

Réécritures dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers

Elisabeth Stuart
Université de Montréal

En 1964, Marcel Broodthaers plâtre les cinquante exemplaires invendus de son dernier recueil de poèmes, *Pense-Bête*, en le présentant comme sculpture à la galerie Saint-Laurent de Bruxelles. Selon Craig Dworkin, avec ce geste, Marcel Broodthaers transforme son livre en médium, en illustrant ainsi le rôle des médias comme négociateurs de l'expérience toujours médiée socialement qu'on a des objets physiques (Dworkin, 2013, p. 31). Que devient cette médiatisation de l'expérience qu'on a des objets physiques et où se situe-t-elle dans une pensée orientée par une approche intermédiaire de la littérature et de l'art contemporain, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira*

le *hasard* de Marcel Broodthaers? Pour répondre à cette question, j'adopterai les outils théoriques de l'analyse intermédiaire focalisée sur l'idée d'une secondarité (envisagée comme « remédiation »)¹ dans la littérature et l'art contemporains, en me concentrant sur la transmission opérée par les différents supports de l'écriture dans cette œuvre de Marcel Broodthaers. Je me situe ainsi dans le sillage d'Aby Warburg qui, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1990 [1920]), recherche des traces de l'héritage classique, transmis et déformé à travers plusieurs médiations (arabes entre autres) au cours du Moyen Âge, et sa renaissance à l'époque de Luther. Warburg met ainsi en lumière les réécritures produites dans la récupération de l'Antiquité par la Renaissance. Ces réécritures, surgies de la réadaptation des « pathosformeln » de l'Antiquité (selon la terminologie de Warburg) à l'époque de Luther, permettent donc de saisir les émotions les plus profondes de l'être humain, en fonction de l'interprétation des gestes et des mimiques. Warburg

¹ Je considère la remédiation dans la perspective de Bolter et Grusin qui, dans *Remediation* (1999), constatent qu'aujourd'hui, toute médiation est remédiation. Pour expliquer la double logique de la remédiation, les deux auteurs établissent trois axes d'analyse : a) *La remédiation comme médiation de la médiation*. Les médias s'analysent toujours l'un l'autre, se reproduisent et se remplacent l'un l'autre, cette caractéristique leur étant intrinsèque. Par conséquent, les médias ont besoin les uns des autres pour qu'ils puissent fonctionner comme médias. b) *La remédiation comme inséparabilité de la médiation et de la réalité*. Toutes les médiations sont réelles comme artefacts (mais pas comme agents autonomes) dans notre culture médiatisée. En même temps, tous les médias dépendent des autres médias en cycles de remédiation. Toutefois, notre culture a encore besoin de comprendre que tous les médias remédient le réel. La médiation et le réel sont reliés. c) *La remédiation comme réforme*. Le but de la remédiation est de remodeler ou de réhabiliter les autres médias. De plus, la remédiation peut être comprise également comme un processus de réforme de la réalité, toutes les médiations étant à la fois des médiations réelles et des médiations du réel.

définit les « pathosformeln » comme désignant les représentations des mythes venant de l'Antiquité, perçues (dans les termes de Warburg) comme des « témoignages d'état d'âme devenues images » (Ginzburg, 1989, p. 43). En me situant dans cette ligne de recherche et en adoptant la devise préférée de Warburg – « Dieu réside dans le particulier » –, je me propose de détecter dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, des traces des « pathosformeln » de l'Antiquité. Mon but est de spécifier ce que les métamorphoses produites par cette transmission par les supports de l'écriture révèlent des différents lieux d'inscription de la littérature et de l'art. Par ailleurs, dans « Oralité » (2008), Paul Zumthor remarque que notre concept de littérature, imposé à l'époque des Lumières, est lié à deux actions : écriture et lecture. Il englobe la systématisation qualitative des textes, l'universalité, l'humanisme, la présence d'une institution qui produit la littérature. Zumthor constate ainsi que ce concept ne fait aucune référence à la pratique de l'oralité ou à toute autre pratique littéraire, dans laquelle l'écriture et la lecture nécessitent une redéfinition. Dans une autre perspective littéraire et intermédiaire, dans *No Medium* (2013), Dworkin soutient qu'un médium n'est jamais isolé, les médias étant reconnaissables uniquement en collectif, n'étant pas des simples objets, mais des événements sociaux. En ce sens, je me propose d'analyser *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Broodthaers, en mettant en lumière les interactions matérielles requises autant dans l'acte de l'écriture que dans celui de la lecture.

Mon article s'organise autour de deux aspects de la problématique exposée : le potentiel de la méthodologie warburgienne dans l'analyse de la sensibilité de l'homme contemporain et de ses réécritures continues et la fonction de

la remédiation dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, en fonction de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité par les différents supports de l'écriture.

Le potentiel de la méthodologie warburguienne dans l'analyse de la sensibilité de l'homme contemporain et de ses réécritures continues

Dans *Mythes, emblèmes, traces* (1989), Carlo Ginzburg remarque que, pour Warburg, faire appel aux « superlatifs franchement antiques dans le langage mimique » (p. 42) à l'époque de la Renaissance italienne n'est pas une solution strictement formelle, mais surtout un « symptôme de la mutation de l'orientation émotive d'une société toute entière » (p. 42). Ainsi, dans l'essai « Dürer e l'antichità italiana » (1905), Warburg voit pour la première fois dans la « mimique intensifiée » des Anciens, un recours à des « formules du pathétique » (*Pathosformeln*), qui sont, dans ses termes, « des formules antiques de l'intensification d'une expression physique ou psychique, dans le style de la Renaissance, qui s'efforce de représenter la vie en mouvement » (Ginzburg, 1989, p. 43). En ce sens, Warburg constate que les artistes de la Renaissance se tournaient vers ces formules pour rompre les liens à l'expression du Moyen Âge, même si, très souvent, cette rupture s'exprimait par un compromis. En même temps, dans « Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1990 [1920]), Warburg souligne que, dans le contexte européen influencé par l'invention de Gutenberg, l'Antiquité astrologique a eu une renaissance unique en Allemagne, les luttes sociales et politiques de l'époque

donnant une nouvelle force aux symboles planétaires toujours vivants dans la littérature divinatoire. Par conséquent, depuis la fin de l'Antiquité, les divinités antiques ont toujours survécu en tant que démons cosmiques, faisant partie des forces religieuses de l'Europe chrétienne, l'astrologie étant tolérée en silence par l'Église. Ainsi, dans la pensée divinatoire de l'astrologie de l'époque de Luther, la logique et la magie créaient une polarité constante, s'alliant pour constituer une méthode : les mathématiques, instrument de la pensée abstraite, et la peur des démons, la forme la plus primitive de la causalité religieuse. L'astrologue comprend donc l'univers, d'un côté, dans la rigueur du système mathématique et, d'un autre côté, sous la crainte superstitieuse et atavique des noms des planètes, conçues à la fois comme des signes mathématiques et comme des démons. La vision du monde d'un astrologue médiéval se compose ainsi des éléments mathématico-linéaires et mythico-iconologiques. À l'époque contemporaine, Marcel Broodthaers conserve encore dans toute son œuvre cette polarité de l'astrologie antique, entre le système mathématique et la peur des démons, telle qu'elle ressort de son livre *Magie*, sous-titré « Art et politique » (1972). Broodthaers s'adresse ici à Beuys, en se référant à un travail de Hans Haacke dans lequel il souligne le recours au message chiffré, un travail sous la forme d'une double simulation : celle d'une lettre trouvée que Jacques Offenbach aurait écrite à Wagner. Il s'agit d'un message caché selon les principes de la « Lettre volée » et du « Manuscrit trouvé dans une bouteille » (qui est également le titre d'une œuvre de Broodthaers de 1974). La même idée se retrouve dans *Note sur le sujet* (lors de la dernière exposition « L'Angelus de Daumier » de Broodthaers, 1975), où une malle en osier porterait (dans les termes de Broodthaers) « des messages à moi confiés par l'état d'un autre

