

Facsimilés

Raymond Boisjoly (né en 1981) est un artiste autochtone d'ascendance haïda et québécoise établi à Vancouver. Dans sa pratique, il allie les processus technologiques, un discours portant sur la propriété culturelle, la satire et des textes poétiques de source énigmatique. Boisjoly estime et imite d'autres artistes dont il adapte les idées et les processus. Ses œuvres nous amènent à revoir notre pensée, voire à la concentrer sur la manière dont nous percevons et accueillons la culture dans nos vies.

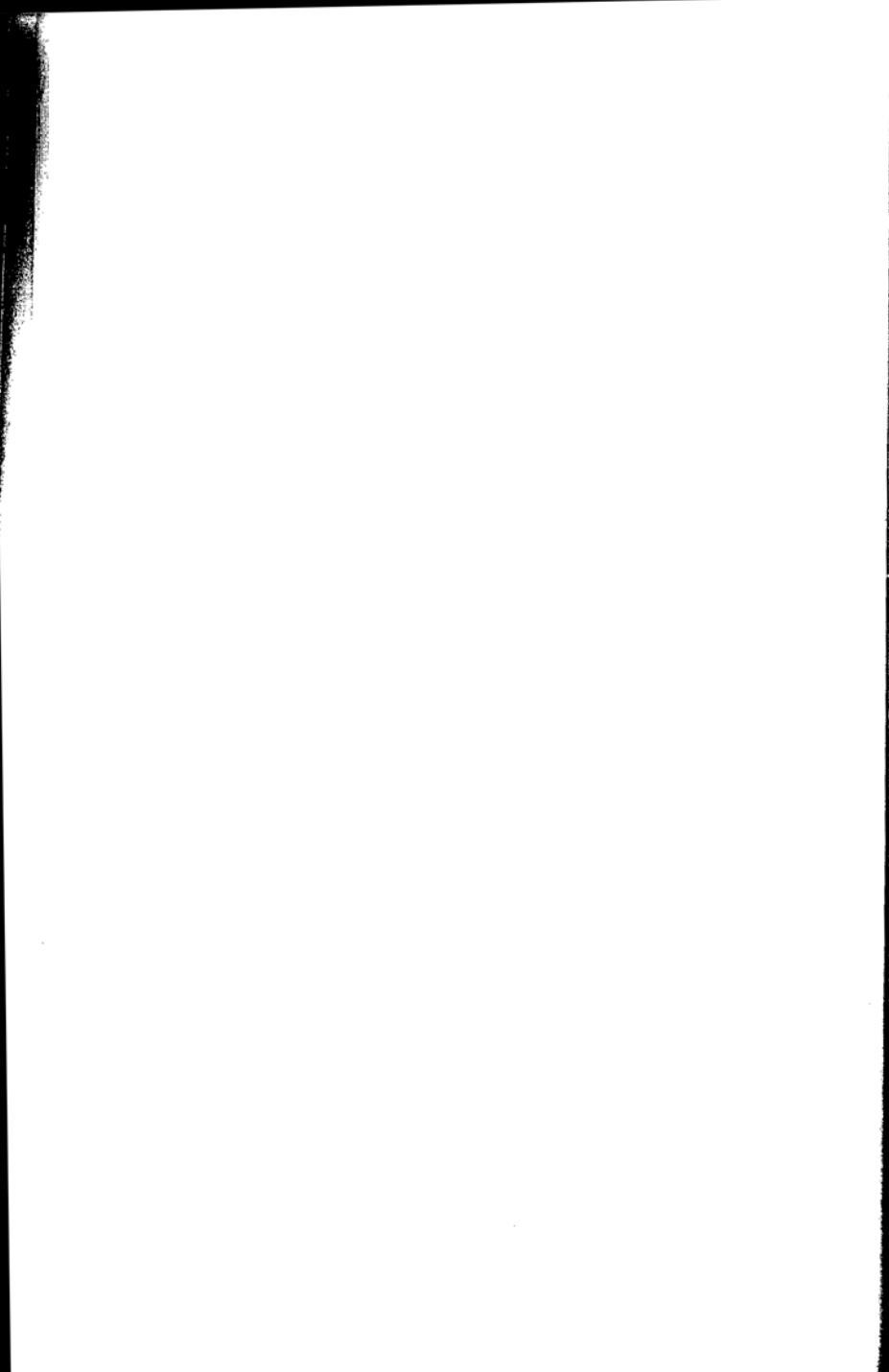
Raymond Boisjoly a colligé les textes suivants en réponse aux thèmes de l'exposition *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 8 octobre 2020 au 25 avril 2021.

Ils sont ici reproduits dans leur version originale.

Raymond Boisjoly (born in 1981), is an Indigenous artist of Haida and Québécois heritage based in Vancouver. His practice combines technological processes with discourse focused on cultural ownership, satire and poetic texts of mystifying origins. Boisjoly recognizes, emulates and adapts the ideas and processes of other artists. His artwork prompts us to reconsider our thinking, to bring it to bear on how we perceive and accept culture into our lives.

Raymond Boisjoly compiled the following texts in response to the themes of the exhibition *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* presented at the Musée d'art contemporain de Montréal from October 8, 2020 to April 25, 2021.

They are reproduced here in their original versions.



AUTHOR'S PREFACE

IN September 1947 I disembarked in Haiti, for an eight-month stay, with eighteen motley pieces of luggage; seven of these consisted of 16-millimetre motion-picture equipment (three cameras, tripods, raw film stock, etc.), of which three were related to sound recording for a film, and three contained equipment for still photography. Among my papers I carried a certificate of a John Simon Guggenheim Fellowship for "creative work in the field of motion pictures" (as distinguished from documentary film projects), which was a reward for the stubborn effort that had been involved in creating, producing and successfully distributing four previous films with purely private and limited means and in the face of a cinema tradition completely dominated by the commercial film industry on the one hand and the documentary film on the other. Also among my papers was a carefully conceived plan for a film in which Haitian dance, as purely a dance form, would be combined (in montage principle) with various non-Haitian elements. I recite all these facts because they are evidence of a concrete, defined film project undertaken by one who was acknowledged as a resolute and even stubbornly willful individual.

Today, in September 1951 (four years and three Haitian trips later), as I write these last few pages of the book, the filmed footage (containing more ceremonies than dances) lies in virtually its original condition in a fireproof box in the closet; the recordings are still on their original wire spools; the stack of still photographs is tucked away in a drawer labeled "TO BE PRINTED", and the elaborate design for the montaged film is somewhere in my files, I am not quite sure where. (That is unimportant, for a new plan of editing is necessary, and this is my next immediate project.) This disposition of the objects related to my original Haitian project—evidence that this book was written not because I had so intended but in spite of my

intentions—is, to me, the most eloquent tribute to the irrefutable reality and impact of Voudoun mythology. I had begun as an artist, as one who would manipulate the elements of a reality into a work of art in the image of my creative integrity; I end by recording, as humbly and accurately as I can, the logics of a reality which had forced me to recognize its integrity, and to abandon my manipulations.

It was only after I had completely conceded my defeat as an artist—my inability to master the material in the image of my own intention—that I became aware of the ambiguous consequences of that failure, for, in effect, the reasons for and the nature of my defeat contained, simultaneously, the reasons for and the nature of the victorious forces as well. I have come to believe that if history were recorded by the vanquished rather than by the victors, it would illuminate the real, rather than the theoretical, means to power; for it is the defeated who know best which of the opposing tactics were irresistible. The Russian peasant has another way of saying this: "He who wears the shoe knows best where it pinches."

I feel that the fact that I was defeated in my original intention assures, to a considerable degree, that what I have here recorded reflects not my own integrity which, as an artist's, had been overcome, but that of the reality that mastered it. It is this which encouraged me to undertake this book, for I was well aware of the fact that it is unorthodox for a non-professional to speak of matters that are normally the province of trained anthropologists. Since I assumed this responsibility two years ago, I have returned twice to Haiti (bringing to a total of eighteen months the time spent there) specifically to search out and ascertain details which, during my first visit, I had not troubled to note carefully; and during this same period I have also devoted myself to a study of the works of those professionals who have been concerned with Haitian culture: Herskovits, Courlander, Simpson and others. In reading those works, however, I also discovered that my background as an artist and the initial approach to the culture which my film project induced, served

to illuminate areas of Voudoun mythology with which the standard anthropological procedure had not concerned itself, or, if so, from a different position entirely. It would seem proper to elaborate upon what was unorthodox in my approach to this subject, so that the reader may, if he wishes, proceed with the appropriate reservations.

To begin with, since film is dependent upon visual impact, I deliberately refrained, at first, from learning anything about the underlying meaning of the dance movements, so that such knowledge should not prejudice my evaluation of their purely visual impact. Once my original premise was destroyed—once I realized that the dance could not be considered independently of the mythology—I had no other preparation or motivation, no anthropological background (and anticipation) from other ethnic cultures, no systematized approach to an established methodology for collecting data, no plan of questions to ask, which might have created a self-consciousness and distorted the normal distribution of emphasis. But if my specialized concern for film left me unprepared for the culture as a whole, it created, also, a disinterested receptivity to it. And if at first, and for quite a while, I merely retained an amorphous, formless collection of memories which a professional observer would have systematized as soon as possible, I, having no such commitment, nor professional or intellectual urgency, could permit the culture and the myth to emerge gradually in its own terms and its own form.

