en défaut » (2003, p. 62). Prenant l'exemple devenu aujourd'hui notoire des quelques photographies clandestines prises à Auschwitz en août 1944, il argue que l'expérience du camp « n'est qu'imaginable, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette lacunaire nécessité. » (*ibid.*)

[Il y traite d'un] récent Album visuel de la Shoah qui réduit la séquence [des photographies clandestines] d'août 1944 à une seule image recadrée puis insérée au milieu d'un fatras de maquettes photographiées, de plans, de reconstitutions "virtuelles" et de manipulations graphiques dans lesquelles le document se voit tout simplement défiguré, méprisé, coupé de sa phénoménologie au moment même où l'on prétend donner une représentation synthétique de l'événement. Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore: lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. (*ibid.*, p. 152)

discuté dans la section de la *liste des figures* plus haut, de la même manière, il est préférable de ne pas inclure d'images du tout.

Ce n'est pas par esprit de synthèse que j'exagère. C'est plutôt en tâtant un infime qui, déjà par lui-même, est débordant, insaisissable et qui, quoique présenté selon quelques règles systématisées, cherche avant tout à faire sentir une irrémédiable complexité. Autrement, on peut aussi considérer toute perception (dont l'abstraction est une des conditions de possibilité) comme étant un exercice de recadrage. La perception est un outil de falsification, d'omission et de déformation. La perception, la réflexion et la cognition sont des outils de recadrage œuvrant constamment et complaisamment à élaborer des fictions dénaturantes, falsifiées et créatrices qui sont filées pour nous empêcher de mourir du monde qui nous est renvoyée par nos sensations avec l'intensité d'une nécessité innommable. C'est, finalement, redire moins élégamment et plus longuement que l'art nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité²¹ (Nietzsche, 1935/1995). Quand bien même l'image est reproduite dans son intégralité la plus entière et la plus « intègre », il n'en demeure pas moins qu'un recadrage immensurable se produit toujours entre la chose contingente, particulière, précise, infiniment frangible dans le temps et sa « capture » photographique. Il y a déjà un recadrage *par* l'acte perceptif. Il y a nécessairement aussi un recadrage *par* la photographie.

Tout acte d'image s'arrache à l'impossible description d'un réel. Les artistes, en particulier, refusent de se plier à l'irreprésentable dont ils connaissent - comme quiconque ayant affronté la destruction de l'homme par l'homme - l'expérience évidente. Alors ils font des séries, des montages malgré tout: ils savent aussi que les désastres sont multipliables à l'infini. (Didi-Huberman, 2003, p. 156)

Les remarques de Didi-Huberman n'en demeurent pas moins justes et précises. Le recadrage peut être retenu comme l'une des unités fondamentales de la perception et de la « conscience ». La perception (impliquant des formes d'abstractions multiples) est déjà un recadrage incessant qui pose l'impossibilité d'une stricte fidélité dans le renvoi de la supposée « intégrité » et de la supposée « intégralité » d'une quelconque image (entendue dans son approche par transparence selon la typologie d'Alloa). L'emploi d'image(s) frise souvent une forme de dévoilement ainsi que l'usage « “hors champ” d'une pensée est toujours un exercice à risque et c'est avec minutie qu'il faudra veiller à n'en jamais mésinterpréter la signification originale. » (Barrau, 2017, p. 16) L'image est toujours en passe d'être compromise dans une

21 Bien évidemment que Nietzsche, surtout dans ces derniers écrits allant de la *Généalogie de la morale* (1887/2011) jusqu'aux fragments posthumes (1888/1976), n'accorde plus de consistance au sens courant du concept de « vérité ». Il n'utilise ce terme, dans ces derniers écrits, que pour qualifier l'impression sensible du monde qui est donnée à différentes entités où la vérité est alors une « version ». La croyance fondamentale en une idée de vérité ne résiste plus à ses dernières intuitions qui lui font dire que, « chaque fois, jusqu'à présent, que l'on a déclaré : “Cela est”, il s'est trouvé une époque ultérieure plus affinée pour découvrir que ces mots n'avaient qu'un seul sens possible : “Cela signifie” ». (Nietzsche 1935/1995, tome I, p. 44) « Tout ce qui est simple est purement imaginaire, n'est pas “vrai” [...] » (*ibid.*, p. 52) et, dans cette mesure, ce qui tient lieu de « connaissance » n'est qu'une « façon de comparer entre elles les erreurs anciennes et les erreurs récentes » (*ibid.*, p. 54).

syntactique, une sémantique ou une dialectique cherchant à lui assigner des prédications qui ne lui sont pas congénitales et/ou consubstantielles.

Suite du travail

Suivant scrupuleusement l'ordonnancement des livres dicté par le système de classification de la Library of Congress [LCC], je photographie une image par livre dans chacun des livres. Je photographie cent-soixante-seize livres au premier jour de cette seconde tentative. Je suis fatigué. J'ai mal, encore, au dos, au cou, à la tête. Je suis éreinté. Je sens que c'est faisable. Je veux condenser la bibliothèque entière dans un livre. Je veux réduire par l'image la bibliothèque en un livre référentiel. Je veux la réduire et la condenser en un livre qui nous fait « voir » le contenu imagier des livres. L'ordre de succession des images dans le livre doit être précisément le même que celui des livres classés alphabétiquement et numériquement sur les tablettes des étagères en fonction de leurs cotes attribuées par la LCC. Tandis que j'avance, d'une tablette à l'autre dans la bibliothèque, j'essaie de caractériser avec précision, sans complaisance, la nature de cette élucubration. Élucubrer, mot fantasque, acrobatique, touchant deux fois de suite le palais dur et finissant sa voltige cambrée contre le dos des dents inférieures. Du bas latin « *elucubratio* » qui tient d'un ouvrage fait en veillant ou de la recherche laborieuse et patiente pour composer un ouvrage érudit (CRNTL, élucubration, 2023). Je compose un ouvrage d'érudition populacière, ouvrage pour ceux qui ne *lisent* que les images, ouvrage grotesque et bariolé, longue bande dessinée sans phylactère. J'élucubre un catalogue d'images. Le catalogue des arts révélant des images gravitant dans une orbite essentiellement historique, académique, occidentale, institutionnelle. Catalogue d'images imprimées pour la grande majorité au XX^e siècle et, en moindre partie, aux XIX^e et XXI^e siècles (Cinq-Mars, 1998; Service des archives, 2023). Les images imprimées en quadrichromie et celles imprimées en nuances de noir se partagent à peu près également les occurrences ($\pm 10\%$). Ces proportions varient légèrement d'une section à une autre.

J'élucubre, je catalogue, je recense. Je recense les livres, un à un. Je les sors de leur léthargie immobile. Je les dérange de leur torpeur. Des chatons de poussière tombent des tranches de plusieurs livres visiblement intouchés depuis des années. Je sors sans omission les livres de leurs tablettes, vidant une tablette entière à la fois. Je les vois, les touche, les prends, les soupèse, les ouvre, les feuillette, les dépose, les déplace en pile dans mes bras. Ils sont lourds. Après quelques jours, mes muscles se sont pliés et raffermis à ce type d'exercice. Les livres s'affaissent et tombent en dominos sur leur tablette quand on dérange leur inertie et qu'on leur arrache vingt voisins d'un coup. Ces chutes fragilisent tranquillement la patience du corps. Une main soutient la base de la pile de livre, l'autre nourrit la pile par le haut en y ajoutant des livres. Les formats

hétéroclites rendent le travail d'empilement relativement ardu. Il y a une forme d'intelligence motrice et un instinct tactile du corps qui se développent petit à petit et viennent deviner de plus en plus précisément le positionnement adéquat des livres les uns sur les autres pour faire une pile viable. Chaque type de matériaux pour les reliures des couvertures a son coefficient de friction particulier. Certains collent et adhèrent, d'autres, plus lisses, glissent. Certains sont munis de jaquettes. Les jaquettes sont glissantes et détestables. Souvent criardes, imprimées dans des palettes épicières, sursaturées et aguicheuses, elles habillent plusieurs couvertures de leurs petites peaux de gala pitoyable. Badigeonnées de strass faux perlé, elles racolent le regard du chaland flânant chez un libraire déserté. Les jaquettes sont glacées et glaçantes d'horreur kitschifiante. Elles veulent protéger la reliure des livres, mais nous font les échapper et les abîmer dans leur chute en nous glissant des doigts. Elles marquent. Elles se décolorent. Elles se froissent à rien. Les jaquettes sont mieux jetées que tolérées. Elles gâchent et déprécient la relation haptique aux livres. Elles rendent la manipulation exécrable. Je les déplore. Je plains les livres qu'elles habillent, plutôt, je plains les livres qu'elles étouffent, qu'elles strangulent dans leur impossible striction désobligeante. Je me suis retenu de les en libérer.

Les centres de masse des livres de formats variés doivent à peu près être alignés dans la pile. En moyenne, vider une tablette nécessite trois voyages de piles de livres s'élevant de mes crêtes iliaques jusqu'à mi-sternum. Dans le cas où le format des livres est suffisamment semblable, je peux faire des piles plus hautes qui vont des crêtes iliaques jusqu'au-dessous du menton qui retient et maintient l'équilibre de la pile. De telles piles me permettent parfois de vider une tablette en deux voyages. La section d'architecture [NA] est un exemple de section contenant une grande proportion de livres lourds de grands formats, mais d'une assez bonne régularité de formats qui permet un empilement haut, stable et facile. La section de littérature et des langues [P] est un exemple d'une section contenant une grande proportion de livres légers de formats réduits ayant aussi une bonne régularité moyenne de formats. La section médiane de la sous-classe NC, essentiellement consacrée au design est une section ardue puisqu'elle est composée de livres de formats, de poids et de types de revêtements à reliure très variables. Les piles y sont plus ardues à monter. Les reliures à anneaux boudinés sont celles qui causent le plus de difficultés. Les anneaux sont significativement plus larges que le corps de l'ouvrage et, par conséquent, viennent déstabiliser la pile entière. Les deux tablettes inférieures des étagères me forcent à m'accroupir pour manipuler les livres qui s'y trouvent. Ces tablettes sont plus énergivores à vider et à remplir. Les masses de livres doivent y être soulevées et descendues. Les piles sont toujours amenées sur une table de travail où les photographies sont faites. Par deux fois j'ai échappé une pile en me déplaçant dans les rayonnages.

J'exagère, j'élucubre, je catalogue, je recense, j'échantillonne. Je me mêle à un ensemble qui me dépasse. Un ensemble qui peut s'ouvrir, se préciser et se décliner à l'infini. Je pense que si l'on veut aborder l'infini avec rigueur, il importe de constater qu'il est déjà là dans la moindre chose. Qu'il est déjà là dans le moindre, dans le plus minimal et le plus infime aspect du monde si on s'y penche. Si on s'y penche, si on la considère sans simplification, la moindre part, la part la plus infinitésimale, la part la plus infime, l'*infimum*²² de quoi que ce soit se révèle un abîme sans fin de complexité, de beauté et d'horreur inextricablement mêlées. À peu près. Je n'exagère pas exactement. J'épuise. Je tente une exhaustion. J'épuise par l'infime. Je veux faire un livre de la bibliothèque. Je veux la condenser par l'image. Une image par livre. Mais même une seule image par livre prélevée dans tous les livres forme un ensemble non appréhendable. Même une seule image prélevée dans tous les livres nous déborde et ne nous permet pas de sentir les images pour elles-mêmes. Même cette logique d'infime (une seule image par livre) couplée à celle d'un échantillonnage se voulant « exhaustif » (tous les livres de la bibliothèque) mène à un débordement insaisissable. L'agrégation des images en grilles sur de grandes pages a un effet aplanissant. Les images sont renvoyées en rangées (ainsi que les livres sur les tablettes) qui s'empilent et forment des grilles d'images remplissant les pages. Les images y sont nivelées, juxtaposées, déhiérarchisées, décontextualisées. Elles occupent toutes un espace surfacique strictement identique. Les images placées en grilles sur les pages sont comme éteintes et disciplinées. On ne sent plus les images dans leur spécificité, elles perdent un peu de leur unité et deviennent des pièces interchangeables dans une grille puzzle sans tronçons bombés s'emboîtant. Les images ne sont pas seulement mortifiées et aplanies par la grille. Elles sont aussi mises en relations. Les images sont interinfluencées les unes par rapport aux autres. Notre œil balaye la grille, il est retenu par certaines images. Nous escamotons des pans entiers de page, nous sautons, circulons, nous tiquons, nous revenons sur certaines. Il y a une espèce de nerveux butinage visuel qui nous fait chercher un petit pollen de sensation dans ce champ strié. Bien des images nous sont poussières stériles et inertes. Certaines nous poignent, nous retiennent et tombent comme un petit picotis de rien dans la rétine.