hémisphère » (Dabin et David, 1991, p. 24). En même temps, dans ses commentaires, Marcel Broodthaers définit l'art et la littérature en tant que actes politiques délivrant des messages à déchiffrer par le public-lecteur. En ce sens, dans « Méthode », Broodthaers affirme : « Depuis Duchamp, l'artiste est l'auteur d'une définition » (Dabin et David, 1991, p. 217). Si, à ses débuts, l'initiative de Duchamp ciblait une déstabilisation des institutions de pouvoir, selon Broodthaers, à l'époque de la contre-culture des années 1960, elle était soutenue seulement par des collectionneurs et des marchands. Les informations sur l'art contemporain sont arrivées par conséquent à la conscience du public par une confrontation avec des objets d'art dont le caractère était déterminé par l'inscription négative : « Ceci n'est pas... Ceci n'est pas une œuvre d'art ». Cela indiquait, selon Broodthaers, un aveuglement du public. D'un côté, l'information a eu donc une fonction décisive en ce qui concerne l'art contemporain et, d'un autre côté, l'inscription est devenue un non-sens. Par ailleurs, Broodthaers constate qu'une constante de l'époque contemporaine est la transformation de l'art en marchandise, ce qui amène à un chevauchement des valeurs artistiques et commerciales. Ce processus, vu par Broodthaers comme une forme de réification, fait de l'art une tautologie, tout en lui donnant une source de renouvellement. Dans cette optique, la littérature sur l'art suit le développement économique. Toutefois, Broodthaers atténue la charge politique de son commentaire en affirmant que l'art reste toujours enfermé dans ses propres fantasmes et collé à son usage magique. Avec le mouvement « Tel Quel », les recherches linguistiques se confondent avec la critique, l'art et la littérature étant ainsi « des faces de la lune ». Le choix de Broodthaers de regarder l'art (dans ses termes) comme « un travail inutile,

apolitique et peu moral » (Dabin et David, 1991, p. 268) s'accompagne alors d'une jouissance qu'il déclare coupable, dépendant du public victime de son idéologie, des « aveugles » à la recherche des « sentiments fraternels ». La politique défendue par Broodthaers est donc soumise aux pressions d'un public spécialisé et, en particulier, des intermédiaires et des collectionneurs. Même s'il souligne la nécessité d'une attitude politique en art, Broodthaers considère qu'une fusion entre la pratique et la théorie dans l'art reste illusoire. Dès lors, d'une donnée formelle (la présence des inscriptions négatives dans l'art et l'hybridation entre différentes disciplines, telles que la littérature et l'art), Broodthaers en arrive à saisir des attitudes essentielles de la contre-culture des années 1960 en Europe, différentes de celles des mouvements d'avant-garde qui l'ont précédée. Dans ce contexte, la méthodologie de Warburg se révèle efficace, l'époque contemporaine présentant des similarités sur le plan des mutations de l'écriture et de la lecture avec l'époque de l'apparition de l'imprimerie, abordée par Warburg dans « Divination païenne et antique... » (1990 [1920]). Ginzburg observe que d'une donnée formelle (la représentation du mouvement, des vêtements et des chevelures), Warburg va vers les attitudes de fond de la civilisation de la Renaissance, analysée dans le sillage de Burckhardt, en opposition totale avec le Moyen Âge. Toutefois, sous l'influence de Nietzsche, pour Warburg, l'Antiquité qui offrait aux artistes du Quattrocento italien « ses propres expressions limites stylisées » (Ginzburg, 1989, p. 43) n'était pas l'Antiquité apollinienne des classiques, mais une Antiquité pleine de « pathos dionysiaque » (p. 43). La notion de « pathosformeln » de Warburg désigne en conséquence les représentations des mythes de l'Antiquité (dans ses termes) comme des « témoignages d'états d'âme devenus images » (p. 43).

dans lesquels « les générations suivantes [...] cherchaient les traces permanentes des émotions les plus profondes de l'être humain » (p. 43) selon l'interprétation des mimiques et des gestes, en tant que traces des passions violentes vécues par le passé. Ginzburg constate que Warburg a été inspiré dans cette interprétation par le livre de Darwin, *The Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872). Si Warburg révèle ainsi pour sa part le « pathos dyonisiaque » de la Renaissance, Broodthaers n'hésite pas, en relation avec la théorie de Darwin, de faire, dans son catalogue de 1970, créé pour son exposition à la galerie MTL, « Tractatus logico-catalogicus », une parodie à l'analyse sociale. L'auteur y transpose des titres des poèmes qui renvoient à différents animaux, suggérant (dans les termes de Broodthaers) que « l'œuvre contient un bestiaire – une forme traditionnelle de commentaire social » (Draguet, p. 122). En même temps, le titre de l'exposition de Broodthaers renvoie de manière parodique au *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de Ludwig Wittgenstein, qui traite de la relation entre le langage et la réalité, un sujet souvent abordé par Broodthaers dans ses ouvrages. J'ajouterai que ce dernier titre avait été suggéré à Wittgenstein par G.E Moore comme un hommage au *Tractatus théologico-politicus* de Spinoza.

Par ailleurs, Virginie Devillez (dans Draguet, 2010) souligne que Broodthaers recycle dans son œuvre, matériellement, formellement et linguistiquement, ses valeurs du monde du livre (au niveau du contenu) et de l'imprimé (comme objets), pour brouiller les pistes de la lecture. De ce fait, Broodthaers entretient un rapport étroit à l'archive, à l'imprimé, au document, au livre, qui questionne surtout les supports. Il faut mentionner dans ce contexte que Broodthaers rencontre son mentor, Magritte, à une époque où celui-ci s'était beaucoup

approché du surréalisme, qui soulevait entre autres le problème de l'image reproduite ainsi que celui de l'absorption de l'art par la société. Ainsi, dans le tourbillon des événements de mai 1968, Broodthaers fait une réflexion critique sur les rapports entre l'art et la société, qui se concentrera plus tard autour de la notion de Musée et qui donnera naissance à son projet à long terme du « Musée d'Art Moderne. Département des Aigles », dont les premières œuvres sont des cartes postales. Le rapport de Broodthaers à l'archive et aux supports l'a donc amené à utiliser sa propre production en tant que document, la première œuvre dans cette série étant *Pense-Bête*. Virginie Devillez remarque que Broodthaers change souvent ses livres ou ses catalogues en éditions, en transformant le format de l'objet, la feuille non-coupée en affiche par exemple, comme dans le cas de la planche « Atlas », créée à partir du livre *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975). De surcroît, en 1972, Broodthaers republie pour son exposition à la galerie MTL, en changeant uniquement la date, le catalogue de son exposition antérieure (1970) ayant eu lieu dans la même galerie. Par contre, le tirage de 1972 était de seulement six exemplaires. Les clichés utilisés pour imprimer le livre, monté en une seule feuille, ont servi ensuite à l'impression en négatif d'une seule planche tirée en cent exemplaires, « Tractatus logico-catalogicus ». Dans ce contexte, Devillez souligne que l'exposition de 1970 établissait la liste de soixante-sept feuillets de diverses dimensions, incluant des textes manuscrits et dactylographiés, des dessins au stylo-feutre, au stylo à bille, à l'encre et aux crayons de couleurs, rangés dans des cadres et des vitrines de la galerie MTL. Par contre, en 1972, pour l'exposition intitulée « L'art comme l'art de vendre », Broodthaers n'expose que le catalogue de l'exposition et le « Tractatus ». Confirmant ses idées antérieures, Broodthaers

