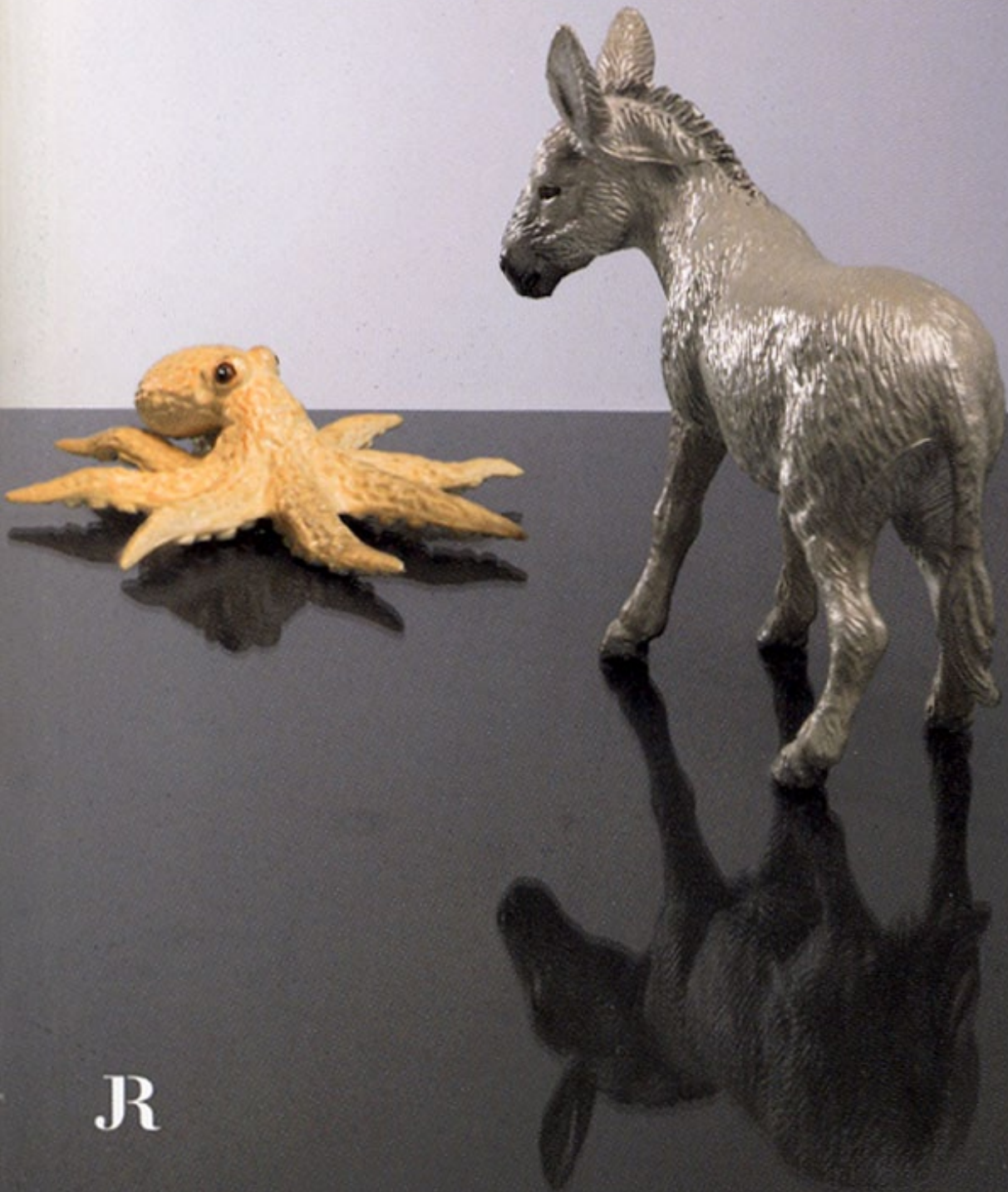


Anecdote

Claire de Ribaupierre (éd.)



R

Déchirer la vie: les stratégies de l'anecdote

CLAIRE DE RIBAUPIERRE

1. Esquisse et définition

«*une impression qui court à la surface de la vie et la déchire*» (E. Bloch, *Traces*)

L'anecdote est un récit qui survient *après coup*, qui interprète le réel et délivre un sens, un secret. Collection de sensations, d'affects, de réflexions, d'images, elle est élaborée et travaillée par la langue qui soigne sa chute, prépare son achèvement comme un *choc*, de sorte qu'elle s'inscrit alors sans peine – avec fulgurance, et pour longtemps – dans la mémoire.

L'anecdote est une parole *archaïque* qui réunit les hommes autour du feu, autour d'un repas. Elle est conviviale, elle crée des liens, elle circule. Brève et *exemplaire*, elle ponctue la langue du philosophe qui en use pour révéler la complexité d'une pensée; elle est un «*savoir-dire*», une théorie en action, une *mnémotechnique*. Elle intervient à un moment clé du discours, dans un contexte spécifique.



SHIMABUKU, *Disappearance and Appearance of Eyebrow*,
1991, Europe

4

5

L'anecdote développe un lien étroit avec les images; dans les œuvres contemporaines, on voit parfois le récit ou la parole prendre la place de l'image et exister en tant qu'objets indépendants. Elle reconstruit le réel, elle le scénarise. L'anecdote participe de l'acte *performatif*: elle est une voix, un corps, une action.

2. Un lien

L'anecdote remonte à la nuit des temps. Elle naît en même temps que la parole, elle la précède même. Pour l'enfant, une ritournelle, une histoire courte, une comptine scandée par la voix d'un proche, relèvent du même domaine que l'anecdote. Ces formes orales constituent une suite de mots qui s'inscrivent dans la mémoire comme des événements liés à un affect.

Dès ses origines, l'anecdote constitue un *lien*, un lien social entre les différents membres d'une tribu. Le récit permet de se sentir appartenir, il dessine une identité collective. « Territoriale », comme la ritournelle de Deleuze, l'anecdote sert donc de référence à une communauté. Ainsi les anecdotes familiales sont-elles nombreuses, elles construisent la mémoire du groupe et elles reviennent de manière rituelle, inscrivant la place de chacun au sein du clan.

L'anecdote se raconte à certains moments précis, le soir de préférence, lorsque le groupe social est réuni, libre, sans occupation de rendement. Elle naît dans le désœuvrement, autour de la table, au moment du repas, dans une atmosphère de détente, dans une atmosphère réjouie.

Conviviale, elle est liée à la séduction, à l'être-ensemble, elle instaure un rituel qui n'est pas éloigné de ce qu'était le symposium grec. Elle réunit des individus dans une communauté de gestes et d'émotions, provoquant un effet de très forte identification, car chacun y trouve des ressemblances avec son expérience vécue.

Cet échange oral est aussi au cœur de certaines situations de travail. Dans l'Antiquité, il est déterminant, par exemple dans les ateliers des fileuses et des tisseuses où la parole glisse de la bouche à l'oreille, accompagnant le geste répétitif de la main. Aujourd'hui, l'anecdote circule dans toutes sortes de milieux professionnels, dont la caractéristique principale est, d'une part l'enfermement dans un espace clos, d'autre part la présence d'un certain danger: l'espace de l'aéronautique, les salles d'opération, les prisons, les salles des maîtres... L'histoire rassure et détend, elle soulage d'une tension.

L'anecdote se répète, mais elle ne lasse pas; elle est sans cesse reprise, transformée,

adaptée, elle est multiple. Elle dessine la cartographie identitaire du groupe (un corps de métier, un quartier, un village, un coin de pays, une nation), ou d'un individu particulier au sein du groupe. Elle crée donc de la sociabilité.

L'anecdote pourrait être lue comme une forme d'échange spécifique, échappant aux lois de l'économie marchande, contrairement au livre qui, lui, obéit pleinement aux lois du marché: le récit oral s'inscrit dans le don et comme don. Dans l'*Odyssée* d'Homère, l'étranger, à savoir Ulysse, arrive dans la ville, il dit son nom et raconte son histoire, son pays, son voyage: en échange de cela, il est hébergé et nourri. En Grèce antique, les plaisirs du récit et la découverte d'un autre espace par la parole de l'étranger font oublier le quotidien et interrompent d'une certaine manière le flux du temps. Le récit circule en échange d'un autre bien, ici le repas, l'hospitalité, le prestige ou tout simplement l'écoute attentive. Ce rituel de troc «histoire contre nourriture» rappelle le phénomène du potlatch décrit par Marcel Mauss dans son «Essai sur le don», repris ensuite par Georges Bataille dans *La part maudite*. Dans certaines sociétés amérindiennes notamment, les biens doivent sans cesse circuler d'un groupe à l'autre: c'est un principe que l'on ne peut interrompre

sans déséquilibrer le régime de l'échange et de l'économie.