I am not suggesting that my attitude was or could be one of complete passivity. Rather, it was a deliberate discretion, reflecting a strong distaste for aggressive inquiry, staring or prying, and which both resulted from and was rewarded by a sense of human bond which I did not fully understand until my first return to the United States. At that moment I became freshly aware of a situation to which I had grown inured and oblivious: that in a modern industrial culture, the artists constitute, in fact, an "ethnic group", subject to the full "native" treatment. We too are exhibited as touristic curiosities

on Monday, extolled as culture on Tuesday, denounced as immoral and unsanitary on Wednesday, reinstated for scientific study Thursday, feasted for some obscurely stylish reason Friday, forgotten Saturday, revisited as picturesque Sunday. We too are misrepresented by professional appreciators and subjected to spiritual imperialism, our most sacred efforts are plagiarized for yard goods, our histories are traced, our psyches analysed, and when everyone has taken his pleasure of us in his own fashion, we are driven from our native haunts, our modest dwellings are condemned and replaced by a chromium skyscraper. Of all persons from a modern culture, it is the artist who, looking at a native looking at a "white" man—whether tourist, industrialist or anthropologist—would mutter the heart-felt phrase: "Brother, I sure know what you're thinking and you can think that thought again!"

My own ordeal as an "artist-native" in an industrial culture made it impossible for me to be guilty of similar effronteries towards the Haitian peasants. It is a sad commentary upon the usual visitor to Haiti that this discretion seemed, to the Haitians, so unique that they early formed the conviction that I was not a foreigner at all, but a prodigal native daughter finally returned. (This conviction was shared by much of the Haitian bourgeoisie who felt that only an element of Negro blood in me would account for the psychological affinity with the peasants, since the city dwellers were only too proud to protest for themselves a psychological alienation.) This affinity—resulting from a situation peculiar to an artist as citizen of an industrial culture—is a basis of communication which is not comprehended in any catalogue of professional field methods.

And if my background as an artist resulted in a discretion which, while creating a general human affinity also closed off avenues of interrogation and explanation, it provided an alternative mode of communication and perception: the subjective level which is the particular province of artistic statement. I am referring to the communication of concepts and

ideas by means addressed to emotional and psychological perceptions rather than in terms of a self-conscious articulation or an address to intellectual analysis: for example, the idea of power conveyed in posture rather than in the label of a name or definition. Since, as an artist, it was my *métier* to deal in such subjective communication, I might have expected it to be of general assistance in any context. But I was not prepared for the fact that such primitive rituals, which, in general, had been represented as yielding their true meanings only to a scholarly investigation of historical origins, would be so directly meaningful to me. Indeed, my interpretations of the rituals, based on my immediate experience and without the clues (and misguidances) of historical or esoteric research, proved so consistently correct that the Haitians began to believe that I had gone through varying degrees of initiation. And this means of perception yielded, not some historical meaning, but the same contemporary meaning which the ordinary serviteur experiences and which motivates him to continue serving that religion.

(I believe that it is not altogether inappropriate to consider that the peculiar and isolated position of the artist in Occidental culture might arise from the fact that he, alone among professionals, does not—by definition—accept certain beliefs which have so long been the premises of Occidental thought. Is it not worth considering that reverence for “detachment”—whether scientific or scholarly—might be primarily a projection of the notion of a dualism between spirit and matter, or the brain and the body, the belief that physical, sensory—hence, sensual!—experience is at least a lower form, if not a profane one, of human activity and the moral judgement that the highest, most reliable truths can be achieved only by means of a rigid ascetism? Is it valid to use this means to truth in examining Oriental or African cultures which are not based on such a dualism and are, on the contrary, predicated on the notion that truth can be apprehended only when every cell of brain and body—the totality of a human being—is engaged in that pursuit?)

It is probable that any sensitive layman would have had a

generalized emotional response to the rituals and the dances—to their grace, excitement, tension or whatever. But my detailed and precise interpretations were derived specifically from the fact that, as an artist, my predominant professional concern was with *form*. An artist usually recognizes the integrity of a form, whether or not he agrees with it, if only because he would do unto others as he would desperately hope to have them do unto him. He would be the first to insist that what was important about a Cézanne was not that it contained an apple and a pear, but the *form* in which those were conceived and rendered, and that this form was the significant distinction between Cézanne's still-life and one with similar fruit, painted, let us say, by Paul Klee. He would not react to the apple or the pear in terms of what these objects had come to mean to him personally, in terms of his own background (as the layman is inclined to do), but he would be concerned first with the ideas implicit in the *form* in which the objects were rendered—whether analytic, naturalistic, lyric, whimsical, frivolous, etc.—after which he might choose to agree or disagree with those ideas. It is because of this acute sensitivity to form that artists are so frequently involved in disagreements, for they deduce, from formal details and nuances of which others are barely aware, a whole logic of ramifications and connotations which amount to an entire metaphysical system. It was this order of awareness which made it impossible for me to execute the art work I had intended. It became clear to me that Haitian dancing was not, in itself, a dance-form, but part of a larger form, the mythological ritual. And the respect for formal integrity that makes it impossible for me to consider Cézanne's apple as an apple rather than as a Cézanne, made it equally impossible, in Haiti, to ignore the total integrity of cultural form, and to cut up the canvas into apples and pears to be catalogued or compared with other apples and other pears.

It led me, further, to sense, for instance, that the Petro dance and drumming were not merely another ritual—not merely a more violent canvas by the same painter—but that they were of a

different character—a canvas by another painter altogether. This distinction arrested my attention and I began to observe the difference in major forms, which eventually led me to look for the possible interpolation of another culture, to investigate the history of the Spanish and Indian period of the islands, and finally, to the determination of the Indian influence as elaborated in the Appendix to this book. What emerges from this research is the fact that the African culture in Haiti was saved by the Indian culture which, in the Petro cult, provided the Negroes with divinities sufficiently aggressive (as was not true of the divinities of the generally stabilized African kingdoms) to be the moral force behind the revolution. In a sense, the Indians took their revenge on the white man through the Negro.

In effect, sensitivity to form provides the artist with a vast area of clues and data that might elude the professional anthropologist whose training emphasizes, precisely, that "scientific" detachment which may muffle even his normal sensitivity and responsiveness to formal nuance and subtlety, so that he becomes dependent upon the vagaries of informants' memory, intelligence and articulations. (Even in a verbal culture, such as our own, self-conscious articulation is not recognized as a completely reliable source of information; how, then, could it be so in a culture where expository formulation is not habitual, in a language which is largely imagistic, and in reference to a religion which is completely couched in ritualistic action and in which the "sermon" is unknown?) And it is this same order of formal data that is also likely to elude the psycho-analyst who, on the whole, suspects formal statement as being a mask rather than a projection of meaning, and who would ignore the fact that an African female figure is represented *without nostalgia* and is therefore a statement of progressive generation rather than an ethnic example of the regressive "mom-ism" which has become so familiar to him as a prevalent contemporary disorder.

My intention is not to imply that this area of data—a sensitivity to form and to the clues it provides for meaning and

research—has been entirely ignored by the anthropological profession. It is in the form of the artifacts and acts of a culture that the distinguishing *ethos* of a culture is stated, and a major discussion of ethos, in relation to the anthropological analysis of a culture, is contained in *Naven*, a study of the Iatmul tribes, by Gregory Bateson.* Chronologically, it is to Mr. Bateson, in fact, that my first acknowledgements are due. Before I went to Haiti and before this book was ever contemplated, I had the good fortune to have many extended conversations with him concerning the nature of cultural organization particularly in reference to Balinese, British and American culture. It was the non-sectarian quality of his anthropological intelligence—his readiness to engage every sensibility and every possible point of view in the effort to illuminate the structure of society—that, in my eyes, once more reaffirmed anthropology as the *study of man*, restoring to both words their major meaning. And those conversations altogether represent an influence which I am sure pervades this book, particularly in that it sharpened my observation of significant details and differences and my respect for the particular ethos of Haitian culture. If Mr. Bateson's influence was to make me more sharply aware of what distinguishes culture from culture, and why, it is my subsequent contact with Joseph Campbell, and my readings in his many writings (particularly *The Hero With A Thousand Faces***), which sharpened my awareness of that which man has in common, as expressed on the cosmic level of mythological concepts; and it was his influence that inspired me to formulate, from the vast accumulation of my observations, the meaningful, metaphysical structure of Haitian mythology. Indeed, this book is dedicated not to the presentation of data, but to the effort to perceive—both in the data of other scholars and in those of my own observations—at once the major human pattern, and the distinctive aspect which it manifests in Haitian culture. Mr. Bateson and Mr. Campbell, then,

* Cambridge University Press, 1936.

** Pantheon Books, Inc., New York, 1949.

represent, in a sense, harmonious polarities, and this book is an effort to unite these points of view according to a third—that of the artist—for which both gentlemen have shown a most gratifying tolerance.

To Mr. Campbell, also, I am profoundly grateful in a more personal context, for his untiring moral support at so many moments when every circumstance seemed to conspire to make this project, already overwhelming, an impossibly difficult undertaking from every point of view. At such moments I was also the beneficiary of assistances of all kinds from friends too numerous to mention. Predominant among these, in Haiti, was Odette Mennesson Rigaud, whose guidances and assistances, in respect both to my research and also to an infinite variety of personal and practical problems, I could not begin to enumerate; also, I am specifically indebted to her for the notes on the sacred marriages that are appended to this book, and which are a sample of her enormous annotation and knowledge of Voudoun ritual. I should like also to acknowledge my unfortunately brief but stimulating contact with Mr. Milo Rigaud, who impressed me profoundly with the erudition of his esoteric study of those rituals. And I have a profound debt to Charles Pressoir, who gave so unfailingly of his friendship in so many difficult situations in Haiti, which I doubt would have been favorably resolved without the presence of his sensitive intelligence, moral support and practical assistance.