met ainsi l'accent sur l'importance du catalogue et de ses descriptions, qui donne la valeur des objets exposés, jusqu'à devenir soi-même une œuvre, ce qui ressort surtout de l'édition du « Tractatus », œuvre graphique indépendante, née du catalogue descriptif d'une exposition. Dans tous ces exemples, il s'agit, tout comme dans *Pense-Bête*, d'une décontextualisation de l'objet-source qui a pour but, comme l'auteur le déclare dans une interview de 1974, « d'avertir le spectateur qu'il est nécessaire de se méfier des choses que l'on voit parce que le contenu apporté par les manipulations n'est pas nécessairement apparent » (Draguet, 2010, p.121). En ce sens, dans une interview de 1968, Broodthaers parle de « l'alibi de l'engagement », en se demandant « comment ne pas être l'objet de l'engagement des autres » (Draguet, 2010, p. 121) en l'Europe, où l'artiste n'a plus un rôle défini. Ainsi, sur le carton d'invitation à sa première exposition, celle de *Pense-Bête* en 1964, Broodthaers écrit les termes de son contrat avec son galeriste, Ph. Édouard Toussaint, propriétaire de la galerie Saint-Laurent de Bruxelles, en détaillant les clauses : « Si je vends quelque chose, il prendra 30 %. Ce sont paraît-il des conditions normales, certaines galeries prennent 75 %. » Par ailleurs, Brigit Pelzer (dans Draguet, 2010) souligne que, dans le contexte de l'époque de Broodthaers --Nouveau Réalisme, Pop Art, Minimal Art, Art Conceptuel--, Broodthaers vient d'une filiation historique différente, passant par Magritte, Schwitters, Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé, dont il déclare ne pas vouloir falsifier l'héritage. Toutefois, cet héritage sera soumis à ce que Broodthaers appelle « la falsification inhérente à la culture », relevant entre autres de l'idéologie dominante de la culture contemporaine, qui évite tout questionnement sur le sujet de l'énonciation. L'omniprésence du capitalisme de marché conduit Broodthaers à dégager la

signification d'une transformation essentielle qui influence les domaines artistique et littéraire, car elle affecte la structure psychique du sujet contemporain. L'œuvre de Broodthaers vise ainsi les interdits qui en apparence se dissipent, tout en exigeant une nouvelle forme de liberté. Néanmoins, cette nouvelle structure psychique garde malgré tout les vieilles habitudes mercantiles, transformées par l'idéologie de notre culture contemporaine. À cet égard, dans « À s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue à l'autre » (Draguet, 2010), Virginie Devillez soulève la question de l'incidence de la secondarité, comme processus de création chez Broodthaers – adaptation, transformation, déclinaison de ses propres œuvres ou catalogues –, sur la société marchande du XX^e siècle, qui a rendu sacré le chef d'œuvre iconique. La rupture historique de la contre-culture des années 1960 concerne surtout la production et la reproduction, l'original et la copie, la signature et l'anonymat. Ainsi, nombre d'auteurs du XX^e siècle sont préoccupés par la question de la perte de l'aura (Duchamp, Manzoni, Klein, etc.), dans la perspective de Walter Benjamin de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), l'intérêt pour le sujet étant d'autant plus grand si l'auteur a une notoriété définie par sa qualité, son impact et son prix. Par conséquent, un nouvel art est apparu, s'interrogeant sur le phénomène de création de la valeur, tout en soulignant l'une des impasses du système artistique par des signatures énormes qui dépassent la fonction d'authentification de l'œuvre, en en constituant la condition même.

Afin d'approfondir le sujet, j'ajouterai que, pour traiter du problème de la signification que l'art de l'Antiquité a eu pour la société florentine du Quattrocento, Warburg utilise une documentation très variée et hétérogène, jusqu'aux documents

de peu d'importance (tels que des testaments, lettres de marchands, déclarations d'amour, tapisseries, etc), selon son opinion que « la voix de l'homme est perceptible même à travers des documents de peu d'importance » (Ginzburg, p. 44). En d'autres mots, Warburg établit un lien entre les représentations, les pratiques quotidiennes, les goûts et la mentalité d'une société spécifique, celle de la deuxième partie du Quattrocento de Florence. En ce sens, Ginzburg observe que, dans les notes liminaires à l'essai *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, Warburg souligne le fait que Burckhardt traite le problème de la civilisation de la Renaissance en fragments sans lien visible entre eux. Ainsi, Warburg présente son travail comme une annotation de *Contributi alla storia dell'arte in Italia*, une édition posthume publiée en 1898, dans laquelle Burckhardt s'interroge sur l'œuvre d'art isolée, en relation directe avec le contexte général de l'époque, en analysant les demandes pratiques et idéales de la vie réelle en tant que « causalité ». Ce « programme explicite » (Ginzburg, p. 45) est développé dans « Divination païenne et antique... » (1990 [1920]), dont la conclusion montre déjà, selon Ginzburg, la construction d'une philosophie de la culture. D'ailleurs, huit ans plus tôt, Warburg exprimait son regret que l'histoire de l'art n'avait pas mis encore ses matériaux à la disposition (dans les termes de Warburg) « d'une psychologie historique de l'expression humaine » (Ginzburg, p. 45) encore à écrire. Ginzburg souligne que, malgré cette conclusion, la méthode de Warburg ne se concentre pas sur l'analyse iconologique, ses points d'intérêt étant beaucoup plus nombreux. En ce sens, Bing remarque que les problèmes les plus importants pour Warburg étaient « la fonction de la création figurative dans la vie de la civilisation » et

le rapport variable qui existe entre expression figurative et langage parlé. Tous les autres thèmes qui sont considérés comme caractéristiques de ses recherches, son intérêt pour le contenu des représentations, son attention pour la survivance de l'Antiquité, n'étaient pas tant des objectifs réels que des moyens pour atteindre ce but. (Ginzburg, p. 45)

Dans la même perspective, Edgar Wind insiste sur le concept de culture comme entité unitaire chez Warburg, envisagé dans un sens presque anthropologique où les superstitions et les activités manuelles se placent au même niveau que l'art, la littérature, la philosophie et la science. En ce sens, dans *Saturne et la mélancolie* (1989), se situant dans la ligne de recherche autour des « pathosformeln » de Warburg, les trois chercheurs-auteurs – Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl –, concentrent leur travail autour du concept de la mélancolie. Ainsi, dans son « Avant-propos » à cet ouvrage, Klibansky remarque que, dans *L'Anatomie de la mélancolie* (1621), Robert Burton lance l'hypothèse que la mélancolie est une maladie sociale et propose comme traitement un changement dans toute la structure de la société. Klibanski constate ici que l'idée de Burton a été développée à notre époque dans des études qui mettent en relation la mélancolie et la société, mais que le sujet de la mélancolie comme phénomène européen, dans une vue d'ensemble, qui continuerait là où le livre *Saturne et la mélancolie* (1989) s'arrête, n'a pas été encore traité. Selon Klibansky, donner une vue d'ensemble et encadrer proprement dans ce contexte les écrivains et les artistes de la grande période des XVI^e et XVII^e siècles européens qui ont traité le sujet de la mélancolie, continuer ensuite d'analyser le rôle que ce sujet a dans les siècles suivants et amener l'étude jusqu'à notre époque contemporaine, serait écrire l'histoire de la sensibilité de

l'homme contemporain. En ce sens, Klíbanky considère l'étude *Saturne et la mélancolie* (1989) comme une partie de la « préhistoire » de cette sensibilité.