J'élucubre, je catalogue, je recense, j'échantillonne, j'exagère, j'épuise, je deviens aveugle. Je deviens aveugle. Le rat de bibliothèque arpente le labyrinthique coudoisement des livres cordés dans les étagères beiges et glaçantes. Le rat de bibliothèque est peut-être une taupe qui creuse son chemin dans la bibliothèque. Ma rétine, poussée par la pression due à l'élongation de mon œil, s'étire et s'amincit. Je regarde de proche en proche des milliers d'images qui m'aveuglent. Je regarde et ne vois qu'à peine. Je regarde trop et ne vois que

22 Adjonction d'*infinitus*, du latin « sans fin, sans limites » et de *minimum*, terme neutre pris substantivement du latin *minus* « le plus petit », superlatif de *parvus* « petit ». L'*infimum* se laisse entendre comme étant le « sans plus petit possible », « l'infini de la plus petite limite possible distinguant deux états de fait », le plus petit des minima possibles, l'extrémité finale de la limite tangentielle infinitésimale différenciant quoi que ce soit. L'unité est ce dont l'*infimum* est la totalité.

rarement. La taupe voit mal parce qu'elle a creusé des trous jusque dans ses rétines. J'élucubre, je catalogue, je recense, j'échantillonne, j'exagère, j'épuise, je m'aveugle, je digresse. Je digresse constamment. Je digresse et m'écarte constamment dans mon avancée erratique et compulsive. Mon cerveau digresse constamment en voyant passer les images. Une image appelle des pensées, des développements, des impressions qui se ramifient dans l'instant et qui sont toujours tronquées, arrêtées, interrompues à la vue de l'image qui suit. Ce sont des pseudo-arborescences réflexives et sensitives qui rampent et bourgeonnent dans le flux décousu de mon attention. Les ramifications de pensées sont avortées de fois en fois, hachurées et interrompues par la succession hétérogène des images qui se remplacent. Le contraste entre cette épilepsie perceptive et la répétition méditative du geste de manipulation des livres épuise. Il épuise et stimule à la fois. Il y a des sections exubérantes où les images détonnent, bousculent l'attendu, rompent une monotonie sérielle qui s'installe par moments. La récurrence abusive de façades ruineuses d'églises romanes françaises trame une discrète monotonie sérielle qui me fait accélérer mon rythme d'avancement. La succession de dizaines de tableaux expressionnistes abstraits de troisième ordre mal reproduits dans des plaquettes jaunies instille une monotonie sérielle qui me fait regretter ce périple forcé dans les étagères. Il y a aussi des monotonies dispersées, des images qui se répètent en des temps différents, des images sur lesquelles je tombe aléatoirement et à répétition, mais de façon discontinue. *Les demoiselles d'Avignon* (Picasso), *La Joconde* (De Vinci), *La jeune femme à sa toilette* (Bellini), *Migrant Mother* (Dorothea Lange), *The Falling Soldier* (Robert Capa), etc. Six, sept, dix, douze, quinze fois suis-je tombé sur ces images, sur ces reproductions imagées d'œuvres. Plus je continue dans la bibliothèque, plus je mesure l'étroitesse relative de l'horizon dans lequel ces images prennent place. Les répétitions se multipliant, je devine de plus en plus finement quel type d'image est associé à tel type de collection, à force de répétitions, je devine de plus en plus précisément et rapidement quel type d'image est contenu dans les livres de tel éditeur. Au début de la bibliothèque, je sentais que le résultat de l'échantillonnage était extrêmement contingent. Je sentais que si quelqu'un d'autre répétait l'expérience, le résultat serait absolument différent. En avançant après mille, trois mille, quinze mille livres passés, cette sensation forte de contingence se muait progressivement en sensation plénière d'une espèce de souveraine nécessité. Les images oscillent, disons, dans une plage de fréquences restreintes. Le cumul par milliers dissout l'impression contingente faisant reluire et pressentir une spécificité du parcours. La sommation toujours plus profuse condensait une évidence inévitable. Elle scellait le passage aussi subtil qu'inéluctable d'une sensation première de hasard léger à une sensation croissante, tumorale, étrange et vertigineuse de fatalité implacable. Je me suis senti en moinillon convers qui, au fil de son travail de copiste²³,

23 « En tant que scribe qui a cessé d'écrire, [le copiste] est la figure extrême du rien dont procède toute création et, en même temps, la plus implacable revendication de ce rien comme pure et absolue puissance. Le copiste est devenu sa tablette à écrire, il n'est désormais rien d'autre que sa propre feuille blanche. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il demeure

voit sa foi s'effriter dans le silence claustral, sous le rayonnement des tubes fluorescents, copiant, plagiant une image après l'autre²⁴, triturant un livre sur l'autre, sillonnant la bibliothèque cyclique et inachevable.

Je pense à Bouvard et Pécuchet, « ces éternels copistes à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; [...] » (Barthes, 1994, p. 494). La masse écrasante d'images égalise progressivement l'insignifiant d'avec le caractéristique, et dans cette masse qui nous dérive, on sent qu'en ayant une idée, on aurait plus de souffrances²⁵. Dans la succession massique, les photographies sont progressivement dégradées en contenus visuels interchangeables. Elles sont de moins en moins frappées de sensation faisant image. Plus j'avance dans la bibliothèque, plus les images se raréfient en dépit du débit visuel toujours à peu près invariant. Ce cumul anesthésiant détruit la facilité et la possibilité d'émerveillement. La richesse fascinante d'apprendre dans laquelle nous nous sentons devenir inégal à nous-mêmes et où quelque chose de senti comme « neuf » vient altérer le faisceau de sens que nos sensations maillent finit, au travers du cumul anesthésiant, par se perdre et se réduire peu à peu dans un glissement effrayant d'identité. Le nouveau meurt du même, le fin fossé de différence se remblaye en un identique qui annihile les dimensions d'importance, d'orientation et de signification du monde. C'est effrayant.

Ce n'est pas un retour du dispar²⁶, c'est un retour éternisé du même rien. Après des dizaines de milliers de livres, enfoncé aussi creux dans la bibliothèque, je la sens me digérer, ses sucres me dégradant, les méandres de ses rangées ne sont pas des passages, ses méandres sont un estomac qui digère celui qui s'y attarde. Après des dizaines de milliers de livres, je vois clair dans cette bile où je patauge, je vois clair dans l'acide des images. Je suis parti bien naïf, bien abruti d'enthousiasme en croyant pouvoir tirer un miel personnel des pollens de tant d'images. Ses pollens se sont révélés poussières. Pour la plupart, avec des exceptions quand même. Après des dizaines de milliers de livres, j'ai senti l'absurdité aiguë de cette compulsion me poussant, assoiffé, à voir des images me précédant. Absurde, complètement absurde parce que ce que je n'ai pas

si obstinément dans l'abîme de la possibilité et ne semble pas avoir la moindre intention d'en sortir. » (Agamben, 2014, p. 41)

24 Les « images » n'en étaient bien souvent pas du tout. Rappelons-nous de la distinction proposée entre l'image (frappée de sensation) et l'image dégradée en *contenu visuel* qui n'est pas frappée de sensation. Presque toutes ces « images » (dans l'acception faible) étaient reléguées aussi vite que perçues dans un oubli étanche, insondable et irrécupérable.

25 « Et ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances. » (Flaubert, 1880/1954, p. 24)

26 Terme latin désignant le dissemblable, le différent, l'inégal, ce qui renferme quelque chose de disparate. (Gaffiot, 1934, p. 539-540).

dessiné, je ne l'ai pas vu. Goethe dit à peu près exactement cela quelque part dans sa correspondance ou dans ses cahiers (lu dans Clair, 2001). Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas observé, je ne l'ai pas vu. Cette impression poignante et précise voulant que ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu, m'a fait renouer avec l'impulsion de dessiner. Cette impression m'est apparue de plus en plus prenante au fil de mon errance imagière dans la bibliothèque. Elle s'est progressivement substituée à l'impression originale de stagiaire plagiaire qui me suffoquait, me détournait et me dégoûtait précédemment du dessin. Cette traversée aride, laborieuse et répétitive d'un rapport à l'image imprimée par captation photographique m'a permis de me recreuser une soif d'un rapport à l'image passant par le dessin, une soif plus fraîche, plus approfondie et plus importante. Les photographies me sont au dessin ce que les eaux-vannes sont à la rosée. Je préfère répondre à ma soif par la rosée.

Il y a précisément 59 498²⁷ livres dans la collection courante des monographies de la bibliothèque des arts au moment où j'ai achevé ma traversée de la bibliothèque, un livre à la fois. Les livres qui ne contiennent aucune image sont écartés, je ne les retiens pas, ils n'apparaissent tout simplement pas dans le livre que j'assemble. Les comptant au fil des jours, j'en ai rencontré environ 6000 dans toute la bibliothèque. J'ai pris, sorti, déplacé, ouvert, feuilleté, rapporté et rangé environ 55 500 livres, un à un. Les livres qui n'ont pas passé par mes mains étaient vraisemblablement empruntés par d'autres usagers, placés en restauration, pris en consultation, mal rangés, perdus, volés, etc. J'ai traversé la bibliothèque avec 50 176 images. Ce qui laisse environ à 90% la proportion de livres contenant minimalement une image imprimée. Il y a, en moyenne, quelques 165 livres par étagère. Environ 40 livres par tablette. Ces statistiques n'intéressent personne, mais elles ont intéressé mon corps qui cherchait à deviner quelles réserves de labeur contenaient la quantité passée au crible de la durée et de l'effort. Il fallait environ quarante-cinq minutes à mon corps pour vider une étagère entière, amener ses livres sur la table, trouver et photographier une image par livre pour chacun de ses livres, ramener les livres à leurs tablettes et les ranger en prenant soin de ne pas déranger leur ordonnancement. Certaines étagères étaient beaucoup plus longues à traiter. Évidemment. Mes mains se sont racornies. Après une journée de compulsion malade et absurde dans la bibliothèque, mes mains sont noircies, violetées et blanchies à la fois. Un fin dépôt d'encre s'accroche dans mes paumes. Ma peau est asséchée et parcheminée. Quand je m'assois, après dix heures passées debout à charrier et à photographier les livres, j'ai mal. Le plus dur est le travail des nerfs et des tendons de la main qui manipule les livres sur le plat de la table de travail (en l'occurrence ma main gauche). Il faut garder les livres ouverts contre leur gré entêté, contre leur propension constante à se refermer sur eux-mêmes. Il faut aussi les lever et les placer en

27 Ce chiffre, qui est bien « 59 498 » et non ce même chiffre élevé à l'exposant « 29 » tel que cette note nous y incline à le lire, est fourni par la bibliothécaire responsable de la bibliothèque des arts, Mme Adèle Flannery le 10 juillet 2023.

équilibre sur la pile de renvoi ou d'arrivée. C'est une pratique dilettante du *tsundoku*²⁸ que je finis par reconduire, de tablette en tablette, d'étagère en étagère. Il y a vraiment quelque chose de difficile et d'écœurant dans la répétition de gestes exigeants qui s'effacent d'eux-mêmes. Il y a vraiment quelque chose d'apaisant et de réjouissant dans la répétition de gestes exigeants qui s'effacent d'eux-mêmes. C'est un labeur qui ne laisse pas tout de suite sentir le fruit des efforts irrigué à la sueur. Les livres sortis sont rangés. La bibliothèque est laissée exactement inchangée à la fin d'une journée. Sinon que quelques livres ont été dérangés, dépoussiérés, craqués à leur échine cousue. Tout le poids déplacé et manipulé se solde en quelques millions d'octets d'information digitale et imagière sans poids physiquement mesurable. Je me sens cueillir à l'aiguille la surface d'un grand lac. Souvent j'ai désespéré de l'étendue à mener. Souvent j'ai désespéré de la charge encore à venir. Entrapercevoir, au travers des rayonnages, la continuation sans fin des épaisseurs de livres qui me nargue. Salive à goût de cendre. Feu des muscles qui ont chaud et transpirent dans mes vêtements. Toute cette exagération grotesque qui n'est finalement qu'une réduction²⁹. Qui n'est que l'action de ramener quelque chose à un état plus élémentaire et plus simple (CNRTL, Réduction, 2023). Qui n'est qu'une réduction drastique qui dénature la bibliothèque. Je réduis à une image dérisoire, recadrée et minime des livres entiers vermiculés de pages amoncelées, des livres entiers patiemment rédigés au fil d'années suées d'efforts, des livres entiers sciemment composés dans la minutie la plus exorbitée, des livres entiers maladivement échoués sous leur poids d'informations et d'érudition répulsives. Je digresse en divaguant au gré des réflexions arbustives, larvées et cespiteuses qui poussent incessamment dans la tarlatane lâche et chaotique de mon attention. Je digresse et réduis.

Face à cette réduction du monde à la succession causale d'événements, [la digression], par sa seule forme, affirme: la poésie n'est pas dans l'action mais là où l'action s'arrête; là où le pont entre une cause et un effet est brisé et où la pensée vagabonde dans une douce liberté oisive. La poésie de l'existence [...] est dans la digression. Elle est dans l'incalculable. Elle est de l'autre côté de la causalité. Elle est *sine ratione*, sans raison. Elle est de l'autre côté de la phrase de Leibniz. (Kundera, 1986/2017, p. 742)

C'est une réduction qui nous montre une sorte de tomographie³⁰ des chairs de la bibliothèque. Une tomographie qui nous montre des images incidentes à intervalles de profondeurs plutôt réguliers en

28 Terme japonais 積ん読 [tsun-doku] issu de la combinaison de 積んでおく [tsunde-oku] « empiler des choses correctement avant de partir » et de 読書 [dokusho], « lecture » (La langue française, Tsundoku, 2023). Il est employé pour désigner l'art d'empiler des livres non lus.

29 Emprunt au latin classique *reductio* « action de ramener », formé sur *reductum*, supin de *reducere* « réduire » (CNRTL, Réduction, 2023).

30 Procédé radiographique permettant d'obtenir des clichés de coupes minces d'un organe. (CNRTL, Tomographie, 2023).

moyenne. Sûrement déplorée par Flaubert, c'est une réduction qui nous oblige à ne donner d'autant de richesse qu'une expression réduite et miniaturisée (Blanchot, 1969). Peut-être est-ce une réduction qui répond à un impératif mal cerné et inconscient en moi qui me fait m'aligner avec la compression du temps en présent perpétuel. Qui me fait réduire la densité de la bibliothèque dans une compression du présent, c'est-à-dire la « réduction progressive des durées pendant lesquelles on peut s'appuyer sur un corpus de connaissances, d'orientations pour l'action et de pratiques stables [...] » (Rosa, 2005/2013, p. 341). Cette compression entraîne une dissociation « de l'espace d'attentes et de l'horizon d'expérience, donc une temporalisation de l'histoire (et de la vie) qui est abolie dans la modernité avancée au profit d'une simultanisation hautement dynamique. (*ibid.*, p. 341-342). Cette réduction est aussi une tentative disciplinée, minutieuse et laborieuse pour faire passer ce qui peut s'apparenter à une manie forcenée pour de la création. Dans cette réduction compulsive qui agrège des images en planches d'images, je ne peux m'empêcher de penser aussi au travail monumental d'Aby Warburg.

Atlas

Dans son atlas *Mnemosyne*, Warburg dispose et agence des centaines d'images reproduites qui se répartissent la superficie de soixante-trois panneaux à fond noir (Gombrich, 2015). *Mnemosyne* condense une mémoire de ce que Didi-Huberman appelle *les tables à images*, tables que l'on retrouve, en Occident, depuis « les constellations astrologiques de l'Antiquité jusqu'aux planches chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey et aux atlas photographiques – voire cinématographiques – des années vingt et trente du XX^e siècle. » (2011, p. 194) L'atlas conjugue physiquement une forme visuelle du savoir (qui répond d'une esthétique de la forme visuelle) avec une forme savante du voir (qui répond d'un paradigme épistémique du savoir) (*ibid.*). L'atlas se dérobe aux cadres d'intelligibilité usuels de ces deux formes d'appréhensions épistémiques et esthétiques.