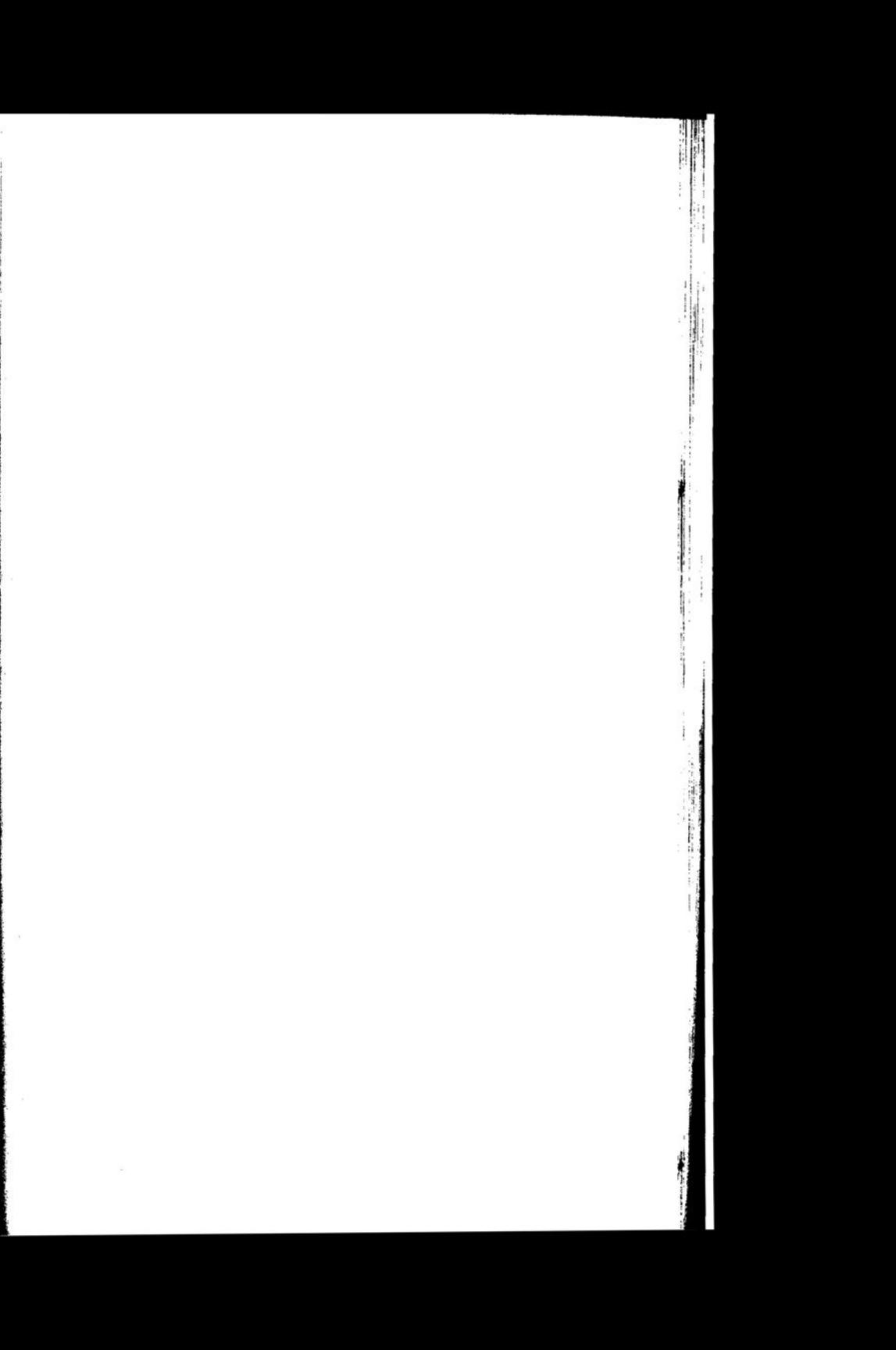
These trips to Haiti would have been impossible without, at the same time, the contributing efforts of persons here. I am grateful to Miss Anne Dubs, whose devoted attention to my film distribution, apartment, belongings, business affairs and a thousand other details made it possible for me to absent myself; to Dr. Max Jacobson, for the creative medicine involved in helping me accomplish an appallingly demanding program of work; to my mother, Marie Deren, and my friends—James Merrill, Mr. and Mrs. Alexander Hammid, Miriam Arsham, Leni Hoffman and others—who, each in his own way, helped make it possible for me to write this book. There is, finally, my

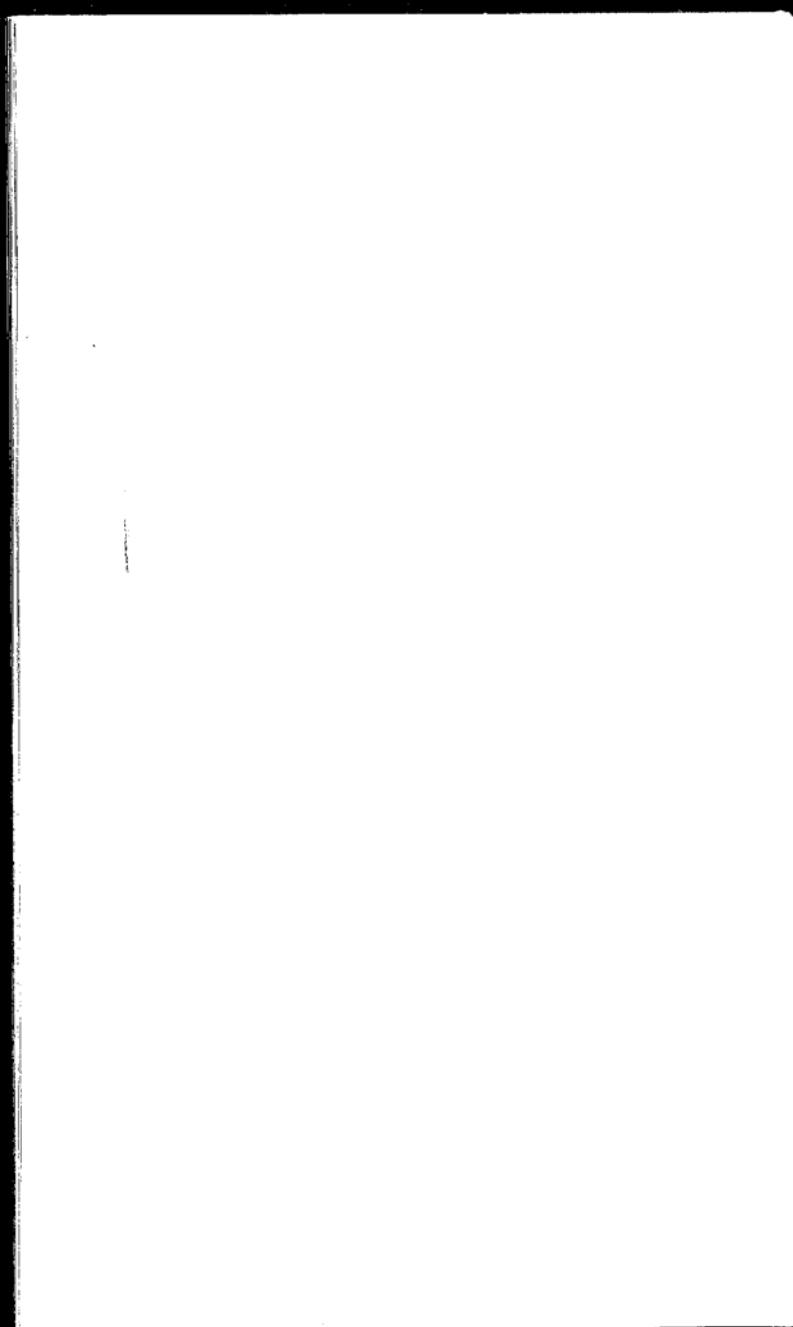
inestimable debt to my father, and whatever is worthiest in this book—whether the specific psychological insight learned from the example he set as psychiatrist, or the more general intellectual dynamic—is a tribute to his memory.

It is clear that, without the Haitian peasants and people who serve Voudoun, this book would not exist. But I am grateful to them not primarily for the existence of this book or for their relationship to it or to me or even for those special kindnesses and friendships which I enjoyed; I am grateful for their sheer existence, and would be so even if it had in no way benefited me personally. I am not sure to what or to whom or in which direction to make such an acknowledgement, but I *am* sure that—despite any faults that it may have—the fact that such a culture exists is, in itself, a good. I am certain, also, that this feeling would be shared by all those who believe that man should exercise to the full the totality of those capacities which make him human in the major sense, and that to be preoccupied with the achievement of this end, whether by art, science or any other means, is to serve the greatest good.

At the time of my first trip to Haiti there was virtually no precedent for the filming of ceremonies; photographing them was altogether a delicate undertaking, for many reasons. When the time came, I broached the subject to a Voudoun priest whose ceremonies I had attended and who had come to know me well. I spoke to him of my desire to capture the beauty and the significance of the ceremonies, so that the rest of the world might become aware. He understood virtually nothing of cinema and I was uncertain of his reaction, since his own standing in the community could be jeopardized by such a permission. Besides, in his culture, the artist as a singular individual did not exist. Could he possibly understand and sympathize with my motivations? He hesitated but a moment. Then, offering his hand as one would to a colleague or collaborator, he said: "Each one serves in his own fashion."

This book is dedicated to all those who serve, each in his own fashion.





dans ce procès de parole, n'est qu'un parlant parmi d'autres. S'il s'avise ensuite de rédiger un mémoire scientifique sur les sorts, ce ne peut se faire qu'en revenant toujours sur cette situation d'énonciation et sur la manière dont il y a été « pris »; faisant, de ce mouvement de va-et-vient entre la « prise » initiale et sa « reprise » théorique, l'objet même de sa réflexion.

Qu'il s'agisse d'y être « repris », et non de s'en « déprendre », c'est ce dont je voudrais introduire ici la nécessité – abandonnant au reste de l'ouvrage la responsabilité de la démontrer. J'entends ainsi marquer sans équivoque la distance qui me sépare de l'anthropologie classique comme de la pensée post-structurale en France, dans leur commun idéal de totale a-topie du sujet théoricien².