Mon hypothèse est que cette « préhistoire de la sensibilité de l'homme contemporain » peut être complétée avec une étude de l'apparition et de l'évolution de la cartographie, en relation avec la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité par les différents supports des écrits et des images. En ce sens, dans *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995), Anne-Marie Christin observe que le premier essai d'une représentation du monde est fait sur une tablette babylonienne où la terre est représentée par un cercle d'où sortent les points montrant les lieux inquiétants et fabuleux, en dehors de l'univers accessible. La carte créée par Anaximandre de Milet plus tard, au VI^e siècle avant notre ère, était à son tour l'application systématique de la pensée géométrique à l'espace habité, l'œkoumène. Le cercle, figure parfaite, qui représentait déjà le Kosmos, a été adopté également pour la représentation de la réalité où vivaient les humains. Selon Anne-Marie Christin, cette création était un triomphe majeur du visible sur le discours, car elle remplaçait par une image les savoirs traditionnels qui constituaient la toile de fond de l'*Illiade* et de la *Théogonie* d'Hésiode. Toutefois, cette image abstraite et rassurante de la carte d'Anaximandre de Milet, tout comme celle des Mésopotamiens, n'était pas satisfaisante, Hérodote la critiquant déjà quelques décennies plus tard en redonnant de nouveau le pouvoir à la parole, au détriment de l'image. Pourtant l'écriture d'Hérodote, née de son regard – celle d'un observateur qui questionne les lieux –, amène avant tout une pensée visuelle qui rompt avec la tradition hellène des cercles et des angles. Ce regard inquisiteur inspirera la cartographie

labyrinthique du XVI^e siècle tout en bouleversant de l'intérieur l'ordre du texte. Cette écriture amenait, à la place de la déduction logique ou temporelle, une succession des prises de vue d'un témoin de la réalité, sans pouvoir d'intervention en tant qu'agent. En outre, le but de ce texte n'était plus d'imposer un dire, mais de faire voir. Cet angle a ouvert une nouvelle perspective à la lecture, Hérodote laissant également au lecteur le pouvoir de décision concernant la véridicité des faits racontés. Anne-Marie Christin observe que l'écriture, qui avait perdu avec l'invention de l'alphabet ses attaches sémiotiques à son support, les retrouve à travers la description géographique. Dans cette perspective, le rapport de Broodthaers au livre, à sa matérialité, en relation avec ses gestes d'archiviste, se nourrit des décisions antiques, reposant sur un regard et quelques lieux. Changer le format des objets – comme Broodthaers le fait dans la planche *Atlas* par exemple, constituée de son livre *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, tout comme dans sa sculpture *Pense-Bête*, composée de son livre des poèmes *Pense-Bête* et une reliure de plâtre –, c'est retrouver les attaches sémiotiques de l'écriture à son support par une description géographique (*Atlas*) ou par un questionnement des lieux de la littérature et de l'art en tant qu'observateur de ces réalités (*Pense-Bête*). Dans un cas ou dans un autre, il s'agit d'un bouleversement de l'intérieur, de l'ordre du texte. L'œuvre de Broodthaers met également en relief la problématique de la transmission de l'expérience devant la perte d'autorité de la parole littéraire dans la contre-culture des années 1960, en soulevant des questions sur le texte littéraire qui se présente lui-même comme expérience dans l'immédiat.

La fonction de la réécriture, en tant que remédiation, dans « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Marcel Broodthaers

En 1969, Marcel Broodthaers réécrit le poème de Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », en changeant l'ordre du texte et sa forme graphique, pour en faire un catalogue et deux livres (l'un sur papier transparent et l'autre sur papier typographique normal), portant tous les deux le titre de Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Je rappelle que l'œuvre originale, le poème de Mallarmé, a été publiée une première fois en 1897 dans la revue *Cosmopolis*² et une deuxième fois en édition posthume, en 1914, chez Gallimard. Par ailleurs, Anne-Marie Christin remarque que la page est fondatrice dans *Un coup de dés* de Mallarmé, le poète proposant une lecture créatrice, reposant sur l'idée d'une fragmentation de l'Œuvre pure dans la matière même du livre. Par conséquent, la structure biface du livre ne donne pas uniquement à l'objet sa caractéristique matérielle, mais représente également un support de la pensée. Dans ce contexte, Anne-Marie Christin observe que l'écriture est née de lectures divinatoires en Mésopotamie et en Chine. Ce type de société antique voit dans la surface des choses un support de signes. Par conséquent, la divination qui annonce l'écriture s'appuie sur deux idées : la motivation du support qu'on décide d'examiner et l'interprétation systémique des signes qu'on y voit. Christin constate ainsi que, pour la société antique, le devin est celui qui déchiffre des documents écrits en langue

² Mallarmé n'était pas satisfait de cette première version en ce qui concerne la présentation du poème : mise en page, organisation de la page, police et format des caractères.

visuelle, langue divine que lui seul connaît. Par ailleurs, en Mésopotamie, le devin pouvait remplacer le roi et conduire une armée, mais ce lecteur de la langue divine est privé des deux pouvoirs de la société des humains : ceux de la parole et du geste. Selon Anne-Marie Christin, le premier texte de la littérature occidentale qui reprend les liens archaïques entre la parole et l'image en rattachant de nouveau l'écriture au « ciel », est le *Coup de dés* de Mallarmé. En ce sens, en 1920, Paul Valéry remarque que, dans ce poème, la voix ne joue plus qu'« un possible rôle d'animation » de « ce spectacle idéographique d'une crise ou aventure intellectuelle » (Christin, p. 111). En résumé, cette œuvre de Mallarmé est l'aboutissement du processus complexe de réévaluation et de recréation de la lettre du XIX^e siècle. À ce propos, Anne-Marie Christin observe que ce mouvement n'était pas littéraire, mais publicitaire, étant alimenté par des motivations commerciales et pouvant être rapproché de la vocation d'exhibition publique et politique que Jean-Pierre Vernant et Marcel Détiéne ont vue à l'origine de l'alphabet grec. Dans la Grèce antique, les changements de l'écriture ont eu lieu en dehors du texte, tout en rencontrant ses sources. Par conséquent, dans cette « matière graphique » (dans les termes de Christin), constituée d'espaces vides et des traces, le geste énonciatif de l'écriture disparaît. Cette « poésie matérielle », qui met la page blanche en premier lieu de la création, en tant qu'« annonciatrice des mots » (Christin), relie le poète au devin en lui enlevant, tout comme au devin antique, la parole en tant que voix intérieure et le geste énonciateur de l'écriture. Le mot est alors devenu idéogramme, sa forme typographique ayant comme rôle d'assurer sa bonne lecture en guidant les questionnements du devin. Selon Anne-Marie Christin, Mallarmé réinvente ainsi dans son *Coup de dés* la

stratégie antique de la divination, qui consiste à interroger une surface, un écran, ainsi que les signes qui en découlent.