Il introduit une impureté fondamentale – mais aussi une exubérance, une remarquable fécondité – que ces modèles avaient été conçus pour conjurer. Contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension sensible, le divers, le caractère lacunaire de chaque image. Contre toute pureté esthétique, il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage. Ses tables d'images nous apparaissent avant tout tableau, que ce mot soit entendu dans son acception artistique (unité de la belle figure enclose dans son cadre) ou dans son acception scientifique (exhaustion logique de toutes les possibilités définitivement organisées en abscisse et en ordonnées). (*ibid.*, p. 13)

L'atlas rompt les cadrages, il permet des franges interstitielles, des intervalles heuristiques et des ruptures qui suturent. Warburg, dans une formulation quelque peu sibylline et largement commentée, parlait de son

atlas comme d'une « iconologie de l'intervalle » [*« Ikonologie des Zwischenraumes »*]. Szendy imagine traduire cette formulation en une « iconologie de l'entre » où c'est de « l'entr'images, pourrait-on dire, que chaque image ou fragment d'image tire sa valeur et sa consistance » (dans Alloa, Ponsa et Szendy, 2020, p. 28). L'interaction, l'influence et la contamination des images entre elles rendues possibles par l'innervation des intervalles et des interstices « d'entr'images » délimitant les pages du livre que je condense est semblable en ce point aux assemblages de Warburg. Évidemment, ses pages ne présentaient pas de quadrillages réguliers ni des images d'un format unique, et surtout, elles ne partagent presque rien dans leur principe compositionnel et conceptuel d'où elles originent. L'élaboration de l'atlas de Warburg ne repose pas sur des règles claires et systématisables³¹, pas plus que sur quelques axiomes fixés. Son atlas répond d'une connaissance « vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité » (Didi-Huberman, 2011, p. 13). L'atlas disqualifie les propensions et les prétentions à l'unicité, à la pureté et à l'unité de toute forme de connaissance. Pour Didi-Huberman, l'atlas est un outil qui ne vise pas à l'épuisement des possibilités données, mais plutôt un outil ouvrant aux inépuisables « possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'imagination. » (*ibid.*) L'atlas ne se lit ni ne se consulte pour « saisir le sens d'une chose spécifique, mais pour relier cette chose, d'emblée, avec beaucoup d'autres, imaginativement. » (*ibid.*, p. 15) Didi-Huberman distingue deux modalités de la lecture, une modalité de lecture *dénotative* cherchant des contenus, des propositions, des messages ainsi qu'une modalité de lecture *connotative/imaginative* cherchant plutôt des montages, des amalgames, des correspondances sensibles (2011). Selon lui, le dictionnaire offre un outil qui répond, typiquement, à la première modalité de lecture (dénotative) tandis que l'atlas est à même de répondre à une lecture connotative (*ibid.*).

Warburg [disait qu']il y a, une grande “diversité des systèmes de relations dans lesquels l'homme se trouve engagé” et que la pensée magique présente sous forme d'amalgame. Dès le début, donc, Warburg énonçait dans son atlas une complexité fondamentale – d'ordre anthropologique – qu'il ne s'agissait ni de synthétiser (dans un concept unificateur), ni de décrire exhaustivement (dans une archive intégrale), ni de classer de A jusqu'à Z (dans un dictionnaire). Mais de faire surgir, à travers la rencontre [d']images dissemblables, certains “rapports intimes et secrets”, certaines “correspondances” capables d'offrir une connaissance transversale de cette inépuisable complexité [...]. (*ibid.*, p. 20)

Son atlas est pensé sur un pari. « C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. » (*ibid.*, p. 20) Une relecture du monde où *relire* implique de « relier différemment les morceaux disparates, [r]edistribuer la dissémination, [et la] façon de l'orienter et de l'interpréter [...] sans croire la résumer ni l'épuiser. » (*ibid.*, p. 20). Il s'interroge à savoir comment cela est-il possible *pratiquement* ? Le projet d'atlas de Warburg est une

31 Agamben y voit vraisemblablement une étude approfondie et une recherche historique sur le geste. (2014)

forme possible de réponse à cette interrogation. D'une certaine façon et bien timidement, mon projet tente aussi de répondre à sa manière à ce pari. Évidemment il est inexact, exagéré, faux et vain de prétendre que mon projet présente une *relecture* du monde. Néanmoins, il présente une relecture du monde qu'est la bibliothèque des arts de l'UQAM. Il présente une relecture de toute la bibliothèque en un livre surdimensionné qui la condense, entière, et répond, en miniature, en la renvoyant sous la forme de son unité de base (un livre). Là où on laisse entendre le « monde » comme étant la « bibliothèque » qui me hante et que je hante en retour, mon travail répond, à sa manière, au questionnement de Didi-Huberman lorsqu'il se demande comment il est possible de tenter pratiquement le pari de Warburg voulant que les images, assemblées d'une certaine façon peuvent offrir la possibilité d'une relecture du monde. Mon travail y répond par une exagération compulsive cherchant à condenser la bibliothèque en un livre imagier surdimensionné. Mon travail y répond en appréhendant la complexité sans fin de la bibliothèque par l'exhaustivité (qui est l'épuisement de tous les livres) et simultanément par l'infime (qui est profusion déjà débordante d'une seule et moindre image pour chacun des livres). Alliant une exhaustivité épuisée par la profusion d'infimes imagiers, mon travail se somme en un livre de référence condensant toute³² la bibliothèque.

L'opposition supposée entre un art de critique politico-sociale dit « engagé » qui fait de la politique (Rancière, 2004) et un art spéculatif se proposant d'investir une sphère esthétique « pure » n'a jamais lieu d'exister selon Aline Caillet (2008). Pour elle, aucune œuvre ne saurait se soustraire du commun et du public par rapport auxquels, inévitablement, elle se constitue et s'institue (*ibid.*). Tout art est politique en ce sens qu'il ne saurait se subsumer dans une sphère de rapport esthétique qui serait hors du monde, hors du politique (*ibid.*). Toujours guetté par deux fossés tautologiques, l'art est, d'un côté, un art entièrement miscible avec la vie (Kaprow, 1996), investissant toujours plus radicalement le réel (Bourriaud, 1999; Loubier, 2006), ce qui aboutit à sa simple répétition et réification, empêchant une quelconque distance critique vis-à-vis de ce même réel visé (Caillet, 2008). De l'autre côté, l'art est un « art en tant qu'art » supprimant toute référence à la réalité, éliminant par le fait même sa propre condition d'existence (Adorno, 1969). Dépasser cette aporie entre réification ou encodage opacifiant-esthétisant du réel implique de se frayer dans l'interstice entre un renvoi du réel et sa symbolisation (Caillet, 2008). Caillet en appelle à un art qui puisse donner forme à un sensible partageable sans sombrer dans sa seule répétition vidée de toute portée critique et en évitant une symbolisation hermétique et tautologique. Écueils ou pôles, ces deux lectures de tendances quelque peu caricaturales et brossées à traits simplifiés ne sont pas sans une certaine véracité ni une certaine acuité. Je pense que mon travail évite en bonne partie ces deux écueils présentés et identifiés par Caillet.

32 En sont exclus les livres entièrement dépourvus d'images imprimées.

Ce qu'est le livre que je condense

Le titan Atlas supporte l'écrasante *disparité du monde*, il met en relation « des ordres de réalités incommensurables (terre et voûte céleste [...] » (*ibid.*, p. 108). L'atlas porte un savoir tragique, maintenu par « un labeur sisyphéen, ou plutôt, “atlantéen”, un travail qui fait du châtement quelque chose comme un trésor de savoir, et du savoir quelque chose comme un destin fait d'infinie patience » (*ibid.*). Le livre que je condense n'est pas un atlas. Je ne suis ni titan, ni un sisyphéen, ni un châtié à perpétuité enchaîné à sa torture inaboutissable. Je dispose les images de telle façon que leur étrangeté, leur incongruité, leur disparité et leur uniformité surgissent à partir des mises en contact, dans l'entr'images des intervalles quadrillés. Tout ceci se fait accidentellement (ou plutôt, suivant le hasard résultant de la systématisation de la *LCC*) dans mon cas alors que Warburg y travaille sciemment, patiemment, créant des agencements qui sont composés d'après des principes richement nourris de considérations anthropologiques, iconographiques, historiques, symboliques, iconologiques, etc. (Lescourret, 2013).

Nietzsche réprovoque le savoir scientifique, schématique, orienté vers des preuves (1887/1997) dans lequel il identifie un vulgaire « besoin du déjà-connu » et un « instinct de crainte » face à toute forme d'étrangeté (Didi-Huberman, 2011). Ce savoir-là n'ose rien comparer « il ne s'attache qu'à “ramener quelque chose d'étranger à quelque chose de connu”. Or, “le connu, c'est l'habituel, et l'habituel est ce qu'il y a de plus difficile à reconnaître” » (*ibid.*, p. 109). Reconnaître est donc une manière de rendre les choses problématiques pour qu'elles ne soient pas simplement ramenées à quelque chose de connu, pour que la chose se dénuide de l'habitude qui l'invisibilise. L'étrangeté surgie « à partir de mises en contact rendues possibles par la décision de franchir les limites catégorielles préexistantes, là où les choses étaient plus calmement “rangées”. » (*ibid.*, p. 110) Une bonne part du programme d'Aby Warburg est exposé dans ces réflexions qui révèlent aussi que mon projet n'est précisément pas un atlas parce qu'il se construit en fonction de limites catégorielles (protocole d'exhaustivité, respect de l'ordonnancement, échantillonnage systématique, etc.) très « rangées » et inflexibles qui sont étrangères à celles présidant à l'édification de l'atlas warburgien. En dépit des limites catégorielles fixes et assujetties à une classification déjà existante, les juxtapositions et les mises en contact de mon travail permettent probablement le *surgissement* de certaines formes d'étrangeté incidentes. Les grilles d'images qui sont créées sur les pages peuvent être rapprochées des « hyperimages » dont parle Thürlemann (2019). Ce sont des images mises en systèmes et dont les mécanismes associatifs qui les font s'agencer selon des combinatoires imprévues peuvent être vecteurs de nouveaux sens (Nussbaum, 2015). En feuilletant au hasard, j'échantillonne les images dans un pseudo-

chaos à même les livres qui eux, sont préordonnés. Ce sont des saisies ponctuelles qui ramènent, ainsi qu'en un « filet d[e] pêcheur [...] des paquets d'images, [pour] rendre visible tout cela sur des plans ou des planches de consistance visuelle [...] » (*ibid.*, p. 178). La profusion, l'exubérance et la richesse débordante des pages du livre cherchent à assumer la leçon de Mnémosyne³³ qui nous intime à passer du gai savoir à l'inquiétude, à transformer le gai savoir en gai savoir inquiet, et « d'affronter la question de l'inépuisable comme celle de l'insondable. » (*ibid.*, p. 280) La profusion du montage « rend visibles *et* l'inépuisable *et* l'insondable comme tels. » (*ibid.*, p. 290, nous soulignons)

S'il y a des caractéristiques propres à l'atlas d'Aby Warburg dans le livre que je condense, il n'est pas nécessairement un atlas pour autant. Je cherche à qualifier ce livre avec acuité. Je cherche un terme plus précis qui s'appliquerait pour le qualifier dûment. Ce n'est pas un répertoire. Ce n'est pas non plus un catalogue. Ce n'est pas un index. Ce n'est pas un registre. Ce n'est pas une archive. C'est sûrement une compilation. Une compilation, soit, péjorativement, un livre fait d'emprunt, dépourvu d'originalité propre. Compilation vient du latin classique *compilatio* désignant l'action de piller (CNRTL, Compilation, 2023). Mais compilation est assez large, assez décevant comme substantif qualificatif. « Recueil » pourrait aussi lui servir, mais il dénote le même aspect générique et général que « compilation ». Je pense à un livre d'emblèmes, ce n'est pas ça non plus. Je pense aussi aux images d'Épinal même si les images rencontrées n'en sont pas exactement. Je me suis senti progressivement au contact d'images d'Épinal à force de répétition, par centaines et par milliers. C'est peut-être plus exactement un album. Un album d'images reproduites. L'album, dans l'Antiquité romaine, est un support, une tablette et/ou souvent un pan de mur enduit de plâtre exposé publiquement pour que tout le monde pût lire ce qu'il portait d'écrit (CNRTL, Album, 2023). Les acceptions contemporaines en font aussi un recueil servant à réunir divers objets, notamment sous une forme imagée; un livre où prédominent les illustrations; un livre d'images pour enfants; etc. (*ibid.*) Il y a quand même quelque chose qui m'apparaît inexact dans la dénomination d'« album ».

Je pense qu'il est peut-être préférable de le qualifier simplement de « livre ». C'est un livre imagé. Un livre imagé qui condense des images tirées de tous les livres de la bibliothèque. Évidemment, la collection est mouvante. Entre l'élagage, les restaurations, les réservations, les consultations et les emprunts, le corpus de la collection est toujours en train de changer marginalement. La réduction entêtée et maniaco-monacale que je me suis donné de faire a capté la complexion spécifique de la bibliothèque dans un laps de temps s'étendant de février 2022 à mars 2023 (treize mois). Au fil de ma perdition dans les rayons, j'ai pu estimer

33 D'après les indications fournies par la *Théogonie* d'Hésiode, fille d'Ouranos [le Ciel] et de Gaïa [la Terre], Mnémosyne [Μνημοσύνη] est une Titanide et la déesse de la Mémoire (2018).

qu'une assez faible proportion des ouvrages me semblaient empruntés puisque les tablettes des étagères étaient à peu près pleines à 80≈90% de leur capacité totale. En considérant que même entière et intégrale, la collection serait loin d'occuper pleinement les tablettes des étagères, il m'est permis d'estimer que l'état de complétude de la collection aux moments où je m'y suis mêlé était relativement entier. Après vérification en juillet 2023 avec Adèle Flannery, bibliothécaire de la bibliothèque des arts, il s'avère qu'environ 4000 livres ont, malgré tout, échappé à mon passage puisque la collection des monographies courantes contient, selon les chiffres qu'elle m'a fournis, 59 498 livres (et j'en ai manipulé directement environ 55 500).