I. CEUX QUI N'ONT PAS ÉTÉ PRIS. ILS NE PEUVENT PAS EN PARLER

On se souvient que la sorcellerie n'est pas le seul langage qui ait cours pour rendre compte du malheur et que le Bocage ne peut être envisagé comme un isolat culturel où les catégories de la pensée expérimentale n'auraient jamais pénétré : l'observation la plus superfici-

2. Parlant de l'ouvrage collectif intitulé *Politiques de la philosophie* : *Chatellet, Derrida, Foucault, Lyotard, Serres* (Paris, Grasset, 1976), Bertrand Poirot-Delpech dit excellamment de ses auteurs : « ... tous s'emploient à n'être plus dupes des mots [...] leurs "politiques" – au sens plein du mot – se définissent par des mots de la famille du préfixe "dé" : dé-voyer, dé-caper, dé-crypter, dé-pister, dé-construire, bref, dé-penser. Dé-river aussi : ne dé-pendre ni de Dieu, ni de l'Etre, ni de l'Homme, ni d'aucun centre, ni même d'aucun endroit situable. Les comparaisons spatiales utilisées par tous recouvrent le même idéal d'a-topie totale, de nomadisme absolu : parler de nulle part, n'être plus saisissable, rapprochable, récupérable d'aucune manière » (« Maîtres à dé-penser », in *Le Monde*, 30 avril 1976).

cielle montre que chacun, ici, est capable de les réinventer pour son propre compte lorsqu'il s'agit d'expliquer les occurrences de la vie quotidienne ou ce que j'ai nommé le malheur ordinaire. Bref, contrairement à un Zandé qui n'a de choix, en toute circonstance, qu'entre « *witchcraft* » et « *sorcery* » – deux concepts qui, vus du Bocage, diffèrent autant que bonnet blanc et blanc bonnet – le paysan sait pertinemment qu'il existe des explications d'un autre ordre³. Il peut déclarer qu'il leur retire toute crédibilité ou qu'elles rendent compte de tout, sauf de son état : il ne peut empêcher qu'elles constituent les théories officielles du malheur. Le prêtre lui assure que Dieu seul ou, plus rarement, un hypothétique « mauvais esprit » peuvent désirer la répétition dans laquelle il se débat; le médecin prétend que cette répétition ne saurait être l'effet que d'une illusion ou de pures coïncidences. Or ces théories officielles sont soutenues par des agents sociaux puissants : l'Ecole, l'Eglise, l'Ordre des médecins. Elles constituent l'ordre social, mais aussi, puisque cet ordre a cours, la « réalité » sociale.

Notons ici qu'un Zandé se disant ensorcelé manifeste qu'il est un être social, qu'il reconnaît le code symbolique de son groupe et sait l'utiliser. Alors qu'un paysan du Bocage se disant ensorcelé marque qu'il fait sécession d'avec les théories officielles du malheur ou que lui

3. Les Zandé du Sud-Soudan, heureusement visités par Evans-Pritchard (*op. cit.*) pendant les années trente, ont fourni à la littérature anthropologique la distinction (depuis lors tenue pour essentielle malgré les ambiguïtés qu'elle recèle) entre *sorcery*, ou magie instrumentale, et *witchcraft*, ou magie opérant sans l'aide d'un support matériel : « Les Zandé croient que certaines personnes sont des *witches*, qui ont le pouvoir de leur nuire parce qu'elles possèdent une qualité particulière. Un *witch* ne procède à aucun rituel, ne profère pas d'incantations, ne possède pas de drogues. Un acte de *witchcraft* est un acte psychique. Les Zandé croient aussi que les *sorcerers* peuvent les rendre malades en pratiquant des rituels magiques avec de mauvaises drogues... » (p. 21).

manque la possibilité d'utiliser *ce* langage (positif ou religieux) pour signifier *cette* histoire. Dès lors, il se clôture soigneusement et entre dans l'état de secret.

Les autres l'enferment dans l'opprobre et l'ironie : c'est un superstitieux, un arriéré, un délivrant, disent de lui les prêtres, les autres villageois et les médecins. Mais l'ensorcelé lui-même redouble la clôture en justifiant leur attitude par des affirmations telles que : « *Faut êt' pris pour y croire.* » Car il considère que seul un délivrant, un arriéré ou un superstitieux croit aux sorts par principe et en parle sans être lui-même passé par une expérience spécifique. Il dit aussi : « *Pour ceux qui n'ont pas été pris, ça n'existe pas* », tant la réalité de ses malheurs lui paraît incroyable pour qui n'a pas été pris dans la répétition. Il déclare enfin : « *Ceux qui n'ont pas été pris, ils ne peuvent pas en parler.* » Corrélativement, on ne peut pas leur en parler, furent-ils animés de la généreuse intention de reconnaître la vérité de son discours; car celui-ci ne peut pas même être proclamé devant qui est, par avance, préservé d'avoir à en soutenir les effets.

Assurément, ces affirmations étaient constituées avant l'arrivée d'une ethnographe dans le Bocage. Elles m'ont pourtant posé la question de savoir au nom de quoi je prétendais parler des sorts avec un ensorcelé ou un désenvoûteur.

D'autant que l'ensorcelé lui-même, lorsqu'il s'adresse à une ethnographe, supposée n'adhérer qu'aux théories officielles du malheur, s'empresse de parler de lui comme le font habituellement le médecin, l'instituteur et l'ethnographe. Des sorts, il prétend n'avoir qu'une connaissance indirecte et lointaine, comme des « *superstitions des arriérés* », ou comme des « *croyances des anciens* », qu'il nomme aussi les « *arrières* » : des arrières aux arriérés, le pas est vite franchi.

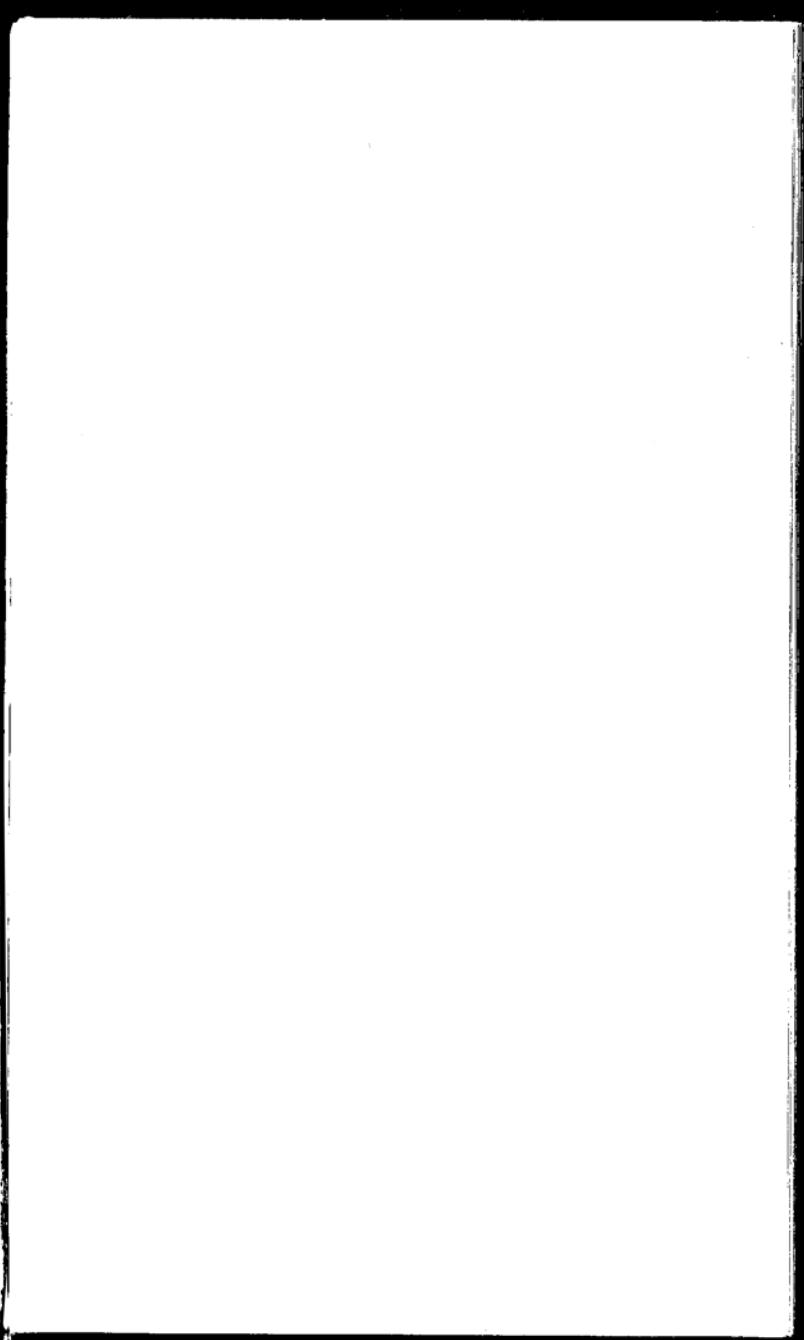
Dans un premier moment, où la sorcellerie est donnée

comme croyance de l'autre, toute information est donc nécessairement surchargée ou rendue méconnaissable : ce qui importe à l'indigène, c'est que celui qui l'écoute – soit l'ethnographe, qui nécessairement participe du langage objectiviste – ne puisse le reconnaître dans ce qu'il énonce. Il ne parle de la sorcellerie qu'à la condition de s'en distinguer et, par conséquent, de la présenter comme une construction particulièrement infantile, abracadabrante et ridicule.

Parce que le paysan parle à l'autre, au savant, il s'objective et ne dit rien. De son côté, l'ethnographe n'écoute pas – soit qu'elle cherche des faits empiriques, et il n'y en a pas dans ces récits fantastiques qui puissent satisfaire au critère de plausibilité; soit qu'elle s'en tienne à ce langage et comprenne qu'il n'y a là rien d'autre à entendre que le refus du paysan de parler en son propre nom. De là, la vanité de l'attitude folklorisante dans ce cas particulier : aussi longtemps qu'elle soutient une position d'extériorité, l'ethnographe n'entend que billeveées destinées à la convaincre qu'on est aussi doué qu'elle pour se distancer d'un « objet » nommé sorcellerie.