Dans la réécriture de Broodthaers d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (la version imprimée), la préface du poète français est devenue le corps du poème, tandis que le poème est ordonné sous la forme d'un texte continu, les vers étant séparés par des barres obliques. Ce changement de l'ordre du texte renvoie à l'idée de l'aléatoire et du destin, présente dans le poème original de Mallarmé, ainsi qu'à des traces des « pathosformeln » de l'Antiquité, rattachés au geste de lancer des dés, transmis dans les écrits et les images par la voie de l'imprimerie, depuis le temps des Saturnales romaines. En ce sens, tout en suivant l'évolution de Saturne – qui, à l'époque de la Réforme, représente encore le centre de la croyance astrologique – et en se servant du livre sur les enfants des planètes de Hauber, Warburg (1990 [1920]) décrit la manière dont l'ancienne illustration des calendriers antiques s'est perpétuée et développée dans les écrits et les images du Moyen Âge pour se répandre ensuite dans toute l'Allemagne à la Renaissance, à travers l'imprimerie à ses débuts. Dans une planche d'un manuscrit allemand de Tübingen, par exemple, Saturne est représenté sous une forme condensée, à la fois le dieu grec du temps et le démon romain des semailles, un paysan qui se sert de la houe, de la bêche et de la faucille, entouré par ses protégés. Warburg remarque que cette famille des paysans d'allure fruste ne semble pas avoir des rapports avec l'Antiquité classique, ni avec celle des démons. Par contre, à la manière véritablement antique, la place de Saturne entre les signes zodiacaux du Capricorne et du Verseau montre qu'il gouverne les planètes. Dans cette image, le Verseau tient dans sa main gauche trois dés, figure identifiée par Warburg au

lanceur de dés des Saturnales de la fête romaine. Les recherches entreprises par Warburg indiquent la présence d'un véritable joueur de Saturnales dans le calendrier antique de 354, symbolisant le mois de décembre, qui reste debout devant une table avec des dés. Le geste du lanceur de dés des Saturnales de la fête romaine, évoqué par Warburg dans « Divination antique et païenne... » (1990), est rattaché également à l'idée de la caducité, en relation avec celle de l'aléatoire du destin. Pendant les Saturnales de la fête romaine, les esclaves jouissaient d'une liberté provisoire, l'ordre hiérarchique des humains et la logique des choses étant inversés de façon parodique pour une courte période de temps. Le pouvoir d'entreprendre ce changement revenait alors au lanceur de dés. Dans les versions imprimées du *Coup de dés* de Broodthaers, une nouvelle logique est créée par rapport à celle du poème original de Mallarmé. Tout comme le lanceur de dés des Saturnales romaines, Broodthaers crée dans les versions imprimées de son *Coup de dés* cette logique inversée, ayant la fonction de réorganiser l'univers poétique de Mallarmé, même si ce n'est que pour une courte période de temps, celle de son œuvre.

Durant la même année, Broodthaers organise à Anvers l'« Exposition littéraire autour de Mallarmé à la Deblioudebliou » (1969, en mettant ensemble l'enregistrement de sa voix récitant *Un coup de dés* de Mallarmé, douze plaques en aluminium anodisé sur lesquelles sont gravées des lignes et des bandes noires, représentant graphiquement le poème de Mallarmé, les premières deux versions imprimées de son *Coup de dés* et un exemplaire de la publication originale du poème de Mallarmé, de 1914. L'exposition de Broodthaers s'organise donc autour de la notion de texte, dans le sens donné par

D.F. McKenzie (1999), qui englobe également les images, les vidéos, les films, les archives, les cartes de même que tout contenu d'un ordinateur, ce qui rejoint la définition étymologique du texte (du latin « texus », « tissu », « trame »), qui lui donne aussi la fonction de tramer et d'organiser.

Par ailleurs, dans « Le musée du signe » (Dabin et David, 1991), Catherine David remarque « la mélancolie acide » de Broodthaers, conséquence d'une lucidité et d'une ironie conjuguées qui font la caractéristique la plus inhabituelle du parcours « presque anachronique » d'un poète « vendu aux arts plastiques » (Dabin et David, p. 17). Très proche du surréalisme belge pendant sa jeunesse, Broodthaers a pris avec lui ses distances plus tard, tout en gardant des liens privilégiés avec l'œuvre de René Magritte. Catherine David observe que la métamorphose de la création de Broodthaers commence avec « un pari », la mise en plâtre des cinquante copies invendues du livre des poèmes *Pense-Bête*, acte issu de « l'idée d'inventer quelque chose d'insincère », comme Broodthaers le déclare sur l'invitation de sa première exposition à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, en 1964. L'acte de Broodthaers de 1969 de réécrire le poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, s'inscrit dans l'attitude « d'inventer quelque chose d'insincère » annoncée par l'auteur dans *Pense-Bête*, tout en faisant partie d'une série de réécritures d'un seul et même geste mélancolique venant de l'Antiquité. Tel est le cas du livre labyrinthique *L'Anatomie de la mélancolie* (2005 [1621]) de Robert Burton par exemple, qui a pris le pseudonyme de « Democritus Junior » pour réécrire le traité perdu sur la mélancolie de Démocrite d'Abdère, dans le but de couvrir le trou laissé par cette perte dans « la toile » qu'est la grande bibliothèque humaine :

Nous tissons toujours la même toile, tressons encore et toujours la même corde et, s'il s'agit d'une nouveauté, ce n'est qu'une babiole ou une fantaisie, écrite par des êtres oisifs pour des êtres tout aussi oisifs; et qui n'en inventerait autant? (Burton, p. 76-77)

L'acte de Burton de creuser dans la grande bibliothèque humaine pour trouver le traité disparu de Démocrite sur la mélancolie et sur la folie continue celui de Démocrite d'anatomiser les animaux, ce qu'on ne faisait pas à son époque, pour trouver le siège de la bile noire, l'atrabile, la source de la mélancolie. Comme le remarque Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*, l'utopie créée dans le livre de Burton est la projection, aux dimensions d'un État imaginaire, de son projet personnel, de son livre, qui ordonne le chaos mélancolique. L'auteur subdivise l'État utopique, tout comme il subdivise son livre en parties, sections, subsections, etc. Sous le pseudonyme de « Democritus Junior », Burton rencontre ainsi Démocrite d'Abdère qui, avant de s'isoler du monde, avait été législateur et archiviste. Les écrits hippocratiques racontent surtout l'histoire de Démocrite dans sa solitude, à l'écart de la ville d'Abdère, où il riait en permanence de tout et de lui-même, ce qui lui a attribué l'épithète de mélancolique. Un cas extrême, repris dans *Problème* (XXX, I), attribué à Aristote, dont le sujet central est l'homme d'exception, manifestement mélancolique (*Problème* XXX, I), qui confère à la bile noire des potentialités contraires en fonction de sa température : quand elle est chaude, de gaieté extrême et lorsqu'elle est froide, d'accablement extrême. Dans *Anatomie de la mélancolie*, Burton, sous le pseudonyme de « Démocritus Junior », déclare qu'il écrit son livre pour se guérir lui-même de la mélancolie dont la cause, la bile noire, possède à la fois un pouvoir d'obscurcissement et d'éclaircissement. Le