Des complications

J'ai rencontré des complications. J'ai rencontré des problèmes qui ne sont pas solubles en toute rigueur. Le premier problème auquel je me suis confronté, et ce, dès le second ouvrage, est celui qui impose la recherche d'un critère clair, univoque et facilement applicable me permettant de discriminer visuellement ce qui peut être tenu pour « une image » (du figural) sur les surfaces des pages essentiellement encrées de contenus textuels (du littéral) sous forme de glyphes typographiques essentiellement noires. J'ai rencontré des cas limites folâtrant quelque part dans l'espace interstitiel entre ce qui peut être tenu comme appartenant au domaine imagier et ce qui peut être tenu pour exclu du domaine imagier. Les diagrammes, les graphes, les graphiques ont été les premiers à faire irruption sur les pages dans une forme limite d'indécidabilité visuelle entre le régime figural d'avec le régime littéral. J'ai dû formuler une nouvelle règle décisionnelle quant à ce qui tiendrait lieu de contenu « imagier » (ou figural). Sont tenus pour contenus imagiers les graphes, graphiques et diagrammes dont seules les légendes sont pourvues d'inscriptions scripturales. Les schémas, les plans techniques, les cartes toponymiques, routières et géographiques ont suivi, faisant surgir une nouvelle indécidabilité. Sont finalement tenus pour contenus imagiers les schémas, les plans et les cartes dépourvues d'inscriptions scripturales. Il me semble bien avoir photographié quelques cartes qui contrevenaient à ce dernier critère. Beaucoup de logos apparaissent aussi. Ceux-ci se sont laissés plus difficilement régenter sous l'application d'un critère univoque clair et décidable. Seuls sont tenus pour contenus imagiers les logos dépourvus d'inscriptions scripturales et qui ne figurent pas eux-mêmes un quelconque glyphe scripturaire associé à une langue identifiable. Il est probable qu'un ou deux logos contrevenant à ce critère se soient glissés dans les images que j'ai photographiées. Les reproductions de partitions sont considérées comme étant scripturales, donc, langagières et *de facto*, non imagières.

Évidemment, et, Tim Ingold l'indique assez clairement³⁴ dans sa *Brève histoire des lignes*, toute forme d'écriture manuscrite peut être tenue pour un méandre de lignes, pour une forme de dessin qui, ultimement et à la limite, peut être tenue comme une forme imagière dans la mesure où elle est frappée de sensation (2011). À cet effet, les partitions imprimées et reproduites ont été exclues du domaine imagier dans le présent cadre de travail. Tous les patrons et les modèles en deux dimensions servant de « guides » à l'élaboration d'objets, dans la mesure où ils sont dépourvus d'inscriptions scripturales, sont tenus pour des contenus imagiers. Les inscriptions gribouillées, encrées ou griffonnées à même les pages, dans la mesure où elles ne sont pas des inscriptions scripturales, sont tenues pour des contenus imagiers. Les encarts monochromes ou en dégradés de valeurs sont tenus pour du contenu imagier. Même chose pour les taches.

Le cas des déchirures et des trous est plus difficile et à peu près indécidable. De tels trous et déchirures ne sont pas textuels, ni scripturaux, ni formalisés. Ils signalent la présence d'une absence aux contours perceptibles. Ils peuvent être frappés de sensations singulières et peuvent « faire image ». Les lettres ouvragées, les lettres enluminées, les lettrines et les études typographiques sont les contenus qui me sont apparus comme étant les plus indécidables. Ce sont des cas limites placés précisément à l'intersection de ce qui peut être tenu pour imagier (figural) et de ce qui peut être tenu pour textuel (littéral). Une lettrine est une « lettre de gros corps, ornée ou non, occupant la hauteur de plusieurs lignes au commencement d'un chapitre, d'un paragraphe d'un manuscrit médiéval ou d'un imprimé » (CNRTL, Lettrine, 2023). La lettrine peut être ornée, travaillée, décorée, imagée. Les études visuelles des ouvrages typographiques abordent les glyphes en deçà du sens et en deçà d'une formalisation à fonction communicative. L'approche strictement typographique aborde les glyphes en tant qu'ils « font image », en tant qu'unité scripturale visuelle se déclinant en différentes propriétés allant de la clarté, de la lisibilité, de la fluidité, de la vibrance, etc. Semblablement, les enluminures ornent les lettres, elles les magnifient et les noient de détails maniérés. De tels cas, à la fois graphiques et scripturaux, recoupent en partie les deux régimes de reconnaissance visuelle (figural et littéral) ce qui les rend malaisément décidables. Ces cas sont difficiles à trancher nettement. Je les ai plus souvent inclus qu'exclus du domaine imagier que je compulse et cumule. Toute cette casuistique chipoteuse sur ce qui est inclus ou exclu du domaine imagier est bien assommante. Elle révèle néanmoins la complexité des cas particuliers qui se présentent dans un protocole ayant des règles d'application qui sont, en apparence, si bien formalisées. Elle révèle que les règles et les critères décisionnels sont ramifiés et aiguisés par l'expérience. La systématisation est forcément déjouée par l'application. La systématisation est toujours inapte d'une certaine manière puisqu'il ne rencontre finalement que des cas particuliers. « Les gens

34 « C'est pour cette raison que je suis peu enclin à considérer que l'écriture est une pratique qui supprime le dessin. L'écriture reste du dessin. Mais c'est un cas particulier du dessin, où *ce qui est dessiné constitue les éléments d'une notation.* » (Ingold, 2011, p. 161)

qui veulent suivre des règles m’amusent, car il n’y a dans la vie que de l’exceptionnel. » (Renard, 1960, p. 214) Oscillant dans une syntaxe dialecticienne allant d’une récupération par l’unité quand l’ordre faillit et par une mise en ordre quand la multitude s’invite, la pensée systémique nous demande une vigilance qui ne saurait être suffisamment aiguë (Barrau, 2017). Barrau soutient que la pensée du système implique d’interroger les concepts, les structures et les modes d’abstraction qui la sous-tendent et la font exister. Il propose de l’interroger en « suivant le double impératif de la déconstruction et du nominalisme, suivant le double prisme du *dés-ordre* de Derrida et du multiple de Goodman, en des sens clairs et rigoureux qu’il faudra souvent préciser et parfois inventer. » (Barrau, 2017, p. 16-17). Le système est un échec formalisé, il est prétexte à échouer longtemps, c’est se tromper dans les règles. Même « la mémoire pousse au système (clôture et circularité); l’oubli [quant à lui,] pousse à la fragmentation car il ne révèle son contenu que par instants. » (Noël, 2012, p. 69) Le seul système physique de mémoire qui soit encore à notre portée en termes d’accessibilité, d’intelligibilité et de lisibilité est aujourd’hui la bibliothèque. Elle « tourne vers nous des rangées de dos qui délimitent, non pas ce dont il faut se souvenir, mais ce que l’on peut confier à l’oubli. » (*ibid.*, p. 59)

De l’oubli et ses implications dans le travail

La mémoire est une forme d’oubli. « Le souvenir n’est pas la négation de l’oubli. Le souvenir est une forme de l’oubli. » (Kundera, 1993/2017, p. 831) L’oubli est à la fois une injustice absolue et une consolation absolue (*ibid.*, 1986/2017). La mémoire est une forme recadrée, grimée et falsifiée d’oubli³⁵. En photographiant des images par dizaines de milliers dans autant de livres, je me suis senti travailler dans une masse inépuisable d’oubli. Toutes ces images, qui, pour d’autres, en d’autres temps, formaient une coalescence mémorielle minimale et qui, pour moi, par le truchement de mon recadrage intempestif, ne formaient qu’une masse morte, lourde et lisse d’oubli à peine agonisé dans une visualité fugace plus ou moins frappée de sensation. « L’oubli est le monde des images. Nul phénomène. Rien que des ressemblances. » (Noël, 2012, p. 13) Ce qui ne nous est pas connu et ne nous frappe pas comme un événement hors ré-cognition est au mieux un objet tiré et formé par abstraction (en extrayant un ou des facteurs du procès de ce qui est pour en faire un objet de reconnaissance minimale) (Whitehead, 1920/2000). Ces objets, en l’occurrence des surfaces visuelles imprimées, sont assez rarement frappés de sensations. Les très nombreuses images rencontrées ne m’étaient qu’objets perçus, larvés et mort-nés sans qu’ils ne soient frappés d’aucune manière par un quelconque et complexifiant sceau de sensations. Cette majorité forme

35 « L’oubli fait partie du vivant, mais nous ne le vivons pas, et c’est justement en cela qu’il est l’oubli. » (Noël, 2012, p. 20)

une masse déferlante et parfaite d'oubli qui est déjà et à jamais de l'oubli, sans même avoir eu à passer par la sous-catégorielle poussière de mémoire falsifiée, déformée et stockée dans une vasque de souvenir. Les vasques du souvenir sont cinéraires de toute façon et leur parfum de cendre est enfumé. La majorité des images imprimées se passe et s'échoit dans les limites indécises d'un règne d'oubli. Une fois spasmodiques et arrachées momentanément de ce règne, les images agonisent platement dans leur visualité tautologique qui dure à peine le laps fuyant de l'instant d'une perception, pour après, retomber infiniment dans l'oubli lisse et destructif.

L'une des leçons tirées par Proust dans le dernier volume de sa *Recherche* est précisément que l'action de se remémorer correspond au fait de ramener, dans une proportion infaillible, une succession de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire consciente ignorera toujours (1927/2009). Il y a des morceaux de ce qui aujourd'hui m'apparaît essentiellement comme une masse d'oubli qui sont conservés involontairement en mémoire dans quelques niches de réminiscences possibles. Ces morceaux de souvenirs inaccessibles, ces morceaux qui tentent une ligature fragile entre un passé et un présent perpétuel important parce qu'ils donnent à l'oubli sa perspective, sa profondeur.

L'expérience la plus insignifiante, [est] incrustée d'éléments qui logiquement n'ont rien à voir avec elle et que notre intelligence a donc rejetés. L'expérience est enfermée comme dans un vase clos rempli d'un certain parfum, baigné d'une certaine couleur et porté à une certaine température. Ces vases sont suspendus à des altitudes diverses, disposés sur toute la hauteur de nos années. N'étant pas accessibles à notre mémoire intellectuelle, ils sont en un sens préservés, la pureté de leur contenu atmosphérique est garantie par l'oubli. Chacun de ces vases est conservé à sa juste place, à sa date exacte. Ainsi, lorsque ce microcosme emprisonné est pris d'assaut de la manière que nous avons dite, nous sommes inondés d'un air nouveau, d'un parfum nouveau (nouveaux précisément parce que déjà respirés autrefois) et nous respirons cet air du vrai paradis, du seul paradis qui ne soit pas le rêve d'un fou, le paradis que nous avons perdu. (Beckett, 1931/1990, page perdue)

Il y a quelque chose de commun et de véhément en nous qui nous fait vaguement sentir l'oubli comme ce qui nous humilie, « [...] un déluge mal observé c'est toute une ère entière pour rien!... Voilà le blasphème et le pire! Gloire à Plin. » (Céline, 1993, p. 191) Pour Nietzsche, toute mémoire est individuée « puisqu'elle est toujours la mémoire “de toutes [nos] réactions.” Plutôt que d'être un acte pur (ou une forme vide), la mémoire a l'épaisseur et la facticité d'un “matériau”. » (*ibid.*, p. 212) Ce matériau est faisceau d'affects et la mémoire est « possible » dans la mesure où elle est affectable et affectée (*ibid.*).

[C'est] cette épreuve effrayante du “nouveau” compris comme ce qui résiste au rendre-identique, qui est le moteur de l'assimilation organique par la mémoire. Si la mémoire est assimilatrice, c'est précisément parce qu'elle est blessée par l'altérité (de l'étranger, de l'autre, du nouveau) parce qu'elle est envahie par le “sentiment” pénible du nouveau : “connaître” (ou rendre-identique) revient à

“lutter contre le sentiment de quelque chose de nouveau et à transformer l’appartement nouveau en quelque chose d’ancien”. (Nietzsche dans Stiegler, 2005, p. 214)

Pour être soutenable et viable, la mémoire trafique, défigure et falsifie en se métabolisant. La « culture », dans son acception occidentale et grecque de naissance, origine d’un travail de corrosion et d’affabulation de la mémoire volontaire (Stiegler, 2005). Dans la Grèce archaïque, « la vérité ne s’opposait pas au mensonge ou à l’erreur mais à l’oubli. » (Barrau, 2017, p. 22) Dans la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche avance que la vie n’est possible que si elle se distancie d’elle-même dans l’acte de représentation (*ibid.*). « Or, c’est ici, dans ce plus haut danger qui menace la Volonté, que survient l’*art*, tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier cette pensée dégoûtée pour [amener] l’existence à se transformer en *représentations capables de rendre la vie possible*. » (Nietzsche dans Stiegler, 2005, p. 46-47). Autrement laconique, Chalamov condense ces considérations en lâchant, simplement, que nous ne nous survivons que par notre faculté à oublier (2003). L’oubli est un infini mordant toutes choses et il suffit ici d’en traiter après avoir relevé ce qui, de lui, me semblait frappant eu égard à la ronde maladive que j’ai répétitivement menée dans la bibliothèque. Continuons et oublions³⁶.

D’exhalaisons mallarméennes

Dans sa prétention et sa visée englobante qui cherchent à réduire et condenser une bibliothèque en un livre, mon travail ne peut manquer de faire penser au projet *du* « Livre » de Stéphane Mallarmé. Dans l’*Odyssée*, Homère dit à peu près, quelque part, que les dieux tissent des malheurs au monde afin que les générations à venir aient quelque chose à chanter (2001). Quelque deux mille trois cents ans plus tard, une reformulation de cette assertion dans la bouche de Mallarmé indique que le monde est fait pour aboutir à un beau livre (dans Sontag³⁷, 2001). « Nous avons là les deux différences; les Grecs parlent de générations qui chantent, Mallarmé parle d’un objet, d’une chose parmi les choses, d’un livre. » (Borges, 2010c, p. 640) Mais, essentiellement, l’idée est identique. Dans les deux cas, nous sommes faits pour la mémoire, « nous sommes faits pour la poésie ou[,] peut-être, nous sommes faits pour l’oubli. Mais quelque chose demeure et ce quelque chose c’est l’histoire ou la poésie, qui ne sont pas essentiellement différentes. » (*ibid.*, p. 640-641)

36 « J’aimerais qu’on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l’oublât [...] » (Mallarmé dans Meillassoux, 2011, p. 9)

37 Sontag elle-même, paraphrasant et reprenant la formule de Mallarmé écrivait qu’aujourd’hui, tout existe au monde pour aboutir dans une photographie (2001). Nous pourrions étendre et multiplier à l’infini les variantes tricotées autour de cette structure assertive et dire que tout existe aujourd’hui pour finir dans une vidéo, un hologramme, un *podcast* [baladodiffusion], un *reel*, un *live*, un *clip*, un *gif*, un charnier du web, etc.

Ce *Livre* de Mallarmé, ce livre-somme, ce livre aboutissement intégral, ce livre intrigant et fuyant, qu'est-il exactement ? Difficile à dire, difficile d'y répondre avec précision en dépit des nombreuses études à son sujet (Benoit, 2000; Collectif, 1985; Moutote, 1988). C'est « un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... » (Mallarmé dans Poggi, 1991, p. 38) Le *Livre* de Mallarmé semble bel et bien avoir été un projet de livre *réel*, il s'agit en quelque sorte, d'un « Grand Œuvre d'une ambition universelle, dont la rédaction toujours reportée était demeurée son rêve depuis [s]a crise de Tournon en 1866, et dont ne nous restent que quelques esquisses » (Meillassoux, 2011, p. 29) disséminées dans ses cahiers jusqu'à ses notes posthumes (Benoit, 2000; Meillassoux, 2011). Mallarmé concevait son *Livre* comme aboutissement du monde « [p]uisque tout arrive au Livre, [c'est] le terme du monde absurde et désert » (Chessex, 1991, p. 94). « Par la brèche une fois ouverte des guillemets s'engouffrent tous les livres, jusqu'au *Livre* où nous figurons fatalement, puisqu'il n'est rien s'il n'est pas tout, s'il n'est pas absolument exhaustif, exhaustivement absolu. » (Camus, 1990, p. 33) Son *Livre* incarne la parenté de l'infini et du rien mariés pour lesquels « [u]ne idée maîtresse en anime l'esthétique : n'importe quoi peut être beau, à condition d'y susciter la présence de l'infini, soit de son propre néant. » (Rancière, 1996, p. 43) Il n'est pas là question d'art pour l'art, car Mallarmé a toujours conçu la nécessité comme du hasard, son « coup de dé ne réussit que si le hasard est annulé; il échoue précisément parce que le hasard subsiste en quelque matière » (Deleuze, 1962/2014, p. 51). « Par le seul fait qu'elle se réalise [l'action humaine] emprunte au hasard ses moyens » (Mallarmé dans Deleuze, 1962/2014, p. 51), il n'y pas de soustraction désincarnée obéissant à quelque fatuité inébranlable, ni d'« enfoncement dans quelque nuit du langage. Aucun esthétisme. Mais une esthétique, au sens où l'esthétique est non point la “théorie de l'art” mais la pensée de la configuration du sensible qui instaure une communauté. » (*ibid.*, p. 53). C'est là peut-être que le projet du *Livre* de Mallarmé peut commencer à se dessiner, lui qui semblait penser à son *Livre* comme un ouvrage fait de feuillets mobiles, « sans nom d'auteur, et dont l'officiant est présenté comme un “opérateur” ajointant deux à deux les pages volantes selon une combinatoire complexe qui devait, [...] découvrir une multitude de sens variant avec les connexions » (Meillassoux, 2011, p. 29). Toute la documentation des archives de Mallarmé indique qu'il n'a jamais mené très loin l'avancement du *Livre*. Peut-être aussi jugeait-il trop inopportune et immature l'époque qui l'a vu vivre pour y vouer et y léguer entière, achevée et aboutie l'expression longuement rêvée de son tout *Livre*.

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais, et de temps en temps, à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu. (Mallarmé dans Zagdanski, 1993, p. 77)

Nous n'irons pas plus loin en ces sentiers jonchés de ronces qui, sans trop y regarder, peuvent nous perdre dans des bourbiers de thèses creuses et verbeuses ou précises et vives.

Tout écrivain s'aperçoit que plus il s'exprime avec précision, conscience et sobriété, plus le produit littéraire passe pour obscur, alors que lorsqu'il se laisse aller à des formulations relâchées et irresponsables, il se voit gratifié d'une certaine compréhension. Il est devenu inutile d'éviter les expressions techniques et toutes les allusions à la sphère culturelle qui n'existe plus depuis longtemps. La rigueur et la pureté d'une écriture même extrêmement simple créent bien plus une impression de vide. La négligence qui entraîne à se laisser porter par le courant familier du langage passe pour le signe de la pertinence et du contact : on sait ce que l'on veut parce que l'on sait ce que veulent les autres. Considérer l'objet plutôt que la communication au moment où l'on s'exprime, éveille la suspicion : tout ce qui est spécifique, non emprunté à des schémas préexistants, paraît inconsideré, symptôme d'excentricité, voire de confusion. [...] Une expression vague permet à celui qui l'entend d'imaginer à peu près ce qui lui convient et ce que, de toute façon, il pense déjà. » (Adorno, 1951/1980, p. 136-137)

Par sa propension cherchant à condenser une complétude en lui-même, mon livre me semble entretenir quelque rapport amusé avec l'ambition diluvienne de Mallarmé. Ce sont, évidemment, des ordres de grandeur, d'ardeur et d'aspiration complètement sans pareil qui animent nos deux livres. Laissons ici les exhalaisons mallarméennes qui continuent de toute façon leur dissipation incomparable.

De parentèle accidentelle, de cousinage et de consanguinité

La sensation d'originalité est une illusion³⁸ formée par l'ignorance de ce qui est déjà au monde (ou de ce qui l'a été)³⁹. En dépit d'une certaine singularité, mon travail n'est pas nécessairement très original et s'inscrit dans une vaste tendance de fond aux bords mal circonscrits. J'essaie quand même de caractériser cette tendance. J'essaie de la caractériser pour mieux discerner et mieux voir à quel point et de quelle manière mon projet correspond et répond de cette tendance vague, même s'il y répond involontairement et inconsciemment par certains de ses aspects. Évidemment, tâcher de caractériser une tendance encore vivante revient à chercher un nom simple à l'Isis myrionyme, l'Isis aux dix mille noms ainsi qu'appelaient les Égyptiens leur déesse insaisissable nous miroitant que toute réalité l'est aussi d'une certaine manière

38 « Il n'est pas trop de toute une vie pour s'apercevoir qu'on n'est pas original, qu'on ne l'a jamais été, qu'on ne pourrait pas l'être, que personne ne l'est, [que nous sommes] fait d'un bric-à-brac de meubles appartenant à d'autres, à tant d'autres. » (Michaux, 2004a, p. 1460)

39 Il semble que ce qui est tenu pour « neuf » est souvent, simplement, la dernière itération dans le temps d'une vieillerie dépatinée au trois quarts oubliée. Par exemple, fouaillant sous deux millénaires de poussières, Nietzsche découvre chez les présocratiques grecs un moment historique tellement ancien qu'il se donne, tout convulsant de fraîcheur, pour neuf et vivide à sa préhension inquisitrice de philologue syphilitique (Saint-Germain, 2019).

(Ortega y Gasset, 1925/2014). Ses caractéristiques, ses attributs, ses traits ne peuvent se dénombrer. « N'est-ce pas de l'audace que de vouloir définir avec quelques dénominations une chose, la plus humble soit-elle? Ce serait un illustre hasard si les notes que nous avons soulignées entre mille se révélaient être, en effet, celles qui sont décisives. » (*ibid.*, p. 110)

Déjà en 1993, Renée Green identifiait une inflexion notable de la tendance innervant l'art de l'installation (dans Ferguson, 1993). Elle observait qu'en moquant souvent un certain didactisme embarrassé, les installations cherchent désormais à montrer la complexité des choses plutôt que d'avancer quelconques proclamations et affirmations univoques sur l'état des choses, du monde, etc. (*ibid.*) Selon elle, la plupart de ces installations donnent l'impression d'être submergé, ou même, carrément perdu dans les torrents d'informations qu'elles présentent (*ibid.*). Dans son prochain ouvrage prévu d'être publié pour l'été 2024, Claire Bishop cherche à décrire et caractériser les propriétés propres à un type de pratique artistique qui semble suivre, en quelque sorte, les tendances timidement nommées par Green. Bishop y dénomme un certain type de pratique artistique fondé sur la recherche (plus ou moins académique, savante, lettrée, subventionnée, institutionnelle, universitaire, doctorale, etc.) en la qualifiant de « *research based art* » ou, directement renvoyé en français comme « *art de recherche* » et qui, dans le jargon universitaire, pourrait peut-être se laisser nommer « *art de recherche-création*⁴⁰ ». Il y a plusieurs aspects soulevés et pointés par Claire Bishop dans ce type de pratique qui, de près ou de loin, ressemblent à ceux qui peuvent être dégagés et identifiés de mon travail. Nourries d'apports théoriques post-herméneutiques, Bishop avance que ces pratiques accentuent la dimension d'hésitation et de suspension⁴¹ aux dépens d'une dimension plus interprétative (2023). En témoignent des formulations commissariales accompagnant des œuvres qui indiquent qu'elles « questionnent », « invitent à porter attention » à *telle* ou *telle* dimension d'un sujet sans jamais obliger par des conclusions ou des messages simplificateurs et facilement « digestes » (Bishop, 2023). Prenant du recul sur les dernières années, Bishop observe que la non-linéarité et le déploiement réticulaire des hypertextes digitaux, combinés à l'influence du post-structuralisme ont eu un double impact « : d'un côté, ils ont contribué à démanteler les narratifs dominants et, de l'autre côté, ils ont produit une tendance à l'excès d'information qui est devenue très difficile à véritablement saisir de façon sensée [*to meaningfully grasp*] » (*ibid.*, p. 6, *notre traduction*). En d'autres termes, internet a affranchi les artistes-chercheurs des protocoles académiques en ouvrant et en étendant la pratique à des types de recherches davantage

40 Tel que la qualifie, notamment, Massumi et Manning (2018).

41 « [...] l'expérience est en effet incompatible avec la certitude; une expérience devenue calculable et certaine perd aussitôt son autorité. » (Agamben, 1979/2002, p. 32)

caractérisées par des dérives méandreuses, des parcours fragmentaires et un principe d'inexactitude créative plutôt que par des approfondissements soutenus, une expertise longuement instituée (*ibid.*). David Joselit parle d'une tendance à l'« agrégation » impliquant la sélection et la configuration d'éléments relativement autonomes qui peuvent signifier différemment en fonction des cadres épistémologiques dans lesquels ils sont articulés (2013 dans Bishop, 2023). Pour lui, l'« agrégation » saisit l'asynchronicité du monde globalisé et digitalisé dans lequel, ce qui importe pour les artistes, n'est plus de créer des « contenus », mais plutôt de « reconfigurer, de chercher et de trouver ce dont ils ont besoin et d'en tirer un sens »⁴² (*ibid.*, p. 7, *notre traduction*).

Artists no longer undertake their own research but download, assemble, and recontextualize existing materials in a desultory updating of appropriation and the readymade. What results is a conflation: Search becomes research. The difference is subtle but important. Searching is the preliminary stage of looking for something via a search engine, “*Googling*.” Research proper involves analysis, evaluation, and a new way of approaching a problem. Search involves the adaptation of one’s ideas to the language of “*search terms*”—preexisting concepts most likely to throw up results— whereas research (both online and offline) involves asking fresh questions and elaborating new terminologies yet to be recognized by the algorithm. (Bishop, 2023, p. 7)

Le renoncement auctorial des artistes n'est plus « subversif » ni judicieux, mais plutôt senti comme frustrant, opaque et lourd. Pour devenir quelque chose s'apparentant à ce qu'on appellerait sans gêne de l'« art », la recherche doit traverser le corps, être incarnée, elle doit être vive et, en un certain sens, se transformer en une expérience vécue (Bishop, 2023; Leckey, 2011). Aujourd'hui, beaucoup d'« art » ne fait que pointer des choses, déjà le simple transfert de quelque chose dans une galerie suffit souvent pour le faire passer et dédouaner comme de l'« art » (*ibid.*). Mon travail semble s'inscrire curieusement et assez étroitement dans la lignée de ces pratiques fondées sur la recherche identifiée par Bishop, pratiques qui mettent l'accent sur la monstration sans visée interprétative, la réorganisation de contenus préexistants, un abandon relatif de la dimension d'auctorialité et un déploiement profus débordant le regardeur. Parallèlement, mon travail est aussi une recherche intensément incarnée traversant mon corps qui la fait se muer en expérience vécue. Mais cela n'est gage de rien quant à savoir s'il s'agit d'« art »⁴³.

42 Il semble manquer à la banalité quelque peu béante de cette remarque un questionnement critique et vital qui cherche à dépasser le simple tréfilage de soi pour soi d'un sens individuel étriqué et, tout compte fait, qui n'est même plus du sens.

43 « But in the end I found myself vexed by a “phobia of explaining art in words”. Perhaps because of my education, every time I try to simultaneously do art and also use language and words to clarify what art is, I always find it exhausting - nearly impossible - to articulate what “art” is. Attempting to objectively explain or theoretically analyze [what “art” is] seems to be using the wrong tool for the job, and consumes a great amount of energy. Artworks grow naturally like crops. » (Bing [徐冰], 2014, p. 10)

Quid du livre et de sa monstration

Mon livre-bibliothèque, mon livre absurde, mon livre grotesque, mon gros livre d'images est titré *L'infime*. *L'infime* parce que c'est ce qu'il est finalement, un livre infime qui condense une infinitude avec des miettes. Il est imprimé au jet d'encre aqueuse à pigment sur du papier mat en fibres couchées de bois mixte d'un grammage de 200g/m² et d'une épaisseur de 1264 microns (49.76 mil. ≈1,26 mm.). Ses pages sont d'un format de 50,8 par 38,1 cm (double page de 50,8 par 76,2 cm). Il a un poids total d'environ 17 000 grammes (soit 17kg. ≈37 lb.). Il est relié en toile de bougran⁴⁴ noire avec une couverture rigide. Ce type de couverture en bougran est typique des couvertures de livres des collections institutionnelles collégiales et universitaires au Québec. Le livre contient 792 pages. J'ai imprimé moi-même les pages, les unes à la suite de l'autre à coup de deux doubles pages à la fois sur un rouleau de 152 cm de large, et ce, sur une longueur totale de 50 mètres. Le rouleau a ensuite été reroulé à l'envers manuellement afin d'imprimer le *verso* de ces 98 paires de doubles pages sur 50 mètres. Les paires de doubles pages ont été coupées à la main, pliées et assemblées en cahiers. Initialement prévue pour être cousue et collée, la reliure des cahiers n'a finalement été que collée puisque la quantité des cahiers et l'épaisseur du papier ne permettaient pas une couture. L'épaisseur cumulée des fils dans les plis des cahiers l'aurait rendu environ deux fois plus épais à son extrémité collée. Le livre est aussi trop épais (≈17 cm.) pour pouvoir être mécaniquement cousu par des surjeteuses industrielles spécialisées en reliure.

On entame souvent un travail dit « créatif » dans une certaine exaltation. On le regarde, après, rétrospectivement, comme quelque chose d'un peu raté, ridicule et moins signifiant qu'on ne l'eut cru. Dans le cas de *L'infime*, je ne sais pas. Je ne sais pas encore. Ce n'est pas à moins de savoir⁴⁵. Le livre, le gros livre d'images⁴⁶ est un objet parmi tant d'autres. Il est pesant à déplacer pour une personne seule. À deux, il se prend comme un charme. Il est le substrat de mon exagération compulsive dans la bibliothèque des arts. Ce livre est une forme réifiée des scories visuelles laissées sur une carte *SD* après une compulsion

44 Le bougran est un tissu raide en coton (mousseline fine et légère), à tissage ample, trempé dans un agent d'encollage (soit une colle, de la pyroxyline ou de la pâte d'amidon). « Le bougran était à l'origine une fine étoffe de lin importée de Boukhara, en Ouzbékistan. Au fil du temps, on le transforma en cotonnade de plus en plus grossière et, au XVI^e siècle, il devint cette toile gommée que les [tailleurs et les relieurs employaient] » (Office québécois de la langue française, Bougran, 2023).

45 « Non, je ne veux pas faire le détective. L'œuvre doit rester le *black box*. Vivante ou pas. C'est tout. Si elle ne l'est pas, au panier! Le problème de celui qui crée, [...] c'est peut-être qu'il en ait fierté ou bien honte secrète [...] » (Michaux, 2004b, p. 575)

46 « *C'est un esti de gros livre ça.* » (Exégèse orale entendue à plusieurs reprises en discutant et en expliquant la nature du livre avec certain.e.s inconnu.e.s, 2023).

méticuleuse de tous les livres de la bibliothèque. Ma déperdition thermodynamique et musculaire est consignée dans ses pages qui en sont maintenant les témoins assez muettes. Le gros livre est la relique de l'expérience incarnée et exigeante qu'a fait mon corps de la bibliothèque. *L'infime* est un livre somme faisant la *sommation* exhaustive de toutes les images tirées ainsi qu'un livre *de* somme portant son lourd fardeau de pesanteur imprimée comme on dirait d'une *bête de somme*. Mon travail de création cherchait à proposer une forme qui, dans une tentative d'appréhension alliant l'exhaustivité à l'infime, puisse nous renvoyer l'impossibilité de montrer la complexité d'une réalité, si infime soit-elle. Je ne pense pas que mon travail y parvienne. Il n'y parvient pas parce que la complexité de la bibliothèque n'est pas vraiment renvoyée. Elle est d'une certaine manière « abordée » dans l'incarnation de mon expérience en son sein, mais l'objet du livre en résultant ne peut en aucune manière se targuer d'en être un quelconque « renvoi » de celle-ci, peut-être, à la limite l'objet (le livre) peut nous faire penser de manière allusive à la complexité de la bibliothèque, mais affirmer qu'il fait davantage en ce sens précis serait infondé. Il n'y parvient pas aussi parce qu'il ne nous renvoie par non plus « l'impossibilité de montrer la complexité de la bibliothèque ». Le livre n'exemplifie, ni ne montre, ni n'incarne, ni ne renvoie univoquement ou même vaguement une quelconque « impossibilité » quant à la monstration de la complexité de la bibliothèque. Pour « montrer » une impossibilité, il faudrait d'abord que cette impossibilité ne le soit pas seulement de moi, mais qu'elle soit une impossibilité pour tous, il faudrait qu'elle soit une impossibilité eu égard aux moyens de tout le monde, autrement elle tomberait sitôt dans le domaine d'une possibilité (Grothendieck, 2021). Déjà que présenter ou montrer quelque chose d'inconnu⁴⁷ est d'une exigence dont l'intensité folâtre dans des sphères d'absoluité, nous conviendrons que les conditions de possibilité de présentation d'une impossibilité me sont strictement inatteignables et je ne peux les assembler. Ainsi la présentation d'une impossibilité elle-même se dérobe indéfiniment sous des surplis de difficultés se démultipliant indéfiniment.

Le livre sera exposé à même la bibliothèque des arts. Il sera vraisemblablement présenté sur une table de travail ou sur un lutrin de consultation spécialement conçu à cet effet. Le livre est prévu pour être laissé en legs à la bibliothèque des arts. Des discussions sur les modalités de ce legs sont à venir. Il m'importe que l'ouvrage soit consultable en tout temps de façon à ce qu'il vive et s'active comme un ouvrage de référence que l'on peut consulter par curiosité, goût et/ou plaisir. Il m'importe qu'il soit à portée de main et à la vue des usagers. Il m'importe aussi que le livre soit référencé dans le système de compilation des ouvrages de

47 « Ce qui est écrit dans des livres mathématiques n'est pas inconnu, alors même que moi-même n'en aurais jamais entendu parler. Lire un livre ou un article ne m'a jamais attiré, je l'ai évité chaque fois que j'ai pu. Ce qu'il peut me dire n'est jamais l'inconnu, et l'intérêt que je lui accorde n'a pas la qualité du désir. C'est un "intérêt" de circonstance, l'intérêt pour une information qui peut m'être utile, comme instrument d'un désir dont elle n'est nullement l'objet. » (Grothendieck, 2021, p. 333)

la bibliothèque sans pour autant qu'une cote spécifique (de la *LCC*) ne lui soit attribuée. Il m'importe qu'il soit référencé et indexé mais spécialement dépourvu de cote. Mon travail d'exagération compulsivo-maniaco-monacal s'achève dans un gros livre d'images à caractère référentiel. Ce n'est pas suffisant, mais c'était nécessaire.

Du contrepoint ou du sans-dessein

Deleuze croit identifier quatre façons spécifiques de travailler à l'exhaustivité, quatre façons d'épuiser le possible; 1. former des séries exhaustives | 2. tarir les voix | 3. exténuier les possibles | 4. dissiper la puissance de l'image (1992). Je crois avoir modestement tendu vers les points 1 et 4 en formant une série imagière exhaustive paginée dans un livre et en ayant dissipé, par répétitions anesthésiantes, la puissance des images. Le point 3 est comme un exergue qui se plante au-devant de l'ambition de mon travail sans nécessairement pouvoir se réaliser pleinement. L'extinction des possibles est une possibilité virtuelle qui sévit dans la limite combinatoire venant à bout du « possiblement possible » et mon travail la frôle à peine. La déclinaison exténuant les possibles du jeu de morpion à grille 3x3 est faisable⁴⁸. La déclinaison exténuant les possibles du jeu d'échecs est *théoriquement* faisable, mais pratiquement infaisable. La déclinaison exténuant les possibles des images n'est pas faisable, ni, non plus, celle des images photographiées une à une dans tous les livres de la bibliothèque des arts pour être ensuite assemblées en pages-grilles dans un livre. Ces possibles sont inexhaustibles.

Parallèlement, simultanément, en contrepoint de cette compulsion exténuante, dissipante et exhaustive, j'ai travaillé à épuiser *une* image. J'ai essayé, à force de propagation, d'expansion et d'extension d'une tumeur lexicale *dans* la langue de venir à bout d'une image. J'ai essayé, dans une tumeur lexicale ayant des propensions malades à la virtuosité stérilisante, à l'exhaustivité baroque, à l'enluminure essoufflante et à la précision aveuglante de venir à bout d'une image en épuisant sa sensation et en tarissant ma voix. J'ai écrit cette tumeur lexicale, ce texte bouffi comme une sorte de composition musicale/lexicale écrite suivant l'élan qui, en contrepoint, me tançait impérieusement tout au long de ma divagation protocolaire, sérieuse, et implacable dans la bibliothèque. Dans un contrepoint, on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques. C'est peut-être dire finalement que j'ai tenté un contrepoint à deux lignes, à deux voies,

48 « On peut montrer par énumération qu'à l'issue d'une partie il y a 138 configurations possibles de X et de O, une fois les symétries prises en compte. De celles-ci, 91 sont favorables à X, 44 sont favorables à O et les 3 autres correspondent à des matchs nuls. » (Genest, UQAM. Accromath, 2023)

à deux voix⁴⁹. Une voie contrainte, répétitive et machinique dans l'exhaustion par l'infime au sein de la bibliothèque, une autre voie dans la composition, la scansion, l'exhaustion lexicale et tumorale d'une image par la langue dans un récit. Une voix mutique compulsant indéfiniment des images dans une infinité de livres et, en contrepoint, une voix se tarissant dans la diction d'une seule image épuisée par exhaustion lexicale. Contrepoint d'une mélodie acharnée, répétée et machinale avec une mélodie exubérée, divaguée et sensible. C'est le « *à la longue il n'y a jamais rien eu* » de Paul Valéry (1974, p. 352), mais c'est aussi la réciproque de son assertion qui dit que « *dans l'instant, il y a tout, de toute éternité* ». J'ai pris 55 500 livres dans mes mains pour faire mon livre d'images surdimensionné. En contrepoint, j'ai voulu épuiser une image en la travaillant en 55 500 mots qui font un autre livre.

Ce travail de contrepoint laisse, d'un côté, un livre surdimensionné, tiré à un seul exemplaire, condensant les 55 500 livres de la bibliothèque des arts de l'UQAM en milliers d'images échantillonnées stochastiquement en silence. Et, de l'autre côté, un livre in octavo, tiré à 55 exemplaires, épuisant une seule image en la déployant dans 55 500 mots agencés sciemment et destinés à être lus à voix haute⁵⁰. Le livre surdimensionné est titré *L'infime*. C'est le seul mot qu'il contient. Le second, titré *Sans-dessein* contient 55 500 mots. Il cherche à épuiser la sensation d'une image. Cette « image » m'est sensation, c'est une image qu'on dirait autrement « mentale », « intérieure », ou encore image « mémorielle ». Ce n'est pas une « image » pour qui la lit, pour qui l'entend, ou du moins, elle n'est pas une image tant que les mots qui la déploie ne frappent pas son lecteur ou son auditeur d'une sensation singulière. Québécois péjoratif et populaire, *sans-dessein* tient lieu d'une insulte qualifiant une personne irréfléchie, maladroite, stupide et niaiseuse (Dictionnaire Usito, 2023, Sans-dessein). Le sans-dessein est le plus « ignorant du village » (Leclerc, 1962, p. 146), c'est celui qui est littéralement sans but, sans intention arrêtée ou définie c'est celui qui n'a pas de *dessein*⁵¹. C'est

49 [Au XII^e siècle,] un musicien d'église à Paris eut l'idée d'ajouter à la mélodie du chant grégorien, inchangé depuis des siècles, une voix en contrepoint. La mélodie fondamentale restait toujours la même, immémoriale, mais la voix en contrepoint était une nouveauté donnant accès à d'autres nouveautés, au contrepoint à trois, à quatre, à six voix, à des formes polyphoniques de plus en plus complexes et inattendues. Puisqu'ils n'imitaient plus ce qui s'était fait auparavant, les compositeurs perdirent l'anonymat et leurs noms s'allumèrent telles des lampes jalonnant un parcours vers des lointains. Ayant pris son envol, la musique devint, pour plusieurs siècles, histoire de la musique. Tous les arts européens, chacun à son heure, s'envolèrent ainsi, transformés en leur propre histoire. Ce fut cela, le grand miracle de l'Europe: non pas son art, mais son art changé en histoire. [...] Saisi d'angoisse, j'imagine le jour où l'art cessera de chercher le jamais-dit et se remettra, docile, au service de la vie collective qui exigera de lui qu'il rende belle la répétition et aide l'individu à se confondre, en paix et dans la joie, avec l'uniformité de l'être. Car l'histoire de l'art est périssable. Le babillage de l'art est éternel. (Kundera, 2005/2017, p. 1056-1057)

50 Cette lecture intégrale du livre est prévue. Elle sera enregistrée avec un microphone dans un studio de son. Les modalités d'accès ou de médiation de cet enregistrement sont encore à réfléchir. Peut-être même qu'une lecture à voix haute en présence de manière « *performative* » sera envisagée. Tout cela n'est pas encore tranché pour l'heure.

51 « Alors que *dessein* implique la détermination d'un but, d'une fin, *plan* ou *projet* impliquent l'intention et la combinaison réfléchie de moyens propres à l'exécution du dessein. Dans l'usage courant toutefois, *dessein* et *projet* sont fréquemment

aussi, dans mon cas, la figure qui m'était la plus sympathique, la plus juste et la plus précise pour me qualifier sans complaisance puisque j'étais, celui qui précisément se trouvait sans *dessin*, celui qui se trouvait sans pouvoir se continuer dans le dessin, celui qui vaquait sans dessiner. Le *dessein* et le *dessin* sont des variantes orthographiques du même mot « *desseing* », attesté depuis 1265 et qui est le déverbal de « *des(s)(e)igner* », « ancienne forme de *dessiner* qui eut aussi au XVI^e siècle le sens de “projeter” (d'après l'étymologie italienne de *disegnare* qui a ce sens depuis le XV^e siècle) » (CNRTL, *Dessein*, 2023). La spécialisation définitive des deux mots date du XVIII^e siècle. (*ibid.*) Le « sans-dessein » est donc le qualificatif de registre régional, injurieux, populaire et vieilli qui me seyait au mieux à ce moment.

L'infime peut, en quelque sorte, être pensé comme une version imagée du livre exclusivement composé en citations tel qu'Adorno (1999) en attribue le projet à Walter Benjamin⁵². L'aboutissement final de l'intuition scripturale de Walter Benjamin est souvent décrit et encapsulé sous l'idée d'une écriture exclusivement constituée de reprises, d'appropriations, bref, d'un assemblage infini de citations préexistantes (Agamben, 1995; Tackels, 2012). *L'infime* est une itération modeste par l'image d'un protocole de citation à *la Benjamin* appliqué à la création d'un livre. La forme du mémoire qui, d'emblée, m'est apparue la plus congruente à ce labeur d'assemblage est une forme cousine de celle établie par Benjamin. La forme de mémoire qui, d'emblée, m'est apparue la plus adéquate à ce travail de copiste compulsif et tardif est celle d'un mémoire composé absolument et exclusivement de citations dûment référencées. J'imaginai un rapiécage méticuleux et maniéré de dizaines de milliers de citations formant un corps de texte articulé et intelligible. Un mémoire entièrement colligé d'après des écrits cités d'autrui, sans une seule syllabe qui ne soit originale. C'est la forme fantasmée et idéale que ce mémoire eût dû prendre. Cette forme n'a pas été choisie parce qu'elle aurait demandé plusieurs années de travail au grand minimum. Une autre forme du mémoire m'est aussi apparue comme congruente et adéquate. Cette seconde forme fantasmée du mémoire n'eût contenu qu'un seul mot, un seul mot commun, un seul mot commun paraphrasé et appuyé par une batterie de 55 500 auteurs dûment référencés. Le mot unique eût probablement été le pronom « *je* », ou la préposition « *de*⁵³ », suivi d'une procession vertigineuse de 55 500 co-cité.e.s. Ce qui eût ressemblé à ceci, de manière tronquée :

synonymes, avec cette différence que *dessein* fonctionne à un niveau de langue plus élevé que le second. » (CNRTL, *Dessein*, 2023)

52 « L'intention de Benjamin était de renoncer à toute interprétation et de ne faire surgir les significations que grâce au choc provoqué par le montage des documents [...] » (Adorno, 1999, p. 19-20)

53 Introduit dans différentes versions du proto-français ancien vers le milieu du IX^e siècle, « *de* » est une préposition de séparation issue du latin qui y régit des sens locatifs, temporels, partitifs et ablatifs. Son histoire éminemment trop longue, complexe et ramifiée échappe à l'espace ici alloué. (CNRTL, *De*, 2023; Gaffiot, 1934, p. 468)

Je (Aaron, 1958, p. 8; Aaron, 1991, p. 35; [...] Zsy-Hao, 2017, p. 58). Mémoire d'un mot, bibliographie de cinq mille pages. Un mot aussi implacable que vidé de sens. Cette seconde forme n'a pu être suivie pour les mêmes raisons que la première.

L'infime est un livre unique (tirage d'un seul exemplaire), référentiel et impersonnel. En contrepoint, *Sans-dessein* est un livre multiple (tirage à cinquante-cinq exemplaires⁵⁴), naïf, et incarné. *L'infime* est le résultat machinal et laborieux de l'application d'un protocole performatif et systémique. En contrepoint, *Sans-dessein* est le résultat amusé et exubéré d'une écriture précise contrainte à l'épuisement d'une sensation vécue dans un maximum de mots correspondant à la quantité de livres manipulés⁵⁵. *L'infime* est un rassemblement compulsif, industriel et inflexible d'images qui m'ont épuisé. En contrepoint, *Sans-dessein* est une dilatation gratuite, acrobatique et illégitime d'un morceau du moi qui tente d'épuiser une image. *L'infime* fauche un champ complet tandis que *Sans-dessein* gambade autour d'une seule pousse grêle. *L'infime* travaille et le *Sans-dessein* niaise. *L'infime* œuvre. *Sans-dessein* dessine.

Conclusion

Il n'y a jamais de conclusion. Il y troncation. Il y a fin. Mais conclure non, conclure n'est pas possible, ni même souhaitable probablement. Mon travail d'exagération dans la bibliothèque origine d'une incapacité à continuer à dessiner. Je me suis senti un héritier médiocre, plagiaire et inepte. Je me suis senti sans-dessein incapable de continuer mes gribouillages dérisoires. Mon rapport à l'image était piqué de fièvre folle. Je ne m'intéressais pas *aux images*, je m'intéressais *à toutes les images*. Je voulais sentir et penser la bibliothèque autrement qu'en en lisant quelques opuscules au gré folâtre de mon dilettantisme disloqué. J'ai voulu sentir et penser la bibliothèque des arts en images. La penser par *ses* propres images. Et surtout, l'image ne m'est pas du « visuel ». L'image est sensation. À force du cumul exoriant et anesthésiant d'images par dizaines de milliers dans la fréquentation des livres de la bibliothèque, j'ai senti progressivement l'absurdité vaine et risible de ma recension. En dépit de la fatigue musculaire et de la raréfaction accélérée des images progressivement remplacées par du même mortifère (du visuel), j'ai continué à divaguer dans les méandres

54 Le premier tirage est de cinquante-cinq exemplaires. Le second tirage est de quarante exemplaires.

55 D'aucuns ne manqueraient de rapprocher une telle contrainte numérique à des protocoles tels que le mouvement littéraire de l'Oulipo se plaisait à employer. Outre le nombre total de mots admis pour l'écriture de *Sans-dessein*, d'autres contraintes s'ajoutent. Il est rédigé à la première personne, mais ne comporte pas d'occurrence du pronom « *je* » (ni de sa déclinaison apostrophée « *j'* ») ni d'occurrence de l'adverbe « *comme* », ni d'occurrence de noms propres (exception des prénoms), ni d'occurrence de point d'exclamation.

rectilignes et compliés que tracent implacablement les allées de la bibliothèque. Cherchant à témoigner de la complexité insondable de la bibliothèque, j'ai voulu coupler l'exhaustivité avec l'infime en photographiant une image par livre dans *tous* les livres de la bibliothèque. J'ai voulu condenser la bibliothèque en un livre imagier surdimensionné réduisant tous ses livres en un seul et destiné à être laissé en legs. J'ai voulu appréhender la complexité sans fin de la bibliothèque par l'exhaustivité (qui est l'épuisement de tous les livres) et simultanément par l'infime (qui est profusion déjà débordante d'une seule et moindre image pour chacun des livres). L'infime d'une seule image est déjà une profusion vertigineuse qui ne saurait en elle-même être exhaustivement traitée, abordée ou considérée. Mon travail cherchait aussi, parallèlement, à répondre au défi d'une relecture (différente) du monde par l'image posé par Aby Warburg. J'ai cru y répondre en faisant une relecture de la bibliothèque (qui est déjà une sorte de monde en elle-même) s'incarnant performativement dans mon corps voué à une exagération compulsive alliant une exhaustivité épuisée par la profusion d'infimes imagiers. Mon travail s'est sommé en un livre de référence condensant par l'image toute la bibliothèque. Mon travail est une relecture de la bibliothèque à l'aune de ses propres images. L'impression lancinante et précise voulant que ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu, s'est confirmée et aggravée au fil de mon exagération erratique et systématique dans la bibliothèque. Cette impression m'a fait renouer avec l'impulsion et le désir de dessiner. Cette impression s'est progressivement substituée à l'impression originaire de stagiaire plagiaire qui me détournait précédemment du dessin. Cette recension photographique compulsive, stérile, laborieuse et répétitive m'a permis de me recreuser, dans mon rapport à l'image, une soif renouvelée qui ne peut plus être étanchée par autre chose que le dessin. La traversée photographique sous la nuit aveuglante aux néons m'a creusé une soif plus fraîche, plus approfondie et plus importante, une soif de dessin. Du dessin comme étant l'inscription d'une sensation. Du dessin comme un rapport à l'image vivable. En contrepoint de ce travail de compilation imagière machinal, une autre voie s'éployait simultanément. Au rassemblement compulsif, industriel et inflexible d'images qui m'ont épuisé, une dilatation gratuite, acrobatique et illégitime d'un morceau du moi tentant d'épuiser une image y répondait. J'ai essayé, dans une tumeur lexicale ayant des propensions malades à la virtuosité stérilisante, à l'exhaustivité baroque, à l'enluminure essoufflante et à la précision aveuglante de venir à bout d'une image en épuisant sa sensation et en tarissant ma voix. J'ai écrit cette tumeur lexicale, ce texte bouffi comme une sorte de composition musicale/lexicale écrite suivant l'élan qui, en contrepoint, me tançait impérieusement tout au long de ma divagation protocolaire, sérielle, et implacable dans la bibliothèque. Les deux voix se répondent. Une voix qui s'épuise, une voix qui déborde. Elles ont commencé sans se savoir liées, sans se savoir dans la même acoustique. Une voix mutique compulsant indéfiniment des images dans une infinité de livres et, en contrepoint, une voix se tarissant dans la diction d'une seule image épuisée par exhaustion lexicale. Contrepoint d'une mélodie acharnée, répétée et

machinale avec une mélodie exubérée, divaguée et sensible. Ces deux voix sont le contrepoint l'une de l'autre. Ces deux voix sont deux voix simultanées, deux voix qui font une part de la polyphonie indémêlable de ma voix, deux torons tressés qui font la corde vibratile de mon ton. Elles sont toutes deux nécessaires et sans raison. Nécessaires l'une à l'autre, *et* sans raison l'une pour l'autre.

Références

LISTE DES RÉFÉRENCES

Livres

- Agamben, G. (1979/2002). *Enfance et histoire* (Y. Hersant, trad.). Payot.
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*. Seuil.
- Agamben, G. (1995). *Moyens sans fins : notes sur la politique*. Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2014). *Bartleby ou la création*. Circé.
- Alloa, E. (2010). *Penser l'image*. Les presses du réel.
- Alloa, E. et Ponsa, M. et Szendy, P. (dir.). (2020). *Le Supermarché des images*. Éditions du Jeu de Paume.
- Adorno, T. W. (1951/1980). *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée* (J-R. Ladmiral et E. Kaufholz, trad.). Payot.
- Adorno, T. W. (1969). *Théorie esthétique* (M. Jimenez, trad.). Klincksieck.
- Adorno, T. W. (1999). *Sur Walter Benjamin* (C. David, trad.). Allia.
- Aquin, H. (1971/1995). *Point de fuite*. Bibliothèque Québécoise.
- Arendt, H. (1961/1989). *Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Gallimard. Folio.
- Baratin, M. et Jacob, C. (dir.). (1996). *Le pouvoir des bibliothèques : La mémoire des livres en Occident*. Albin Michel.
- Barbier, F. (2013). *Histoire des bibliothèques : d'Alexandrie aux bibliothèques virtuelles*. Armand Colin.
- Barrau, A. (2017). *Chaos multiples : Derrida et Goodman face à l'ordre et à l'un*. Galilée.
- Barrau, A. (2022). *Anomalies cosmiques : La science face à l'étrange*. Dunod.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Gallimard.
- Barthes, R. (1994). *La mort de l'auteur* dans *Œuvres complètes. [tome II] 1966-1973*. Seuil.
- Baudrillard, J. (1987). *Cool Memories I : 1980-1985*. Galilée.
- Baudrillard, J. (2000). *Cool Memories IV : 1995-2000*. Galilée.
- Beckett, S. (1931/1990). *Proust*. (E. Fournier, trad.). Éditions de Minuit.

- Beckett, S. (1957/1995). *Fin de partie : pièce en un acte*. Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1959/1988). *L'Image*. Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1961). *Comment c'est*. Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1963). *Oh les beaux jours*. Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1970). *Lessness [Sans]*. Calder Publications Ltd.
- Beckett, S. (1984/1992). *Quad et autres pièces pour la télévision*. Éditions de Minuit.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Gallimard.
- Benoist, J. (2017). *L'adresse du réel*. Vrin.
- Benoit, E. (2000). *Mallarmé et le mystère du "Livre"*. Honoré Champion.
- Bernhard, T. (1986/1999). *Extinction*. Gallimard. *Folio*.
- Bing, X. (2014). *Xu Bing : A Retrospective*. Taipei Fine Arts Museum.
- Bishop, C. (2024). *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*. Verso.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini*. Gallimard. *Collection blanche*.
- Blay, M. (dir.). (2012). *Grand dictionnaire de la philosophie Larousse*. CNRS éditions.
- Borges, J.-L. (1982). *L'auteur et autres textes*. Gallimard.
- Borges, J.-L. (2010a). *Articles non recueillis dans Œuvres complètes [tome I]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Borges, J.-L. (2010b). *Fictions dans Œuvres complètes [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Borges, J.-L. (2010c). *Sept Nuits dans Œuvres complètes [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*. Denoël.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Burke, S. (1998). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh University Press.
- Bussac, M.-N. et Zuppiroli, L. (2011). *Traité des couleurs*. Presses polytechniques et universitaires romandes.

- Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste ? : Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. L'Harmattan.
- Camus, R. (1990). *Le bord des larmes*. P.O.L.
- Céline. L.-F. (1993). *Féerie pour une autre fois II* dans *Romans [tome IV]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Ceronetti, G. (1979/1988). *Le silence du corps* (A. Maugé, trad.). Le livre de poche.
- Ceronetti, G. (1988). *Une poignée d'apparences* (A. Maugé, trad.). Albin Michel.
- Chalamov, V. (2003). *Récits de la Kolyma*. Verdier.
- Chessex, J. (1991). *Flaubert ou le désert en abîme*. Grasset.
- Char, R. (1946/2007). *Feuillets d'Hypnos*. Gallimard. *Folio*.
- Clair, J. (2001). *La barbarie ordinaire : Music à Dachau*. Gallimard. *Collection blanche*.
- Cinq-Mars, J. (1998). *Histoire du collège Sainte-Marie de Montréal : 1848-1969*. Hurtubise.
- Cole, J. Y. (1992). *Jefferson's Legacy: A Brief History of the Library of Congress*. Library of Congress.
- Cole, J. Y. (2017). *America's greatest library: an illustrated history of the Library of Congress*. GILES.
- Collectif. (1962). *Les Stoïciens* (É. Bréhier et P.-M. Schuhl, trad.). Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Collectif. (1985). *Écrits sur le Livre : Choix de Textes*. Éditions de l'Éclat.
- Debaise, D. et Stengers, I. (dir.). (2015). *Gestes spéculatifs*. Les presses du réel.
- Deleuze, G. (1962/2014). *Nietzsche et la philosophie*. Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1981/2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Seuil.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1992). *L'épuisé* dans *Quad et autres pièces pour la télévision*. Éditions de Minuit.
- Déry, L. et Racine, R. (1996). *Rober Racine : les pages-miroirs, 1980-1995*. Centre international d'art contemporain de Montréal.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*. Éditions de Minuit.
- Dostoïevski, F. (1864/1998). *Notes d'un sous-terrain*, Flammarion.

- Dubuffet, J. (1968/1986). *Asphyxiant culture*. Éditions de Minuit.
- Eco, U. (2009). *Vertige de la liste*. Flammarion.
- El Abbadi, M. (1993). *Vie et destin de l'ancienne bibliothèque d'Alexandrie*. UNESCO Données du bien du patrimoine mondial.
- Ferguson, R. (1993). Various Identities: A Conversation with Renée Green [Chapitre de livre imprimé]. Dans Green, R. (dir.), *World Tour: Renée Green* (1^{ère} éd.). LA Museum of Contemporary Art.
- Flaubert, G. (1880/1954). *Boward et Pécuchet*. Le livre de poche.
- Flaubert, G. (1880/1980). *Correspondance [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Foucault, M. (1969/2008). *L'archéologie du savoir*. Gallimard. *Tel*.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France*. Gallimard. *Collection blanche*.
- Foucault, M. (1975/1993). *Surveiller et punir*. Gallimard. *Tel*.
- Fox, M. (2011). *Optique quantique : Une introduction* (B. Piraux, trad.). De Boeck.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. Hachette.
- Georgescu-Roegen, N. (1979/1995). *La décroissance : Entropie, écologie, économie*. Les Éditions Sang de la terre.
- Gombrich, E. H. (2015). *Aby Warburg : une biographie intellectuelle* (F. Saxl, trad.). Klincksieck.
- Gorz, A. (1992/2019). *Éloge du suffisant*. Presses Universitaires de France.
- Graham, C. et Talay, D. (2011). *Simulation stochastique et méthodes de Monte-Carlo*. Les Éditions de l'école polytechnique.
- Grothendieck, A. (2021). *Récoltes et semailles [tome I]*. Gallimard. *Tel*.
- Hésiode. (2018). *Théogonie : La naissance des dieux*. Rivages.
- Homère. (2001). *L'Odyssée*. Le livre de poche.
- Hugli, M. (2002). *Rêver, écrire, éduquer : Il faut imaginer l'éducateur heureux*. Érès.
- Ingold, T. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles.

- Ingold, T. (2018). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* (S. Gosselin, trad.). Éditions Dehors.
- Jouannais, J.-Y. (1997/2009). *Artistes sans œuvres*. Gallimard.
- Justens, D. et Schyns, M. (1997). *Théorie stochastique de la décision d'investissement*. De Boeck.
- Kafka, F. (1978). *Lettres à Ottla*. Gallimard. *Du monde entier*.
- Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus* (J. Donguy, trad.). Centre Georges Pompidou.
- Kovacs, S. et Liquète, V. (dir.). (2013). *Classer, penser, contrôler*. Hermès (66). CNRS Éditions.
- Kundera, M. (1986/2017). *L'Art du roman dans Œuvre [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Kundera, M. (2005/2017). *Le rideau dans Œuvre [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Kundera, M. (1993/2017). *Les Testaments trahis dans Œuvre [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Kundera, M. (1995). *L'Art du roman*. Gallimard. *Folio*.
- Leclerc, F. (1962). *Le fou de l'Île*. Fides.
- Lescourret, M.-A. (2013). *Aby Warburg : ou La tentation du regard*. Hazan.
- Levine, S. et al. (2012). *Sherrie Levine: Mayhem*. Whitney Museum of American Art & Yale University Press.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, Figure*. Klincksieck.
- Massumi, B. et Manning, E. (2018). *Pensée en acte : Vingt propositions pour la recherche-crédation*. Les Presses du réel.
- Meillassoux, G. (2011). *Le Nombre et la sirène : Un déchiffrement du "Coup de dés" de Mallarmé*. Fayard.
- Michaux, H. (1927/1998). *Qui je fus dans Œuvres complètes [tome I]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Michaux, H. (2004a). *Entretiens avec Robert Bréchon dans Œuvres complètes [tome III]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Michaux, H. (2004b). *Émergences-résurgences dans Œuvres complètes [tome III]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Mountassir, M. (2016). *Probabilités et statistiques*. Modulo.

- Moutote, D. (1988). *Maîtres livres de notre temps : postérité du "Livre" de Mallarmé*. José Corti.
- Nāgārjuna. (2002). *Stances du milieu par excellence [Madhyamaka-kārikās]* (G. Bugault, trad.). Gallimard. *Tel*.
- Nancy, J.-L. (1993). *Le sens du monde*. Galilée.
- Noël, B. (2012). *Le livre de l'oubli*. P.O.L.
- Nietzsche, F. (1872/2015). *La Naissance de la tragédie* (C. Denat, trad.). Flammarion.
- Nietzsche, F. (1882/1997). *Le Gai savoir* (P. Wotling, trad.). Flammarion.
- Nietzsche, F. (1887/2011). *Généalogie de la morale* (E. Blondel et al., trad.). Flammarion.
- Nietzsche, F. (1888/1976). *Fragments posthumes : (automne 1887 - mars 1888) tome 13* (P. Klossowski et H.-A. Baatsch, trad.). Gallimard.
- Nietzsche, F. (1935/1995). *La Volonté de puissance* (G. Bianquis, trad.). Gallimard. *Tel*.
- Ortega y Gasset, J. (1925/2014). *La déshumanisation de l'art*. Allia.
- Pasolini, P. P. (1975/2002). *Lettres luthériennes : petit traité pédagogique*. Seuil. *Points*.
- Paul, A. (2007). *La Bible et l'Occident : De la bibliothèque d'Alexandrie à la culture européenne*. Bayard.
- Poggi, C. (1991). La structure allégorique du collage de Picasso [Chapitre de livre imprimé]. Dans Buchloh, B. (dir.), *Langage et modernité* (1^{ère} éd.). Le nouveau musée.
- Povinelli, E. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press.
- Proust, M. (1927/2009). *Le Temps retrouvé*. Le livre de poche.
- Racine, R. (1998). *Le Dictionnaire suivi de La Musique des mots*. Éditions de l'Hexagone. *Itinéraires*.
- Rancière, J. (1996). *Mallarmé : La politique de la sirène*. Fayard.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.
- Renard, J. (1960). *Journal : 1887-1910*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.
- Rosa, H. (2005/2013). *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*. La Découverte.
- Rovelli, C. (2019). *Écrits vagabonds* (S. Lem, trad.). Flammarion.
- Rovelli, C. (2021). *Et si le temps n'existait pas ? : un peu de science subversive*. Dunod.

Sontag, S. (2001). *On Photography*. Picador.

Stiegler, B. (2005). *Nietzsche et la critique de la chair : Dionysos, Ariane, le Christ*. Presses Universitaires de France.

Thürlemann, F. (2019). *More than One Picture: An Art History of the Hyperimage*. Getty Publications.

Valéry, P. (1934/1960). *Pièces sur l'art* dans *Œuvres [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.

Valéry, P. (1941). *Mélange*. Gallimard. *Collection blanche*.

Valéry, P. (1974). *Cahiers [tome II]*. Gallimard. *Bibliothèque de la Pléiade*.

Whitehead, A. N. (1920/2000). *Le concept de nature* (J. Douchement, trad.). Vrin.

Whitehead, A. N. (1929/1995). *Procès et Réalité : Essai de Cosmologie* (Collectif, trad.). Gallimard.

Zagdanski, S. (1993). *Céline seul*. Gallimard. *L'infini*.

Articles de dictionnaire numérique

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Bibliothèque. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 15 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/album>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Bibliothèque. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 5 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/bibliotheque>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Bibliothèque. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 15 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/compilation>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Compulser. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 14 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/compulser>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Compulser. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 10 mai 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/elucubrer>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). De. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 7 juillet 2023 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/de>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Dessin. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 5 juillet 2023 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/dessin>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Exhaustif. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 5 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/exhaustif>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Exhaustif. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 16 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/lettrine>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Monographie. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 7 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/monographie>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Réduction. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 14 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/reduction>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Stochastique. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 12 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/stochastique>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Supin. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 5 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/supin>

Centre national de ressources textuelles et lexicales [CNRTL]. (2023). Tomographie. Dans *Portails lexicographique et étymologique*. Récupéré le 15 juin 2023 de <https://www.cnrtl.fr/definition/tomographie>

Dictionnaire Usito de l'Université de Sherbrooke. (2023). Sans-dessein. Dans *Tous les articles de dictionnaire*. Récupéré le 6 juillet 2023 de <https://usito.usherbrooke.ca/definitions/sans-dessein>

La langue française. (2023). Monographie. Dans *Dictionnaire*. Récupéré le 9 mai 2023 de <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/monographie>

La langue française. (2023). Tsundoku. Dans *Dictionnaire*. Récupéré le 14 juin 2023 de <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/tsundoku>

Larousse en ligne. (2023). Stochastique. Dans *Langue française*. Récupéré le 12 juin 2023 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stochastique>

Le Robert en ligne. (2023). Randomisation. Dans *Définitions*. Récupéré le 14 juin 2023 de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/randomisation>

Office québécois de la langue française. (2023). Bougran. Dans *Grand dictionnaire terminologique*. Récupéré le 17 juin 2023 de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8396909/bougran>

Articles de périodique

Bishop, C. (2023). Information overload: on the superabundance of research-based art. *61*(8), s.p. <https://www.artforum.com/print/202304/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-90274>

Dietrich, D. (1997). On a Number of Things: Hanne Darboven's "Kulturgeschichte 1880–1983". *On Paper*, 2(1), p. 15-19. <http://www.jstor.org/stable/24554661>

Durkheim, E. et Mauss, M. (1903). De quelques formes primitives de classification : Contribution à l'étude des représentations collectives. *L'Année sociologique*, 6(1), p. 1-72.

Ford, D.-R. (2015). A figural education with Lyotard. *Studies in philosophy and Education: An International Journal*, 34(1), p. 89-100.

Joselit, D. (2013). "On Aggregators". *October*, 1(146) p. 12-14.

Leckey, M. (2011). Mark Leckey in conversation with Mark Fisher. "Art Stigmergy" *Kaleidoscope Almanac of Contemporary Aesthetics*, 1(11). kaleidoscope.media/article/mark-leckey

LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), p. 79-83.

Loubier, P. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter*, 1(93), p. 32–33.

Maury, Y. (2013). Classements et classifications comme problème anthropologique : entre savoir, pouvoir et ordre. *Hermès, La Revue*, 66(1), p. 23-29.

Maury, Y. (2020). Décontextualisation, interaction, invention : De quelques voies ouvertes par Gabriel Naudé vers une « science » des bibliothèques. *Les Cahiers du numérique*, 16(1), p. 135-163.

Nussbaum, V. (2015). Le mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière d'un dispositif de projection mentale. *Intermédiatités*, 24-25(1). <https://doi.org/10.7202/1034168ar>

Perret, B. (2017). La société civile doit se mettre au jeu d'échecs. *Projet*, 357(2), p. 71-77.

Sarikartal, E. (2010). Discours du figural. *Appareil*, 6(1). <https://doi.org/10.4000/appareil.355>

Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural. *Critique*, 630(1), p. 912-925.

Tackels, B. (2012). Walter Benjamin, lecteur absolu. *Revue de la BNF*, 41(1), p. 5-10.

Mémoires

Lana De Paula Lopes, M. (2004). *Une interprétation audiovisuelle de la proposition 3.203 du Tractatus Logico-Philosophicus de Ludwig Wittgenstein*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Larouche, É.-M. (2021). *Ce que l'image ne cadre pas : réflexions sur l'ontologie de l'image dans une pratique contextuelle et post-conceptuelle de la photographie*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Saint-Germain, F. (2019). *La Naissance de la tragédie : une interprétation à partir du corps*. [Mémoire de maîtrise, Université Laval].

Trépanier, E. (1983). *La ville comme lieu de la modernité : sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Sites web

Library of Congress. Gouvernement des États-Unis. (2023). *General information. Collection*. <https://www.loc.gov/about/general-information/#year-at-a-glance>

Library of Congress. Gouvernement des États-Unis. (2023). *Catalogue direction. Library of congress classification*. <https://www.loc.gov/catdir/cpsol/lcc.html>

Luz Photos. Prise de vue. (2023). *Macrophotographie : définition par le grandissement*. <https://www.luzphotos.com/prise-de-vue/macro/macrophotographie-definition-grandissement>

Genest, C. (2023). *UQAM. Accromath. À propos du tic-tac-toe*. accromath.uqam.ca/2023/01/a-propos-du-tic-tac-toe/

UQAM. (2023). *Salle de presse. Centre des livres rares et collections spéciales de l'UQAM*. <https://salledepresse.uqam.ca/non-classe/une-fenetre-souvre-sur-lhistoire-au-centre-des-livres-rares-et-collections-speciales-de-luqam-avec-lexposition-franciscana-rennaissance-dune-colle/>

UQAM, (2023). *Service des archives et de gestion des documents. De l'École des beaux-arts de Montréal à l'Université du Québec à Montréal*. <https://archives.uqam.ca/histoire-uqam/albums-photos-capsules-historiques/15-histoire-uqam/72-ecole-des-beaux-arts-de-montreal.html>