II. UN NOM ACCOLÉ À UNE PLACE

Le premier point à élucider, quand on fait l'ethnographie des sorts, c'est donc de savoir à qui chaque « informateur » croit s'adresser, puisqu'il tient des discours si radicalement différents selon la place où il situe son interlocuteur. A quelqu'un qui n'y est « *pas pris* », il dira : « *les sorts, ça n'existe pas* »; « *ça n'existe plus* »; « *c'est d'*l'ancien** »; « *ça existait, chez nos arrières* »; « *ça existe, mais pas ici : allez donc à Saint-Mars* » (ou à Montjean, ou à Lassay; ailleurs, en tout cas); « *là-bas, ils sont arriérés* »; « *ah! les sorts! j'n'aime point c'te*



With respect to control, the interface describes both a possibility and a limit, a capacity and complexity at once available to and beyond control. If control is also a means of understanding or knowing a condition, the interface stands at the limit of that knowing, in that it is the site from which that condition comes into being. It is as well the site from which the entities that are constitutive of that condition are defined as both active and acted upon, just as the interface defines its bounding entities according to the unified condition or mutual activity that it brings into being.

12

As a zone of encounter between entities, the interface is at once between faces and a facing between, just as it is at once passive and active. It comes into being between faces, constituting the site of encounter between two or more entities as they enter into relation; as much as this relation produces mutually determined activity, the interface operates as a facing between to bind together the actions and reactions of each entity in the production of an overall act. Likewise the interface is at once passive in that it only comes into being when energy is directed into and through it, and active in that it captures that energy as its own, drawing energies from one entity to channel it into another in the production of a mutual activity that only it can fully describe. To return to the human-computer interface, the interface is not only defined by but also actively defines what is human and what is machine. In this mutual defining, which is also both a communication and a contestation, the interface operates as an essentially unbounded condition—one that continually tests and redefines its own boundaries as it comes to face with the entities that face it.

The interface and the surface

As a boundary condition that comes into being through the active relation of two or more distinct entities or conditions, the interface may be distinguished from the *surface*. The *sur-face*, as a facing above or upon (*sur-*) a given thing, refers first of all back to the thing it surfaces, rather than to a relation between two or more things. A surface exists primarily as an aspect of that which it surfaces, before it can be said to perform

any additional functions or hold any other characteristics that relate to its facing. Thus even in its mathematical usage a surface, as a topological manifold, refers back to the space within which it is generated. As an aspect of a thing that may open it up to a condition of relating even though it does not yet embody a relation, the surface is that which allows a thing to be regarded as an object. With respect to that regarding, the surface may still be said to possess its own distinction as an aspect of the thing that it surfaces, in the particular way that it refers back to that thing. This is just as a topology, screen, or landscape demands some form of reading to ascertain the properties of that which it surfaces and which brings it into being. Here, a surface could be viewed as an embodiment of the facing of the thing toward an exteriority, and so as a kind of culmination of the externally directed energies of that thing, as much as it could be seen as the means of concealing the interiority of a thing from external view. On one hand, then, the surface is the means by which a thing expresses itself and the means by which it may be read, while on the other hand the surface is that which must be penetrated or seen through in order to uncover those essential properties or traits of the thing that may be hidden or remain unexpressed in the formulation of what is expressed.

When viewed as a problem or an analytical method, the surface focuses attention on the ways in which the thing that is surfaced is referenced by that surface, both in the formation of that surface and in the ways in which the identity of that thing is bound up or reflected by its surface. If a surface is given as something that may be read or otherwise available to some form of testing, then setting the surface as a problem begs the use of methodologies by which the surface may be interrogated both on its own terms as a surface and in its means of referring to the thing that it surfaces, whether as an expression, a topology, a signifier, and so on. Such methodologies could be characterized as allowing a close reading of the surface. They may be analytic, hermeneutic, deconstructionist, genealogical, et cetera. The interface may be distinguished from the surface in that it does not primarily refer back to a thing or

ME · JW

condition but rather to a relation between things or conditions, or to a condition as it is produced by a relation. The interface as a problem does not primarily bear on the characteristics or properties of the entities it interfaces, though it may do so secondarily. Rather, the problem of the interface bears on what must take place in the drawing together of entities into a relation, and to the combined or synthesized behavior of those entities within that relation.

If the surface may be seen as the culmination, expression, or concealment of a thing, and so in varying ways the means by which a thing may be made available for theorization or some form of reading, then the interface may likewise be seen as the culmination, expression, or concealment of an active relation between things. What the theorization of the interface reveals is not the properties or essence of a thing but rather the interplay, within a relation, in the shaping of a mutually generated behavior or action. While the surface and the interface may each involve in their expression both a culminating and a concealing, what is meant by culminating and concealing differs in that the surface refers back to a thing and expresses the properties of that thing, while the interface refers back to a relation between things and expresses an action. An analysis beginning from the surface privileges the question of what a thing is or what its properties might be, while one beginning from the interface privileges the question of how a relation may come into being and how it may produce behaviors or actions. A surface presents a form, while an interface performs a shaping. Though it may produce a trajectory or even a surface, the interface nonetheless remains resistant or hidden to formal analysis. For example, to be illusory with respect to a surface is to refer to its role in masking some aspect or property of a thing, so that the surface brings about the illusory disappearance of that aspect or property. With respect to the interface, this illusory disappearance is performed as part of an active relation, and takes place as the concealing of constituent activities within the production of an overall trajectory.

As such, the interface brings into effect its own illusory disappearance. This illusory disappearance may be found within the user interface

as much as in the study of dynamic natural phenomena. In nature, the interface remained hidden to methods of classification based on the reduction of complex phenomena down to basic constituent elements. Such methods were unprepared to describe or even notice the dynamism and temporality of the interface. It would not be until the latter half of the nineteenth century that the interface was formulated as a condition actively at work in physical processes such as phase transitions, fluid dynamics, and thermodynamics. Likewise, the illusory disappearance of the interface is an essential aspect of the operation of a user interface, inasmuch as an operator internalizes the user interface in the course of working through it, so as to subjectively experience that which is opened up by the interface in a seemingly direct and unmediated way.

15

At the same time, the interface remains strongly related to the surface, not only in that both entail processes of facing, but also in that each may break down, combine, or be reconfigured into the other. The coming into relation of two or more surfaces may also constitute the production of an interface, while the holding constant of one constituent element in the relation that produces the interface may make of the interface the surface of another constituent element. In this latter case, where the interface becomes the surface of an entity, the entity is still held to the interface as something it must work through in order to possess a face or to be able to act. It is in this way that the interface may in turn be read as a surface of each of the entities it has brought into relation, and so may become a means for the analysis (or close reading, or testing) of these entities. Available to such analyses are the lines of inquiry that follow or recapitulate the penetrations into or colonizations of those entities that have already been accomplished with the coming into being of the interface, and so with the binding together of those entities into relation. In this way, while the interface is not in itself a surface, it may be a producer of surfaces.

Toward a theory of the interface

A theory of the interface is a theory of culture. If culture is an enacted reconciliation of human beings with the social, biological, material, technolo-

IX

FAUSTROLL PLUS PETIT QUE FAUSTROLL

À William Crookes.

« D'autres fous répétaient sans cesse qu'un était en même temps plus grand et plus petit que lui-même, et publiaient nombre d'absurdités semblables, comme d'utiles découvertes. »

Le Talisman d'Oromane.

Le docteur Faustroll (si l'on nous permet de parler d'expérience personnelle) se voulut un jour plus petit que soi-même, et résolut d'aller explorer l'un des éléments, afin d'examiner quelles perturbations cette différence de grandeur apporterait dans leurs rapports réciproques.

Il choisit ce corps ordinairement liquide, incolore, incompressible et horizontal en petite quantité ; de surface courbe, de profondeur bleue et de bords animés d'un mouvement de va-et-vient quand il est étendu ; qu'Aristote dit, comme la terre, de nature grave ; ennemi du feu et renaissant de lui, quand il est décomposé, avec explosion ; qui se vaporise à cent degrés, qu'il détermine, et solidifié flotte sur soi-même :

l'eau, quoi ! Et s'étant réduit, comme paradigme de petitesse, à la taille classique du ciron, il voyagéa le long de la feuille d'un chou, inattentif aux cirons collègues et aux aspects agrandis de tout, jusqu'à ce qu'il rencontra l'Eau.