matériel volumineux de la bibliographie sur la mélancolie, intégrant tous les aspects de la vie humaine, est systématisé par Burton, qui se recrée ainsi lui-même. Dans *L'Encre de la mélancolie*, Starobinski remarque qu'« anatomiser c'est mettre à nu, en pleine lumière » (p. 186) et que, dans certains cas, l'anatomie suppose même la mort de l'objet observé. De plus, le mot « anatomie » désigne plus globalement toute exploration détaillée d'une matière, partie par partie. Dans sa « Postface » à *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton (2000), Jackie Pigeaud constate qu'une des raisons pour lesquelles on s'intéresse à Burton, c'est sa bibliothèque. Grâce au travail de Kiessling, on sait aujourd'hui qu'en nombre de volumes, Burton possédait un tiers de la Bodléienne. En ce sens, il faut mentionner que, sur le frontispice de *L'Anatomie de la mélancolie*, Démocrite d'Abdère est représenté avec un livre sur ses genoux et de nombreux animaux anatomisés et laissés entièrement ouverts autour de lui. Selon Jackie Pigeaud, il s'agit de la première bibliothèque mélancolique. Le livre que Démocrite tient sur ses genoux, son traité perdu sur la folie et sur la mélancolie dont il faut retrouver les traces nous reste inconnu, tout comme les livres répandus autour de lui. Les animaux, Démocrite les ouvrait pour trouver la nature et le siège de la bile noire ou l'atrabile, la cause de la mélancolie et de la folie, tout en avouant, selon *La lettre à Damagète*, que c'était plutôt dans l'homme qu'il fallait la chercher.

D'un point de vue intermédial, dans « Fictions dans la fiction » (Draguet, 2010), Brigit Pelzer observe que l'acte de dissimulation chez Broodthaers représente une rhétorique du renversement généralisé, telle que l'auteur l'établit également dans « Rébus », une sérigraphie de 1973 qui propose une lecture renversée. Ainsi, les légendes en sens opposé du

« Rébus », indiquent : « pour lire la solution inverser l'image » et « pour lire le rébus inverser l'image ». La solution est au centre : « tel est pris qui croyait prendre ». Tout comme Burton dans *L'Anatomie de la mélancolie*, Broodthaers dissimule comme auteur d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* pour arriver à une vérité nue : la mise à nu, une anatomie, de sa propre bibliothèque, représentée par les différentes versions du *Coup de dés*, dont une est celle de Mallarmé. L'acte de Broodthaers de mettre ses propres versions du *Coup de dés* en continuation de l'édition posthume de Mallarmé de 1914 répond à celui de Burton de creuser dans la grande bibliothèque humaine pour trouver le traité perdu sur la mélancolie et sur la folie de Démocrite. Dans le cas de Broodthaers, il s'agit plutôt de retrouver la version du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* telle que Mallarmé l'aurait envisagée, différente de la publication posthume chez Gallimard, de 1914, que le poète français n'a ni vue, ni approuvée. Dans sa « Postface » à *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton, Jackie Pigeaud observe qu'une fois qu'on enlève « le mur des citations » (p. 1878) – la bibliothèque –, l'individu est tout nu. Par conséquent, la bibliothèque, « cette muraille [...] contre la mort » (p. 1878), avec tous les livres encore à lire, est un attribut de la mélancolie. Cette dernière serait donc l'une des sources de notre culture. L'acte de Marcel Broodthaers de réécrire le poème de Mallarmé et de présenter ses propres versions de 1969 en continuation de celle posthume, de 1914, de Mallarmé, soulève donc de nouveau la question mélancolique de Burton : Que faire de cette bibliothèque? L'assimiler ou la rejeter?

En ce sens, dans « La divination païenne et antique...» (1990 [1920]), Aby Warburg insiste sur l'importance de

l'imprimerie et de l'art du livre dans l'influence de l'Antiquité sur l'ensemble de la civilisation européenne à l'époque de la Renaissance. Parmi les premières productions illustrées de l'imprimerie, Warburg désigne les œuvres des astrologues arabes et italiens, grâce à l'itinéraire suivi par la tradition des divinités astrologiques. Ce trajet, en partant de la Grèce antique et en passant par l'Arabie, l'Espagne et l'Italie, a amené ces traditions en Allemagne dès 1470, dans les textes et les images de l'imprimerie au début de son développement. L'acte de Broodthaers de réécrire *Un coup de dés* de Mallarmé soulève également la problématique qui a dû se poser au début de l'imprimerie, de l'objet unique ou multiple, comme l'observe Virginie Devillez (Draguet, 2010), en mentionnant les notions d'« allographe » et d'« autographe », de limité et d'illimité, termes utilisés souvent par Broodthaers dans ses œuvres et qui relèvent du monde de l'imprimerie. Comme ancien libraire, Marcel Broodthaers connaissait la tradition des différents tirages qui ont commencé avec les avant-gardes de 1880, à l'époque où l'édition de luxe finançait l'édition ordinaire. D'ailleurs, l'œuvre entière de Broodthaers est marquée par la tradition du monde de l'imprimé et utilise par conséquent des tirages de tête, numérotés à la main, signés sur vélin, sur papier Ingre, non coupés, hors vente, dédicacés, annotés. Par ailleurs, dans *No Médium* (2013), Dworkin souligne que ce qui compte dans la logique du substrat de l'imprimé, ce n'est pas tant le jeu de présence-absence, caractéristique des études des inscriptions, mais plutôt la dimension spatiale du papier, révélée par l'effacement des inscriptions. Les différentes propriétés matérielles du papier ainsi que sa susceptibilité d'être marqué et imprimé sont mises en lumière dans l'analyse de Dworkin dans l'interaction du papier avec d'autres corps

physiques. En outre, leurs différentes caractéristiques matérielles attachent ces feuilles de papier à des genres littéraires différents. Facile à porter ou pas, fabriqué pour un lecteur individuel ou collectif, le format des feuilles de papier détermine un certain type de communication.

Par conséquent, Marcel Broodthaers ravive dans ses réécritures du *Coup de dés* les expériences de l'art divinatoire de l'Antiquité, présent, selon Anne-Marie Christin, dans le poème de Mallarmé plus que dans n'importe quelle œuvre de l'époque moderne. Cet art divinatoire antique, qui a été transmis au monde contemporain par la tradition de l'imprimerie, se révèle ainsi chez Broodthaers à travers l'exercice de déchiffrement qu'il impose dans ses versions imprimées du *Coup de dés* tout comme dans la version sur douze plaques d'aluminium, en s'inscrivant en même temps dans le système des dispositifs de la contre-culture des années 1960. Dans « Intermédialités, ressemblances de famille » (2010), Éric Méchoulan définit le « dispositif » comme un ensemble d'éléments hétérogènes discursifs ou non-discursifs (intentions, discours, lois, énoncés scientifiques, etc.) qui règle la production de ce qui peut être connaissable ou déchiffrable. Il s'agit donc d'une mise en scène possible du désir, même de son invention, qui crée des rapports de pouvoir et des relations entre les êtres, les choses et les idées, constituant ainsi un réseau analysable. Dans cette optique, la version de Broodthaers d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sur douze plaques en aluminium, dont la première est vide, représentant les onze doubles pages du poème de Mallarmé, précédées par une page blanche, soulève des questions par rapport à la fonction du texte chez Broodthaers.