La loi du récit oral, de l'anecdote au mythe, est également la circulation. Il s'agit soit d'écouter une histoire, puis d'en raconter à son tour une autre, soit de raconter l'histoire entendue et de la colporter dans un autre groupe, une autre communauté. L'histoire s'échange non seulement contre une autre histoire, mais aussi contre de la reconnaissance, de l'amour, de la considération, etc.

Raconter est un don qui engage et celui qui raconte et celui qui l'écoute et comme le remarque Mauss: «Si on donne les choses et les rend, c'est parce qu'on se donne et se rend <des respects> – nous disons encore <des politesses>. Mais aussi c'est qu'on se donne en donnant, et, si on se donne, c'est qu'on se <doit> – soi et son bien – aux autres». Le récit est une économie en soi, mais il est en quelque sorte contre-productif, dans le sens où il ne produit pas de capital. Il a pour fonction de distraire, de susciter la curiosité ou le désir. Il fait passer le temps, il tue le temps. Il est un jeu, parfois une séduction, parfois seulement une diversion divertissante.

La culture orale ne s'inscrit donc pas dans une économie marchande, alors que l'écriture, elle, est un bien capitalisable, elle s'insère dans

une économie de marché: les écrivains vendent leurs livres, ils entrent dans le circuit commercial. La parole, l'anecdote relèveraient d'une forme d'économie primitive, celle du troc, de l'échange.

Il y a une légèreté, quelque chose d'éphémère dans la parole qui tient au fait que la voix vient d'un corps destiné à disparaître.

3. Une voix

Longtemps, les anthropologues ont distingué les sociétés humaines en deux groupes opposés: les sociétés écrites et les sociétés orales. Et l'idée de cette séparation en amenait une autre: les sociétés de l'histoire et les sociétés sans histoire, parce que sans archives. Par la suite, dans les années 1960, avec les travaux de Jack Goody notamment, ce partage fut remis en question. L'anthropologue anglais fit remarquer que, d'une part, les sociétés dites écrites, utilisaient aussi les formes orales; il est évident que la parole est constitutive de l'échange social: les deux systèmes existent donc successivement ou parallèlement, selon les cas. D'autre part, les sociétés dites sans écriture ont des systèmes de signes et des représentations graphiques qui sont des formes d'écriture. Et ces sociétés ont une grande culture de la mémoire et du souvenir,

elles ont développé des systèmes de transmission extrêmement complexes et organisés.

Il reste vrai toutefois qu'il existe une distinction entre l'écriture et la parole et que nous faisons autre chose lorsque nous écrivons et lorsque nous parlons. Nous passons d'un système à l'autre et nous entrons dans une logique de pensée et d'expression différentes. Nous n'écrivons pas et nous ne parlons pas de la même façon: ce n'est ni la même structure de phrase, ni le même vocabulaire, ni les mêmes enchaînements syntaxiques que nous utilisons. Et cette différence, si elle est difficile à analyser, est passionnante et engage des réflexions tant au niveau du groupe que de l'individu.

L'anecdote vient avant l'écriture. Orale et vocale, elle s'écoute, elle ne se lit pas; elle se dit, elle ne s'écrit pas (en principe). Musicale et sonore, elle a le relief de la voix – la voix qui la fait vivre et respirer. Elle se profère, elle s'énonce, elle se module; elle part du ventre. Mobile, elle s'adapte à l'auditoire et au contexte.

L'anecdote est collective: son auteur n'a d'importance que dans le moment de l'énonciation. Lorsque le récitant se tait, un autre prend la parole pour raconter, devient l'auteur et supprime alors le précédent: les locuteurs échangent leur place. La parole n'appartient donc

réellement à personne. Il se trouve aussi que l'anecdote peut changer de mains, comme elle change de bouche. A savoir: un nouveau récitant s'empare du récit entendu, le colporte dans un autre lieu, et, l'instant de l'énonciation, le fait sien. L'histoire racontée devient son histoire à lui, il en est l'auteur. Comme un acteur qui incarne un rôle et qui s'approprie un texte. Le narrateur du récit oral n'existe donc que dans le «je-ici-maintenant». L'anecdote vit ainsi dans un circuit de recomposition permanente: tout narrateur peut devenir auditeur, tout auditeur peut devenir narrateur.

Paradoxalement, l'anecdote est à la fois très signée, incarnée par celui qui la dit, et anonyme, collective en quelque sorte. Mais pour être efficace, il faut qu'elle soit bien racontée, elle doit à chaque fois témoigner d'un style, d'une personnalité: certains conteurs sont talentueux, ils dessinent habilement le contexte, dressent le paysage avec précision, saisissent l'action avec psychologie, et font monter le suspense, alors ils captent l'attention, suscitent le désir. Ils savent accorder le récit à la circonstance et au public. Et il y a les conteurs médiocres qui banalisent le récit, le mettent à plat, oublient le détail essentiel, et escamotent le récit. Ceux-ci évidemment lassent l'auditoire et le perdent en route.

12

Raconter une histoire, dans un tel contexte, ne signifie pas inventer une histoire. Depuis la naissance et la reconnaissance de l'auteur à la Renaissance, ceux qui racontent, comme ceux qui copient, ne sont pas considérés avec la même estime que ceux qui créent «ex nihilo» un monde nouveau. Les conteurs, les copistes sont en quelque sorte des «viennent ensuite». Et pourtant, bien souvent, l'acte de récitation est suffisant car créateur d'expérience, et producteur de sens. Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, parle du talent de conteur qu'avait l'historien Marcel Detienne. Sa tâche de professeur et d'auteur consistait avant tout à raconter, et re-raconter les histoires et les mythes. Et comme par magie, ces récits révélaient leur sens, avec évidence: «[...] il raconte à son tour. Il ré-cite ces gestes tacticiens. Pour dire ce qu'ils disent, il n'y a pas d'autre discours qu'eux. Vous demandez ce qu'ils «veulent» dire? Je vais vous les raconter à nouveau. A qui l'interrogeait sur le sens d'une sonate, Beethoven, dit-on, la re-jouait.»

L'art de conter est en train de se perdre dit Walter Benjamin dans les années 1930. Les gens ne se rencontrent plus, ils n'ont plus le temps, ils ne se parlent plus: aussi ils n'échangent plus leur expériences: «Le conteur emprunte la

13

matière de son récit à l'expérience: la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire.»

4. Une langue mineure

Celui qui conte l'anecdote, celui qui la re-raconte, la fait sienne, lui imprime son style. Avec le récit, il révèle sa manière d'appréhender le monde: les images qu'il utilise, son rythme de parole, le débit de ses phrases, la modulation de sa voix. L'oralité laisse entendre un accent, elle peut révéler une profession, une classe, une culture: «Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains», écrit Walter Benjamin.

Il y a de bons et de mauvais conteurs d'anecdotes et leur qualité ne fait pas forcément d'eux des écrivains de talent. Ainsi il y a un écart entre la parole et l'écriture: la parole est immédiate, spontanée, brute, non travaillée en quelque sorte, elle s'invente au moment de son énonciation; l'écriture est héritée et traversée par une tradition, elle se réfère à un modèle.

L'anecdote est mineure dans le sens où elle n'est pas reconnue comme forme en tant que telle. Elle n'existe pas comme un genre littéraire

non plus. Elle est à la portée de tous, en quelque sorte. En fait, j'y lis quelque chose de politique: comme une revendication pour de ce qui est de l'ordre du vivant, du non-officiel, de ce qui ne laisse pas de trace, de ce qui s'oppose à l'écrit, mais qui en cela, par cette force et cette résistance, s'inscrit dans le cadre des réflexions de Deleuze sur la littérature mineure: «Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les <grandes> littératures au contraire, l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond [...] La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au micro-scope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle.»

De plus – ce qui n'est pas négligeable et qui définit le statut social, d'une certaine manière, de ce type de récit –, c'est que pour converser, pour raconter des anecdotes, il faut être deux: l'anecdote n'est pas une activité solitaire. L'histoire s'adresse à un autre, qui se trouve en face de moi et qui partage le lieu et l'espace dans lequel je suis. L'anecdote est une forme collective selon Gilles Deleuze: «En effet, précisément

parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel «maître», et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres: ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord.»