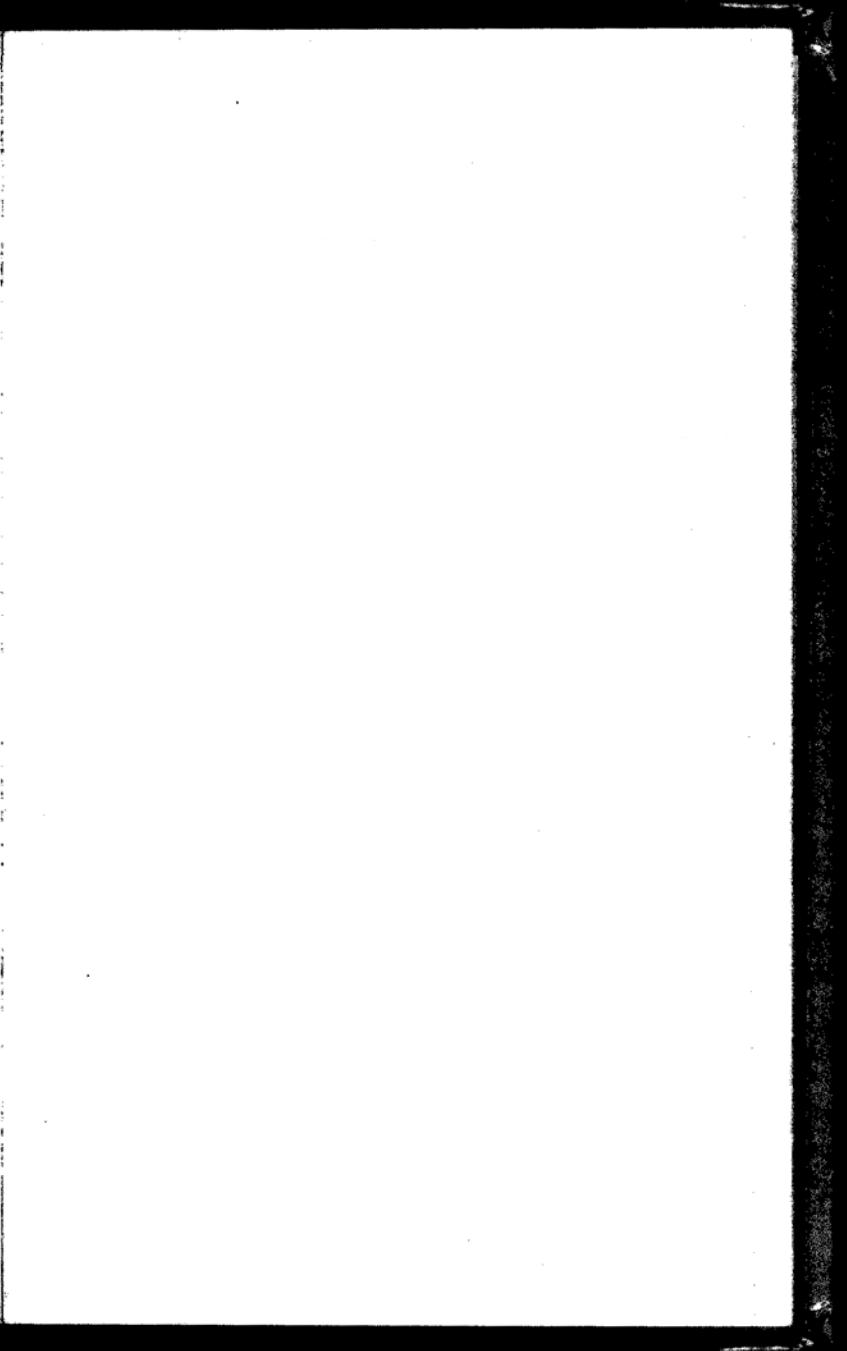
Ce fut une boule, haute deux fois comme lui, à travers la transparence de laquelle les parois de l'univers lui parurent faites gigantesques et sa propre image, obscurément reflétée par le tain des feuilles, haussé à la stature qu'il avait quittée. Il heurta la sphère d'un coup léger, comme on frappe à une porte : l'œil désorbité de malléable verre « s'accommoda » comme un œil vivant, se fit presbyte, se rallongea selon son diamètre horizontal jusqu'à l'ovoïde myopie, repoussa en cette élastique inertie Faustroll et refut sphère.

Le docteur roula à petits pas, non sans grand peine, le globe de cristal jusqu'à un globe voisin, glissant sur les rails des nervures du chou ; rapprochées, les deux sphères s'aspirèrent mutuellement jusqu'à s'en effiler, et le nouveau globe, de double volume, libra placidement devant Faustroll.

Du bout de sa bottine, le docteur crossa l'aspect inattendu de l'élément : une explosion, formidable d'éclats et de son, retentit après la projection à la ronde de nouvelles et minuscules sphères, à la dureté sèche de diamant, qui roulèrent ça et là le long de la verte arène, chacune

entraînant sous soi l'image du point tangent de l'univers qu'elle formait selon la projection de la sphère et dont elle agrandissait le fabuleux centre.

Au-dessus de tout, la chlorophylle, comme un banc de poissons verts, suivait ses courants connus dans les canaux souterrains du chou...



d'expliquer l'apparition. Un être nouveau vient au monde une seconde fois, venu d'une tranchée profonde ouverte dans la biographie.

Il existe des métamorphoses qui dérangent la boule de neige que l'on forme avec soi-même dans la durée, ce gros tas circulaire bien rempli, replet, complet. D'étranges figures qui surgissent de la blessure, ou de rien, d'une sorte de décrochage d'avec l'avant, des figures qui ne résultent ni d'un conflit infantile non réglé, ni de la pression du refoulé, ni du retour subit d'un fantôme. Il est des transformations qui sont des attentats. J'ai longuement parlé de ces phénomènes de plasticité destructrice, des identités scindées, interrompues soudainement, désertes des malades d'Alzheimer, de l'indifférence affective de certains cérébro-lésés, des traumatisés de guerre, des victimes de catastrophes, naturelles ou politiques. Force est de constater et de faire reconnaître que nous pouvons tous, un jour, devenir quelqu'un d'autre, d'absolument autre, quelqu'un qui ne se réconciliera jamais avec lui-même, qui sera cette forme de nous sans rédemption ni rachat, sans dernières volontés, cette forme damnée, hors du temps. Ces modes d'être sans généalogie n'ont rien à voir avec le tout-autre des éthiques mystiques du XX^e siècle. Le Tout-Autre dont je parle demeure à jamais étranger à Autrui.

Le plus souvent, les vies vont leur chemin comme les fleuves. Parfois, elles sortent de leur lit, sans qu'aucun motif géologique, aucun tracé souterrain, ne permette d'expliquer cette crue ou ce débord. La forme soudainement déviante, déviée, de ces vies est de plasticité explosive.

En science, en médecine, en art, dans le domaine de l'éducation, l'usage que l'on fait du terme « plasticité » est toujours positif. Il désigne un équilibre entre la réception et la donation de forme. La plasticité est conçue comme une sorte de travail de sculpture naturel qui forme notre identité, laquelle se modèle avec l'expérience et fait de nous les sujets d'une histoire, d'une histoire singulière, reconnaissable, identifiable,

avec ses événements, ses blancs, son futur. Il ne viendrait à l'idée de personne d'entendre sous la formule de « plasticité cérébrale » par exemple le travail négatif de la destruction (destruction qui opère après tant de lésions cérébrales et de traumatismes divers). La déformation des connexions neuronales, la rupture des liaisons cérébrales ne sont pas considérées en neurologie comme des cas de plasticité. On ne parlera de plasticité qu'à l'occasion d'un changement de volume ou de forme des connexions neuronales qui fait sens dans la construction de la personnalité.

Personne ne pense spontanément à un art plastique de la destruction. Pourtant, celle-ci aussi configure. Une gueule cassée est encore un visage, un moignon est une forme, une psyché traumatisée reste une psyché. La destruction a ses ciseaux de sculpteur.

On concédera, généralement, que la construction plastique n'a pas lieu sans une certaine négativité. Pour reprendre l'exemple neurobiologique, le renforcement des connexions synaptiques, leur augmentation de taille ou de volume, fruit de ce que les scientifiques appellent « potentialisation à long terme », vient de ce que les connexions sont régulièrement sollicitées. C'est le cas par exemple dans l'apprentissage et la pratique du piano. Or ce phénomène se double nécessairement de son contraire. Ainsi, lorsque ces mêmes connexions sont peu ou pas du tout sollicitées, elles diminuent, c'est la « dépression à long terme », ce qui explique qu'il soit plus difficile d'apprendre à jouer d'un instrument à un âge avancé que dans l'enfance. La construction est donc contrebalancée par une forme de destruction. On l'admet. Le fait que toute création ne puisse avoir lieu qu'au prix d'une contrepartie destructrice est une loi fondamentale de la vie. Elle ne contredit pas la vie mais plutôt la rend possible. La sculpture de soi, comme l'écrit le biologiste Jean Claude Ameisen, suppose un anéantissement cellulaire, l'apoptose, phénomène qui désigne le suicide programmé des cellules. Ainsi, pour que

des doigts se forment, il est nécessaire que se forme aussi une séparation entre les doigts. Et l'apoptose produit le vide interstitiel qui permet aux doigts de se détacher les uns des autres.

La matière organique est comme l'argile ou le marbre du sculpteur. Elle produit ses déchets, ses rebuts. Mais ces évacuations organiques sont hautement nécessaires à l'accomplissement de la forme vivante, qui apparaît finalement, dans son évidence, au prix de leur disparition. Encore une fois, ce type de destruction ne contredit pas la plasticité positive, il en est la condition. Il sert la netteté et la puissance de la forme réussie. Il compose à sa manière la force de vivre. En psychanalyse comme en neurologie, un cerveau plastique, une psyché plastique sont ceux qui trouvent le bon équilibre entre capacité de changer et aptitude à rester les mêmes, entre avenir et mémoire, réception et donation de forme.

Il en va tout autrement de la possibilité de l'explosion, de l'anéantissement de cet équilibre, de la destruction de cette capacité, de cette forme, de cette force, de l'identité en général. Terrorisme contre apoptose. Je l'ai dit, on ne parle généralement plus de plasticité dans ce cas. La puissance explosive, destructrice et désorganisatrice, pourtant virtuellement présente en chacun de nous, susceptible de se manifester, de prendre corps ou de s'actualiser à tout moment, n'a jamais reçu aucun nom dans aucun domaine que ce soit.

Le pouvoir de plastique ontologique et existentiel de la subjectivité et de l'identité n'a jamais lui-même reçu d'identité. Approché mais contourné, souvent aperçu dans la littérature fantastique mais jamais reconduit au réel, délaissé de la psychanalyse, ignoré de la philosophie, sans nom propre dans la neurologie, le phénomène de la plasticité pathologique, d'une plasticité qui ne répare pas, d'une plasticité sans compensation ni cicatrice, qui coupe le fil d'une vie en deux, ou en plusieurs segments qui ne se rencontreront

plus, a cependant sa phénoménologie propre qui demande à être écrite.