Ces plaques qui, selon Broodthaers, jouent « un rôle surmallarméen », constituent une œuvre complètement différente des deux premières versions imprimées, en ce qui concerne le support, le manque des pages préliminaires et de la préface, ainsi que les techniques de production de l'œuvre. Les bandes noires ont été évidées à la fraise et ensuite encrées, ce qui, avec le choix du matériau, rappelle les héliogravures, avec la différence que, dans les héliogravures, la planche à imprimer est gravée en miroir. Toutefois, Broodthaers, qui insiste sur la forme graphique du poème de Mallarmé dans les versions imprimées de son *Coup de dés*, ne respecte pas dans cette version en aluminium le formatage du poème tel qu'il a été publié en 1914. Il le fait pourtant dans une troisième version imprimée du *Coup de dés*, dans laquelle il remplace les lettres romaines par des lignes et des bandes rectangulaires, et les lettres en italique, par des bandes en forme de parallélogrammes. L'espace virtuel du texte, tel que conçu par Mallarmé, devient dans le poème transformé en image par Broodthaers, dans ses plaques en aluminium, un espace physique neutre, support d'un diagramme permettant l'imaginaire du regard. Par ailleurs, Frederik Leen (dans Draguet, 2010) constate que le plus près de ce type d'œuvre est Ernest Fraenkel, qui part du même poème de Mallarmé pour réaliser en 1960 les *Dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé*, une série de schémas abstraits. Néanmoins, l'œuvre de Fraenkel adopte un angle très différent de celui de Broodthaers dans sa transposition du *Coup de dés* de Mallarmé, consistant en des interprétations mentales de la publication du poème de Mallarmé de 1914 dans un langage graphique.

De plus, l'action de tourner les pages, essentielle dans le poème de Mallarmé, où la page du livre est fondatrice, est

éliminée dans la version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers. J'ajouterai que l'action de tourner les pages, transmise du début de la tradition du livre jusqu'à notre époque, possède à la fois une connotation politique et pratique, se renouvelant avec l'apparition de l'imprimerie en Europe, au milieu du XV^e siècle. Dans cette perspective, Roger Chartier constate qu'au long de l'histoire, il y a eu quelques mutations essentielles concernant les modalités de la lecture, la première mettant l'accent sur un changement de la manière physique, corporelle, de l'acte de la lecture. En ce sens, Chartier souligne l'importance du passage d'une lecture oralisée à une lecture silencieuse et visuelle pendant le Moyen Âge, entre les VII^e et XI^e siècles, s'instaurant dans les écoles au XII^e siècle et dans les aristocraties laïques deux siècles plus tard. Une autre rupture importante s'est produite au XII^e siècle, quand l'écrit n'a plus seulement une fonction de conservation et de mémorisation, la lecture, comme travail intellectuel, devenant un facteur déterminant pour la composition du livre et la raison pour laquelle il est copié. Chartier observe que cette première révolution de la lecture dans le monde occidental se prolonge jusqu'au XVIII^e siècle, déterminant de nouveaux rapports à l'écrit et de nouvelles techniques intellectuelles. La première révolution des supports et des formes qui transmettent l'écrit et la substitution du codex au volumen, arrivée aux premiers siècles de notre ère – dont est issu le livre qui est le nôtre aujourd'hui –, ont eu également une importance majeure. Pour être lu, un rouleau devait être tenu à deux mains, ce qui empêchait le lecteur d'écrire en même temps qu'il lisait. Avec le codex, le lecteur acquiert sa liberté, le livre posé sur une table ou un pupitre n'exigeant plus une telle mobilisation du corps ; au contraire, il permet au lecteur de lire et d'écrire en même

temps, de passer d'un livre à un autre. Chartier distingue ainsi dans la matérialité du codex l'invention d'une typologie formelle qui associe des formats et des genres, des types de livres et des catégories de discours, une mise en place d'un système d'identification et de repérage des textes qui sont perpétués par l'imprimerie. Dans la même optique, dans *Literature Media Information Systems*, Friedrich Kittler souligne qu'en Europe, les textes et les partitions musicales ont toujours été associés à la conservation du temps, les deux étant basés sur l'écriture dont le temps est symbolique (dans les termes de Lacan). Selon la définition de Goethe, la littérature, « fragment des fragments », fixe dans l'écrit des fragments parlés de ce qui s'est passé. En conclusion, tous les livres sont des livres des morts, comme ceux de l'Égypte, du début de la littérature, le royaume des morts coïncidant avec le livre même. Dans la version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers, l'action de tourner les pages, essentielle dans le poème original de Mallarmé, comme « pathosformel » de l'Antiquité rattaché à la tradition du livre, est éliminée. Elle est remplacée par l'examen visuel d'une surface qui permet de saisir des relations existant entre des traces et de définir un système différent de lecture et d'écriture. La version sur douze plaques d'aluminium du *Coup de dés* de Broodthaers se rattache donc à une autre tradition de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité que celle des versions imprimées du poème, relevant de la transmission par la paroi préhistorique et par les tablettes d'argile babyloniennes. Anne-Marie Christin constate que l'écran que proposait la paroi préhistorique, relevant de l'imaginaire de l'écran archaïque, duquel sont nées l'astronomie et la géométrie, privilégiait surtout des révélations concrètes, immédiatement observables,

ce qui explique les premières représentations hétéroclites, à la fois réalistes et symboliques, sur les parois des grottes préhistoriques. Ces figures hétérogènes les unes aux autres se positionnaient sur le mur en fonction d'une syntaxe régie par l'espace vide, définie par Christin comme intervalle, mesure mentale, établissant leur spécificité et leur rassemblement. Les plaques en aluminium anodisé de Broodthaers illustrent ainsi la double fonction de l'écran des murs des grottes préhistoriques en tant que lieu de passage, se proposant comme plaques sensibles, des médiums des échanges entre deux mondes. Lieu de transsubstantiation, selon Christin, l'écran proposé par les grottes préhistoriques représente la pensée du « fond » ou la pensée du vide, qui a inventé l'écriture. Ainsi, la pensée de l'écran préhistorique coïncide avec l'apparition des écritures idéographiques, comme celle mésopotamienne et celle chinoise, dans la pratique de la divination. Christin insiste sur le caractère visuel de l'écriture idéographique, sa polysémie, la variabilité de ses fonctions et parle d'un « retour aux idéogrammes » commencé dans le monde occidental à la fin du XVIII^e siècle par l'apparition des premières affiches publicitaires. Christin constate ainsi que cette mutation des valeurs du langage, qui intègre l'écriture à un art de l'image, confère à l'affiche une faculté magique, telle que l'avaient les écritures idéographiques dans les premières pratiques divinatoires, tout en redonnant aux murs des villes contemporaines une fonction d'écran. Cette fonction est fondamentale dans la version sur douze plaques d'aluminium anodisé du *Coup de dés* de Broodthaers, d'autant plus si l'on pense que l'aluminium est à la base de la fabrication des ordinateurs d'aujourd'hui. En même temps, le rôle de surface de divination de l'écran est relevé par les traces vides et encrées,

creusées dans l'aluminium pour remplacer les vers de Mallarmé, renvoyant ainsi à l'idée du message chiffré qui est présente également dans les versions imprimées du *Coup de dés* de Broodthaers.

Ces lignes creuses, encrées, de cette version du *Coup de dés* de Broodthaers, sur douze plaques en aluminium, renvoient également, en relation avec l'idée du message chiffré, aux premiers livres imprimés à l'époque de Luther, écrits dans un langage énigmatique, lorsque la doctrine et les pratiques astrologiques étaient répandues dans toute l'Allemagne savante. Des traces de cet héritage astrologique antique sont gardées même plus tard, dans la psychanalyse, la psychologie et la psychiatrie, concernant le concept de mélancolie. En ce sens, Starobinski remarque, dans *L'Encre de la mélancolie*, que le retrait de la libido dans le moi, comme conséquence de la mélancolie dans *Deuil et mélancolie* de Freud (2011 [1917]), mettant en cause la réflexion, ne trace pas un trajet similaire au rayon lumineux transparent de la réflexion, mais ressemble plutôt aux chemins obscurs où s'aventurerait le « spiritus phantasticus », selon la philosophie naturelle de la Renaissance. Dans cette même logique, l'acte de Broodthaers d'effacer les inscriptions du poème de Mallarmé en les remplaçant par des lignes vides, creusées dans l'aluminium, propose également un exercice de lecture basé sur la structure d'énigme du rébus. Cette structure mettant en cause la réflexion découvre au centre de l'énigme le « spiritus phantasticus » de la philosophie naturelle de la Renaissance, que Starobinski analyse dans le concept de mélancolie de Freud. C'est-à-dire le retour sur soi-même, sur sa substance antérieure, avant que le livre soit imprimé, lorsqu'il était une énigme. Le sujet est traité également par Warburg qui, dans « Divination païenne et

antique ... » (1990 [1920]), souligne l'énigme créée à l'époque de la Renaissance en Allemagne autour d'un livre des prophéties de Johann Lichtenberger, publié et préfacé par Luther lui-même en 1527, illustré de xylographies. Les prêtres et les puissants de l'époque craignaient ce livre, car il développait les idées de la Réforme, de l'Église et de l'État dans un mélange des messages énigmatiques. Warburg observe que ce livre sibyllin, publié d'abord en latin en 1490, a été réédité et retraduit d'innombrables fois – étant interrogé comme un oracle en temps éprouvants –, et qu'en 1806, après la bataille d'Iéna, on le consultait encore. Cette prophétie qui annonçait pour le 23 novembre 1484 la naissance d'un prêtre qui révolutionnerait l'Église, alors que la naissance de Luther était le 10 novembre 1483, était profondément ancrée dans la croyance astrologique. Dans ce contexte, Warburg remarque que Lichtenberger a plagié sa prophétie mot pour mot d'un astrologue de Padoue, un prêtre d'origine hollandaise, Paul de Middelburg, qui vivait à la même époque que lui. Paul de Middelburg a d'ailleurs protesté contre ce vol en 1492 dans son *Invectiva*, l'un des premiers textes imprimés contre le plagiat, mais apparemment Lichtenberger n'y a pas répondu. Par ailleurs, le personnage du petit prophète faisait partie de l'héritage astrologique antérieur à la Réforme, cette prophétie existant également chez l'écrivain arabe Abû Ma'sar (mort en 886). Par conséquent, l'Antiquité démonique est ravivée à l'époque de la Réforme également par un acte, qu'on retrouve chez Broodthaers dans toutes les versions de son *Coup de dés*, en 1969, celui de la création d'une énigme autour d'un livre, perpétuant ainsi d'anciennes croyances.

Tout en rediscutant la notion de réécriture comme remédiation et en adoptant la méthode de l'analyse de la

transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité, dans le sillage d'Aby Warburg, j'ai fait entrevoir, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers, les problèmes d'interprétation inhérents à ce type de sujet. Cette problématique s'ouvre sur des questionnements reliés aux différents supports des écrits et des images – en tant qu'espaces physiques permettant l'imaginaire du regard –, à l'invention (réinvention) de l'écriture et aux métamorphoses de la lecture, ainsi qu'aux différentes médiatisations de l'expérience qu'on a des objets physiques.

Bibliographie

- BOLTER, Jay David & Richard GRUSIN. (1999), *Remediation*, Cambridge, MIT Press.
- BURTON, Robert. (2005), *L'Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard.
- CHARTIER, Roger. (1996), *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, coll. « L'ordre des livres (XIV^e- XVIII^e siècles) ».
- CHRISTIN, Anne-Marie. (1995), *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DABIN, Véronique et Catherine DAVID (dir.). (1991), *Marcel Broodthaers*, Paris, Jeu de Paume.
- DRAGUET, Michel (dir.). (2010), *Marcel Broodthaers. Cahiers des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° 7, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- DWORKIN, Craig. (2013), *No Medium*, Cambridge, MIT Press.
- FREUD, Sigmund. (2011 [1917]), *Deuil et mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

- GINZBURG, Carlo (1989), *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion.
- KITTLER, Friedrich. (1999), *Literature Media Information Systems*, New York, Stanford University Press.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. (1989), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine, art*, Paris, Gallimard.
- MCKENZIE, Don F. (1999), *Bibliography and the Society of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MALLARMÉ, Stéphane. (1998 [1914]), « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la de la Pléiade ».
- MÉCHOULAN, Éric. (2010), « Intermédialités : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, p. 233-259.
- PSEUDO-ARISTOTE. (2005), « Problème XXX », dans Yves Hersant (dir.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, p. 516-522.
- PSEUDO-HIPPOCRATE. (2005), « Lettres », dans Yves Hersant (dir.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, p. 522-539.
- PIGEAUD, Jackie (2000), « Postface », dans *Anatomie de la mélancolie*, Paris, José Corti, p. 1871-1899.
- STAROBINSKI, Jean. (2012), *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil.
- WARBURG, Aby. (1990 [1920]), « La divination antique et païenne dans les écrits et les images à l'époque de Luther », dans *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, p. 249-299.
- ZUMTHOR, Paul. (2008), « Oralité », *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality :*

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies,
n° 12, p. 165-202.

Résumé

En 1969, Marcel Broodthaers organise à Anvers l'« Exposition littéraire autour de Mallarmé à la Deblioudebliou » en mettant ensemble toutes ses réécritures du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé et un exemplaire de la publication du poème de Mallarmé de 1914. Tout en rediscutant la notion de réécriture comme remédiation et en abordant la question de la transmission des « pathosformeln » de l'Antiquité dans le sillage d'Aby Warburg, je questionne, à la lumière d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Broodthaers, le potentiel signifiant des différents supports de l'écriture utilisés dans son œuvre.

Abstract

In 1969, Marcel Broodthaers organizes in Anvers, “The Literary Exhibition around Mallarmé, à la Deblioudebliou”, by putting together all his re-writings of Mallarmé’s poem, *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance*, and a copy of the publication of Mallarmé’s poem from 1914. While discussing the notion of “re-writing” as remediation and of the transmission of “pathosformeln” of Antiquity, following the lead of Aby Warburg, in the light of Broodthaers’s *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance*, I question the signifying potential of various supports of the writing used in his work.