L'anecdote contredit la «grande» littérature. Elle prend racine dans le vivant, dans l'expérience et elle se transmet au vivant. La parole orale, c'est la langue de l'enfant, et c'est aussi la langue de l'étranger: elle s'apprend *avant* l'écriture.

5. Une ritournelle

Au cours des repas entre amis, lors des réunions de famille, on répète sans se lasser les mêmes anecdotes, parce qu'elles dessinent une identité et un espace commun. Le récit supporte la répétition, il l'accepte même totalement: comme une sorte de motif instrumental qui revient, qui donne une couleur, un ton, une chaleur à une partition.

16

L'anecdote est proche de ce que Deleuze appelle la ritournelle, à laquelle il attribue justement une fonction de territorialisation. Lorsque l'enfant a peur, lorsqu'il est perdu dans le noir, le récit familial lui sert de repère et d'abri. Dans l'œuvre de Proust, plusieurs morceaux fonctionnent comme des ritournelles: la petite phrase de Vinteuil, le pan de mur jaune, la madeleine, le pavé de la rue de Venise, le livre de Georges Sand, *François le Champi*. Chaque motif donne naissance à un souvenir, fait surgir une scène. L'anecdote a le pouvoir de faire voir, de ressusciter un morceau du passé. Ces images fortes qui surgissent dans la mémoire de manière impromptue, interrompent le cours du récit et le font dévier, mais elles apportent une vivacité particulière au texte.

Les anecdotes liées à l'enfance sont nombreuses. Ces récits singuliers marquent des ruptures, des moments-clés, des instants déterminants.

Paul Auster, dans un court texte intitulé «Pourquoi écrire», raconte une anecdote d'enfance annonciatrice, dit-il après coup, de son métier d'écrivain. Paul a huit ans. Avec ses parents et des amis, il assiste à un match de Baseball à New York. Il aime ce sport. Après le match, ses parents restent quelques instants dans le stade. Passe alors Willie Mays, le joueur

17

favori de Paul. Celui-ci surmonte sa timidité pour lui demander un autographe. L'homme accepte, il demande alors un crayon à l'enfant. Il fouille ses poches, mais il n'en a pas, pas plus que ses parents, ni que les amis de ses parents. «Pas de crayon, pas d'autographe», dit le joueur. L'enfant sent sa gorge se nouer; il est envahi d'une immense déception, d'une envie de pleurer. L'écrivain se souvient de ce sentiment de manque, de l'instant de vide qu'il a vécu, et il écrit :

« Non seulement, je n'avais pas l'autographe de Willie Mays, mais je n'avais rien d'autre. La vie m'avait mis à l'épreuve, et je m'étais trouvé déficient à tous égards. Depuis ce soir-là, j'ai toujours eu un crayon sur moi, où que j'aille. J'ai pris l'habitude de ne jamais sortir de chez moi sans m'assurer que j'avais un crayon en poche. Non parce que j'avais idée de ce que je faisais avec ce crayon, mais parce que je ne voulais plus être pris au dépourvu. Je m'étais laissé prendre une fois, et n'étais pas prêt à laisser ça se reproduire.

Si les années m'ont appris une chose, c'est ceci: du moment qu'on a un crayon dans sa poche, il y a de fortes chances pour qu'un jour ou l'autre on soit tenté de s'en servir.



SHIMABUKU, *I'm Traveling with 165-mètre Mermaid*, 1998, Fukuoka (Japan), Marseille (France), Sydney (Australia), Montreal (Canada), Sao Paulo (Brazil)

Et je le dis volontiers à mes enfants, c'est comme ça que je suis devenu écrivain.»

L'anecdote vient donc ici inscrire le souvenir comme un événement déterminant; cette scène devient, une fois énoncée, une ritournelle, une expérience qui a trouvé une forme et qui peut se répéter, voire même servir d'exemple.

Je pense à une autre anecdote racontée dans l'un des films de Donigan Cumming, artiste vidéo de Montréal. Il a huit ou neuf ans. Avec sa famille, il rend visite à son frère qui est pensionnaire dans une institution. Son frère, qui est l'aîné, est handicapé mental, et il a été placé là dès son enfance. Le père entame une conversation avec un beau jeune homme, fort bien habillé, élégant: celui-ci lui parle de sa femme, de sa voiture, de sa maison. L'échange est agréable et le père est rassuré de trouver une sorte d'îlot de normalité au sein de l'anormalité que représente l'institution. Mais voilà que l'homme recommence son histoire, la répète encore et encore. Alors toute la famille réalise que le jeune homme en question est lui aussi un pensionnaire. Cette perte de repères entre normalité et « folie » s'inscrit comme événement déterminant dans l'histoire de l'artiste: et l'épisode revient de manière récurrente dans les films de Donigan Cumming comme un point culminant.

20

Ces anecdotes-ritournelles font retour parce qu'elles contiennent en elles-mêmes une force exemplaire. Elles sont, comme le dit Deleuze, des blocs d'enfance, des récits qui vont au-delà du souvenir et de la biographie, des récits qui sont des instruments de réflexion: « Les blocs d'enfance, non seulement comme réalités, mais, comme méthode et discipline, ne cessent pas de se déplacer dans le temps, injectant de l'enfant dans l'adulte, ou de l'adulte supposé dans le véritable enfant. »

6. Un jeu de mémoire

Les expériences intenses de l'enfance constituent et construisent l'identité du sujet. Elles sont stockées dans la mémoire, et l'enfant peut s'y référer lorsqu'il est adulte. Ces expériences servent de points d'ancrage: elles contiennent des formes spécifiques d'enseignement. Ces événements clés s'inscrivent dans la mémoire sous forme de récit, et, le plus souvent, ces récits sont brefs, concis et structurés, comme l'anecdote.

Quel est le lien entre la mémoire et l'anecdote? L'anecdote est en quelque sorte un outil mnémotechnique: de quelle manière?

Dès l'Antiquité, la rhétorique s'appuie sur les arts de la mémoire: il existe des techniques

21

qui aident l'orateur à améliorer sa mémoire et le rendent capable de prononcer de longs discours, avec une grande précision. Quels artifices permettent de développer l'efficacité mémorielle ?

Relisons le texte «Ad Herennium», cité par Frances Yates, dans son monumental ouvrage sur l'art de la mémoire :

«La Nature elle-même nous enseigne ce que nous devons faire. Quand nous voyons dans la vie de tous les jours des choses mesquines, ordinaires, banales, nous ne réussissons pas d'habitude à nous les rappeler, parce qu'il n'y a là rien de nouveau ou d'étonnant qui stimule l'esprit. Mais si nous voyons, si nous entendons quelque chose d'exceptionnellement bas, honteux, inhabituel, grand, inoubliable ou ridicule, nous nous le rappelons longtemps. De même nous oublions souvent ce que nous venons de voir ou d'entendre; et nous nous rappelons souvent mieux les incidents de notre enfance. La seule raison qui rende cela possible, c'est que les choses ordinaires glissent facilement hors de la mémoire, tandis que les choses frappantes et nouvelles restent plus longtemps présentes à l'esprit. [...] Nous devons donc créer des images capables de rester le plus longtemps possible

dans la mémoire. Et nous y réussissons si nous établissons des ressemblances aussi frappantes que possible; si nous créons des images qui ne soient ni nombreuses ni vagues mais actives (*imagines agentes*); si nous leur attribuons une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière; si nous en ornons quelques-unes, avec des couronnes par exemple ou des manteaux de pourpre, de façon à rendre la ressemblance plus évidente; si nous les enlaidissons d'une façon ou d'une autre, en introduisant par exemple une personne tachée de sang, souillée de boue ou couverte de peinture rouge de façon à ce que l'aspect en soit plus frappant; ou encore si nous donnons un effet comique à nos images. Car cela aussi nous garantira plus de facilité à nous les rappeler.»

Plusieurs clés sont données dans ce texte : l'événement à garder en mémoire doit être nouveau, il doit se produire pour la première fois, et il faut qu'il soit hors norme : exceptionnellement bas, honteux, inhabituel, inoubliable... Ces faits exceptionnels doivent trouver une correspondance dans le vocabulaire utilisé pour les relater : des mots colorés, des images extraordinairement belles ou affreusement laides. L'efficacité du récit – donc la possibilité de s'en souvenir –

repose sur des effets de style: il s'agit de mettre en avant des éléments qui frappent et éveillent l'esprit.

Afin de se souvenir des faits, la mémoire s'appuie sur la *construction narrative*: elle s'organise selon la structure spécifique du récit qui est pour elle un système organisateur, posant des repères et des agencements. Jack Goody montre que, dans les sociétés dites sans écriture, la mémoire mot à mot n'existe pas: la mémoire n'opère pas selon un apprentissage mécanique automatique, mais elle fonctionne selon une «reconstruction générative»: «le support de la remémoration ne se situe ni au niveau superficiel auquel opère la mémoire du mot à mot ni au niveau des structures «profondes» que décèlent de nombreux mythologues... il semble au contraire que le rôle important soit joué par la dimension narrative et par d'autres structures événementielles.»

L'anecdote, on le sait, suit en tous points les règles de conduite du récit classique, elle est donc un outil mnémotechnique essentiel. Par là elle développe un lien privilégié avec la mémoire et le souvenir: elle permet de retenir les traces du passé, de les relire et de les réinterpréter en tout temps.

La mémoire s'organise autour d'une série d'images (*images*) qui trouvent place dans un

certain nombre de lieux (*loci*). Le lien entre ces images et ces lieux est fondamental: c'est le récit qui organise le passage entre les deux, qui construit la motivation.

Dans les *Confessions* de St-Augustin, un texte relate le mécanisme de la mémoire et du souvenir:

«Je vais aux domaines et vastes palais de la mémoire où se trouvent les trésors d'innombrables images, qu'on y a apportées en les tirant de toutes les choses perçues par les sens, y sont déposés tous les produits de notre pensée, obtenus en amplifiant ou en réduisant les perceptions des sens ou en les transformant d'une façon ou d'une autre, j'y trouve aussi tout ce qui y a été mis en dépôt et en réserve et qui n'a pas été encore englouti et enterré par l'oubli. Quand j'entre là, j'évoque d'autres images que je veux. Certaines se présentent tout de suite, d'autres se font désirer plus longtemps, comme si je les tirais de réceptacles plus secrets. D'autres accourent en masse et, alors que j'en cherche et que j'en veux d'autres, elles se mettent en avant avec l'air de dire: «Ne serait-ce pas moi?» Et moi, avec la main de l'esprit, je les chasse du visage du souvenir, jusqu'à ce que celle que je

cherche se dévoile et quitte sa retraite pour se présenter à ma vue.»

Les souvenirs sont stockés dans la mémoire, et lorsque l'on appelle l'un deux, il arrive, précédé ou suivi d'une suite d'autres images, qui font ressurgir un événement, une période, un lieu oublié. Les souvenirs s'agencent en récit.

Un autre texte médiéval, celui de Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, rend compte des principes des arts de la mémoire :

«Il y a quatre chose qui aident un homme à avoir une bonne mémoire.

La première, c'est de disposer dans un ordre déterminé les choses qu'il veut se rappeler. La deuxième, c'est de s'y attacher avec intérêt.

La troisième, c'est de les ramener à des symboles inhabituels.

La quatrième, c'est de les répéter en les méditant fréquemment.»

Dans cette énumération, nous retrouvons la structure essentielle de l'anecdote comme outil mnémotechnique: tout d'abord l'ordre, la structure et l'agencement des éléments dans une suite narrative; ensuite la nécessité de stimuler

l'intérêt par de l'inattendu; puis le fait de relier les choses à des symboles singuliers; enfin, l'acte de se redire à soi-même ces souvenirs ou de les raconter à d'autres.

Mais l'imprimerie révolutionnera totalement l'organisation de notre mémoire. Dès lors, ce sont les traces écrites qui vont dominer: l'archivage acquiert un statut essentiel. La mémoire repose sur l'écriture: apparaissent les encyclopédies, les bibliothèques, les musées, etc. Les arts de la mémoire, liés à l'oralité, disparaissent ou se trouvent marginalisés. L'intelligence prend le pas sur la mémoire. Aujourd'hui le phénomène s'amplifie de manière spectaculaire avec la découverte de la mémoire électronique, des banques de données, de tout le système informatique.

7. La vieille passion d'écouter des histoires: qu'est-ce qui s'est passé? Que se passe-t-il?

L'anecdote relate un événement qui a eu lieu, et l'intérêt de l'auditeur se focalise sur la découverte progressive de ce fait inédit (*anekdota* signifie, en grec ancien, «choses inédites»). Au cours de la narration, quelque chose se passe: l'interlocuteur apprend une chose que jusque-là il ignorait et cette révélation va modifier sa

perception du passé. Le récit permet de donner du sens après coup, d'interpréter l'évènement.

Le récit éveille le désir, il cultive le suspense. Celui à qui l'histoire est racontée attend quelque chose, il participe et anticipe ce qui va être dit: il dirige son attention vers le dénouement et il analyse chaque indice afin de saisir la signification du récit. Les détails apportés par le narrateur lui permettent de se représenter le cadre, les personnages et l'action. Si le récit est confus ou avance sur la base de connaissances non partagées entre l'auteur et l'auditeur, celui-ci se sent alors dérouter, il se désintéresse peu à peu et perd toute attention pour l'action. Pour pouvoir retenir une histoire, il faut partager les compétences du narrateur et être en mesure de reconnaître la structure narrative. Jean-Michel Adam signale également que l'auditeur doit être interpellé par le récit, qu'il doit avoir envie d'entendre celui-ci. Ainsi tout récit nécessite une double reconnaissance: reconnaissance de l'intention – reconnaître que l'on est disposé à écouter ce qui va être dit – et reconnaissance du sujet énonciateur, à qui l'on accorde notre crédit, à qui l'on fait confiance, et qui doit se montrer capable de capter notre attention. Le récit s'échange contre un affect qui en retour revient sur le narrateur: il ne survit qu'avec l'intérêt et le désir qu'il suscite.

28

Le récit qui capte l'attention de l'auditeur est souvent lié à la vie d'une personne, au récit biographique. L'anecdote aime le vivant, l'évènement singulier et exemplaire. Aussi les biographies sont-elles pleines d'anecdotes. Soudain, à travers un acte ou deux de la trajectoire d'un homme, on saisit son être entier: à travers un évènement singulier, cet être se révèle et nous apparaît dans toute sa puissance. On entrevoit alors une Personne, entière, renversante, stupéfiante d'adéquation avec son être profond. On jouit de cet instant, de cette force que l'on sait illusoire bien sûr, car rarement, presque jamais, un être se présente comme cohérent, ou plus exactement comme transparent. La biographie joue sur cette illusion.

Au détour d'une phrase, dans l'évocation d'un détail, l'individu se trouve là, entier. Cette découverte provoque une joie singulière car elle est lumineuse, elle semble dire: «Oui c'est exactement cela, oui c'est absolument lui».

8. Une parole philosophique

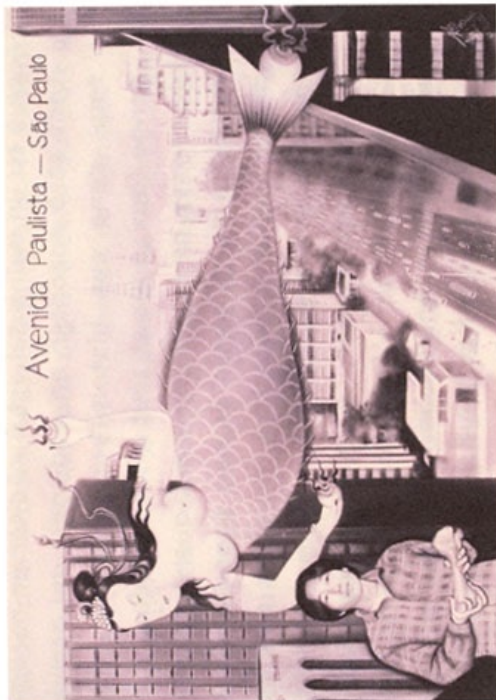
L'anecdote est contextuelle, mais elle n'est pas conceptuelle; dépendante de l'instant et du lieu de son énonciation, variable, elle s'oppose à la stabilité et à la rigidité de la rhétorique

29

philosophique qui repose sur un postulat d'éternité; elle est concrète et non abstraite; accidentelle, imprévisible. Et pourtant... cette force de révélation que contient l'anecdote la rend attirante pour le discours philosophique. Elle sera le moteur de l'écriture de plusieurs auteurs de l'école de Francfort, école philosophique des années 1930-40 qui réunit Walter Benjamin, Ernst Bloch, Theodor Adorno. Ces philosophes ont parié en quelque sorte sur le détail, le mineur comme révélateur du tout, le simple comme source du complexe. Ainsi dans ce texte tiré de *Traces*, de Ernst Bloch:

«Bref, il est bon de penser aussi par fable. Car il y a bien des choses qui se passent et ne se terminent pas même lorsqu'elles sont bien racontées. Très bizarrement, il y a toujours quelque chose en plus qui se passe là-dedans, l'affaire est grosse de conséquences, elle le montre ou le laisse entendre. Des histoires de cette sorte, il ne suffit pas de les conter, il faut aussi compter l'heure qu'elles sonnent, dresser l'oreille: où en est-on? Des événements viennent un avertissement qui autrement ne serait pas tel. Ou plutôt: un avertissement déjà présent prend de petits événements pour traces et pour exemples. Ils indiquent un

30



SHIMABUKU, *1'm Traveling with 165-metre Mermaid*, 1998, Fukuoka (Japan), Marseille (France), Sydney (Australia), Montreal (Canada), Sao Paulo (Brazil)



SHIMABUKU, *1'm Traveling with 165-metre Mermaid*, 1998, Fukuoka (Japan), Marseille (France), Sydney (Australia), Montreal (Canada), Sao Paulo (Brazil)

31

plus ou un moins qui est à méditer en racontant et à raconter en méditant, qui sonne faux dans ces histoires parce que tout sonne faux, nous et tout le reste. Beaucoup de choses ne se comprennent que dans des histoires de ce genre et non dans un style plus ample et plus relevé, ou alors pas de la même manière. Ce qu'on va maintenant essayer de conter, de faire remarquer, c'est comment on a été frappé par certaines choses. En connaisseur, on remarque en racontant, en remarquant, on dit ce qu'on veut raconter. Ce sont de petits traits et d'autres qu'on n'a pas oubliés; dans les déchets, il y a beaucoup à prendre aujourd'hui. Mais il y avait aussi la vieille passion d'écouter des histoires, de bonnes histoires et des histoires insignifiantes, des histoires de tons différentes, de différentes années. De curieuses histoires qui ne s'achèvent, quand elles s'achèvent, que lorsqu'elles frappent. Les sections qui délimitent le cadre ne sont qu'un déchiffrement, des coupes en tous sens pour repérer les pistes. Car finalement une rencontre est toujours un choc.»

C'est de l'approche de Walter Benjamin dont parle ici Jean-Christophe Bailly, pour en révéler l'extrême importance, l'attitude fondamentale du

32

philosophe envers les petits traits frappants, emblématiques, qui font signe à celui qui sait les voir et qui lui ouvrent un chemin de pensée.

Ernst Bloch écrit son livre *Traces* sur ce principe du récit bref, exemplaire, à méditer: petit morceau ouvert et fermé à la fois, comme un bijou, étincelant. Pour exemple l'histoire du petit garçon et du rôti, dont le sens reste en suspens, indécidable:

«L'histoire commence avec un garçon qui était tout heureux du bon repas qu'il devait faire le lendemain. Le jour de la fête arrive, tous les invités sont à table, les enfants vêtus de blanc. On en a fini avec le potage et on apporte un superbe rôti, un cuisseau de bœuf sur la «petite table, couvre-toi». Le père se lève, prononce quelques mots amicaux et commence à trancher le rôti. Mais au moment où les fourchettes se plantent dans la viande, il en gicle une petite colonne de pus. La bête était malade et comme la cuisse avait été rôtie tout d'une pièce, la cuisinière n'avait rien remarqué. C'est donc à table que tout avait été révélé au grand jour, pour la première fois le regard de l'enfant perçait la croûte. Depuis, lorsqu'on lui disait qu'il fallait se méfier des choses visqueuses, il ne pensait plus comme

33

autrefois qu'il s'agissait de crapaud, il sut de quoi il retournait. Il savait que c'était derrière, mais on ne pouvait pas toujours le savoir si l'on n'allait pas soi-même voir derrière.»

L'anecdote intervient aussi, dans le discours philosophique, comme un exemple, une pause, un «dire autrement»: elle s'avère essentielle pour une pensée qui est extrêmement abstraite dans l'écriture et qui, dans la transmission face à un auditoire, veut atteindre une force plus concrète, afin que celui-ci puisse se souvenir et du récit et de la théorie, dès lors étroitement imbriqués. On rejoint ici la force de l'anecdote comme outil mnémotechnique. Je pense, entre autres, à l'expérience de la lecture des ouvrages de Bernard Stiegler, textes complexes, écriture dans laquelle on note peu de récit. Et je pense aux entretiens, aux émissions radiophoniques, et plus encore à son enseignement: quelque chose d'autre arrive, pour entrecouper le discours savant, c'est le récit de l'anecdote. L'exemple tiré de sa propre vie, de celle d'un ami, d'un voisin, d'un autre penseur, d'un artiste, ou d'un homme politique. Et ces récits-là, d'une forme soignée (raconter est un art), permettent d'ancrer un discours théorique dans le vivant. Ce récit concerne celui qui l'écoute, qui peut dès lors s'en souvenir et le

garder en mémoire lorsqu'il retourne au texte écrit, afin de se pencher à nouveau sur la matière complexe de la réflexion. Les anecdotes, dans le discours oral, sont comme des pierres blanches, des points de repère, des aides mémoires, des aides pour penser et pour vivre.

Ces récits sont beaux aussi parce qu'ils ouvrent des portes et permettent de dessiner un monde commun. Ils révèlent un homme et ses goûts, ses références, mais avant tout, ils tracent un univers généreux et exigeant.

9. La chute

L'anecdote permet de donner du sens, de s'approprier le monde, de le faire sien et de ne pas en être dépossédé: c'est un acte d'individuation. L'une de ses spécificités, remarquable, est d'être un récit orienté, qui nécessite de revenir sur le début de l'histoire et de la relire en fonction de la fin, de sa chute. C'est pourquoi elle cultive le suspense, l'attente. L'auditeur sait que le cours des choses sera modifié par la fin du récit, que quelque chose de déterminant surviendra. Car c'est bien cela la chute: le surgissement de l'exceptionnel dans le quotidien, de l'extraordinaire dans le banal, suivi du rire, de la surprise, ou de la consternation.

Et comme l'exprime Jean-Christophe Bailly, l'anecdote conduit toujours au même étonnement, soit: «qu'on reste impréparé au fait même de vivre».

L'anecdote se présente comme petit bond, un instantané, un morceau de narration, qui fixe et retient l'essence de l'être et des choses.

L'anecdote et sa chute échappent à un réseau de signification à plat: elles sautent, elles s'élevèrent, elles quittent l'horizontalité pour atteindre un point qui se situe au-dessus d'elles-mêmes. Elles produisent une intensité non banale. Comme un point d'acupuncture, un point de touche, qui est le contraire de l'anecdotique: qui relève de l'exceptionnel et de la subversion, de la vivacité et de la surprise, une sorte de putsch contre l'ordre établi des choses sans reliefs.

L'anecdote, comme signe d'altérité, survient à l'être lui-même, comme l'écrit Bernard Stiegler, au sujet de l'héritage et de la trace:

«Etant mort, je peux en revanche devenir un ancêtre qui laisse des traces, objets, œuvres – ce que j'appelle œuvres ne désigne pas forcément mes œuvres complètes, ce peut être la bibliothèque que j'ai achetée, le jardin que j'ai cultivé ou toutes sortes de choses; les objets dans lesquels ou les phrases ou les actes ou les gestes par

lesquels, d'une manière ou d'une autre, «un peu de ma singularité» étant mon *inadéquation avec moi-même, c'est-à-dire avec le groupe*. En tant que j'appartiens à un groupe, je suis dans le groupe une singularité qui alimente ce groupe en altérité.»

Objets, gestes, mots, garderaient une trace de singularité, un signe d'altérité, et composeraient un héritage sans marchandise ni capital. Parfois certains signes, certains êtres sont porteurs de récits en quelque sorte virtuels, non encore exprimés, mais qui pourtant dégagent une forte impression lorsqu'il nous est donné de croiser leur chemin, un potentiel narratif qui éveille notre attention. Donc l'anecdote n'est pas toujours énoncée à haute voix, parfois elle est une impression fugace, un possible qui n'est pas encore actualisé sous la forme d'un récit.

10. Quand dire c'est faire: l'anecdote comme méthode, une hypothèse pour les arts performatifs

Comme l'écrit André Jollès dans *Formes simples*, la langue peut représenter quelque chose, le décliner, mais aussi le faire exister, le constituer en tant qu'événement. Le linguiste donne un exemple

lié à l'hagiographie: « Notre forme de langue est donc capable: et de représenter l'existence d'un saint, d'une manière conforme, et de constituer des saints. »

Et je pense que le plaisir spécifique qui lie le conteur d'anecdote à son auditeur doit venir de cette possibilité de donner naissance à un monde nouveau: voilà qu'un monde se dresse, le temps du récit, et qu'il existe soudain au-delà des mots.

L'anecdote pointe un détail, un fait, une expérience; elle les décrit, et en même temps elle les interprète. La chose en soi ne contenait pas de sens, si l'on veut: c'est le fait de la dire, de la réciter à un moment précis, dans un contexte spécifique, pour un auditeur défini, qui fait que, soudain, l'événement signifie. Ainsi l'ordre d'apparition des différents éléments de l'histoire, leur agencement, leur intensité, l'instant et le lieu du récit, tout devient essentiel et concret, tout est dirigé vers la chute et le moment de l'interprétation.

Le récit est une action. Il ne se contente pas de dire un mouvement: il le *fait*.

Ainsi l'anecdote est-elle davantage *un dire* qu'un dit, selon l'expression d'Oswald Ducrot. Elle se révèle au moment où elle s'énonce. Le langage possède une force aussi efficace qu'un geste, il est décisif, *performatif*: difficile de revenir en arrière, lorsque des mots ont été

prononcés, ils provoquent une réaction et ils modifient l'ordre établi. Le verbe est donc une présence agissante.

John Austin, le philosophe et linguiste américain, emploie la notion d'acte performatif pour désigner les verbes dont l'énonciation accomplit l'événement qu'ils décrivent; l'accomplissement de cette action est la fonction même de l'énonciation et non pas seulement une de ses conséquences indirectes.

Ainsi l'emploi d'une certaine formule a pour effet de lier celui qui l'a prononcée, de créer pour lui une obligation: elle institue un rapport entre soi et les interlocuteurs. L'action de la parole est décisive et Ducrot suppose qu'elle pourrait être une sorte de survivance de la prière ou des expressions taboues dans certaines religions.

Parler, dit John Searle, est une forme de comportement régi par des règles constitutives. Il utilise pour exemple le jeu d'échec et le football: « Les règles du football ou du jeu d'échecs, par exemple, ne disent pas seulement comment on joue aux échecs ou au football, mais elles créent pour ainsi dire la possibilité même d'y jouer. »

Les énoncés performatifs ne sont pas en soi vrais ou faux, mais ils visent à faire quelque chose, ils agissent en tant que tels, ils provoquent un changement.

En général les verbes performatifs sont employés à la première personne du singulier, et à l'indicatif présent, voix active. Mais prononcer des mots, comme le dit Austin, n'est pas en soi capital; pour que ces mots aient un effet, il faut qu'ils soient appropriés à la situation, qu'ils soient intégrés dans un contexte et qu'ils soient accompagnés d'un certain nombre d'actions, physiques ou mentales qui permettent l'accomplissement efficace de l'énonciation.

J'aimerais ici faire le pari d'une transposition possible entre la forme performative du langage et le champ de la performance dans les arts contemporains, en reprenant certaines définitions et remarques énoncées dans les réflexions précédentes. Je m'appuierai sur certains travaux d'artistes dont je connais l'œuvre pour l'avoir fréquentée, et qui me semblent judicieux dans ce contexte. Il est évident que bien d'autres exemples pourraient ici trouver place, puisque l'anecdote semble croiser le chemin de l'artiste à bien des niveaux différents, et cela de tout temps. Toutefois la performance, liée à un acte du langage et du corps, est en lien direct avec les enjeux spécifiques de l'anecdote telle que je l'ai définie dans le reste de ce texte.

J'évoque en premier lieu le travail d'un artiste italien vivant en Suisse, Massimo Furlan,

40



MASSIMO FURLAN, Numéro 10, Stade du Parc des Princes, Paris 2006

41

qui, dans l'une de ses performances, rejoue un match de la coupe du monde de football (demi-finale France-Allemagne 1982: *Numéro 10* et finale Italie-Allemagne 1982: *Furlan numéro 23*), seul et sans ballon, dans le stade du Parc des Princes ou dans le stade de l'Arena à Milan. L'expérience commence par un récit, par une suite de mots, de promesse, une énonciation performative en quelque sorte, qui engage le locuteur: «Au départ, l'important, ce sont les mots qui formalisent la pensée ou le désir. Au moment du faire, l'important bascule. Ainsi Furlan commence par dire ce qu'il va faire, puis il fait ce qu'il a dit.», écrit Maria Tura dans la revue *mrmr*. L'artiste, avant de réaliser son projet, raconte un souvenir, une anecdote: enfant, il jouait pendant des heures avec une petite balle, dans sa chambre, imitant les gestes des joueurs italiens de la Squadra Azzura, en écoutant les retransmissions en direct de la radio italienne de la coupe du monde. Adulte, il souhaite réaliser ce rêve d'être sélectionné dans une équipe nationale et de jouer devant un public, dans un vrai stade. Et c'est ce qu'il dit: «je vais refaire ce match mythique de l'histoire du football, avec un commentateur en directeur, un public, un stade». Alors le public le croit, et il vient voir. Et dès lors, l'action se joue, et le performer fait ce qu'il a dit: il joue tout seul, le match entier, il refait

42

tous les gestes, toutes les actions. Le public, à son tour, joue à être un vrai public de foot: il performe son rôle lui aussi, il connaît les règles: les chants, les cris, les protestations, les applaudissements.

Tout commence par des mots, puis les mots engendrent l'action: le jeu se déroule réellement, selon les règles définies du football, et une fois la partie terminée, ce sont les mots encore qui reprennent le dessus. Les spectateurs racontent le match comme une anecdote, ils la font circuler, et l'histoire suit son cours. La performance est l'accomplissement du récit, elle est une sorte de parole en acte.

Cette parole est liée à un temps spécifique, celui de sa profération, de sa performance d'une certaine manière. Mais elle raconte quelque chose qui a eu lieu dans un passé plus ou moins lointain, un événement révolu donc, qui dès le moment où il est mis en mot, revient au présent. L'anecdote transporte l'événement passé dans l'instant du récit, elle le fait être à nouveau, et elle rend complice celui qui écoute.

Une autre spécificité de l'anecdote est qu'elle a un lien avec la vie et les vivants. Elle raconte des choses advenues à des êtres. Tino Sehgal, artiste vivant à Berlin, travaille sur la question de l'éphémère, de la non-production et du corps. Il met en

43

place un type d'action anti-capitaliste car ne produisant aucun objet « consommable », mais seulement des situations. Les dispositifs sont simples, ils relèvent de l'archaïque: une phrase, un contact, un geste, une position. Les acteurs de ses « installations » sont des corps vivants: danseurs, enfants, gardiens de musées, galeristes. Toute son œuvre tient à un dispositif d'oralité: ne reste de l'expérience de l'œuvre que le récit. Récit des spectateurs qui ont vu le travail, et n'ont pas toujours su qu'il s'agissait d'une œuvre, récit des « acteurs » qui ont performé la scène, et récit de l'auteur qui a produit la situation et qui a recueilli parfois les réactions des acteurs et des spectateurs. Sehgal brouille les codes de production et de réception de l'œuvre artistique, il propose une approche subversive du monde de l'art et de la notion d'auteur. Il aime jouer sur l'invisibilité et l'éphémère de ses situations, sur la volatilité de l'oralité et de la rencontre.

L'anecdote, on l'a vu déjà, met en place un système de permutation des rôles. L'artiste japonais Shimabuku axe son travail sur la perméabilité de la notion d'auteur et de spectateur. Le public devient un acteur de son travail et un créateur au même titre que l'artiste lui-même. Son travail sur la sirène en est un bon exemple: sur une île au Japon, Shimabuku visite un temple et découvre

44

un dessin du XVI^e siècle représentant une sirène. Un texte explique que cette sirène a été trouvée au XII^e siècle, sur une plage et qu'elle mesurait 165 mètres de long! L'artiste s'empare de cette légende et va la faire voyager. Il montre le dessin à différents artisans de Marseille qui réalisent la femme poisson en marqueterie ou en broderie. Un calligraphe tunisien réécrit l'histoire dans sa langue et selon sa tradition. Ainsi l'image passe de main en main et les auteurs se multiplient; des enfants la dessinent, des musiciens aborigènes composent une musique de sirènes, et finalement, Shimabuku construit un hamac de 165 mètres de long qu'il installe à Sao Paolo, et y passe la nuit en attendant la venue de la créature. La sirène voyage d'un bout à l'autre de la planète, et à chaque voyage, elle se multiplie et trouve de nouveaux auteurs.

A Genève, au Centre d'art contemporain, au cours du séminaire sur l'anecdote, Shimabuku a installé un practice de golf, et il a invité un professeur. Celui-ci a donné une leçon à tous les spectateurs présents. Tour à tour chacun pouvait se servir d'un club et essayer de faire un tir. La situation était simple, elle réunissait un collectif de gens qui pensaient assister à un travail, et qui en devenaient les acteurs. Une chose que l'on fait pour la première fois représente une expérience décisive, dit Shimabuku. Nous savons

45

tous ce que c'est que le golf, mais peu d'entre nous y ont déjà joué. Il s'agissait d'apprendre, de dessiner un geste précis, de maîtriser le point d'impact afin de faire mouche: des caractéristiques d'habileté, de précision, d'efficacité qui s'avèrent être en quelque sorte les caractéristiques principales d'une anecdote réussie!

L'un de ses tous premiers travaux a consisté dans un geste simple: se raser un sourcil. Shimabuku, alors juste sorti de l'école des beaux-arts, voyageait en Europe. Les gens s'arrêtaient pour lui demander le pourquoi de cette absence sur son visage: il racontait alors qu'il s'agissait d'une action artistique. Il avait choisi son corps comme support de l'œuvre. Et depuis, dit-il, sa vie changea. Il était invité partout, en Italie surtout. Les gens lui offraient un repas, et lui, il racontait son histoire. Il était nourri, il était logé. Comme Ulysse.

Shimabuku se penche sur les petites formes, il travaille avec les êtres vivants, les animaux très souvent (chiens, poulpes, singes), avec la nourriture également. Ses actions ont une poésie singulière; ce sont des sortes de paraboles, des haïkus simples et intenses. Burlesques, insolites, lyriques, ses actions interpellent et restent en mémoire, comme des anecdotes. C'est aussi un travail qui est véhiculé par les mots et qui ne laisse pas de traces tangibles, qui ne produit

pas d'objet. Une œuvre qui se passe donc de musée ou de galerie le plus souvent, et qui se passe dans la rue, dans l'espace public.

Et j'aimerais terminer sur l'évocation du travail de Christophe Fiat: son travail d'écriture et son travail de performance. L'écrivain capture et retrace, par la description de personnalités publiques, historiques ou actuelles, quelque chose qui est de l'ordre du trait, de la pointe (du *punctum* tel que le définit Roland Barthes). Un geste, une action, une situation décisive. Bref, des événements; événement, selon le sens que lui donne Deleuze, soit un mélange d'intérieur et d'extérieur, de privé et de public, de potentiel et d'actuel. Fiat traque des traces psychiques d'événements dans toutes sortes de matériaux bruts (articles de presse, biographies, etc.). Ses textes tournent autour de questions telles que: Comment un être ordinaire devient soudain un héros, à travers une image, une parole, une action spécifique. Comment le banal devient épique. Comment une anecdote se transforme en légende. Comment un détail, une touche révèle un être tout entier. Dans son travail d'écriture, Christophe Fiat est donc à l'affût des récits et des traits qui peuvent sembler anodins mais qui deviennent soudain, sous sa plume, déterminants. Puis, dans son approche de la performance,

l'écrivain quitte le silence qu'impose le livre, pour donner une voix à son texte. Les mots prennent alors un relief différent, un accent, une sensibilité particulière. La parole est scandée, elle devient manifeste. Le dispositif est celui de la culture populaire, le rock: un micro, une guitare, une scène. C'est tout. Et une voix, un corps. Qui tient le texte en haleine, qui transmet les mots, avec une certaine hargne. On est loin de la lecture en solitaire, muette, et inoffensive. On a changé d'espace: on est en présence, on est un collectif, on écoute une parole qui disparaît au fil de son énonciation – des mots qui ne répètent pas le livre, puisque les performances sont des textes réécrits à partir du texte publié et proposent une variation du texte édité. On est dans un rythme, une musique, on nous raconte une histoire. L'anecdote prend vie par la voix, le dispositif, la présence du conteur.

Les paroles s'envolent, les œuvres se détruisent, et ne laissent de traces que dans la mémoire de ceux qui ont été présents. Mais ces projets, ces actions sont devenues des événements pour ceux qui les vivent. Elles leur restent en mémoire, et ils peuvent en tout temps se les raconter ou les raconter à d'autres. Œuvres résistant à l'ob-jectivation, objectant à la consommation une certaine fragilité, déchirures.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

(par ordre d'apparition)

- André Jolles, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, « La ritournelle », in *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980
- Florence Dupont, *L'invention de la littérature*, [1994], La Découverte, Paris, 1998
- Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » [1923-24], in *Sociologie et anthropologie*, [1950], Presses Universitaires de France, Paris, 1993
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, I, Gallimard, Paris, 1994
- Walter Benjamin, « Le conteur », [1936], *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975
- Paul Auster, *Pourquoi écrire?*, [1995], Actes Sud, Arles, 1999
- Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, [1966], Gallimard, Paris, 1975
- Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris, 1988
- Jean-Michel Adam, *Le récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984
- Roger Dadoun, « Qui biographie », in *Entretiens sur la biographie*, textes réunis et présentés par Francis de Marmande et Eric Marty, Segquier, Paris, 2000
- Ernst Bloch, *Traces*, [1959], Gallimard, Paris, 1968
- Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Gallimard, Paris, 2005

Anecdotes

SHINABUKU

1. Exposition dans un réfrigérateur

En 1990, j'habitais San Francisco. Mon compagnon de chambre était originaire du Kentucky, et juste après avoir emménagé, il m'a supplié: «S'il te plaît, ne mets pas de poisson dans le frigo. Et, quoi que tu fasses, ne mets pas de pieuvre là dedans!»

Au début j'ai dit «d'accord», mais plus j'y pensais, plus cela me semblait étrange. «Pourquoi ne pourrais-je pas mettre ce que je veux dans le frigo? Il m'appartient tout autant qu'à mon colocataire!»

Un jour, j'ai acheté de l'éperlan dans un supermarché de Japan Town. J'ai acheté une tentacule de pieuvre aussi, enveloppée dans du plastique. J'ai tout posé dans le frigo en l'absence de mon colocataire.

Peu après qu'il soit arrivé à la maison, il a trouvé l'éperlan et la pieuvre dans le frigo. Dès qu'il l'a vue, il a crié «Ugh!». Je me suis dit, pourvu qu'il

ne s'énerve pas, mais tout ce qu'il a fait, c'était de téléphoner à un ami.

L'ami, qui habitait dans le quartier, est venu immédiatement, et ils ont ouvert la porte du frigo à tour de rôle, encore et encore, s'exclamant «Ugh!» à chaque fois. Ils avaient l'air de s'amuser.

C'était une exposition dans un réfrigérateur. Depuis ce jour, j'ai un rapport particulier aux pieuvres.

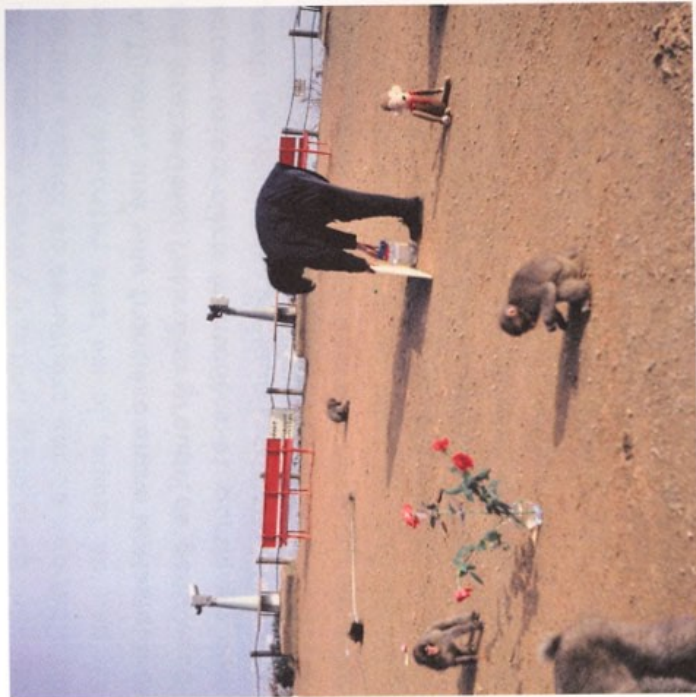
2. Disparition et apparition d'un sourcil 1991, Europe

Un jour, je me suis rasé un sourcil dans le métro londonien. Puis j'ai voyagé dans onze pays d'Europe.

3. Le cadeau 1992, Iwatayama, Kyoto

Alors que j'allais à la Montagne aux Singes à Kyoto, j'ai appris que parfois les singes ramassent un fragment de verre et le contemplant. C'est pour cette raison que j'ai fait une exposition sur la Montagne aux Singes – pour les singes.

108



SHIMABUKU, Gift, 1992, Iwatayama, Kyoto

109

4. Tijuana 1992

A Tijuana, une ville frontalière entre le Mexique et les Etats-Unis, j'ai vu un groupe de gens escalader la barrière frontalière et partir en courant.

J'ai discuté avec l'une de ces personnes, un homme d'un certain âge qui ressemblait à un joueur de rugby.

Il dit: «Hier aussi je suis allé aux Etats-Unis». Comme je savais que le poste frontalier légal n'était qu'à un kilomètre de là, je lui demandai: «Pourquoi tu ne passes pas par le chemin normal?». Il a dit: «C'est plus amusant comme ça pour moi».

Quand je lui ai demandé: «Vas-tu retourner en Amérique aujourd'hui?», il a répondu: «Je ne suis pas sûr». Mais, cinq minutes plus tard, il courait vers les Etats-Unis.

5. Sur la plage de Zurich 1993

Je suis entré dans un magasin de jouets le long des trottoirs pavés de Zurich.

Après avoir traîné dans le magasin pendant un moment, j'ai trouvé une boîte en carton dans

110

un coin. Dans cette boîte, il y avait des animaux en plastique et des créatures de toutes sortes. En peu de temps, je me suis retrouvé à jouer sur le sol du magasin.

D'abord j'ai attrapé une pieuvre que j'ai fait ramper au sol. Elle paraissait vivante. A côté de la pieuvre, j'ai placé un gorille, un tigre, un requin, et puis un dauphin, une girafe, un rhinocéros, et un dinosaure.

Un âne au fond du carton me regardait, alors je l'ai posé face à la pieuvre. Leurs yeux se sont croisés, ils avaient l'air de se regarder depuis très longtemps.

On aurait dit que tout s'était passé à la plage. J'avais l'impression de regarder à distance tout ce qui se passe sur une plage.

6. Noël dans l'hémisphère sud 1994, Shioya, Kobe

Un jour, j'ai pensé que si je devenais le Père Noël en saison chaude, j'aurais l'impression d'être dans un pays de l'hémisphère Sud où Noël se fêterait en saison chaude.

C'était le printemps, et je suis devenu le Père Noël près de l'océan, sur un terrain vague traversé par la voie ferrée.

111

J'étais le Santa Claus que vous pouviez apercevoir par la fenêtre du train, mais vous ne pouviez pas vous retourner pour le regarder encore. C'est cette impression momentanée qui créait l'événement et sa rémanence dans l'esprit de chacun.

Je pensais que ce serait magnifique qu'un sud-américain ou un australien soit dans ce train, et qu'il se rappelle d'un Noël en saison chaude après m'avoir aperçu en Santa Claus.

J'ai ramassé les déchets sur le terrain vague; ce Santa Claus printanier portait deux sacs bleus remplis d'objets de rebut.

Parfois, je pense à Christophe Colomb. Il essayait d'atteindre l'Inde, et il a découvert l'Amérique. Jusqu'où mon « Noël dans l'hémisphère Sud » pourrait-il aller?

7. L'histoire du Café voyageur
1996, Kobe, Yokohama, Kaseda, Kagoshima, Kakegawa, Shizuoka

Quelque part, alors que quelqu'un se demande: « J'aimerais bien boire une tasse de café. Y-a-t-il un Café par ici? », il verra un Café qui s'approche sur la route.

113



SHIMABUKU, *Christmas in the Southern Hemisphere*, 1994, Shioya, Kobe

112

Il arrive comme une noix de coco qui dérive vers la plage par-delà l'océan, en provenance d'une île du Sud.

Il arrive en chevauchant le vent.

Le Café parle aux gens qu'il croise dans la rue.

«Excusez-moi, où est-ce que je pourrais acheter une belle nappe par ici?»

«Vous pensez que je pourrais acheter une tasse à café?»

«Où puis-je trouver de bons grains de café?»

«Quel est l'endroit avec la meilleure vue en ville?»

(Le Café se sent un peu lourd, parfois il trébuché sur le pavé.)

Le Café attend toujours au sommet d'une montagne, sur la plage, ou à un coin de rue, la venue d'une personne gentille et qu'il n'a encore jamais vue.

Il attend en faisant bouillir de l'eau, en fredonnant une chanson, en regardant les nuages flotter dans le ciel et le soleil qui se lève.

114



SHIMABUKU, *Passing Through the Rubber Band*, 2000

SHIMABUKU, *Born as a Box*, 2001

115

8. Un homme essayant d'attraper un oiseau, les yeux bandés
1998

9. Le Voyage du Concombre
2000, London-Ikon Gallery, Birmingham

Le train de Londres à Birmingham ne met que deux heures, mais j'ai fait ce voyage en deux semaines par bateau, le long d'un canal construit au 18^{ème} siècle. Pendant ce voyage, j'ai fait mariner des légumes; les légumes et les concombres frais que j'ai acheté à Londres avaient mariné le temps que j'arrive à Birmingham.

Lorsque j'ai conçu ce projet, je ne savais pas comment faire des légumes au vinaigre, mais à la fin du voyage j'en savais quelque chose et mes tomates au vinaigre n'étaient pas mauvaises.

Pendant mon voyage de Londres à Birmingham, d'autres gens m'ont donné des recettes, et j'ai observé les moutons et les oiseaux aquatiques et les feuilles qui flottaient à la surface de l'eau. Et j'ai regardé les concombres se transformer doucement en cornichons.

Il y avait un couple d'anglais, Jeff et Jean, qui voyageaient avec moi et qui m'ont appris comment manœuvrer le bateau. J'ai appris pas mal de choses sur l'Angleterre en leur parlant

116

presque tous les jours. Jeff et Jean ont commencé par dire: «Pourquoi est-ce que le fait de fabriquer des cornichons en voyageant sur un bateau serait de l'art?» Mais ils ont fini par dire: «Peut-être que c'est de l'art. Pourquoi ne pas appeler ça de l'art?»

Jeff et Jean m'ont encouragé à manger anglais, ils faisaient des choses comme des saucisses et du rosbif matin, midi, et soir. A engloutir toute cette nourriture, je suis devenu plus gros que jamais.

Un voyage par bateau et des cornichons: un voyage lent et de la nourriture lente. Il y a des endroits auxquels on ne peut parvenir que lentement, et il y a des choses qui ne peuvent être fabriquées que lentement.

En arrivant à Birmingham, j'ai donné les cornichons à manger à des amis. Les cornichons vont commencer un nouveau voyage dans le corps des gens.

10. Et puis j'ai décidé de faire une visite guidée de Tokyo à la pieuvre d'Akashi
2000

C'était mon propre projet Apollo. J'ai pris une pieuvre vivante, que j'avais capturée moi-même, et je l'ai amenée à Tokyo. Puis je l'ai ramenée,

117

toujours vivante, et l'ai remise à la mer. Est-ce que cela fera plaisir à la pieuvre, que de recevoir en cadeau une visite guidée de Tokyo? Ou est-ce que cela l'ennuiera?

La plupart des gens ont l'air contents quand ils reçoivent un cadeau, mais est-ce que cela leur plaît vraiment?

Je ne sais jamais.

Je ne sais pas si la pieuvre a apprécié sa visite de Tokyo ou pas.

Il est certain qu'elle a échappé au destin d'être capturée par un pêcheur, vendue au marché au poisson, et puis mangée.

C'était probablement la première pieuvre dans l'Histoire qui soit allée à Tsukiji, le grand marché au poisson de Tokyo, et qui en soit revenue vivante. La pieuvre est retournée à l'océan d'Akashi en bonne santé.

Qu'est-ce que la pieuvre retient de cet événement? Est-ce qu'elle en parle aux autres pieuvres au fond de l'océan, de ce voyage à Tokyo? Ou est-ce qu'elle s'est rendue dans un piège à pieuvres dans l'espoir de retourner à Tokyo?

En tous les cas, je n'arrêterai pas de faire des cadeaux.

11. Passer à travers un élastique
2000

118