Phénoménologie, en effet. Quelque chose *se montre* à l'occasion du dommage, de la coupure, quelque chose à quoi la plasticité normale, créatrice, ne donne pas accès ni corps: la désertion de la subjectivité, l'éloignement de l'individu qui se devient étranger, ne reconnaît plus personne, ne se reconnaît plus lui-même, ne se souvient plus. De tels êtres imposent ainsi leur nouvelle forme à l'ancienne, sans médiation ni transition ni colle ni compatibilité, aujourd'hui contre hier, à chaud, à cru. Le changement peut être aussi le fruit d'événements anodins en apparence, qui se révèlent en fin de compte être de véritables traumatismes qui infléchissent une trajectoire de vie, accomplissent la métamorphose de quelqu'un dont on dit: je n'aurais jamais cru qu'il, ou elle, «tournerait comme ça». Accroc vital, détour menaçant qui ouvrent une autre voie, inattendue, imprévisible et sombre.

CHAPITRE VI

REPRÉSENTATION DE LA LANGUE PAR L'ÉCRITURE

[92]

§ 1. NÉCESSITÉ D'ÉTUDIER CE SUJET.*

L'objet concret de notre étude est donc le produit social déposé dans le cerveau de chacun, c'est-à-dire la langue. Mais ce produit diffère suivant les groupes linguistiques : ce qui nous est donné, ce sont les langues. Le linguiste est obligé d'en connaître le plus grand nombre possible, pour tirer de leur observation et de leur comparaison ce qu'il y a d'universel en elles.

Or nous ne les connaissons généralement que par l'écriture. Pour notre langue maternelle elle-même, le document intervient à tout instant. Quand il s'agit d'un idiome parlé à quelque distance, il est encore plus nécessaire de recourir au témoignage écrit ; à plus forte raison pour ceux qui n'existent plus. Pour disposer dans tous les cas de documents directs, il faudrait qu'on eût fait de tout temps ce qui se fait actuellement à Vienne et à Paris : une collection d'échantillons photographiques de toutes les langues.* Encore faudrait-il recourir à l'écriture pour faire connaître aux autres les textes consignés de cette manière.

Ainsi, bien que l'écriture soit en elle-même étrangère au système interne, il est impossible de faire abstraction d'un procédé par lequel la langue est sans cesse figurée ; il est nécessaire d'en connaître l'utilité, les défauts et les dangers.

§ 2. PRESTIGE DE L'ÉCRITURE ; CAUSES DE SON ASCENDANT
SUR LA FORME PARLÉE.*

[94]

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet. Mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage.

Cette illusion a existé de tout temps, et les opinions courantes qu'on colporte sur la langue en sont entachées. Ainsi l'on croit communément qu'un idiome s'altère plus rapidement quand l'écriture n'existe pas : rien de plus faux. L'écriture peut bien, dans certaines conditions, ralentir les changements de la langue, mais inversement, sa conservation n'est nullement compromise par l'absence d'écriture. Le lituanien, qui se parle encore aujourd'hui dans la Prusse orientale et une partie de la Russie, n'est connu par des documents écrits que depuis 1540 ; mais à cette époque tardive, il offre, dans l'ensemble, une image aussi fidèle de l'indo-européen que le latin du III^e siècle avant Jésus-Christ. Cela seul suffit pour montrer combien la langue est indépendante de l'écriture.

Certains faits linguistiques très ténus se sont conservés sans le secours d'aucune notation. Dans toute la période du vieux haut allemand on a écrit *tōten*, *fuolen* et *stōzen*, tandis qu'à la fin du XII^e siècle apparaissent les graphies *tōten*, *füelen*, contre *stōzen* qui subsiste. D'où provient cette différence ? Partout où elle s'est produite, il y avait un *y*

dans la syllabe suivante ; le protogermanique offrait **dau-pyan*, **fölyan*, mais **staulan*. Au seuil de la période littéraire, vers 800, ce *y* s'affaiblit à tel point que l'écriture n'en conserve aucun souvenir pendant trois siècles ; pourtant il avait laissé une trace légère dans la prononciation ; et voici que vers 1180, comme on l'a vu plus haut, il reparaît miraculeusement sous forme d' « umlaut » ! Ainsi sans le secours de l'écriture, cette nuance de prononciation s'était exactement transmise.

La langue a donc une tradition orale indépendante de l'écriture, et bien autrement fixe ; mais le prestige de la forme écrite nous empêche de le voir. Les premiers linguistes s'y sont trompés, comme avant eux les humanistes. Bopp lui-même ne fait pas de distinction nette entre la lettre et le son ; à le lire, on croirait qu'une langue est inséparable de son alphabet. Ses successeurs immédiats sont tombés dans le même piège ; la graphie *th* de la fricative *þ* a fait croire à Grimm, non seulement que ce son est double, mais encore que c'est une occlusive aspirée ; de là la place qu'il lui assigne dans sa loi de mutation consonantique ou « Lautverschiebung » (voir p. 199). Aujourd'hui encore des hommes éclairés confondent la langue avec son orthographe ; Gaston Deschamps ne disait-il pas de Berthelot « qu'il avait préservé le français de la ruine » parce qu'il s'était opposé à la réforme orthographique ?*

[95] Mais comment s'explique ce prestige de l'écriture ?

1^o D'abord l'image graphique des mots nous frappe comme un objet permanent et solide, plus propre que le son à constituer l'unité de la langue à travers le temps. Ce lien a beau être superficiel et créer une unité purement factice : il est beaucoup plus facile à saisir que le lien naturel, le seul véritable, celui du son.

2^o Chez la plupart des individus les impressions visuelles sont plus nettes et plus durables que les impressions acoustiques ; aussi s'attachent-ils de préférence aux pre-

mières. L'image graphique finit par s'imposer aux dépens du son.

3^o La langue littéraire accroît encore l'importance imméritée de l'écriture. Elle a ses dictionnaires, ses grammaires ; c'est d'après le livre et par le livre qu'on enseigne à l'école ; la langue apparaît réglée par un code ; or ce code est lui-même une règle écrite, soumise à un usage rigoureux : l'orthographe, et voilà ce qui confère à l'écriture une importance primordiale. On finit par oublier qu'on apprend à parler avant d'apprendre à écrire, et le rapport naturel est renversé.

4^o Enfin, quand il y a désaccord entre la langue et l'orthographe, le débat est toujours difficile à trancher pour tout autre que le linguiste ; mais comme celui-ci n'a pas voix au chapitre, la forme écrite a presque fatallement le dessus, parce que toute solution qui se réclame d'elle est plus aisée ; l'écriture s'arrogue de ce chef une importance à laquelle elle n'a pas droit.

§ 3.. LES SYSTÈMES D'ÉCRITURE *

[96]

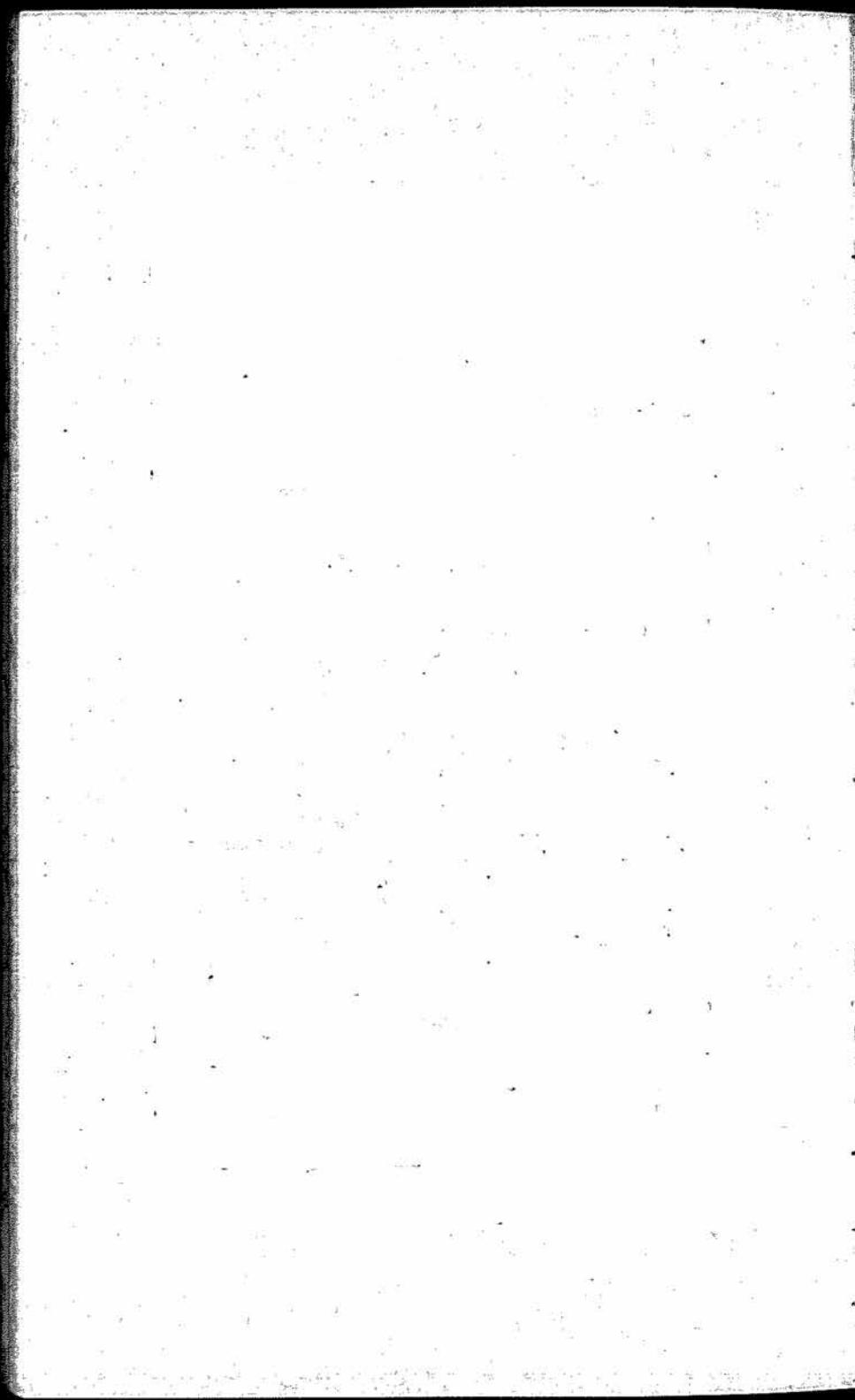
Il n'y a que deux systèmes d'écriture :

1^o Le système idéographique, dans lequel le mot est représenté par un signe unique et étranger aux sons dont il se compose. Ce signe se rapporte à l'ensemble du mot, et par là, indirectement, à l'idée qu'il exprime. L'exemple classique de ce système est l'écriture chinoise.

2^o Le système dit communément « phonétique », qui vise à reproduire la suite des sons se succédant dans le mot. Les écritures phonétiques sont tantôt syllabiques, tantôt alphabétiques, c'est-à-dire basées sur les éléments irréductibles de la parole.

D'ailleurs les écritures idéographiques deviennent volontiers mixtes : certains idéogrammes, détournés de leur valeur première, finissent par représenter des sons isolés.*

[97]



mort. Pour comprendre et fonder cette sentence et cette assé-tude, il faut aller jusqu'à l'addiction ou synthèse première du lan-gage et du donné. Comme si la décision originale du préteur, l'ad-dition quasi algébrique du dire et du don dans les *tria verba*, comme si la thèse première identifiant le, donné au dire produisaient par après mort et drogue, le sacrifice philosophique. Derrière le théâtre, derrière le tribunal, se joue la tragédie fondatrice : mort d'homme vraie par le poison langagier, vie usuelle dans le même narcotique. Sommeil à Épidaure, où le langage même prend les rêves. La gué-rison fuit en fin d'agonie. L'addition du dire au don se paie par la mort et la drogue.

Il semble que des ombres dansent derrière le corps ou le dit du préteur. Aurait-il menti de se prétendre le premier disant ?

Avant la fondation du savoir, avant celle du droit et de l'appro-bation, avant celle même du premier dire, à la fondation sauvage, non historique, de la ville, Tite-Live, au premier livre, rapporte la décision que rien ne peut changer, rien ne peut s'instituer *nisi aves addixissent*, sans l'addiction des oiseaux.

Un vol de vautours passe derrière le dos du préteur, un vol de corneilles. Sort le préteur, entre l'aruspice.

Le plus grand des empires du monde, le plus long que notre his-toire ait jamais connu, se dirigea en dernière instance sur des vols d'oiseaux ; voilà la décision la plus profonde jamais dite ou décidée en matière politique. Vous qui la lisez maintenant, vous qui l'apprenez, courez la répéter, toutes affaires cessantes, au général commandant les armées, au grand économiste gérant la crise, aux conseillers du président, aux ministres, au prince lui-même et à tous les votants que vous connaissez. Jamais bataille ne fut engagée par les légions romaines, jamais flotte chargée de blé n'appareilla, jamais on n'amenda une disposition légale, jamais décision de grandeur historique ne fut prise en ces temps-là sans que les augures aient d'abord attendu l'approbation dite ou donnée par les oiseaux, leur passage dans le ciel, leur façon de picorer le grain, sans l'ad-diction des volatiles. Rome, bien sûr, obtint la meilleure propor-tion de victoires de l'histoire, écrivit le droit le plus stable, mena la politique optimale, prit les décisions en moyenne les plus heu-reuses, elle reste, nous le savons, la première de tous les temps, et elle se confiait aux oiseaux. Avez-vous jamais entendu meilleure nouvelle, connaissez-vous une idée philosophique plus fine et plus

sage ? Existe-t-il un fait brut qui ramène mieux à l'humilité vraie les grands de ce monde ? Et à la frivolité nos profondeurs prétendues, nos raisons et nos savoirs, discours d'économie, stratégie, politique, nos sciences illusoires, humaines ou sociales ? Ceux qui ont le mieux réussi n'écoutaient aucune langue, ils regardaient les oiseaux voler, n'entendaient nulle expertise, mais observaient picorer les poulets. J'aimerais voir à la basse-cour, soucieux et méditants, ceux qui disent tenir en main les destins du monde, dont nous voyons l'image et entendons la voix dix fois le jour, aujourd'hui où la politique se réduit à la publicité de l'Etat. Ah ! les voir bayer aux corneilles !

La tragédie du dire s'effondre dans le rire.

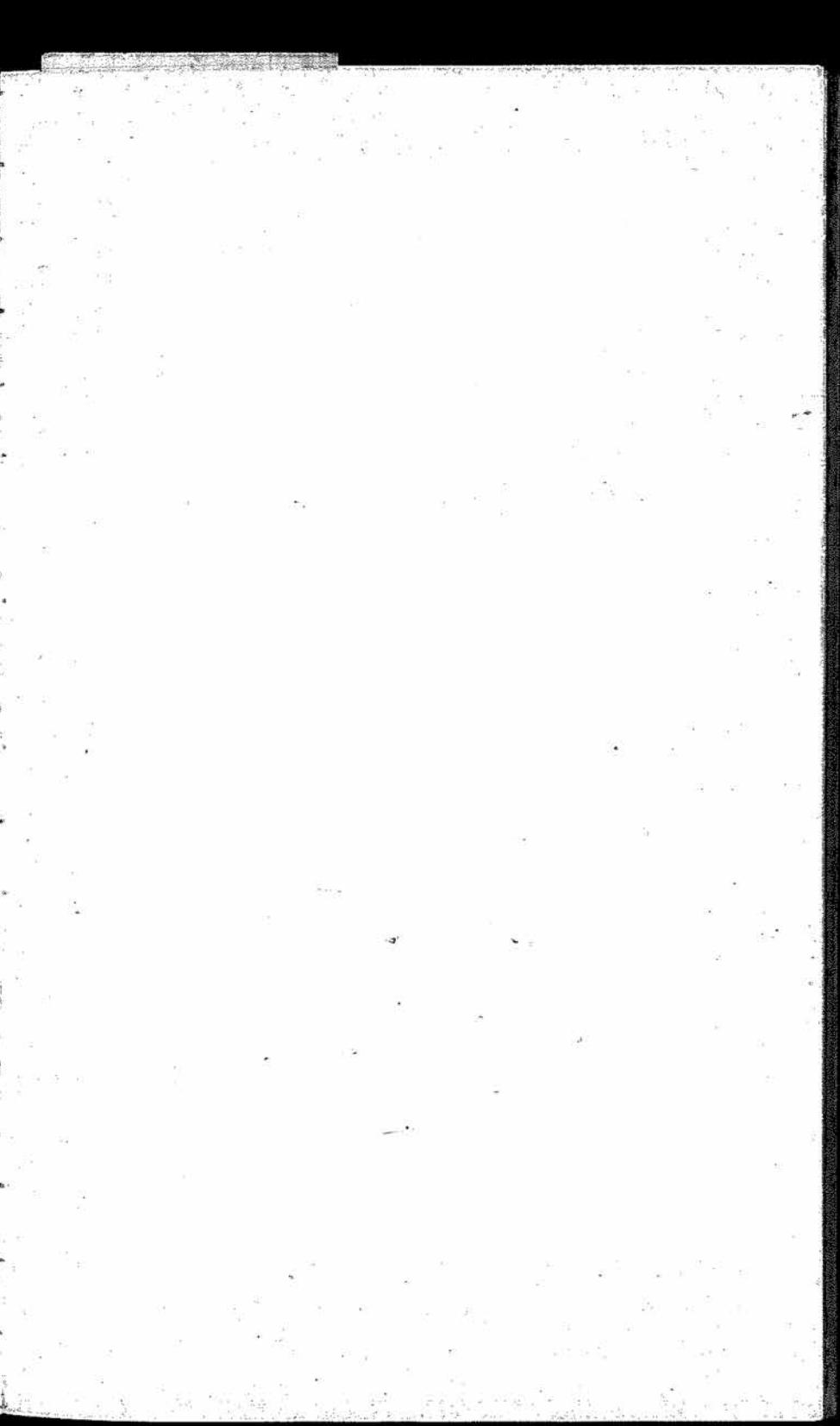
Sort le magistrat, entre l'augure. Nul n'a jamais entendu parler un augure, nul n'a jamais vraiment compris ce qu'il disait, quand il paraissait dire. Il ne demeure pas à l'orchestre, il ne s'y sent pas à sa place, il monte, vite, les gradins, sort du théâtre, quitte le tribunal, échappe à la prison, n'a que faire de ces tragédies, n'a pas besoin de mise à mort, il observe le ciel.

Les oiseaux ne parlent pas, les entrailles ne disent rien, le vol des vautours ne s'imprime pas dans l'air comme une écriture.

Esculape, maître en ces lieux, a pour père Apollon et pour mère une princesse ou la nymphe Coronis. Enceinte, celle-ci donna, dit-on, quelques-unes de ses faveurs à un troisième homme. Apollon le sut et la tua, non sans retirer de son sein Asklépios avant terme. Comment cet imbécile sut-il son infortune avant de commettre cette ignominie ? Par le vol singulier des corneilles. Il avait vu leur addiction.

Ainsi le dieu de la divination engendra celui des cures et de la médecine. Mais intervint au milieu d'eux un sacrifice humain. Le cadavre de la mère encombre encore le théâtre. Nous devons nous soigner, décidément, de la tragédie.

J'admire le rituel augural dont rient les philosophes, pour l'attention fine des aruspices au sens qui passe ou gît dans le monde sans ou avant notre intervention, de la main ou du langage : toute première observation où le perçu précède toute langue exprimée ou évaluée. Le préteur ne peut dire *addico* avant que l'augure n'ait vu l'addiction des oiseaux. Les vautours volent, les corneilles passent, les poulets picorent sans nous consulter : nous les consultons.





MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL