



Emmanuel Durand

Signe/Sympt»me/Fonction : les dispositifs esth°tiques de l'avant-garde

DURAND Emmanuel. *Signe/Sympt»me/Fonction : les dispositifs esth°tiques de l'avant-garde*, sous la direction d'Alain-Marc Rieu. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2017.

Disponible sur : <http://www.theses.fr/2017LYSE3049>



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



N°d'ordre NNT : 2017LYSE3049

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de

Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 487

Ecole Doctorale de Philosophie

**Discipline de doctorat :
Philosophie – Etude des systèmes**

Soutenue publiquement le 10/10/2017, par :

Emmanuel Durand

SIGNE / SYMPTÔME / FONCTION

LES DISPOSITIFS ESTHÉTIQUES DE L'AVANT-GARDE

Devant le jury composé de :

CHATEAU DOMINIQUE, Professeur Émérite, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne,
Rapporteur

MONTABELLO PIERRE, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur

TIBLOUX EMMANUEL, Directeur, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon

RENAUD JEAN-XAVIER, Artiste, Enseignant, Haute Ecole d'Art et de Design de Genève

RIEU ALAIN-MARC, Professeur Émérite, Université Lyon 3 Jean Moulin, Directeur de
Thèse

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui, de quelque manière que ce soit, m'ont accompagné et soutenu tout au long de la réalisation de ce travail, et tout particulièrement mes parents et le professeur Alain-Marc Rieu.

Sommaire

Introduction ñ L'œuvre d'art, le sens et l'ordre	5
01. #Bacon ñ Le dispositif esthétique contemporain	17
02. #LesSyllabes ñ L'horizon illimité du #signe	49
03. #Haiku ñ Critique d'un agencement social d'occupation (Prague/Tokyo/Paris)	83
04. #Schaeffer ñ La musique concrète ou l'incident dans le musical	123
05. #Montage ñ Principe de cohérence sensible (diptyque cinématographique 1)	166
06. #TrueDetective ñ L'œuvre d'art et ses paradigmes (diptyque cinématographique 2)	208
07. #AkaiMPC ñ Sampling social	237
08. #Cosmogramma ñ Modalisation de subjectivités hybrides	289
Conclusion ñ Esthétique de consistance	345

Au-delà du signifiant, au-delà de l'illusion d'une réalité inamovible. Il n'est pas question ici d'une option spéculative, mais d'une affirmation : toute réalité est datée et historiquement et socialement située ; l'ordre du réel n'a rien d'un destin, on peut le changer¹.

Félix Guattari

¹ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977, p. 218.

Introduction - L'œuvre d'art, le sens et l'ordre

La rupture esthétique

Clément Greenberg théorise, dans son célèbre article « Avant-garde et kitsch » de 1939, les récentes transformations du domaine de l'art. C'est l'histoire d'une rupture. Ainsi écrit-il, si historiquement et traditionnellement, l'exercice artistique est guidé voire canalisé par les conditions qu'impliquent, tout particulièrement, le principe de mécénat, l'exigence de la représentation ou le faible nombre de thèmes², une rupture s'opère au cours du XIX^e siècle ; rupture dont la première conséquence est l'autonomisation du domaine artistique dans son ensemble. L'artiste libéré se responsabilise et passe, pour ainsi dire, de simple technicien à inventeur, ses modalités de création, ses préoccupations et son appréhension des choses changent ; il n'est plus l'agent ou l'outil au service d'une autorité dominante, et cette prise de distance l'engage sur une voie inédite. Les raisons de ce bouleversement historique sont complexes, et si Greenberg s'y attarde peu, il insiste tout de même sur leur nature non

² « Il y avait une réalité conceptuelle universellement valide prête pour l'imitation, dont l'artiste ne pouvait altérer l'ordre. Le sujet de l'art était déterminé par ceux qui commandaient les œuvres, lesquelles n'étaient pas créées, comme dans la société capitaliste, pour la spéculation. Précisément dans la mesure où le contenu de son œuvre était déterminé d'avance, l'artiste était libre de se concentrer sur son médium. [...] Aussi longtemps qu'il y eut un accord général sur les sujets les plus dignes de l'art, l'artiste n'eut pas besoin d'être original et inventif dans son sujet, et put consacrer toute son énergie aux problèmes formels. [...] Il faut attendre la Renaissance pour que les inflexions personnelles deviennent légitimes, pourvu qu'elles restent dans les limites de ce qui est simplement et universellement reconnaissable. » (Clément Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, Paris, Macula, 1992, p. 23).

esthétique. Il parle d'une *société d'occidentale*³ pour qualifier cette période charnière de l'histoire moderne ; on dira aussi, en reprenant les termes d'Adorno, *crise du sens*⁴ : dans les deux cas, il s'agit de modéliser la perte d'efficacité des systèmes représentatifs, sémantiques ou symboliques relatifs aux grands courants de pensée occidentaux traditionnels, qui ouvre sur un obscur et inquiétant champ de possibilité illimité⁵. Ainsi l'avant-garde accompagne ce que Greenberg appelle une « conscience supérieure de l'histoire – plus exactement : l'apparition d'une forme nouvelle de critique de la société⁶ » selon laquelle l'ordre social capitaliste de l'époque, fondé sur l'opposition des classes bourgeoise et prolétarienne, n'est pas « un mode de vie éternel et naturel, mais simplement l'étape la plus récente dans une succession d'ordres sociaux⁷ ». Comme Greenberg le précise, c'est en adhérent, même inconsciemment, à ce nouvel élan critique aux manifestations variées que les artistes d'avant-garde commencent à émerger⁸.

Sur le plan esthétique, deux grandes tendances radicalement opposées se dégagent ; celle de l'avant-garde donc, et celle du kitsch. C'est d'ailleurs sur cette franche disparité des productions culturelles que Greenberg ouvre son article et fonde sa problématique : « Un poème d'Eliot et un poème d'Eddie Guest – quelle perspective culturelle serait assez vaste pour nous permettre de les situer de façon satisfaisante l'un par rapport à l'autre⁹ ? » Mais si l'avant-garde baigne dès ses débuts dans un océan de préoccupations idéologiques et politiques, elle en reste pourtant fondamentalement détachée. L'ensemble de sa démarche esthétique, se refermant sur elle-même, s'inscrit au contraire dans une rupture avec la réalité concrète du monde qu'il faut lire comme le signe d'une réaction à la menace d'un relativisme généralisé dont elle se fait le symptôme, suivant cette volonté, somme toute très artistique, de continuer à créer : « Il s'est donc avéré que la vraie et la plus importante fonction de l'avant-garde n'était pas d'«expérimenter» mais de trouver une voie par laquelle il serait possible de continuer à faire évoluer la culture au milieu des confusions et de la violence idéologique. En

³ *Ibid.*

⁴ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 2011, pp. 215-220.

⁵ « Toute certitude devient fragile. Les vérités de la religion, de l'autorité, de la tradition et du style sont remises en question, et l'écrivain ou l'artiste ne peut plus évaluer la réaction de son public aux symboles et aux références avec lesquels il travaille. » (Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 10).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ « Les artistes et les poètes des années cinquante et soixante du XIX^e siècle épousèrent, inconsciemment pour la plupart, ces nouvelles conceptions, fruit du cheminement de la pensée progressiste de leur temps. Ce ne fut donc pas un hasard si la naissance de l'avant-garde a coïncidé chronologiquement – et géographiquement – avec le premier développement assuré d'une pensée scientifique révolutionnaire en Europe. » (*Id.*, pp. 10-11).

⁹ *Id.*, p. 9.

se retirant complètement du public, le poète ou l'artiste d'avant-garde cherchait à maintenir le niveau élevé de son art en le raréfiant et en l'élevant à l'expression d'un absolu où toute contingence et toute contradiction seraient soit résolues soit sans objet. D'où l'avènement de "l'art pour l'art" et de la "poésie pure", où toute préoccupation de contenu est à éviter comme la peste¹⁰. » Ce rejet du contenu, qui marque le refus d'assumer un sens incertain, explique pour Greenberg les pratiques esthétiques de l'avant-garde qui mènent à l'abstraction et au non-figuratif, et dont les préoccupations portent dès lors exclusivement sur un travail formel. Plus précisément, l'inspiration de l'artiste ne se focalise plus sur un monde qu'il chercherait à mettre en images (imitation de la nature), mais, parce qu'il doute de ce monde et des moyens de le représenter, sur les processus mêmes de création (imitation de l'imitation)¹¹.

La spécialisation de l'art dans l'avant-garde s'accompagne de sa marginalisation vis-à-vis d'un public de non-spécialistes dépourvu des codes nécessaires à sa compréhension. D'où la distinction *high and low*, qui oppose un art dit savant à des productions culturelles populaires : le kitsch. Par le passé, du fait de ses caractéristiques, les plaisirs du grand art étaient théoriquement, bien que la réalité sociale ne le permettait pas réellement, accessibles au plus grand nombre, précisément parce qu'il reprenait les codes d'un monde familier (sans partager la fonction socio-économique d'une œuvre, le paysan pouvait tout de même apprécier le talent d'un peintre ou d'un sculpteur). En brisant ces codes, l'avant-garde expose un monde étranger. Mais encore, le phénomène d'industrialisation, accompagné d'un processus d'alphabétisation avancé, a favorisé l'éclosion d'un nouveau domaine culturo-artistique à la croisée de trois éléments inédits : une certaine mise à niveau intellectuelle d'une grande partie de la population ; un nouvel appétit pour la culture, ou un besoin de divertissement adapté aux nouvelles conditions de vie ; un système économique reposant sur la consommation. Cette conjoncture favorise l'émergence d'une *culture de masse*, ou *industrie culturelle* d'après la notion d'Adorno et Horkheimer, décrite comme étant le résultat d'une extension de la logique industrielle à un domaine culturel alors réduit au simple amusement¹². Par conséquent, d'un point de vue esthétique, la formule du kitsch semble tout

¹⁰ *Id.*, p. 11.

¹¹ « Ces moyens eux-mêmes deviennent le sujet de l'art et de la littérature. Si, toujours selon Aristote, l'art et la littérature sont imitation, ce dont il s'agira ici sera d'imiter le processus de l'imitation. » (*Id.*, p. 13).

¹² « Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'autonomisation a pris en même temps un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre et sur son bonheur, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au divertissement, que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du processus du travail lui-même. » (Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie, raison et mystification des masses*, Paris, Allia, 2012, p. 41).

droit sortie d'une usine ; il n'est pas question de création, d'invention, mais de copie, de reprise, finalement d'une répétition qui rappelle celle du cycle de production de la machine. Et ce qui sert de modèle à la copie, c'est l'art et la culture authentique, dont le kitsch emprunte et réutilise arbitrairement les signes – les codes, les formes ou les idées¹³. Il ne s'agit pas tant de remettre en cause cette manière de procéder, qui pourrait nourrir une pratique du collage, du *sampling*¹⁴ et plus généralement du montage, fréquemment utilisé dans l'avant-garde. Le véritable problème est que *ce que le kitsch emprunte, il l'emprunte non pas* © *une conception actuelle et pertinente du monde*, mais à une ancienne conception dépassée – celle qui pousse justement les artistes d'avant-garde à *faire autre chose*. La raison est que le monde tel qu'il devient, tel qu'il est en train de devenir, ne possède *pas encore de repr^osensation fiable*. Or précisément, la condition première du kitsch, du fait de ses enjeux économiques et sa fonction divertissante, est son accessibilité universelle : la nouveauté ne pouvant donc faire partie de ses principes, le kitsch doit se contenter d'images connues et partagées de tous, et se coupe ainsi de la fonction créative de l'art.

Le dispositif avanc^o de Greenberg

Une avant-garde qui se marginalise par le haut, un kitsch qui nivelle par le bas : à partir de ces considérations générales va se développer un dispositif avancé dans le texte de Greenberg, dispositif dont la structure se dévoile dans l'exemple du paysan russe, qu'il reprend de Dwight McDonald¹⁵. On peut le résumer ainsi : on montre deux tableaux à un paysan russe ignorant (mais jouissant d'un certain libre arbitre), le premier de Repine, le second de Picasso. Lequel va-t-il préférer, et pour quelles raisons ?

¹³ « La condition préalable à l'avènement du kitsch, condition sans laquelle il ne pourrait exister, c'est la présence d'une longue et riche tradition culturelle dont il peut détourner les découvertes, les connaissances et la conscience historique d'elle-même à son profit. Le kitsch lui emprunte des procédés, des trucs, des stratagèmes, des démarches empiriques, des thèmes qu'il érige en système tout en rejetant le reste. » « Le kitsch, utilisant comme matériau brut les simulacres appauvris et académisés de la culture véritable, cultive cette insensibilité. Il en fait la source de ses profits. Le kitsch est mécanique et fonctionne par formule. C'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses. » (Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 17 et pp. 16-17).

¹⁴ Traduction anglaise du terme « échantillonner », francisé notamment à travers la démocratisation de la manière de composer de la musique à partir d'échantillons musicaux prélevés sur des morceaux existants.

¹⁵ Dwight McDonald, « Soviet Society and its cinema », *Partisan Review*, vol. VI, n°2, winter [1938-]1939, pp. 80-95.

On devine le Picasso, œuvre cubiste d'avant-garde, dans lequel le paysan ne voit rien de véritablement significatif, si ce n'est « un jeu de lignes, de couleurs et d'espaces représentant une femme¹⁶ ». Dans le tableau de Repine, une scène de bataille¹⁷ est clairement identifiable et aucun signe n'échappe à l'œil pourtant amateur du paysan, qui « voit et reconnaît [...] les choses comme il les voit et les reconnaît hors du tableau – il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie¹⁸ ». Ainsi Picasso élabore et utilise un système de représentation sémantique inédit, dans le sens où les signes que son tableau contient ne livrent pas de significations claires et distinctes ; tandis que le réalisme de Repine, reprenant les codes d'un système ordinaire, connu et universel, autorise une compréhension immédiate sans le moindre effort (l'effort que demanderait justement le fait d'apprendre à lire les signes de Picasso). « Le paysan est aussi ravi par l'abondance de significations évidentes qu'il trouve dans ce tableau : “Il raconte une histoire”¹⁹. » Le travail de Repine relève de la *figuration* (signification évidente) et de la *narration* (raconter une histoire) – autrement dit tout ce qui semble absent du tableau de Picasso – et la familiarité de ces modes de représentation amène le paysan à préférer le kitsch d'un Repine à l'avant-garde d'un Picasso.

Ainsi le kitsch montre *ce qui est*, et l'avant-garde montre *autre chose que ce qui est*. Si le non-spécialiste opte plus facilement pour le premier, c'est précisément par habitude, pour sa facilité d'accès et de compréhension, mais aussi, réciproquement, par une certaine appréhension de l'inconnu, de l'étranger, ou encore de l'indéterminé. L'effort que lui demanderait l'appréciation de l'avant-garde n'est pas tant inaccessible, il est seulement rendu difficile par les conditions de vie modernes : « Mais les choses étant ce qu'elles sont en Russie – et ailleurs – le paysan trouve très vite que ses longues journées de travail et ses conditions de vie difficiles ne lui laissent pas le loisir ni la force ni le confort d'apprendre à apprécier Picasso. Cela exige, après tout, un “conditionnement” considérable. La grande culture est la plus artificielle des créations humaines et le paysan ne sent aucune nécessité “naturelle” qui le pousserait vers Picasso au prix de tant de difficultés. Au bout du compte, le paysan retournera au kitsch quand il lui prend envie de regarder un tableau, car il peut y prendre plaisir sans effort²⁰. »

¹⁶ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 20.

¹⁷ Dans une note datant de 1972, Greenberg, sans la corriger dans le texte, fait état d'une erreur qui n'a aucune incidence sur sa compréhension : Repine n'a en réalité jamais peint de scène de bataille.

¹⁸ *Id.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Id.*, pp. 24-25.

Si nous parlons de dispositif *avancé*, c'est que cet exemple donne à voir, autour d'une problématique à la fois esthétique et sémantique, une deuxième lecture de l'opposition entre l'avant-garde et le kitsch, lecture qui étend les ramifications de l'œuvre d'art au-delà du domaine artistique. C'est l'annonce faite par Greenberg : « Il me paraît nécessaire d'examiner de plus près, et de façon plus originale qu'auparavant, le rapport entre l'expérience esthétique telle qu'elle est vécue par l'individu spécifique – et non général – et les contextes historique et social où une telle expérience se situe²¹. » Ainsi l'opposition entre le kitsch et l'avant-garde ne peut se résumer à celle entre le connu et l'inconnu, le déterminé et l'indéterminé, le sens et le non-sens ou l'absence de sens ; ou encore entre l'utile (par le divertissement) et l'inutile (l'absence de sens entraînant une absence de fonction) : car précisément, *la question que pose ou plutôt repose ce dispositif est celle de la fonction de l'œuvre d'art*. Mais il la pose différemment, c'est-à-dire dans les conditions nouvelles d'un monde en crise.

Les productions du kitsch sont calibrées pour la masse : elles s'adaptent aux modalités de vie du travailleur moderne et participent activement au renforcement de sa fonction dans l'organisation sociale. Aussi est-il si fortement lié à l'action d'un pouvoir qui cherche à asseoir son autorité, et tout particulièrement dans le cas des régimes à tendance totalitaire et fasciste. Greenberg mentionne ainsi l'intérêt de façade et de courte durée d'un Hitler ou d'un Mussolini pour l'avant-garde et le modernisme²². La raison est toujours la même : l'accessibilité comme condition du kitsch. Mais il ne faut pas s'arrêter là, car *ce qui rend l'accessibilité possible, c'est la conformité des modes de représentation utilisés par les artistes avec les systèmes de signification établis*. Autrement dit, *le sens, c'est l'ordre*. C'est ce qu'explique Félix Guattari à travers le couple loi et langage : « Le pouvoir ne peut se maintenir que pour autant qu'il s'appuie sur les sémiologies de la signification : “Nul n'est censé ignorer la loi” ; cela implique que nul n'est censé ignorer le sens des mots. [...] La loi, en tant que point d'aboutissement des luttes de sexe, d'ethnie, de classe, etc..., cristallise dans le langage. La “réalité” imposée par les pouvoirs dominants est portée par une sémiologie dominante²³. » Une sémiologie dominante qui repose sur le langage, mais également sur les autres systèmes sémantiques, dont les signes ne sont pas seulement des mots, mais des images, des formes, des sons, des gestes, etc. : d'où le rôle essentiel de l'art. De sorte que lorsque le paysan russe préfère la scène de bataille parce qu'il la comprend plus facilement

²¹ *Id.*, p. 9.

²² *Id.*, pp. 26-27.

²³ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., pp. 215-216.

que le curieux montage cubiste, il affirme dans une certaine innocence l'hégémonie d'un système sémantique dominant. Dans une même innocence généralisée, la tendance kitsch dans son ensemble ne fait pas seulement que protéger l'ordre social établi, mais participe activement à son maintien. C'est là, nous semble-t-il, *sa première et primordiale fonction*, qui devance largement en importance celle d'ordre économique si souvent exposée (alimenter le système économique à travers un art industrialisé qui repose sur le principe de consommation), qui n'en est finalement qu'un cas particulier.

La clé du dispositif, ou son point d'articulation, c'est *la composante s°mantique li°e dāun cot° ©lōuvre dāart, de lāutre ©un mod±le dōordre social*. Le kitsch mime le sens à l'identique, tandis que l'avant-garde, par ses procédés de création, semble s'y dérober. Mais ici aussi il faut aller plus loin. D'abord, comme l'écrit Greenberg, l'avant-garde, bien que prenant ses distances avec le contenu, n'abandonne pas totalement la sphère du sens. Seulement ce dernier est d'une part moins accessible, la raison étant que d'autre part, *son objet n'est pas le m²me*, en tant que ce n'est plus le monde mais la manière dont on se le représente. Greenberg dit que « les valeurs ultimes que le spectateur cultivé tire de Picasso sont au second degré, comme résultat d'une réflexion sur l'impression immédiate laissée par les seules qualités plastiques. [...] Ces qualités ne sont pas présentes immédiatement ou extérieurement dans la peinture de Picasso, elles y sont projetées par le spectateur suffisamment sensible pour réagir aux qualités plastiques²⁴ ». Le sens n'y est donc pas absent, mais présent en tant que *virtuel*²⁵, et sa manifestation ou son effectuation est comme retardée, attendant l'expérience qu'en fera son public. D'où cette jolie formule : « Là où Picasso peint la *cause*, Repine peint l'*effet*²⁶. » Les causes et les effets des manifestations sensibles dans une matière signifiante : comme si au fond, le projet de l'avant-garde était de *devancer le sens*, et par extension, de *r°inventer lōordre social*. Il va de soi qu'en ces termes, la question de *lāart pour lāart*, comme celle de l'abstraction, prend une toute autre tournure, voire une autre dimension. Le retard ou l'absence apparente du sens tient alors lieu de programme. C'est l'hypothèse que semblent tout du moins poser les artistes d'avant-garde face à la relativité des modes de représentation et d'occupation du monde : le travail immédiat sur les conditions mêmes de ces derniers pourrait offrir la possibilité d'une organisation différente du monde. Et

²⁴ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 21.

²⁵ Et en cela existe. Nous nous rapportons à la définition du virtuel que donne Gilles Deleuze : « Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. *Le virtuel possède une pleine r°alité, en tant que virtuel.* » (Gilles Deleuze, *Différence et r°p°tition*, Paris, PUF, 1968, p. 269).

²⁶ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 22.

si ce travail est profondément artistique, c'est qu'il donne une primauté à la forme sur le contenu ; une forme qui dans sa virtualité mobilise toute la promesse de significations à venir.

Le destin commun des avant-gardes

Appréhender l'art post-XIX^e siècle du point de vue de la tradition fut la source de deux grandes méprises. La première fut de rater la problématique esthétique-sémantique qu'ils posaient. La seconde est d'avoir trop souvent fait des artistes les responsables partiels, et leurs productions les causes des bouleversements qui affectaient l'organisation sociale, à défaut de les considérer comme de simples symptômes de ce qui se déroulait à cette période. Car sans verser, comme nous le disions, dans l'idéologie, dans la critique politique, l'avant-garde n'abandonne pas pour autant les problématiques qui ressortent de la crise du sens : bien davantage encore, *en s'interrogeant sur ses propres facultés de représentation formelle, elle les prend pour thème esthétique* – si l'ordre social n'est pas absolu, il en est de même en ce qui concerne les systèmes sémantiques sur lesquels il repose. Comme le rappelle Greenberg, le foyer de naissance de l'avant-garde n'est pas artistique, mais cristallise des phénomènes de toute sorte. Le défaut de l'art est peut-être d'avoir pris trop tôt, ou avant les autres, la mesure de ces changements que Guattari évoque en ces termes : « on peut aussi émettre l'hypothèse que la société est actuellement traversée par toute une série de bouleversements “moléculaires”, c'est-à-dire pas encore visibles à grande échelle, et qu'elle est travaillée par des transformations qui touchent ses systèmes institutionnels de base, l'école, les prisons, le fonctionnement du couple, le statut de la femme, le statut des immigrés, des malades mentaux, des homosexuels... Longtemps avant que des explosions spectaculaires se produisent (du type de celle de 1968 dans les milieux étudiants ou de celle des prisons), tout un travail souterrain s'opère, toute une nouvelle sensibilité se cherche²⁷. » Or c'est précisément ce type de transformations et cette nouvelle sensibilité qui trouvent dans l'avant-garde matière à modélisation.

Si Guattari est si bien placé pour comprendre cela, c'est qu'il est, avec Gilles Deleuze, à la tête d'une autre avant-garde, philosophique cette fois, dont le destin demeure intimement

²⁷ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., pp. 203-204.

lié à celui de l'art. En premier lieu par l'importance de ce dernier dans le développement de leur pensée. Mais aussi parce que cette affinité leur a finalement valu des critiques du même ordre. Comme l'art moderne et contemporain, la philosophie dite postmoderne serait trop abstraite, irrationnelle, peinerait à faire sens : elle est au mieux stérile, au pire dangereuse lorsque les philosophes prennent le relais d'une irresponsabilité artistique qui mène à la catastrophe. Le fait est que l'on retrouve chez eux la même méfiance et le même rejet des conventions signifiantes ; qu'ils se retrouvent, à leur tour, dans cette zone où les idées, devançant le langage, nécessitent des formes inédites d'expression ou de représentation. Une zone sans repères qui fait si peur à la tradition, principalement parce qu'une fois sorti du quadrillage socio-sémantique des grands systèmes de représentation établis, *tout semble devenir possible et justifiable*. Comme la voix de son ombre le dit à Zarathoustra : « Avec toi j'ai désappris à croire aux mots et aux valeurs et aux grands noms. [...] "Rien n'est vrai, tout est permis" : voilà ce que je me disais²⁸. » A la suite de l'art d'avant-garde, la philosophie prend pour thème l'effondrement d'un monde. Mais comme l'art, cette perspective ne relève pas du jeu, pas même du choix, mais d'une nécessité. C'est ce qu'explique Greenberg à travers l'exemple du poète William Butler Yeats : « Dans les vers de Yeats cités ci-dessus, c'est de Byzance qu'il s'agit et Byzance est très proche d'Alexandrie ; certes en un sens, cette imitation du processus d'imitation est une forme supérieure d'alexandrinisme. Mais il y a une différence essentielle entre les deux : l'avant-garde bouge, alors que l'alexandrinisme reste sur place. C'est précisément ce qui justifie les méthodes de l'avant-garde et les rend nécessaires. Car il n'existe pas d'autres voies aujourd'hui pour créer un art et une littérature de premier ordre²⁹. » Une nécessité qui, dans l'art aussi bien que dans la philosophie, s'inscrit dans un véritable projet qui doit les protéger de la pressante menace relativiste ou nihiliste : en équilibre entre la lutte contre le sens et la lutte contre le chaos, se profile un programme qu'il est nécessaire de retracer, parce que nous n'en avons pas fini avec la crise du sens. Un programme que nous choisissons de qualifier d'esthétique, même s'il ne tire pas ses problématiques de préoccupations artistiques, et surtout s'il n'a pas seulement l'œuvre d'art comme objet.

Car ce que nous choisissons de qualifier d'esthétique, dans la continuité de Deleuze et Guattari, c'est *le ph°nom±ne m²me de d°passement des syst±mes signifiants °tablis*. Ce phénomène a trop souvent été rattaché, à tort, à un simple processus de déconstruction, voire

²⁸ Friedrich Nietzsche, « L'ombre », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, LGF Le livre de poche, 2010, p. 322.

²⁹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 14.

de radicale destruction – plus volontiers chez les postmodernes français que l'on a accusés, et que l'on accuse encore d'avoir mis à mal l'organisation sociale en s'attaquant aux représentations structurales traditionnelles. Il résulte pourtant d'un acte créatif, dans le sens où il ne correspond, par principe, à aucun modèle prédéfini – c'est pourquoi l'esthétique est indissociable de l'art, mais la raison aussi pour laquelle tout art, et tout particulièrement le kitsch, ne répond pas aux critères esthétiques. Et en cela ce phénomène de dépassement est positivement productif en tant que recomposition d'une conception du monde non seulement déjà en ruine, mais dont les modalités, surtout, ne permettent plus en l'état de fonctionner comme par le passé. C'est ce qu'explique Guattari : « tout décentrement esthétique des points de vue, toute démultiplication polyphonique des composantes d'expression passent par le préalable d'une déconstruction des structures et des codes en vigueur et par une plongée chaotique dans les matières de sensation. A partir d'elles redeviendra possible une recomposition, une recreation, un enrichissement du monde (un peu comme on parle d'uranium enrichi), une prolifération non seulement des formes mais des modalités d'être³⁰. »

Dans ces nouvelles conditions s'opère un renversement décisif : l'absence de sens n'est plus vécue comme un manque, mais préfigure un surplus, dans le sens où elle est précisément *le signe d'une réaction à un manque comme incapacité de la symbolique à modéliser notre nouveau rapport au monde*. Qu'est-ce que le monstrueux, le chimérique, le surréaliste, sinon la figuration mutante d'une réalité franchissant les limites de sa normalité ? Qu'est-ce que l'abstraction sinon le même phénomène dans une radicalité plus avancée ? Qu'est-ce que le hasard, sinon un acte désespéré mais volontaire de s'affranchir, dans le geste, d'un monde d'habitudes ? Plus d'un siècle d'artistes dos au mur.

Le nouveau problème esthétique

Nous pensons que la question esthétique relative à l'avant-garde a été mal posée ; mal posée en ce qui concerne l'art, mal posée en ce qui concerne la philosophie, et qu'elle mérite d'être justement reposée au point de jonction des deux disciplines – dans cette *zone d'indiscernabilité* où se jouent ce que Deleuze et Guattari appellent des *devenirs*.

³⁰ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 126.

Mal posée tout d'abord parce que trop idéologiquement ou politiquement posée, en attaquant principalement le problème du point de vue du kitsch. Il ne s'agit pas de nier ni l'importance ni la pertinence des critiques soutenues, par exemple, par l'École de Francfort, tout particulièrement par Adorno, Horkheimer et Marcuse, ou encore plus récemment par Christopher Lasch, mais elles ne nous semblent pas en mesure de comprendre le problème dans son ensemble. Ce n'est pas tant que l'art se rattachant à la nouvelle esthétique proposée par l'avant-garde ne présente pas de composantes sociales ou politiques concrètes ; il en possède effectivement, mais, sans qu'elles soient secondaires, elles s'inscrivent dans une problématique esthétique-sémantique qui les surpasse. Problématique dont l'attaque frontale du système établi à travers celle de la logique de son régime politique ou économique, qui au passage reste interne au système, ne peut que rater.

En second lieu, il apparaît que nous avons pris au premier degré, ou, ce qui revient au même, sous l'angle de notre conception traditionnelle du monde, l'entreprise de création de l'avant-garde et ses productions. En considérant ainsi leur rapport au sens du point de vue de l'absence, on ne peut que passer à côté de ce que justement elles problématisent, ou encore de ce dont elles sont les symptômes. Pour le dire autrement, on a fait des œuvres d'art des *causes* là où elles ne sont déjà que des *effets* (aussi, lorsque Greenberg dit de Picasso qu'il « peint la cause », il choisit mal ses mots), ou des symptômes. Ce n'est, en effet, qu'en recomposant les conditions de création que l'on pourra comprendre à quoi les œuvres répondent. Et s'il en est de même dans la philosophie postmoderne, c'est précisément que ce que le philosophe découvre dans l'œuvre d'art d'avant-garde, c'est une nouvelle esthétique qui d'une part partage ses préoccupations et sa vision des choses, et d'autre part et surtout, dont *les modalités d'exécution et la nature des productions, en avance sur les siennes, lui apparaissent comme des modalités de travail particulièrement pertinentes.*

Le panorama artistique post-XIX^e siècle que dresse Greenberg est d'une grande justesse, et son dispositif, bien que rudimentaire, nous semble un bon point de départ pour aborder la question esthétique – à l'exception près que les deux tendances ne nous semblent pas aussi séparées qu'il le laisse penser : comme nous le verrons, c'est dans le rapport, l'équilibre trouvé entre les deux que se joue la création ; aussi, par conséquent, la distinction *high and low* n'est pas, ou plus aussi franche aujourd'hui (l'art contemporain l'a notamment bien montré), signe d'une circulation effective des fonctions esthétiques. Mais surtout, au-delà de l'articulation du couple avant-garde et kitsch, le dispositif de Greenberg permet d'aborder

la question esthétique positivement, du point de vue cette fois de l'avant-garde, et non plus simplement négativement dans une critique du kitsch. Comprendre ce qu'elle symptématise, mais surtout, comprendre quel est son programme, en tant que les problématiques que pose l'avant-garde trouvent des réponses dans des réalisations qui sont comme la mise en formes concrète de nouvelles conditions de vie à travers des modes de représentation du monde adaptés à ses variations. C'est, il nous semble, seulement à ces conditions que l'on pourra comprendre non seulement ce qu'est une œuvre d'art, mais aussi, pour ainsi dire, ce que veut et ce que permet aujourd'hui la fonction esthétique, quelque soit le domaine dans lequel elle s'exprime.

01. #Bacon - Le dispositif esth°tique contemporain

L'artiste ; le monde – son monde ; les différents outils et accessoires – peinture, pinceau, brosse, balais, éponge, chiffon, peu importe ; la toile. Dans la toile, qui n'est pas blanche mais tout au contraire bien remplie, presque saturée, faire, par quelques procédés picturaux, une entaille – ce n'est pas le lin, le chanvre ou le coton qui est déchiré, ou transpercé, ou attaqué, mais ce que son blanc, son vide apparent présuppose, c'est-à-dire le monde. Oublier alors le monde, son monde, oublier ce que l'on sait, ce que l'on veut, s'exercer à y voir et à vouloir autre chose ; suivre l'entaille dans son élan, c'est devenu une brèche, en suivre l'aspiration (dans les deux sens du terme). La brèche s'ouvre sur quelque chose, quelque chose de différent qu'il faut laisser rentrer – si l'on ne sait précisément pas encore quoi, on sait cependant que c'est le résultat de l'entaille sur le contenu de la toile blanche, sur ce qui était déjà là. Quelque chose est arrivé. S'il n'y a pas d'entaille, si l'on n'ouvre pas de brèche, on ne fait rien d'autre que du coloriage, ou plutôt du maquillage – on maquille ce qui est déjà là ; autrement dit, on ne fait que répéter la même chose. C'est tout sauf créer. Inversement, si la brèche s'étend à l'excès, jusqu'à traverser l'ensemble de la toile, alors on prend le risque de faire totalement basculer celle-ci de l'autre côté, de couper tout lien avec elle – entre le monde et ce que la toile représente ; son contenu devient alors inaccessible. C'est une question d'équilibre ; un équilibre particulièrement subtil dont la recherche représente tout le travail de l'artiste.

Ceci est un *dispositif esth°tique*, ou plutôt les *grandes lignes du modèe d'un dispositif esth°tique*. On en a esquissé une vue d'ensemble, recensé ses éléments principaux (artiste, monde, outils, toile, brèche, etc.), donné certaines de ces procédures (ouvrir la brèche, suivre l'élan, laisser entrer, trouver le point d'équilibre, etc.). Il fonctionne comme une carte : les procédures sont comme les lignes qui mettent en relation les différents éléments, faisant apparaître une dynamique. A l'image d'une recette de cuisine, on peut réussir comme rater l'opération qui consiste à tracer le dispositif, mais dans tous les cas, c'est-à-dire même partiellement tracé, il doit retenir notre attention.

Il serait tentant de dire que la brèche est une fenêtre, une frontière entre deux mondes ; mais c'est plus compliqué que cela, et nous dirions plutôt qu'elle sépare deux moments du même monde. Toute œuvre d'art fonctionne comme une fenêtre ; dans la plupart des cas celle-ci reste fermée, et se réduit alors à une fonction de miroir, se contentant de refléter le monde tel qu'il est. Mais parfois un artiste parvient à l'entrouvrir, donnant ainsi un point de vue sur ce à quoi ce monde *pourrait* ressembler. Et alors il crée, il crée véritablement. Il nous semble d'ores et déjà important de préciser que cette distinction qui pourrait apparaître comme s'appuyant sur des critères qualitatifs ne l'est en aucun cas : nous nous attachons à la fonction des œuvres, et il nous semble que toutes les œuvres, dès lors qu'elles ont un public, ont une fonction. Ce n'est pas tant que nous ignorons le critère de qualité, plutôt que nous considérons, s'intéressant à la fonction de l'art, que la qualité d'une œuvre se confond avec sa propension à créer – en l'occurrence, créer de nouvelles fonctions.

Si nous prenons l'exemple de l'œuvre d'art, et en particulier ici celui de la peinture comme modèle, il nous faut préciser que le dispositif est esthétique avant d'être artistique ; nous en verrons les raisons plus en détails, mais le champ artistique n'est qu'un cas particulier, ou une région particulière d'un dispositif transversal et par conséquent, jamais assignable à un domaine particulier – dispositif hybride, il sera aussi bien littéraire, pictural, musical ou sonore, cinématographique, visuel que philosophique, sémiologique, anthropologique, ontologique, linguistique, politique, etc. ; en un mot c'est un *dispositif social*, au sens large du terme ; il traverse l'ensemble du champ cosmique de ses lignes indifférenciées qui recoupent les différentes entités qu'il mobilise – matérielles, organiques ou conceptuelles.

Ce dispositif, nous proposons d'en extraire la structure de l'étude que Deleuze consacre au peintre Francis Bacon. En effet, et bien qu'elle n'y soit pas ouvertement exposée, l'approche deleuzienne de Bacon semble suivre une certaine méthode. Celle-ci s'apparente moins à un système rigide d'analyse des œuvres qu'à une évaluation étendue de l'ensemble du processus d'élaboration artistique ; d'où le caractère transversal du dispositif qui en émerge. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles l'usage du dispositif esthétique, chez Deleuze et Guattari tout particulièrement, ne se limite pas au domaine de l'art : s'il est visible dans le livre sur Kafka, c'est, comme nous essaierons entre autre de le montrer, dans l'ensemble de leur pensée qu'il faut en repérer les traces. Sans trop céder aux nécessités synthétiques qu'impose plus ou moins la tâche d'introduire ici notre travail, nous pourrions déjà dire qu'il nous semble que Deleuze, avec ou sans Guattari, n'a eu de cesse de façonner ce dispositif ; s'y déplaçant, dans chacun de ses livres, d'une région à l'autre ; faisant lecture des différents auteurs à travers le filtre de ce dispositif. Aussi la philosophie, comprise comme création de concepts, nous apparaît comme une conséquence somme toute naturelle, voire nécessaire, de cet attachement à ce que nous appelons ici dispositif esthétique. Si Deleuze, avec ou sans Guattari, nous semble le plus à même de rendre compte de ce dispositif, il ne s'agit pas ici de se faire commentateur du philosophe. Notre problème, c'est le dispositif, et il nous faut reconnaître que personne ne peut en réclamer la paternité. Nous n'en raconterons pas l'histoire, et finalement peu l'évolution récente qui s'étend, plus ou moins, du milieu du XIX^e jusqu'à aujourd'hui. Nous pouvons, au mieux, en retracer le fonctionnement – rétro-ingénierie conceptuelle – en relevant les symptômes de ses manifestations. Nous verrons plus loin en quoi il est davantage esthétique qu'artistique ; mais le fait est qu'il s'est, en majeure partie, exercé dans le domaine de l'art. C'est donc dans l'art qu'il faut le traquer et, de proche en proche, en suivre les ramifications là où elles nous mènent.

Avant cela, il nous semble nécessaire, dans un souci de clarté, de donner une première vision globale, et bien que singulière en tant qu'elle concerne une application picturale propre à l'œuvre d'un artiste, du dispositif. Et l'étude de Francis Bacon est une porte d'entrée de premier choix.

Premier moment : le monde r°f°rent et ses clich°s

Lorsque Deleuze s'intéresse à Bacon, il considère l'œuvre du peintre dans sa globalité. Comme nous le verrons, ce n'est qu'une manière parmi d'autres d'aborder la question de l'œuvre d'art et de sa fonction. On peut aussi bien prendre une œuvre indépendamment (tel livre chez tel auteur ; tel disque chez tel musicien, ou encore telle chanson sur tel disque), un groupement d'œuvres régi par les mêmes tendances dans une discipline particulière (nous le verrons quand il s'agira d'aborder le cas de la littérature), ou encore, s'attacher à une pratique esthétique particulière (le collage ou le montage par exemple, que l'on retrouvera en musique, en peinture comme dans le cinéma ou la littérature³¹).

Le point névralgique, où tout se joue, où l'art opère sa création, c'est ce que Deleuze appelle le *diagramme* ; c'est ce que nous évoquions plus haut lorsqu'il était question de brèche, d'incision dans la toile. Le vocabulaire est important : le diagramme n'est pas réductible à un terme, à une forme, ni même à une simple opération ; le diagramme est comme vivant, animé, c'est un machinisme, tout un ensemble d'éléments et de processus – ce n'est pas tant, compte tenu de la description que l'on a donné précédemment, que le diagramme est lui-même le dispositif, plutôt qu'on ne saurait, par le caractère fondamentalement ouvert du diagramme, où en placer les limites. Si l'on appelle diagramme le lieu de l'ouverture, le fait est qu'il s'étend d'un côté et de l'autre de la toile, entre ce qui le précède (ce que la toile blanche présuppose comme informations) et ce qui lui succède dans l'œuvre achevée (les informations alors transformées), c'est-à-dire ce avec quoi il se confond dans le processus de création artistique.

Mais il faut d'abord comprendre ce qui précède le diagramme (et l'œuvre d'art elle-même), et ce qui précède c'est *l'illusion de la page blanche* : l'artiste ne démarre jamais de zéro. « On n'écoute pas assez ce que disent les peintres. Ils disent que le peintre est d°j© dans la toile. Là il rencontre toutes les données figuratives et probabilitaires qui occupent, qui pré-occupent la toile. Il y a toute une lutte dans la toile entre le peintre et ces données. Il y a donc un travail préparatoire qui appartient pleinement à la peinture, et qui pourtant précède l'acte

³¹ Le cas du montage/collage est un peu particulier, en tant que faisant partie intégrante du dispositif, on le retrouve dans l'ensemble des productions, esthétiques ou non.

de peindre³². » Il y a lutte parce qu'il y a « déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles³³ ». Dans ce qui précède le diagramme, il y a donc d'une part *un processus*, c'est la lutte, c'est-à-dire ce qui précède l'acte même de peindre qui consiste précisément à tracer le diagramme, et d'autre part un *contenu*, comme ensemble de signes, de données, d'informations en tout genre. Ce contenu, c'est ce qui est dans la toile, mais en tant que le peintre se confond avec cette dernière, c'est bien de lui-même dont il s'agit – ce qu'il a dans la tête, sa vision du monde, le monde tel qu'il est. Or ce monde, parce qu'il est déjà là, s'accompagne d'images, de ses propres moyens de représentation, d'illustration, de mise en formes – actuelles ou virtuelles, peu importe la nature de ces images en tant qu'elles existent³⁴. Le monde tel qu'il est, monde référent, c'est-à-dire tel qu'il est interprété par l'artiste-peintre (et au même titre que tout individu), l'est sur le mode de ces images ; images qui en retour permettent de le représenter. On comprend alors pourquoi une lutte est nécessaire : *l'artiste qui crée, dont la tâche est d'inventer, se fixe pour devoir de dépasser ces images*, c'est-à-dire de donner une représentation différente du monde.

La représentation du monde tel qu'il est repose sur deux choses ; il y a d'une part la *figuration*, comme modélisation des éléments, et la *narration*, qui témoigne des liens, des rapports qu'entretiennent les éléments entre eux. *Un tableau imaginaire représente deux individus, vus de face. On examine les signes : à gauche, on reconnaît une jeune femme (cheveux longs, robe, traits féminins, etc.) ; à droite, c'est un jeune homme (costume, barbe, etc.) ; nous avons confondu et isolé nos deux éléments. Le rapport narratif se joue ailleurs, et à plusieurs endroits, au moins deux : au centre du tableau, les mains (droite pour l'homme, gauche pour la femme) sont entrelacées ; sur leur visage, les regards se croisent, on peut même lire les sourires au niveau de la bouche. Plus que de simples liens entre les deux éléments, c'est une histoire qui est racontée : ils sont amoureux, marchent d'un pas décidé vers quelque chose, ou alors se fichent-ils de leur destination, l'important étant d'être ensemble, peu importe.*

³² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 93.

³³ *Ibid.*

³⁴ Nous précisons cela dans le cadre de la question de la fonction qui nous occupe : en tant que réalité, le virtuel est fonctionnel, il fait ou peut faire fonction au même titre que l'actuel ; tout comme le faux est aussi fonctionnel que le vrai – pour tout dire, en terme de fonction, ces distinctions ne se posent plus.

Ce tableau imaginaire est rempli de clichés, c'est-à-dire de signes, ici sous forme d'images, dont le sens est interprété facilement et immédiatement par le public – en fonction bien entendu d'un contexte donné qui correspond aux connaissances relatives à une interprétation du monde commune aux individus d'un même groupe. Le sens qu'il véhicule existe déjà dans le monde, et le peintre se contente d'en donner une représentation par l'utilisation de signes appropriés et approuvés (cheveux longs et barbe ; sourire ; main dans la main ; etc.). Les aspects figuratifs et narratifs sont connus, identifiés et, d'une certaine façon, ne permettent pas d'interprétations différentes du tableau, parce que les signes utilisés, figuratifs et narratifs, chargés d'une signification lourde, imposent une organisation sémantique ordinaire. Une organisation sémantique déjà nécessairement associée à des pratiques concrètes.

C'est pourquoi dans un souci de création véritable, l'effort d'un Bacon consiste dans un premier temps à se débarrasser de ces images ordinaires : *emp²cher l'illustration*. Cela passe par un *abandon de la figuration pour le figural*, et de *la narration pour de nouveaux rapports entre les Figures* : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le "figural" au figuratif. Isoler la Figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux Figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait³⁵. » Notons que si Deleuze, dès les premières pages de l'étude, insiste sur cette nécessité de briser les codes de la représentation dans le processus de création, les raisons, bien qu'elles semblent plus ou moins évidentes, ne sont pas suffisamment explicitées dans le cas de l'art du XX^e, c'est à dire en opposition avec la peinture classique : lorsqu'il est question de cette opposition, s'il constate la situation complexe dans laquelle l'art se retrouve, suite d'une part au déclin du religieux et de ses images qui ont longtemps monopolisées l'imagination des artistes, d'autre part au

³⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 12.

surplus d'images qui accompagne l'émergence de nouveaux supports techniques et technologiques (photographie, télévision et autres panneaux publicitaires, et nous pourrions rajouter aujourd'hui les ordinateurs, les téléphones cellulaires et les tablettes), il ne va pas assez loin pour en expliquer les raisons. Cependant, outre le problème de la figuration, Deleuze, comme Bacon, a bien saisi tout l'enjeu de ces rapports narratifs, tout en notant que l'abstraction, qui fut peut-être le premier réflexe de l'art pictural moderne, n'est peut-être pas la meilleure façon de les traiter désormais³⁶ – nous reviendrons sur ces questions ultérieurement.

Puisque la toile n'est pas blanche, puisque l'on ne part pas de zéro, tout le problème est donc de parvenir à faire subir à l'image un traitement pour l'arracher à la figuration, tout en inventant de nouveaux rapports entre les images alors formées. Deleuze liste les différents procédés picturaux utilisés par Bacon pour sortir de la représentation : il s'agit d'isoler la Figure, en l'« entourant » d'un rond, d'un ovale, en la « plaçant » sur une sorte de piste ou en l'« enfermant » dans un cube, de verre, de glace, ou encore en l'« accrochant » sur un rail, ou un simple arc de cercle, etc.³⁷ ; il s'agit de donner aux corps des mouvements étranges, quelque peu monstrueux, presque surnaturels, tout en effort et souffrance organique³⁸ ; il s'agit de faire apparaître, à la surface de ces corps, les marques de transformations ontologiques, qui sont à la fois négation et déploiement, rayonnement ontologique : c'est à travers le *devenir-animal*³⁹ et la notion de *corps sans organes* (couplée à une « hystérie » proche du dionysiaque nietzschéen)⁴⁰, concepts si chers au philosophe, et qui n'ont d'autres fonctions, ici comme ailleurs, que d'affirmer le statut précaire de l'identité du sujet humain, comme de son organisme, c'est donc une manière de vaincre la figuration en la dépassant, en troublant ses limites, tout autant que les liens entre les Figures en ce sens que les rapports ordinaires ne sont possibles qu'avec des Figures normalisées, autrement dit de la pure

³⁶ « Cette difficulté, la peinture abstraite l'atteste : il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration. Mais n'y a-t-il pas une autre voie, plus directe et plus sensible ? » (*Id.*, p. 19) ; « Avec modestie, Bacon reconnaît que la peinture classique a souvent réussi à tracer cet autre type de rapports entre Figures, et que c'est encore la tâche de la peinture à venir : “Evidemment, beaucoup des plus grands chefs-d'œuvre ont été faits avec un certain nombre de figures sur une même toile et il va de soi que tout peintre a grande envie de faire ça. Mais, [...] l'histoire qui se raconte déjà d'une figure à une autre annule dès l'abord les possibilités que la peinture a d'agir par elle-même. Et il y a là une difficulté très grande. Mais un jour ou l'autre quelqu'un viendra, qui sera capable de mettre plusieurs figures sur une même toile”. » (*Id.*, p. 13, citant David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, Paris, Flammarion, 2013, p. 33).

³⁷ Gilles Deleuze, « Le rond, la piste », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*

³⁸ *Id.*, « Athlétisme ».

³⁹ *Id.*, « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal ».

⁴⁰ *Id.*, « L'hystérie ».

figuration⁴¹ ; il s'agit de feindre l'histoire, la chronologie, la causalité, la logique de succession par l'établissement de triptyques désordonnés⁴² ; enfin, il s'agira d'atteindre ce que Deleuze appelle la *logique de la sensation*, qui elle seule permet l'interprétation des Figures en tant que telles – la sensation dont il est question étant essentiellement nerveuse, comme si elle se passait un temps de l'interprétation rationnelle, tributaire de l'interprétation figurative⁴³.

Comme on s'en rend compte en regardant dans le détail notre tableau imaginaire, le défi qui est lancé à l'artiste, avant même qu'il ait commencé à peindre, est tout sauf esthétique. L'illustration n'est que le penchant esthétique d'une conception du monde établie. Revenons aux signes du tableau. *On peut aller encore plus loin. C'est un couple hétérosexuel ; le style vestimentaire que revêtent certains signes donne une idée, même approximative, de la position sociale occupée par les individus ; le décolleté de la jeune fille laisse entrevoir une croix en pendentif. Nous apprenons en lisant la description que le peintre est français ; que le tableau date de 2014, autrement dit qu'il a été réalisé en pleine discussion nationale sur la question du mariage gay dans le pays. Sont-ils mariés ? Impossible de vérifier la présence d'une alliance dans les traits du peintre. Le tableau exprime-t-il le bonheur et la solidité du couple, de la structure familiale traditionnelle ? C'est en tout cas la signification première, et peut-être la seule qui nous vient à l'esprit en l'observant.*

Les signes que révèle la figuration sont transposables immédiatement sur la réalité du monde en tant qu'ils représentent, de manière plus ou moins complexe, un ensemble d'informations qu'on qualifiera, davantage que concrètes, de claires et distinctes ; autrement dit la signification qui les accompagne est d'une part limpide, évidente, partagée par

⁴¹ Déjà chez Kafka, où la description nous semble d'autant plus révélatrice : « Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes assignifiants. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2013, p. 24).

⁴² Gilles Deleuze, « Couples et triptyques » et « Note : qu'est-ce qu'un triptyque ? » (*Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*) « Le triptyque est sans doute la forme sous laquelle se pose le plus précisément l'exigence suivante : il faut qu'il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit être ni logique ni narratif. Le triptyque n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. » (*Id.*, p. 68).

⁴³ *Id.*, « Peinture et sensation ». A ce propos, le rapport entre la *logique* du sens, qui avait occupé Deleuze quelques années plus tôt, et la *logique* de la sensation reste quelque peu ambigu : si la première n'est pas de l'ordre de la sensation, au sens où la seconde entend le terme, non seulement elle ne s'y oppose pas mais surtout, elle s'en rapproche en tant que le processus d'émergence du sens, chez Deleuze, s'effectue par dépassement des identités ordinaires. Il s'agit alors plus ou moins du même processus, dont la différence de point de vue ne suffit peut-être pas à distinguer deux logiques différentes.

convention par l'ensemble des individus d'une même culture, ou civilisation, d'autre part cette signification est relativement limitée. La barbe renvoie au genre masculin ; la robe au genre féminin ; la croix renvoie à la religion chrétienne, et à l'ensemble des codes de toutes sortes de cette dernière ; l'homme et la femme se tenant la main reflète l'image du couple, de la famille, de l'amour ; la semelle rouge sous le soulier de la jeune femme nous révèle que ce sont des chaussures du créateur Christian Louboutin, relativement onéreuses, et impliquant des revenus conséquents, etc. Dès lors, chaque signe d'une part, mais la composition prise dans son ensemble (l'homme et la femme se tenant par la main ; la croix ; la paire de chaussure, etc.), participent à la construction d'une composition signifiante non seulement intelligible – il s'agit de sémiotique représentative ordinaire, dont la lecture s'effectue de manière tout à fait naturelle –, mais surtout qui renvoie à des *agencements sociaux*, des *dispositifs fonctionnels* *réels*. Il faut ajouter que la nature des éléments est particulièrement hétérogènes : du sentimental, du professionnel, de l'économique, du spirituel, du culturel, etc. On imagine très bien – et c'est là que la narration se met en marche –, la vie de ce couple amoureux, habitant dans un quartier bourgeois du centre d'une grande ville, se levant le matin pour aller travailler, peut-être sont-ils médecins ou avocats, peu importe, prévoyant de se marier (l'homme acceptera-t-il la cérémonie à l'église ?), de fonder un foyer (mettront-ils leur enfant dans une école publique ou privée ?), etc. Notons que si ces déductions sont excessivement stéréotypées, c'est bien parce que les signes employés par le peintre le sont – nous n'inventons rien d'autre ici que ce que montre le tableau. Ce qui se dévoile nécessairement dans la lecture du tableau, et par le biais de la figuration (tel signe renvoie à telle signification), c'est donc *le fonctionnement d'un agencement social concret, la manière dont on occupe le monde* ; et ce même si le couple en question n'existe pas dans la réalité. La figuration relève de la représentation, et ce qu'elle représente témoigne du *monde comme il est*, autrement dit le *monde comme on le conçoit* et *comme on l'occupe*.

Ce monde comme il est, l'artiste y participe, il en fait partie ou plus précisément il en est une partie ; il le conçoit et l'occupe comme tout un chacun, dans sa singularité, et par là participe à son fonctionnement – sans vouloir aller trop vite, il se dessine déjà ici une fonction de la figuration, en tant que l'exposition à une répétition de signes ordinaires ne font que renforcer la signification qu'on leur attribue, à la manière des séances d'hypnopédie décrites par Aldous Huxley dans *Le meilleur des mondes*. Nous le répétons, tout cet aspect du processus artistique, qui précède l'acte même de peindre, ne relève pas d'un problème esthétique. Mais pourtant, c'est la première chose que rencontre l'artiste, et la raison pour

laquelle la toile est tout sauf vide – sous les yeux, sous le pinceau du peintre, un fourmillement de sens et de fonctions. « Le peintre a beaucoup de chose dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà sur la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. [...] La figuration existe, c'est un fait, elle est même préalable à la peinture. Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'image-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. Il y a là une expérience très importante pour le peintre : toute une catégorie de choses qu'on peut appeler "clichés" occupe déjà la toile, avant le commencement. C'est dramatique⁴⁴. » Ce qu'il y a de dramatique, c'est précisément le danger de la répétition qui se profile : répéter le monde comme il est. Et il n'y a rien de créatif dans la répétition. On y trouvera de la technique, certainement du talent, peut-être même de l'art, mais pas d'*esthétique*, au sens où nous entendons le terme. Le couple figuration/narration représente et raconte le monde, mais c'est le monde comme il est qu'il répète à l'identique.

Ce par quoi commence le processus artistique, c'est le monde – le monde de l'artiste comme faisant partie du monde, le poids qui pèse sur ses minces épaules. C'est une indication majeure car elle détermine considérablement ce que nous entendons par création, production esthétique. *On n'écoute pas assez ce que disent les peintres* Et c'est encore le problème de la figuration qui explique pourquoi on les comprend si mal : lorsque l'on cherche dans leurs Figures des traces trop familières, les signes ordinaires, comme on verrait un visage se dessiner sur un nuage ; lorsqu'on cherche trop grossièrement à insérer le monde qui est dans la toile dans le monde tel que nous le connaissons. Car précisément, lorsque le travail de l'artiste commence véritablement, il consiste en une lutte contre les clichés. La toile, la page n'est pas blanche, et l'acte de création ne réside pas tant dans le fait de faire émerger quelque chose, mais plutôt de transformer ce qui est déjà là. Car transformer les images, c'est agir sur l'occupation du monde qui les accompagne.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., pp. 83-84.

Deuxième moment : la lutte contre les clichés

Précisons quelque chose : dans notre tableau imaginaire, il ne suffirait pas de remplacer la jeune femme par un homme. Nous ne sortirions ni de la figuration, ni du cliché : « même les réactions contre les clichés engendrent des clichés⁴⁵ », précise Deleuze. Il nous paraît important de signaler cette distinction : la lutte se fait *contre* les clichés, et non pas *entre* eux. Dans la nouvelle configuration du tableau, la lutte qui opposerait les défenseurs de la cause homosexuelle aux partisans d'une structure familiale traditionnelle ne saurait être d'ordre esthétique. La représentation du couple gay étant évidente et renvoyant déjà à des agencements sociaux effectifs. Quand bien même la multiplication, voire la prolifération d'images impliquant, et par là même renforçant la cause homosexuelle participerait à sa banalisation positive et son acceptation, celles-ci ne seraient le fruit de l'exercice esthétique, et ce même si les supports utilisés sont des œuvres d'art. On pourrait peindre des milliers de toiles mettant en scène l'amour entre personnes du même sexe, cela ne ferait pas de bons tableaux. Dans la lutte, il faut distinguer *l'engagement idéologique* de *l'engagement esthétique* : reporter des idées existantes, aussi révolutionnaires soient-elles, dans un tableau, reste de l'ordre de la représentation. Et l'on aurait même tendance à penser que compte tenu de la nécessité d'être clair et précis pour la communication des idées, dans une œuvre à portée idéologique, la figuration reste le procédé idéal, et par conséquent, faire de bonnes œuvres d'art engagées idéologiquement s'avère théoriquement très compliqué. Cela ne veut pas dire que l'art n'a aucune composante critique ou révolutionnaire : au contraire, parce qu'il est lieu de l'invention authentique, l'art possède une puissance critique considérable dès lors qu'il sait l'utiliser.

La lutte s'engage donc, à travers une opposition contre la figuration, contre les clichés du monde référent. Et le travail consiste non pas à faire émerger des images du néant, mais à manœuvrer dans celles qui préexistent : « Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer⁴⁶. » En d'autres termes, l'ennemi que représente le monde de clichés est aussi le matériau de base de l'artiste. « Il ne peint donc pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la

⁴⁵ *Id.*, p. 85.

⁴⁶ *Id.*, p. 83.

copie⁴⁷. » Si la figuration est le penchant pictural du monde comme il est, le peintre devra tendre vers la Figure, prendre « la voie de la Figure⁴⁸ ». Qu'est-ce que la Figure ? C'est en un sens le compromis entre la répétition, la pure représentation d'un modèle et la démarche de l'abstraction dont le projet consiste à se défaire radicalement de la figuration. Le fait est que les deux options qui se présentent à l'artiste, l'abstraction et la Figure, sont problématiques et s'accompagnent toutes deux d'un risque important ; risque pour l'abstraction de couper tout lien avec le monde, lorsque ses formes ne proposent aucune passerelle, aucune accroche ou prise à partir de laquelle pénétrer dans le dispositif du tableau (la brèche est alors totale) ; risque pour la Figure d'un déracinement trop modéré, d'une rupture pas assez franche avec son modèle, de sorte qu'elle est ramenée dans le monde, comme si malgré les procédés utilisés, on lui reconnaissait encore des traits familiers (la brèche, superficielle, se referme). Pour Bacon, qui opte pour la Figure, c'est du retour au monde dont il se méfie ; ces moments où les efforts ne suffisent pas, où l'on est entraîné dans des interprétations aussi instinctives qu'ordinaires, mécaniques, rituelles, dont les lignes nous ramènent sur des circuits balisés. « C'est pourquoi les grands peintres ont une grande sévérité vis-à-vis de leur œuvre. Tant de gens prennent une photo pour une œuvre d'art, un plagiat pour une audace, une parodie pour un rire, ou pire encore une misérable trouvaille pour une création. Mais les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmener, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation. Bacon a sur lui-même la même sévérité que Cézanne, et, comme Cézanne perd beaucoup de tableaux, ou y renonce, les jette, dès que l'ennemi réapparaît. Il juge : la série des Crucifixions ? trop sensationnelles, trop sensationnelles pour être senties. Même les Corridas, trop dramatiques⁴⁹. » Retomber dans le cliché, le cercle de la répétition... Entre l'abstraction et le figural, le risque ne se mesure pas de la même manière : si, pour résumer, la première s'adresse au cerveau, par l'emploi de codes, le danger est de rester obscur, de ne pas être compris (dans un premier temps tout du moins – nous verrons plus loin que c'est plus complexe que cela), la voie de la sensation qu'emprunte la Figure, comme compromis, court elle le risque d'être trop bien comprise. Et, du point de vue de la fonction de l'œuvre, les deux alternatives ne se valent pas : l'inintelligible chaos de l'abstrait tend vers l'*a-fonctionnel* – coup d'épée dans l'eau ; la répétition, elle, est quantifiable, bien que difficilement, dans son affirmation d'un monde que l'artiste a pour volonté de métamorphoser. Par conséquent, si les deux dans l'absolu sont des échecs artistiques, la

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Id.*, p. 91.

⁴⁹ *Id.*, p. 85.

défaite de la Figure, dans sa lutte contre la figuration, est d'autant plus fâcheuse en ce sens qu'elle demeure fonctionnelle. Et c'est pourquoi elle demande un effort d'autant plus important.

Entre la figuration et la Figure, le rapport est délicat, particulièrement subtil ; et entre les deux surtout, le véritable acte de création. La raison étant que, comme on l'a précisé plus haut, le matériau de base du peintre reste cette réserve de clichés ; c'est de là qu'il part, fatalement. Il faut se défaire de cette lourde illusion qui fait de l'artiste un magicien de l'impossible, faisant sortir la forme de la toile comme un lapin du chapeau : dans les deux cas, il y a un truc ; le lapin est déjà dans le chapeau, la forme est déjà dans la toile⁵⁰. Le rapport s'inverse : alors ce n'est plus le monde et ses clichés qui servent de modèle à la copie qu'incarne la figuration, c'est la Figure qui a l'autonomie pour vocation, dans le projet de devenir modèle à son tour – le cliché est matériau et non plus modèle. Alors qu'on évoquait précédemment une première tendance fonctionnelle de l'œuvre d'art par le biais de la répétition, c'est une seconde qui s'esquisse ici, dans la création, par l'invention de formes et de significations nouvelles. Mais le renversement suppose d'aborder le matériau d'une manière singulière. La lutte contre le cliché engage le processus pictural : il s'agira de travailler sur les clichés, sur l'ensemble des images déjà là, « qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre⁵¹ ». S'il ne verse pas dans l'illusionnisme, le peintre se fait cependant funambule, car c'est une question d'équilibre : il faut garder quelque chose du cliché, quelques marques ou repères, pour ne pas tomber dans l'abstraction. Bacon : « quand nous avons parlé de faire de quelque chose une apparence qui ne soit pas illustration, j'ai exagéré à ce sujet. Car, même si l'on veut en principe que l'image soit faite de marques irrationnelles, l'illustration doit forcément intervenir pour faire certaines parties de la tête ou du visage, qu'on ne peut omettre, parce

⁵⁰ L'absolutisme dans l'art repose sur l'illusion de la toile blanche : « Il existe, enfin, une dernière catégorie de moralistes de l'art, ceux qui pensent que l'œuvre d'art véritable constitue un absolu, soustrait aux influences superficielles de l'époque. Pour eux, il convient de distinguer entre la production courante des œuvres de série, qui constituent une espèce de fonction vulgaire de l'art au niveau de la société, et le surgissement sporadique des chefs-d'œuvre, qui se situent hors du temps et de l'espace, dans le domaine immuable, éternel, de la pure Beauté, univers mystérieux où Phidias est contemporain de Raphaël et Chagall de Giotto. » (Pierre Francastel, *Art et technique*, Paris, Gallimard/Tel, 2008, p. 6).

⁵¹ « Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 93).

qu'alors ce serait simplement faire une composition abstraite⁵². » Entre la figuration et la Figure – et c'est particulièrement visible chez Bacon –, de la figuration ©la Figure, il y a tout un mécanisme de déformation, de transformation ou de métamorphose, d'altération ou d'effacement partiels, de manipulation, de dégradation, etc. L'ensemble des procédés picturaux utilisés par Bacon, et que relève Deleuze, n'a pas d'autres buts que cela.

Surtout, on remarque que ces procédés s'appliquent toujours à quelque chose ; en l'occurrence, il y a une récurrence évidente dans les sujets choisis par Bacon, généralement le corps, parfois la tête, le visage lorsqu'il s'agit de portraits. Et ce sont les corps, les membres, les têtes, les visages qui subissent les attaques du peintre. A ce propos, Deleuze à raison d'insister sur cette fausse idée que l'on pourrait se faire concernant l'œuvre de Bacon : il y a au premier abord un aspect morbide dans cette « chair de boucher » qu'il déploie (parfois accrochée à son rail, le corps rappelle un vulgaire morceau de viande), une horreur, une rare violence. Mais l'erreur, précisément, serait de considérer alors la Figure d'un regard trop ordinaire – celui du consommateur, celui du carnivore, autrement dit en cherchant à en faire *toute une histoire*. « Dès qu'il y a horreur, une histoire se réintroduit⁵³. » Or *la Figure est picturale, et non pas figurative* ; elle est de l'ordre de la sensation et non du sensationnel. Et si violence il y a, c'est d'une violence de la sensation dont il s'agit, une violence strictement picturale, qui résulte de la lutte contre le cliché, mais qui à aucun moment n'est identifiée, ou plus précisément ne doit pas être identifiée, à la violence ordinaire du monde. Certes, « Bacon emporte avec soi toute la violence d'Irlande, et la violence du nazisme, la violence de la guerre⁵⁴ ». Cela fait justement partie de son matériau de base, mais c'est contre elle qu'il lutte. Il précise que « quand on parle de violence de la peinture, cela n'a rien à voir avec la violence de la guerre⁵⁵ ». Ainsi, ce qui apparaît comme monstrueux dans les œuvres réussies du peintre l'est seulement du point de vue du figuratif : « Déjà les Figures ne semblent des monstres que du point de vue d'une figuration subsistante, mais cessent d'en être dès qu'on les considère "figuralement", puisqu'elles révèlent alors la pose la plus naturelle en fonction de la tâche quotidienne qu'elles remplissent et des forces momentanées qu'elles affrontent⁵⁶. »

⁵² David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 151. Deleuze précise que « le premier figuratif, pré-pictural [...], on ne peut l'éliminer complètement, on en conserve toujours quelque chose » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., pp. 91-92).

⁵³ *Id.*, p. 43. Bacon s'en défendra lui-même : « je n'ai jamais essayé d'être horrifiant » (David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 60).

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 42.

⁵⁵ David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 99.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 144.

C'est pourquoi les procédés picturaux n'ont pas pour vocation de torturer le corps, mais de le transformer. Reprenons. Isoler la Figure, c'est une manière de couper tout lien narratif et donc sa traduction en termes de fonctionnements sociaux ordinaires – c'est d'autant plus le cas lorsqu'il y a plusieurs Figures. Il y a un corps, on en relève certains signes, mais sa situation ou sa condition nous échappe. Aussi, le triptyque ne raconte aucune histoire, aucun déroulement ou développement. L'isolement devient une condition. Ensuite, les mouvements, quelque peu aberrants, que l'on devine, sont à la fois liés à la lutte contre la narration et à la sensation : ils témoignent d'acrobaties étranges, fantastiques ; mais là encore les mots nous manquent pour les décrire, car ce que les corps éprouvent, d'un point de vue pictural, c'est-à-dire de la façon dont ils sont peints, *ce n'est ni du mouvement ni de la souffrance, mais une pure sensation*. « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation⁵⁷. » C'est la sensation comme logique, proprement esthétique, d'organiser les formes picturales. Mais alors ces corps, s'ils sont encore trop des corps, menacent par conséquent de trop en dire, et finalement de trop souffrir.

C'est ici qu'interviennent chez Deleuze le *devenir-animal* et la notion de *corps sans organes*. Si nous ne les séparons pas, c'est que les deux jouent un rôle plus ou moins similaire, bien que chacun à sa manière, dans la modification de l'image du corps – la transformation du *corps comme repr^osensation* en *corps comme Figure*. Le devenir-animal n'est pas de l'ordre de la métaphore, Deleuze l'a répété à de nombreuses reprises. Il ne s'agit même pas de comportements ou d'attitudes que l'homme emprunterait à l'animal. Peut-être la relation entre la guêpe et l'orchidée est-elle la plus parlante (d'autant que s'agissant du devenir-animal d'une plante, cet exemple réduit l'éventuel caractère anthropomorphique de la notion). Nous disions précédemment qu'un ensemble de signes (composition de signes relative par exemple à un tableau) renvoyait à un type de narration entendu comme fonctionnement social (c'est l'« histoire » que retrace l'association des signes – dans le tableau imaginaire : l'occupation sociale du couple composé par l'homme et la femme se donnant la main). Mais un signe, même considéré de manière autonome, révèle déjà une combinaison dont il est en quelque sorte la synthèse. Le signe « homme » est déjà la synthèse de signes vestimentaires (chemise, pantalon, etc.) et physiologiques (silhouette, pilosité, etc.) ; et ainsi de suite : la silhouette renvoie à une disposition musculaire, à une ossature qu'il est

⁵⁷ *Id.*, p. 40.

possible de retracer. De sorte qu'un signe est toujours une composition sémantique ; un *régime de signes* à lui tout seul. Si le moment, nous semble-t-il, n'est pas encore venu d'aborder cette question décisive dans les détails, il nous paraît important de comprendre à quoi un signe renvoie. Le grand danger de la sémiologie est de rester en surface. En effet, aussi profondément va-t-elle interpréter le monde, la sémiologie ne peut se contenter de la représentation, *car un signe, ou régime de signes, renvoie toujours à une pratique, c'est-à-dire à un fonctionnement concret*. La sémiologie se doit d'être fonctionnelle. L'anthropologue Alfred Gell le montre assez simplement : « Du point de vue de la théorie sémiotique de la représentation, il est impossible d'imaginer que la substance d'un signe (le signe du chien, visible ou audible) fasse partie du chien quel qu'il soit, ou de tous les chiens en général⁵⁸. » Le signe du chien est non seulement la synthèse d'un ensemble d'éléments de toute sorte comme régime de signes du chien, mais surtout, ce régime est l'expression d'un fonctionnement étendu et concret de l'animal en question (l'aboïement fait, pour ainsi dire, partie du chien). De sorte que tout comme le signe du couple homme-femme, celui du chien suppose un fonctionnement « social ». *Le chien aboie et le chat se sauve en courant* : les agencements de chacun des animaux (c'est-à-dire ce à quoi renvoie leur régime fonctionnel de signes) se télescopent, rentrent dans un rapport d'enchevêtrement. Et c'est toujours d'un rapport fonctionnel dont il est question : le déplacement, la fuite du chat est le résultat de l'entrée, dans son agencement fonctionnel, du son de l'aboïement. La relation de la guêpe et de l'orchidée se joue à un autre niveau, mais répond au même processus : celui-ci suppose de considérer les entités, quelles qu'elles soient (un animal, une plante, un humain mais pas seulement – le chat peut fuir en entendant le klaxon d'une voiture), comme un ensemble d'éléments pris dans des rapports fonctionnels d'enchevêtrement ; et ces ensembles d'éléments, c'est ce que nous appelons signes ou régimes de signes. « L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de la guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen⁵⁹. » On a le signe de la guêpe, le signe de l'orchidée, et les deux s'enchevêtrent dans un fonctionnement commun : il y a devenir-guêpe de l'orchidée et devenir-orchidée de la guêpe, ce qui veut dire que dans leur fonctionnement même compris comme autonome, la première inclut la seconde et inversement, de sorte qu'il y aura, dans le signe de chacune, des éléments de l'autre. En effet, comment imaginer l'agencement fonctionnel reproducteur de

⁵⁸ Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 129.

⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2009, p. 17.

l'orchidée sans guêpe ? Et la pousse de l'orchidée sans soleil, sans terre ? Etc. Et le signe de l'orchidée présuppose nécessairement tout cela ; c'est en cela qu'il est régime de signes. Un signe, quelque que soit l'entité qu'il désigne, n'est jamais une donnée brute, immuable, mais se compose d'un ensemble de signes dont la *distribution*, c'est-à-dire la mise en rapport, renvoie à des modalités fonctionnelles.

Si nous expliquons cela, c'est que les corps de Bacon semblent subir le même type de variations. Ce qu'implique un devenir-animal, c'est une conception des choses (ici un corps, là une tête) qui dépasse celle des clichés – *le cliché tant précisément un signe dont l'aspect synthétique efface la pluralité relative au régime de signes qu'il représente*. Le vocabulaire, complexe au premier abord, de Deleuze et Guattari, ne doit pas gêner la compréhension d'une notion en réalité plutôt simple ; ainsi les processus de déterritorialisation et de reterritorialisation rendent simplement compte, dans un fonctionnement commun, du rapport d'enchevêtrement des entités en jeu dans les devenirs : le passage de la sémiologie de représentation (le *signe* de l'orchidée) à la sémiologie fonctionnelle (l'*agencement* de l'orchidée) oblige à l'enchevêtrement. La déterritorialisation de la guêpe dans l'orchidée signifie que pour envelopper son fonctionnement, il est nécessaire de prendre en compte, dans son régime de signes, des éléments qui lui sont *a priori* étrangers, en l'occurrence des éléments de l'orchidée. Sortir de son « territoire » revient donc à dépasser les limites relatives que lui fixe le sens commun – le cliché selon lequel une guêpe, ce n'est pas une orchidée. Et il semble que le domaine de la fonction soit le plus à même à combattre le cliché. En effet, la fonction, ou fonctionnement, c'est le devenir, c'est-à-dire ce domaine en perpétuelle variation ; et c'est justement à ces variations intempestives que le cliché vient mettre un terme en formant des catégories (une guêpe ce n'est pas une orchidée ; un aboiement, ce n'est pas un chien). Le devenir-animal des Figures de Bacon est ainsi un outil qui a pour fonction de déconstruire les clichés : « Il arrive qu'un animal, par exemple un chien réel, soit traité comme l'ombre de son maître ; ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée. L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritons. Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une *zone d'indiscernabilité*, *d'indiscernabilité*, entre l'homme et l'animal. [...] Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal⁶⁰. » Précisément, dans cette zone d'indiscernabilité, ce qui devient indiscernable, ce

⁶⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 28.

sont les identités, les clichés – ici, l’homme ou le chien ? et là-bas, l’orchidée ou la guêpe ? Et ces questions, parce qu’elles se situent sur une limite, parce qu’elles questionnent les catégorisations identitaires ou individualisantes, ont deux réponses possibles, qui correspondent chacune à un niveau de lecture différent : du point de vue du monde référent, on répondra « les deux à la fois », ici la guêpe et l’orchidée ; du point de vue la fonction, on répondra « aucune des deux », parce que le fonctionnement, comme pur devenir, ne permet pas la distinction des identités. Tout l’enjeu, et la grande difficulté, étant de parvenir tout de même à reconstruire des identités ; autrement dit de placer des limites inédites dans l’interprétation du monde et des entités qui le constituent. On dira alors, et c’est la troisième réponse qui correspond à la voie de la figure : il s’agit d’une entité nouvelle, entité hybride mais cohérente.

Si le corps sans organes n’est pas un devenir-animal, sa fonction s’en rapproche dans la volonté de caractériser le sujet en deçà des clichés. Le corps sans organes, c’est le corps désorganisé, ou qui refuse l’organisation qu’on lui impose. Et si la Figure tend vers la désorganisation, c’est une manière de plus de se défaire de ce que sa figuration implique. La volonté de Bacon est donc de rendre compte d’un corps (toujours ce souci de garder un lien avec le monde, même minime, avec le figuratif), mais d’un corps libéré de l’assujettissement du cliché. Un corps qui refuse les trois lourdes forces de catégorisation : au niveau de l’organisme, l’agencement physiologique ; au niveau sémantique, la signification ordinaire du signe ; au niveau des identités, son statut de sujet, sa subjectivité. « Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu’un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu’un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d’énonciation rabattu sur un sujet d’énoncé – sinon tu ne seras qu’un vagabond⁶¹. » On nous reprochera le fait que le corps sans organes est une image. Peut-être, certes, mais qu’en est-il du reste ; des images, précisément, auxquelles il s’oppose ? Les processus en question sont on ne peut plus réels ; ils font fonction, qu’ils soient d’ordre organique, sémantique ou identitaire. Demandez à un patient schizophrène, un vrai⁶², la conception qu’il a de son corps ou de son moi, et du corps ou du moi d’autrui. Et demandez-vous pourquoi il est amené à suivre un traitement, quel qu’il soit ; pourquoi, précisément, son

⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 197.

⁶² Nous précisons ici, du fait de la distinction que font Deleuze et Guattari entre les *processus schizo* et ce qu’ils appellent le *schizo dñ»pital*. Si le second relève de la pathologie psychologique, les premiers renvoient à une interprétation conceptuelle et philosophique de certaines tendances qu’implique la véritable pathologie, mais qui est applicable à tout un chacun. Voir à ce propos Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Länti-i dipe*, Paris, Minuit, 2008.

occupation du champ social, ses relations avec les autres sont si singulières ; pour résumer, en quoi son agencement a du mal à s'insérer, se confondre, à s'enchevêtrer dans le fonctionnement ordinaire du monde. Ou encore, interrogez directement Bacon : « Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal⁶³. »

Le vocabulaire de Deleuze et Guattari peut paraître hors de propos (« dépravé », « déviant », « vagabond »), ou au mieux rester de l'ordre de l'image – d'autant plus dans le cadre, ici, d'une analyse esthétique. Mais ils ont, nous semble-t-il, raison d'insister sur le rapport étroit qui se joue entre l'ensemble de ces données et le fonctionnement social concret. La figuration ne renvoie pas uniquement à la sphère artistique, comme on ne cesse de le répéter, elle n'est que la représentation picturale de clichés réels effectifs – et c'est aussi pour cette raison que la figuration n'est pas absolue mais relative, relative au fonctionnement d'un champ social donné et une représentation établie du monde et de ses objets. Ce que notre tableau imaginaire répète à l'identique, ce ne sont pas seulement des formes, il ne s'agit pas d'un simple petit jeu de lignes et de couleurs : c'est tout un monde, son fonctionnement, ses valeurs et ses codes, qu'il représente. Et précisément, s'il peut le représenter de cette manière, c'est que ce monde est codé, normalisé, ritualisé : or cette ritualité a pour condition de possibilité une certaine mise en ordre nécessaire que réalisent à la fois l'organisme, la sémantique (notamment à travers le langage) et le principe d'identité. Le monde et ses clichés.

Ce n'est qu'en prenant conscience de tout cela, c'est-à-dire en opérant ce rapprochement entre le monde tel qu'il est et le monde sur la toile, qu'on peut réaliser l'enjeu de la fonction esthétique. Si Bacon défait les corps ou les visages, et bien que cela suggère d'en passer par des procédés picturaux, ce n'est pas dans un souci artistique. Si comme on l'a dit, c'est le monde qui constitue le matériau de base de l'œuvre d'art, comment pourrait-on penser que celle-ci n'entretient aucun rapport avec lui ? Ainsi les procédés utilisés par Bacon ont pour fonction de présenter des formes (Figure) qui, dans le cadre pictural, parce qu'elles essayent par tous les moyens de se défaire des clichés (figuratif), visent en réalité à défaire les codes du monde comme il est. Vider, désencombrer, nettoyer, démarquer, balayer, chiffonner, recouvrir... Les corps s'isolent, ne se parlent plus (il n'y a rien de plus despotique que le langage), les organismes se défont et leurs mouvements sont extraordinaires, il n'y a plus rien

⁶³ David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 60.

à raconter (la fausse succession du triptyque comme pied de nez à la narration), et l'on peine à trouver des repères connus.

La lutte se fait certes contre la figuration, par des procédés picturaux, et prend place sur la surface d'une toile (c'est en tout cas le cas en ce qui concerne l'artiste peintre). Mais la condition de possibilité de la figuration, ce sont les clichés, les images fixes du monde référent. A travers le problème de la figuration, ce sont eux qui sont visés. Différents problèmes se posent alors à l'artiste. Comment parvenir à réaliser véritablement ses Figures ? Qu'est-ce qui rend possible ce traitement des corps ? Et surtout, comment faire en sorte que le tableau ne sombre pas dans le chaos, dans la confusion totale ? Mais il ne doit pas non plus rester trop lisible, trop évident. Toute la difficulté est de trouver le point d'équilibre – funambule.

Troisième moment : la dynamique du diagramme

L'artiste part toujours de quelque chose, et toute la difficulté réside dans le fait de se défaire assez du monde comme il est, tout en ne provoquant pas de ruptures trop franches qui seraient fatales. On le rappelle, dans le cas de la peinture, si l'abstraction semble la voie la plus évidente pour éviter la figuration et donc la répétition (bien qu'elle n'en soit pas complètement à l'abri⁶⁴), celle de la Figure représente sans doute le grand défi du peintre. Nous ne dirons pas que la peinture abstraite sort de nulle part, mais elle se désolidarise autrement plus tôt, et par des moyens d'autant plus radicaux, du figuratif – loin de nous l'idée de l'y résumer, mais on peut voir l'éclosion de l'art abstrait comme un symptôme fort de la tendance, ou de la presque nécessité de combattre le figuratif et le narratif. C'est pourquoi le travail de la Figure ne lui est forcément pas étranger. Cependant, les processus divergent.

Non seulement le figural émerge d'un premier fond figuratif, par un travail de transformation ou de métamorphose, mais surtout il garde toujours un lien étroit avec lui. Comme s'il fallait laisser quelques repères, quelques traces interprétables ; chez Bacon par

⁶⁴ « Même la peinture abstraite n'a pas été la dernière à produire ses clichés, "tous ces tubes et ces vibrations de tôle ondulée qui sont plus bêtes que tout, et assez sentimentaux" » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p.85, citant D.H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, Paris, Gallimard, p. 369).

exemple, on reconnaît toujours un corps, ou un visage, du moins ce qu'il en reste. Cela n'a rien d'anecdotique, au contraire, c'est ici que tout se joue ; toute la réussite du tableau réside dans ce paradoxe, et on retrouve la zone d'indiscernabilité : à la fois un corps, à la fois autre chose. La zone d'indiscernabilité est une zone de résistance ; résistance au basculement dans les extrêmes : soit il s'agit seulement d'un corps (figuration), soit il s'agit seulement d'autre chose (abstraction). Et en regardant rapidement les œuvres de Bacon, on comprend aisément le risque qu'il court, en l'occurrence d'une interprétation trop signifiante : c'est lorsque le corps est encore trop organique que la chair, les mouvements, les déformations renvoient à la violence, à la souffrance ou au sensationnel. On l'a vu, ça n'a jamais été l'intention du peintre : « Bacon se pose lui-même des problèmes concernant le maintien inévitable d'une figuration pratique, au moment où la Figure affirme son intention de rompre avec le figuratif. [...] Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le "sensationnel", c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente⁶⁵. »

C'est ici que se pose un problème que certains n'auront pas manqué de relever. Dès lors qu'on ne tombe pas dans l'abstraction, alors cela veut dire que l'on garde quelque chose qui est de l'ordre du figuratif. Et en même temps, si la Figure tend vers autre chose que la figuration ordinaire, vers quoi pourrait-elle tendre, si ce n'est ni la figuration, ni l'abstraction ? En réalité, la réponse est dans la question, en tant que la Figure, comme objectif et comme résultat de l'acte pictural, propose d'aborder de manière nouvelle la question de la signification. Mais pour cela, il faut faire une distinction entre deux types de figuratif – et nous insistons, car leur nature, leur enjeu et leur fonction sont différents. « Nous pouvons dire maintenant que l'opposition de la Figure au figuratif se fait dans un rapport intérieur très complexe, et pourtant n'est pas pratiquement compromise ni même atténuée par ce rapport. Il y a un premier figuratif, pré-pictural : il est sur le tableau, et dans la tête du peintre, dans ce que le peintre veut faire, avant que le peintre commence, clichés et probabilités. Et ce premier figuratif, on ne peut pas l'éliminer complètement, on en conserve toujours quelque chose. Mais il y a un second figuratif : celui que le peintre obtient, cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l'acte pictural⁶⁶. » Entre les deux figurations, la primaire et la secondaire, « s'est produit un saut sur place, une déformation sur place, le surgissement sur place de la Figure, l'acte pictural⁶⁷ ». Ce qui pourrait apparaître dans un

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 42.

⁶⁶ *Id.*, p. 91-92.

⁶⁷ *Id.*, p. 92.

premier temps comme une manière quelque peu frauduleuse, de la part de Deleuze, de faire tenir debout un dispositif qui lui échappe ne l'est pas, et répond à la question de savoir comment faire sens sans l'appui de la figuration, autrement que par les clichés.

La figuration, en tant que forme picturale du cliché, emprisonne le sens. C'est en cela qu'elle fait signe et autorité. On retrouve la structure saussurienne : à la forme de la figuration, entendue comme signifiant, est associé un signifié. C'est cet attachement sémiotique qui garantit la compréhension. Dès lors, l'élaboration du sens – et non plus sa simple communication ou répétition –, nécessite de trouver de nouvelles formes de signifiante. Mais il faut noter la difficulté de cette entreprise : proposer des signifiants trop obscurs, c'est courir le risque d'être incompris – abstraction. On comprend alors tout l'enjeu de la Figure, qui ne nous plonge pas immédiatement dans un territoire étranger mais, par le processus de transformation, nous permet de suivre le parcours qui, partant du cliché ou dépassant les limites du cliché, nous mène à elle. C'est ici une des caractéristiques essentielles du dispositif, que l'on retrouvera à de multiples reprises, et qui souvent peut se traduire par la nécessité de donner une porte d'entrée à celui qui regarde. Et cette porte, cette ouverture, se trouve dans le monde, ou plus exactement à sa limite. Trouver une forme à ses idées. Bacon : « je sais ce que je veux faire, mais ne sais pas comment y parvenir⁶⁸ » ; ou encore « je ne sais pas comment la forme peut être faite⁶⁹ ». Et Deleuze va plus loin encore : « il *sait ce qu'il veut faire*. Mais ce qui le sauve, c'est qu'il *ne sait pas comment y parvenir*⁷⁰. » Cette primauté que l'artiste confère à la forme plastique, non pas dans une volonté de se passer du sens, mais bien au contraire d'opérer une rupture avec les significations existantes pour justement en créer, en élaborer de nouvelles, n'est pas propre à Bacon, mais se propage aux créateurs post-XIX^e. Déjà, chez Delaunay, comme l'explique Pierre Francastel : « Le cas Delaunay est surtout remarquable si l'on songe que les *Disques* où l'artiste a exprimé pour la première fois d'une manière plastique une expérience immédiate de la couleur, figurative à elle seule de l'ordre total des phénomènes – et d'un ordre mobile grâce au seul système combinatoire des contrastes simultanés – datent de 1912. Bien qu'il ait été inspiré par les doctrines pseudo-scientifiques de Seurat, Delaunay, grand précurseur, contemporain des premiers techniciens modernes et ignorant de la forme actuelle de leurs objets techniques, n'a pas appliqué ici une connaissance d'emprunt. Il n'a pas transposé dans son langage plastique un savoir déjà

⁶⁸ David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 122.

⁶⁹ *Id.*, p. 18.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 91.

formulé. Il a directement interprété une expérience sensible par les voies propres de l'art. L'univers de Delaunay est un univers construit et non représenté⁷¹. » Ce passage de Francastel est doublement intéressant. Au-delà de la remarque purement esthétique sur le processus de création du peintre qui renvoie au registre de la sensation décrit par Deleuze, il met en lumière le rapport entre ce processus et les conditions de production de savoir de l'époque (rejoignant les propos de Greenberg sur les débuts de l'avant-garde). Mais tout en constatant l'existence de ce lien, il insiste sur le fait que scientifiques et artistes, s'ils adoptent à une période donnée des procédures de création similaires, le font de manière relativement autonome : ces procédures, que les disciplines appliquent chacune avec leurs objets, leur matériau propres, partagent en réalité une origine commune. « On constate ainsi comment l'exercice de facultés aussi différentes que celles du savant, de l'ingénieur et de l'artistes parviennent à élaborer, dans le concret de chaque discipline, des œuvres où se matérialise l'expérience commune des hommes d'un même temps. » Et ce que les hommes partagent, c'est une configuration sociale au sens large du terme : « L'édification d'un nouvel univers fabriqué conjointement dans tous les systèmes qui contribuent à la vie d'un corps social donné, engendre ensuite de nouvelles sensations, génératrices à leur tour d'une nouvelle culture intentionnelle des facultés et ordonnatrices d'un nouveau monde d'objets utilitaires, plastiques et figuratifs au sens large du terme. L'artiste matérialise des perceptions suivant un système parallèle aux spéculations du savant et aux activités du technicien⁷². »

L'acte de création démarre, dans une configuration donnée, par le façonnement de formes qui n'ont pour modèles que des sensations. C'est alors toute la fonction du diagramme que de faire naître cette forme. Le diagramme, qui est au centre du dispositif esthétique, est évidemment une image, une interprétation conceptuelle que fait Deleuze des processus en jeu dans l'acte pictural – c'est d'ailleurs beaucoup plus qu'une simple image : c'est un concept, en tant que composé d'idées en mouvement. Preuve de la transversalité de sa fonction, si c'est bien à Bacon qu'il emprunte le terme, il le retrouvera aussi chez Foucault, dans le cadre cette fois-ci d'une analyse de l'activité sociale⁷³. Et dans un cas comme dans l'autre, c'est-à-dire sur

⁷¹ Pierre Francastel, *Art et technique*, op. cit., pp. 128-129.

⁷² *Id.*, p. 129.

⁷³ Le diagramme est « la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social ». En d'autres termes, le diagramme correspond au traçage d'un agencement social, mais dans une dynamique bien précise : « C'est que le diagramme est profondément instable ou fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire, ni qui surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de

le champ social ou à la surface du tableau, le dynamisme est le même ; et il ne s'agit pas d'une analogie : si la figuration dans le tableau représente le champ social quadrillé, codé, ritualisé, alors la Figure qui sort du diagramme, en luttant contre la figuration, n'a d'autre projet que de proposer, par le biais de formes nouvelles, des alternatives à l'assujettissement social – comme une sorte de carte alternative. C'est pourquoi la toile, ou l'œuvre d'art en général, n'est pas un miroir ; elle est, au pire, une surface d'enregistrement, au mieux, une usine de production (de sens et de fonctions). Le diagramme est un concept, mais son application est on ne peut plus pratique. Il vient qualifier ce qu'il se passe entre les deux types de figuration, entre le moment où l'artiste ne sait pas quelle forme va prendre sa pensée, et celui où la Figure apparaît. Il doit se passer quelque chose.

Le terme de diagramme renvoie déjà, dans sa définition classique, à un dynamisme comme ensemble de variations qui peuvent s'appliquer à des objets très différents. Devenu concept esthétique, ces variations vont s'appliquer, aussi bien, à tous types de choses à travers les métamorphoses imposées aux clichés. La question reste à savoir comment le diagramme s'active, ou par quelle(s) méthode(s) la métamorphose est rendue possible. S'il existe de multiples façons d'y parvenir (c'est ici, finalement, tout le travail de l'artiste que d'en trouver une), celle de Bacon est particulièrement significative. Et bien qu'ils soient forcément liés, il faut distinguer la méthode d'ouverture du diagramme des procédés de transformation. En effet, la première relève d'un geste purement technique.

Entrouvrir la toile pour faire émerger le diagramme. Pour Bacon, l'opération consiste, puisqu'il s'agit de se débarrasser, ou plus précisément de dépasser l'ensemble des données préexistantes, de laisser la place à l'indéterminé, à l'accident, en un mot au hasard. On pourrait résumer l'exercice du diagramme en trois moments. Bien entendu on part de quelque chose – l'ennemi comme condition de la lutte. On commence avec ce que l'on a mais rapidement, l'exercice consistera à s'en détacher pour s'ouvrir sur autre chose ; c'est ici que l'on tend vers l'indéterminé, ici aussi la grande limite, le point d'équilibre, car l'inclination vers l'indétermination doit être maîtrisée – sinon l'accident se transforme en catastrophe. Ainsi, et enfin, il s'agira de ramener les lignes d'indétermination dans le monde, avec ce qu'elles apportent de nouveautés.

continuum improbables. Il double l'histoire avec un devenir. » (Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2012, p. 42-43).

D'un point de vue technique, pratique, Bacon fait donc assez simplement, sur la toile, des marques au hasard, qui sont comme autant de points de départ de lignes de fuite possibles, virtuelles. S'en remettre au hasard, autant que possible, est une manière franche d'affirmer une rupture avec les réflexes habituels, qu'ils soient conceptuels ou picturaux. « Mais à ce moment-là, quand j'ai commencé, comment faire pour que ce que je peins ne soit pas un cliché ? Il faudra assez vite faire des "marques libres" à l'intérieur de l'image peinte, pour détruire en elle la figuration naissante, et pour donner une chance à la Figure, qui est *l'ämplorable lui-m²me*⁷⁴. » A travers ces marques, ce n'est pas seulement la représentation qui est touchée, c'est aussi une manière pour l'artiste, ayant conscience de sa responsabilité dans les présupposés picturaux (ce qu'il a dans la tête), de se désolidariser de son propre geste, et en un sens de se surprendre soi-même (Bacon dans la boucherie), jusqu'à se nier soi-même. Ainsi les processus de dépersonnalisation, de désindividuation qui touchent la Figure (devenir-animal ; corps sans organes) commencent en réalité chez le peintre : on ne dira pas que ce n'est plus lui qui peint, mais le fait de déléguer le geste à la main prolonge déjà, pour ainsi dire, la conception que l'on peut se faire de lui en tant qu'il va chercher une intention qui, tout en venant de lui, le dépasse – l'intention d'un hasard, ou l'intention d'une absence d'intention. De sorte que si le cliché du figuratif est déjà dans la tête du peintre, alors la Figure, jusque dans son indétermination, s'y trouve tout autant ; on parle précisément ici d'une indétermination quant à la conception même du sujet, de l'identité – nous y reviendrons.

Les marques ne valent rien en elles-mêmes ; elles sont irrationnelles, involontaires, accidentelles, a-picturales, non représentatives, non illustratives, non narratives, non signifiantes⁷⁵. En tant que première étape, elles amorcent simplement, et dans le meilleur des cas, une incision à la fois sur la toile et dans le cliché, à partir de laquelle va se déployer le diagramme. Deleuze écrit que la brèche alors produite ouvre sur un autre monde⁷⁶. Lequel ? Il serait faux de considérer qu'il s'agit d'un monde qui repose sur le principe d'indétermination, c'est davantage un *chaos*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose : « Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie avec laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une n'apparaît pas

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 89.

⁷⁵ *Id.*, p. 90 et p. 94.

⁷⁶ « Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. » (*Id.*, p. 94).

sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme ébauche⁷⁷. » Ou encore, « le chaos n'est pas une pure indifférenciation ; il possède une trame ontologique spécifique. Il est habité d'entités virtuelles et de modalités d'altérités⁷⁸ ». Tout l'enjeu de ces marques est de retenir quelque chose de ce chaos, ne pas s'en tenir à la détermination de départ, mais justement de provoquer, sur cette dernière, les variations qu'il rend possible. Et les marques, qui demandent donc à être utilisées, « vont réorienter l'ensemble visuel, et *extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives*⁷⁹ ». Voilà pourquoi la Figure est toujours de l'ordre du figuratif : alors que le cliché n'est qu'une détermination temporaire, c'est-à-dire une fixation d'un état de fait arraché à un mouvement perpétuel, la Figure, en puisant dans le chaos qu'ouvre la brèche, cherche simplement à proposer des déterminations différentes. Celles qui, dans l'idée, correspondent au mieux à ce que le peintre avait au préalable dans la tête, mais que le quadrillage, la catégorisation autoritaire des déterminations ordinaires de la représentation du monde ne permettaient pas de rendre compte – comme s'il voulait mettre en forme le rapport fonctionnel qui existe entre la guêpe et l'orchidée, qu'il fallait par conséquent éviter de représenter à la fois la guêpe et l'orchidée, et préférer une Figure qui amalgame les deux. « L'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recrée, ne ressemble pas à la figuration de départ⁸⁰. » Pour qualifier l'acte de création, Deleuze et Guattari trouveront la juste formule quelques années plus tard : *tirer des plans sur le chaos*⁸¹. Créer, c'est fatalement s'opposer à ce qui est, au *d°termin°* ; par conséquent, c'est dans le chaos, c'est-à-dire le monde du *d°terminer*, qu'il faut aller chercher ce qui n'est pas, ou n'est pas encore. La notion de chaos est plus simple qu'elle n'y paraît ; le fait est que nous l'avons précédemment évoqué, sans la nommer, à travers l'exemple du chien d'Alfred Gell. En effet, dire que l'aboiement fait partie du chien exige de déployer l'identité du chien, sa détermination, précisément parce que l'on considère le chien non plus comme une identité fixe, mais dans son devenir, dans un fonctionnement, dans la multiplicité de ses modes d'individuation – l'évènement du chien qui aboie et qui fait fuir le chat. Même mesurée, c'est déjà une petite percée dans le chaos, car il ne s'agit pas simplement de penser l'articulation de

⁷⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2007, pp. 44-45.

⁷⁸ Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁰ *Id.*, p. 92.

⁸¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 190. Si dans l'ouvrage, la science, l'art et la philosophie se distinguent par des dispositions et des procédés de réalisation différents, elles partagent le même principe de création qui est finalement décrit ici.

déterminations fixes (le chien, l'aboiement, le chat, la fuite), mais de penser un lignage fonctionnel qui les traverse de manière indifférenciée, ce qui est tout à fait différent.

Mais l'ombre de l'échec plane alors plus que jamais sur la toile. A la lutte contre le cliché vient s'ajouter un nouveau combat, tout aussi décisif, celui contre le chaos lui-même. Le peintre a ouvert une brèche : d'un côté, le monde comme il est, sûr de ses déterminations, solidement organisé ; de l'autre, le chaos et ses variations infinies⁸². C'est sur cette frontière que tout se joue. Tomber dans le chaos, dans le pur indifférencié, c'est comme on l'a dit couper tout lien avec le monde, et courir le risque de ne plus être en mesure de faire émerger la Figure. « Bacon ne cessera de dire la nécessité absolue d'empêcher le diagramme de proliférer, la nécessité de le maintenir dans certaines régions du tableau et à certains moments de l'acte de peindre : il pense que, dans le domaine du trait irrationnel et de la ligne sans contour, Michaux va plus loin que Pollock, précisément parce qu'il garde une maîtrise du diagramme. [...] Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe⁸³... » C'est une nécessité car la Figure doit faire sens (c'est en cela qu'elle reste de l'ordre du figuratif), même si c'est d'une signification nouvelle, différente – surtout si c'est le cas. Il faut donc, pour être accessible par le public, que l'ensemble du tableau laisse la possibilité de suivre le parcours, le cheminement de sa transformation. Ce n'est pas seulement *autre chose*, c'est *autre chose qu'un corps*. Ce n'est pas la guêpe et l'orchidée, ce n'est même plus les deux à la fois, mais autre chose encore. Si les mots nous manquent pour en parler, c'est précisément que nous sommes prisonniers de notre propre langage.

Pour qualifier la nature des marques libres que trace Bacon sur la toile pour amorcer son plan sur le chaos, Deleuze utilise le terme d'*asignifiance*⁸⁴. Nous pensons que l'*asignifiance* se prolonge aussi dans le second type de figuratif qui caractérise la Figure. En effet, si la Figure est de l'ordre de la sensation, il nous paraît difficile d'en conclure qu'elle ne fait pas sens – c'est aussi la raison pour laquelle, malgré tout, Deleuze est contraint de maintenir un aspect figuratif dans la Figure. Aussi est-il nécessaire de se questionner sur la nature de cette

⁸² « On dirait que la lutte *contre le chaos* ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, *contre l'opinion* qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 191).

⁸³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., pp. 102-103.

⁸⁴ « Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifians : ce sont des traits *asignifians*. » (*Id.*, p. 94).

signification seconde qui, parce qu'elle n'est précisément pas de l'ordre du cliché, ne peut pas être donnée telle quelle – d'autant que son objet tend moins vers l'identité fixe que vers l'identité fonctionnant, ou en fonctionnement. Du chaos, on ne ramène pas seulement de nouveaux clichés, mais un élan, un devenir. On ne regarde pas le tableau et ses Figures comme on lit la définition d'un mot dans un dictionnaire, le cas échéant on ne se dégagerait pas de l'autorité inhérente au cliché : l'œuvre d'art doit offrir une expérience de chaos, chez l'artiste lorsqu'il la crée, mais aussi chez le public, à chaque fois renouvelée. Ainsi le terme d'asignifiante nous paraît tout indiquer pour qualifier *le syst±me signifiant que renferme l'œuvre d'art* à travers la Figure. L'asignifiante n'est pas seulement l'absence de sens, la forme privée de signification, sans quoi il n'y aurait rien à dire ; c'est *un appel, une invitation à y mettre du sens*, à remplir la forme *d'un sens qu'elle suppose mais qui ne la précède pas*, car il n'existe précisément pas encore. Lorsqu'il parle du haïku japonais, qui se compose dans des conditions similaires à celle du peintre, Roland Barthes, à propos du haïku, trouve les mots justes : « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens⁸⁵. » C'est aussi ce dont il était question chez Greenberg dans l'expérience qu'offre l'œuvre d'avant-garde. Si l'expérience esthétique s'engage à se défaire de l'autorité du monde comme il est, elle ne peut se permettre d'y revenir si facilement. Il ne s'agit pas simplement de proposer un cliché en remplacement d'un autre.

On prend alors véritablement connaissance de ce qu'est un diagramme – la surface sur laquelle il s'étend et se trace, sa topologie, mais aussi son dynamisme. Nous disions au tout début que le diagramme était au centre du dispositif et que, davantage, il résumait pour ainsi dire l'ensemble du dispositif. Parce qu'il est posté sur la limite, c'est lui qui fait le lien entre le monde organisé, ou cosmos, et le chaos ; ses lignes se déploient alors d'un côté comme de l'autre. N'appartenant ni vraiment à l'un, ni totalement à l'autre, mais aux deux *à la fois* : « Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme⁸⁶. » Chaos et cosmos, cosmos et chaos ; on retrouve alors le mot-valise fabriqué par l'écrivain irlandais James Joyce, qui deviendra sous l'impulsion de Deleuze et Guattari une véritable machine conceptuelle de création. « L'existence d'un collapsus entre la plus grande complexité et son abolition est possible. Je l'appelle la *chaosmose* : on peut être dans un rapport hautement différencié au monde, à l'environnement, mais aussi ne pas l'être, disparaître, se dissoudre dans le chaos. Cette articulation entre les deux éléments permet

⁸⁵ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil/Points, 2014, p. 93.

⁸⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 95.

l'évolution, la production créatrice. Comme si on s'imposait une replongée dans le chaos pour renchérir la complexité ; comme si le chaos était hanté lui-même virtuellement par la complexité et réciproquement⁸⁷. » Le diagramme ne représente rien, ne désigne rien ; il se définit plutôt d'après un dynamisme, celui des rapports entre cosmos et chaos. Mais justement, ces rapports ne s'inscrivent pas dans la dualité, c'est ce qui fait toute sa force. Deleuze et Guattari ne cesseront pas de tourner autour du diagramme (qu'il soit artistique, philosophique, libidinal, linguistique, etc.), c'est pourquoi on peut dire, en un sens, qu'ils ont dédié leur œuvre au dispositif esthétique ; avec toujours cette volonté d'affirmer une continuité, une transversalité créatrice dans le rapport nécessaire entre l'ordre et le désordre, le déterminé et l'indéterminé. A ce titre, il est intéressant de noter que les concepts et notions deleuzo-guattariens, qu'ils se présentent seuls (rhizome, devenir, corps sans organes, etc.), en couple (chaos/cosmos, lisse/strié, schizo/parano, etc.), ou sous la forme d'un triptyque (ritournelle), partagent une dynamique commune qui s'articule autour de la fonction de la limite. Le diagramme ne fait pas exception, et on peut dire qu'il se trace ainsi :

- D'un côté, il y a la forme figurative, celle qui représente le cliché ou toute chose existante qui lui sert de modèle et dont elle est la copie. Mais cette forme, déjà, est une projection, un enregistrement du monde comme il est, avec ses ramifications, les relations qui s'imposent entre les différentes entités qui la constituent, autrement dit son fonctionnement. Beaucoup – la majorité sans doute – des œuvres d'art restent de ce côté de la toile. Elles ne font alors que répéter le monde tel qu'il est.

- De l'autre côté, il y a un chaos, animé par des variations perpétuelles (devenir), de sortes que les choses y sont toujours nécessairement indifférenciées – non par nature, mais parce qu'elles ne cessent de se faire et de se défaire. Les œuvres dont les formes sont trop chaotiques restent, théoriquement, inaccessibles – nous précisons dans le sens où, théoriquement encore une fois, la nécessité de fixer une forme rend l'œuvre purement chaotique impossible à réaliser. D'où la fonction de la sensation.

- Entre les deux, il y a une zone tampon qui, à l'image d'une frontière, sert à la fois à délimiter mais aussi à faire circuler des choses (dans les deux sens). Quelque chose sort : c'est la marque libre, tracée par le hasard d'un geste de la main (irrationnel), qui ouvre une brèche dans le chaos, défaisant partiellement le cliché. Simultanément, quelque chose rentre : en suivant des traits indifférenciés, le cliché se métamorphose et échappe à sa détermination

⁸⁷ Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, Paris, Lignes/Imec, 2013, p. 252.

ordinaire sous l'effet d'un élan de devenir. Mais tout comme dans le cas d'une frontière, il s'agit de maîtriser les flux. On ne peut pas en rester au simple copier/coller de la figuration, mais inversement, il ne faut pas laisser le chaos absorber toute trace de figuratif. De ce rapport émerge une Figure : on dira qu'elle est asignifiante, car si elle a perdu sa signification première, son sens, cette-fois relatif à sa transformation, demande à être défini à travers l'expérience esthétique. C'est un signifiant consistant sans signifié, ou au signifié encore indéterminé.

Le diagramme est donc la carte dont le traçage résulte de l'activité de l'ensemble de ces entités (sociales, picturales, chaotiques), de ces lignes (les formes figuratives, les marques libres, les trajectoires fuyantes du chaos) et de ces processus (le fonctionnement social ordinaire, la narration, le devenir). Précisément, sa fonction est d'organiser ces éléments. Deleuze semble limiter le diagramme à la zone d'indiscernabilité, et dans un souci de rendre accessible son discours, ce choix n'est pas discutable. Cependant, en tant que le diagramme se définit comme une limite, ses propres limites sont particulièrement complexes à identifier. Ce que nous voulons dire, c'est que son dynamisme suppose que les lignes de sa carte se déploient d'un côté comme de l'autre. Ainsi, en tant que concept, le diagramme mérite, nous semble-t-il, un déploiement plus conséquent qui s'étend du champ social au chaos ; l'œuvre, l'entité esthétique faisant le lien entre les deux.

Le diagramme ne représente rien, c'est une dynamique, un mode opératoire. Sa fonction, dans un rapport cosmos/chaos, consiste finalement assez simplement, au-delà de la lourde charge conceptuelle qu'il suppose, à décrire l'acte de création. Il ne dit pas autre chose que cela : *cr°er, ou inventer, implique de transformer ce qui existe d°j*© La figuration est la représentation du monde tel qu'il est et tel qu'on le pense. La narration est la manière dont les choses s'articulent dans ce monde référent. Ouvrir un diagramme, c'est chercher à transformer le monde tel qu'il en un monde différent, le monde *comme il pourrait °tre*. Cette entreprise nécessite une double lutte, c'est le défi de l'artiste : aller chercher la différence dans un chaos (se surprendre soi-même), pour l'opposer au cliché ; et en même temps, s'appropriier un peu de chaos, lui insuffler un rythme, un ordre afin qu'il puisse s'insérer dans le fonctionnement du monde.



La figuration, la lutte, le diagramme, puis le retour au figuratif, la Figure comme figuration renouvelée. Dans le dispositif, le diagramme joue le rôle de limite ou de pivot. A travers lui la forme se métamorphose, mais revient aussi au monde pour faire, à la fois, sens et fonction. Figuration, transformation, re-figuration : c'est ce que dit Bacon. Deleuze, avec ou sans Guattari, dit agencement, désordre et réagencement (avec tout un champ sémantique adapté)⁸⁸ ; Gabriel Tarde dit répétition, opposition et adaptation⁸⁹ ; Nietzsche se contente d'Apollon et de Dionysos, de leur enchevêtrement nécessaire⁹⁰ ; Greenberg articule l'avant-garde et le kitsch, etc. Il s'agit toujours de la même chose ; non pas de la même histoire, mais du même mécanisme. En deçà de ses déterminations (matérielles, physiques, signifiantes, linguistiques, conceptuelles, etc.) et de son fonctionnement ordinaire (les rapports entre les déterminations), le monde est en perpétuelle variation. Tout l'enjeu de l'art, et plus largement de tout effort créatif, ce n'est pas tant d'inventer que de suivre le mouvement. Si la pensée est fatalement limitée à ne manipuler que des formes fixes, il lui faut sans cesse les renouveler. Le dispositif esthétique ne décrit pas autre chose que ce processus de transformation, de renouvellement ou de remplacement. Parfois il rate, et le monde reste comme il est. D'autre fois, plus rarement, il réussit, et laisse entrevoir de nouvelles choses – ce n'est pas seulement une forme nouvelle, mais aussi la possibilité d'un monde nouveau. Mais alors le monde comme il pourrait être devient le monde comme il est. Et ainsi de suite. Et il faut recommencer, encore.

Nous n'avons cessé de le répéter : il ne s'agit pas uniquement d'un problème pictural, ni même esthétique. Ce qui se joue dans l'art, dans la figuration ou la narration, et dans la Figure, comme dans leurs équivalents cinématographiques, littéraires, musicaux, conceptuels et autres, ce sont des fonctions concrètes, celles qui régissent notre conception du monde et la manière dont on l'occupe. A travers sa dynamique, le dispositif fait apparaître des fonctionnements et agit sur eux. Il nous renseigne aussi bien sur la manière dont l'œuvre fonctionne, que celle dont elle affecte l'activité sociale, au sens large (conceptuelle et

⁸⁸ C'est au concept de ritournelle que nous faisons référence ici, utilisé à de nombreuses reprises. Mais comme on l'a dit, l'ensemble de leurs concepts fonctionne de la même manière.

⁸⁹ C'est le triptyque dynamique des phénomènes (physique, biologique et sociaux) que l'on retrouve notamment regroupé dans *Les lois sociales*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.

⁹⁰ Notamment dans *La naissance de la tragédie*.

pratique). Qu'elle soit réussie ou ratée, l'œuvre d'art a une fonction. Et compte tenu de la place qu'occupe l'art dans nos sociétés, il semble nécessaire d'en comprendre les enjeux.

02. #LesSyllabes - L'horizon illimité du #signe

Il n'y a pas que le peintre qui ne part pas de rien. La page de l'écrivain est au moins aussi remplie que la toile. Elle l'est peut-être davantage, parce qu'elle se noircie de mots, de phrases, d'un texte. Il se peut que le rapport à la page soit, dès lors, plus périlleux encore, car si celui qui peint doit se méfier des formes, celui qui écrit se confronte directement au langage, lieu du sens et du cliché par excellence. Si le monde déborde d'images, qu'en est-il alors des mots ? Le travail d'écriture pose donc, bien que dans un registre différent, un problème similaire à celui de la peinture. D'ailleurs, il serait juste de dire que peintre et écrivain partagent le même monde, avec l'objectif identique de le refaire, ils s'attaquent donc aux mêmes clichés ; seuls finalement, puisque leurs objets ne sont pas les mêmes – la forme sous le pinceau ; les mots sous la plume, le stylo ou le clavier –, seuls les moyens de lutter diffèrent. Tout le problème de l'écriture, c'est qu'en reposant exclusivement sur le langage, et sans minimiser l'effort que demande la peinture pour s'extraire du cliché, elle n'autorise qu'une mince marge de manœuvre. L'homme montre en effet une tendance à tolérer ou à accepter facilement les traits libres ou peu signifiants de la forme, parce qu'ils existent dans la nature, ou encore parce qu'ils ont toujours occupé, dans le domaine artistique, une place importante dans l'ornementation ou la décoration⁹¹. Les mots étant les garants, les supports

⁹¹ L'investigation minutieuse d'Aloïs Riegl sur l'histoire des motifs végétaux (Aloïs Riegl, *Questions de style*, 1893) montre par exemple que si l'acte artistique, en tant que tel, démarre véritablement avec un désir représentatif, l'évolution des motifs décoratifs tend vers une certaine autonomie en abandonnant la nature comme modèle ; jusqu'à répondre finalement à une logique relativement abstraite.

d'enregistrement du sens, le langage n'autorise pas de tels écarts ; le mot présuppose déjà un sens identifiable : c'est la condition de son existence. Mais plus encore que les mots, c'est toute la structure de la langue qui impose une discipline certaine : même lorsque les mots changent ou évoluent (certains apparaissent, d'autres se font rares jusqu'à disparaître, d'autres encore se transforment), ils demeurent soumis à l'organisation générale du langage. Il faut distinguer les mots de leurs liaisons : tout comme entre deux formes figuratives se dessinent une histoire, *la narration s'immisce entre les mots, dans les rapports invisibles qui font tenir debout le texte*. Lorsqu'il s'agit de création, d'invention, l'écriture et la peinture font face aux mêmes enjeux. Il faut d'une part faire en sorte que les signes *ne soient pas tout* © *fait les m²mes*, tout en disposant d'une charge sémantique exploitable par le public, et d'autre part agencer ces signes de telle manière que l'œuvre n'en reste pas à *une simple r^op^otition narrative d'un fonctionnement esth^otique et social ordinaire* et puisse sortir du processus de représentation. C'est pourquoi l'écrivain se pose les mêmes questions que le peintre : comment montrer, raconter *autre chose* ? Et surtout, par quels procédés y parvenir ? Et si pour les deux, l'acte de création repose sur le même souci d'équilibre, le centre de gravité de l'œuvre littéraire – parce que contrairement à la forme, on ne vide jamais véritablement un mot de sa signification sans le perdre totalement – se déplace nécessairement vers le cliché. Il s'agira alors, plus que jamais, de combattre ce dernier de l'intérieur, de retourner ses armes contre lui. On écrit toujours avec des mots, une succession de mots, c'est donc sur la nature même des mots, et sur celle de la succession qu'il faut travailler.

Transparence du langage classique et opacit^o de l'écriture moderne

Le 16 février 2015, le groupe de rap indépendant français Hustla, composé de Grems et Le Jouage, publie sur sa page Facebook, au milieu d'une campagne débutée quelques semaines plus tôt, et destinée à promouvoir la sortie future de leur troisième album, *Ascenseur ^omotionnel*, la vidéo d'un morceau inédit, mais ne figurant pas, on l'apprendra par la suite, sur l'album, et nommé « Les syllabes⁹² ». La vidéo est hébergée sur le site de partage Youtube. Le morceau est produit par le *beatmaker*⁹³ Nikitch ; seul Grems pose un couplet (le

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=CNcKY2PsLBY>.

⁹³ Dans le hip-hop, la *production* est le terme utilisé pour qualifier la partie instrumentale d'un morceau, ou *beat*, d'où le terme aussi utilisé de *beatmaker* – celui qui fait le *beat* – ; il ne s'agit pas du producteur, au sens économique, comme personne chargée du financement de projet.

lourd format classique couplet/refrain fait partie, depuis une bonne quinzaine d'années déjà, du passé du rap, voire de la musique en général), et le *beat*, dans la continuité du travail de ce dernier depuis quelques années dans sa discographie personnelle, est un mélange de rap et de musique électronique, de type house. Il est important de dire que Grems, fait relativement rare dans une scène française davantage encline à reprendre les codes de son homologue américaine, se range du côté de ceux qui ont toujours cherché, dans la musique comme dans l'écriture et le *flow*⁹⁴, à pousser l'expérience sur des terrains inconnus, autrement dit à inventer ; à ce titre, il fut l'un des précurseurs du rapprochement entre le rap et la house. Il faut dire aussi, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que le rap, dans sa confidentialité relative, c'est-à-dire en dehors de son circuit de marchandisation culturo-médiatique, est l'un des genres musicaux les plus prolifiques esthétiquement de ces trente dernières années.

Le morceau « Les syllabes » n'a rien de véritablement révolutionnaire. C'est un bon morceau, mais comme on l'a dit, il ne surprendra pas, musicalement, les oreilles habituées aux disques de Grems et de son entourage proche, et il en va de même de son texte et de son flow – si le morceau apparaît comme une curiosité aux yeux des autres, il en sera de même de l'ensemble des créations de l'artiste. Il nous paraît tout de même intéressant de s'y attarder, et sur celui-ci en particulier, la raison étant que bien que de manière anecdotique sans doute, il y a dans « Les syllabes », et dans son titre principalement, une clé qui, non seulement nous permettra de comprendre le processus d'écriture à l'œuvre dans le morceau, mais plus largement certaines tendances d'aujourd'hui, qui ne s'arrêtent ni aux frontières du domaine musical, ni à celles de l'art ; et nous pourrions même d'ores et déjà rajouter que ces tendances, bien que très marquées du sceau de la période actuelle, nous ramènerons près de deux siècles en arrière, traversant des époques où les termes de rap, de beatmaker, de Facebook ou de Youtube, voire même de vidéo étaient encore inconnus. Nous aurions pu ainsi choisir un autre titre de Grems, ou encore une œuvre différente, musicale ou non ; la raison de ce choix, qui ne tient à pas grand-chose, mais qui s'expliquera d'elle-même, ne fait en aucun cas de ce titre une œuvre singulière.

Nous reviendrons plus en détails, le moment venu, sur le morceau « Les syllabes » de Hustla, et plus particulièrement sur les procédés de Grems, mais dans l'optique de poser les bases de la problématique qui nous occupera dans cette partie, nous nous attarderons ici sur les premières lignes de son couplet qui, en prenant un peu de recul pour les habitués, sinon en

⁹⁴ Dans le rap, le *flow* est le terme utilisé pour qualifier la manière de chanter relative au rappeur ; qui se distingue du chant traditionnel par un genre de « parlé rythmique ».

forçant la curiosité des autres, peuvent difficilement laisser indifférent : « Shoes Agassi ; tennisman ; tennis Nike ; évidemment. »

On a ici affaire à une succession de mots, de termes, davantage qu'à une phrase⁹⁵. Privé de la structure ordinaire du langage, les liens qui unissent les mots (tennisman ; évidemment) ou groupements de mots (shoes Agassi ; tennis Nike) entre eux ne sont en premier lieu pas évident à décrypter, même si déjà certaines choses apparaissent. D'un point de vue sémantique tout d'abord : le tennisman américain Andre Agassi, aujourd'hui à la retraite, était sponsorisé par l'entreprise Nike, spécialisée dans les équipements sportifs, et portait donc des modèles de la marque ; d'un point de vue sonore ensuite : bien que relativement libre, on constate un jeu de rimes entre les différents termes – plus évident à l'oreille qu'à la lecture.

Malgré cela, ce début de couplet soulève toujours quelques interrogations. Et ce n'est pas dans la suite du texte que se trouvent les réponses au problème qu'il pose – c'est pourquoi nous jugeons inutile d'en écrire davantage. Qu'est-ce que cela veut dire de commencer un texte comme cela ? Non pas « qu'est-ce que ces mots veulent dire ? », nous savons ce qu'ils signifient individuellement, mais « qu'est-ce que cela veut dire d'écrire comme cela ? ». Que s'est-il passé pour que de nos jours, le fait d'écrire comme cela soit rendu possible, et relativement naturel qui plus est (en prenant en compte le fait que d'une part, les processus en jeu, nous le verrons, dans ce type d'écriture, ne se limitent pas à l'artiste en question, et que d'autre part ils sont appréhendés sans difficultés par le public concerné) ? En considérant l'importance du langage et de l'écriture dans le fonctionnement social, qui dépasse largement le cadre strict du domaine linguistique, qu'est-ce que ce type de formulation implique, du point de vue du langage, de la musique, de l'art, et sur l'évolution de chacun d'eux ? En quoi cette écriture nous renseigne sur la situation de l'art, ses tendances actuelles et ses tendances à venir ?

On peut s'étonner que ces quelques mots, tirés d'un texte de rap d'artistes relativement confidentiels, génèrent chez nous des questions dont les ambitions puissent aisément paraître démesurées. Mais c'est précisément pour ces raisons qu'il nous semble déterminant de s'y intéresser. « Les syllabes » est un œuvre musicale qui avec ses caractéristiques, et tout en étant très marquée par son époque, présente une certaine banalité de la recherche esthétique ; non pas une banalité péjorative, mais celle d'une spontanéité à la recherche de quelque chose de neuf. Plus simplement encore, pour justifier ce choix, il nous suffirait de dire que « Les

⁹⁵ En l'absence de modèle, nous choisissons de ponctuer l'ensemble par des points-virgules.

syllabes », à travers les quelques mots qui ouvrent son texte, suscite un intérêt par le surprenant paradoxe, qui ne cessera pas de nous occuper par la suite, adressé à la question du sens : la formule « Shoes Agassi ; tennisman ; tennis Nike ; évidemment » n'a pas vraiment de sens, et en même temps en a, forcément. On l'a déjà dit, chacun des signifiants renvoie à des signifiés auxquels, à condition d'en connaître les références, on attache du sens – ici se mêlent, en effet, des connaissances linguistiques et des références plus singulières et contextuelles. On pourrait donc se dire que l'ensemble du composé de mots aurait une signification dans une formulation plus classique : il s'agirait alors de discuter de paires de chaussures, de la marque Nike, et plus précisément de celles que portaient le tennisman américain Andre Agassi – on remarquera que l'emploi du mot « évidemment » n'éclaircie que vainement le propos, en tant que l'ensemble du composé n'est accompagné d'aucune véritable marque d'opinion ou de jugement : est-il évident que porter ce type de chaussures, marqués esthétiquement par les années 1980 et 1990, est bien ? Ringard ? Un effet rétro ? Rien ne nous l'indique. En outre, on peut clairement douter de l'intérêt d'écrire ce genre de choses – le groupe RUN DMC a bien écrit en 1986 un morceau dont le thème central était le modèle « Superstar » de chez Adidas, mais il s'agissait clairement d'un hommage à la paire de chaussures comme instrument de mode –, et encore moins de commencer un texte comme cela. En résumé, si l'on s'en tient à une analyse selon des présupposés classiques, qu'ils soient linguistiques, littéraires ou musicaux, ce composé de mots n'a aucun sens : d'une part, rassemblés, ils ne nous disent rien, ou trop peu ; d'autre part, cela n'a pas de sens d'écrire sur ce sujet dans des conditions où il s'agit, au mieux, d'un constat, d'une désignation pure et simple (telles chaussures et rien d'autre), ce qui n'est même pas de l'ordre de la représentation.

Mais si les codes classiques ne parviennent pas à donner du sens à l'œuvre, nous sommes bien obligés de reconnaître, et nous les premiers en tant qu'habitué à ce type de formulations, qu'il fait tout de même sens, même si celui-ci nous échappe, ne serait-ce que, et nous nous adressons alors aux non-habitués, parce qu'il existe, que l'on en est venu à la faire exister – parce que l'on en est venu à le créer, et parce qu'il s'est diffusé. C'est là tout le paradoxe qu'il nous faudra surmonter : il y a ici quelque chose qui fait sens, et bien qu'il s'agisse de sémantique, nous ne sommes pas dans la configuration saussurienne du couple signifiant/signifié, puisque même l'étude des signifiés ne mène nulle part (à quoi bon s'arrêter à la simple désignation ?).

Bien qu'arpentant exclusivement le milieu indépendant de la musique, le succès de Grems, somme toute confidentiel, et aussi bien critique que public, montre que ses œuvres fonctionnent – d'une manière ou d'une autre sont comprises et appréciées ; elles font donc sens. Pourtant cette manière d'écrire, dont on retrouve les codes chez certains de ses contemporains, n'est pas évidente à appréhender et demande une approche d'un nouveau type. Ce mode d'écriture s'inscrit dans une tendance actuelle qui dépasse le cadre du domaine esthétique qui, rendant compte du monde par des moyens différents, s'accompagne d'une conception du monde différente. Nous formulons donc l'hypothèse selon laquelle le fait de parvenir à expliquer pourquoi Grems commence, en 2015, un couplet par « Shoes Agassi ; tennisman ; tennis Nike ; évidemment », ce que cela signifie, et comment est-ce que cela signifie, permet de comprendre les tendances actuelles de l'art, et quels rapports et quel type de rapports ce dernier entretient avec le fonctionnement concret du monde.



L'écriture dans le rap. Nous présentons dans ce qui suit le dispositif de Grems, en nous attachant principalement à son écriture, autrement dit à l'aspect littéraire de ses créations, laissant pour le moment la dimension purement musicale du rap. Qualifier de littéraire un texte de rap peut paraître hors de propos voire même déplacé, notamment alors que le genre souffre depuis ses débuts d'un certain manque de reconnaissance artistique – musique des ghettos ou des banlieues, de sauvages encore ; qualités musicales proches du néant : autant de tristes clichés à propos d'un genre trop souvent perçu à travers des prismes sociaux, médiatiques et esthétiques simplement inadaptés. Or, le fait est que non seulement, l'exercice d'écriture dans le rap suppose un travail du langage qui l'intègre à la sphère littéraire, mais que surtout, face à l'ensemble des problèmes que pose le langage à la littérature et que l'on retrouve tout naturellement dans le rap, il se trouve que certains rappeurs, du fait de la radicalité et la nécessité d'invention inhérente au genre, trouvent des solutions esthétiques avec au moins autant de talents que les écrivains classiques – il y a certes peu de rappeurs dans ce cas mais nous devons, après tout, dire la même chose des écrivains. Comme dans le dispositif de Bacon, il nous faut comprendre, pour retracer celui de Grems, ce qui précède sa réalisation. Et ce qui est déjà là, sur la page qui n'est pas blanche, c'est le langage ; et derrière

le langage, tout comme derrière la figuration, c'est un fonctionnement social qui s'exprime sous la forme de clichés relatifs à un système de signification établi.

L'ennemi du peintre, c'est la figuration ; la création n'admet pas la simple répétition du monde comme il est. L'ennemi de l'écrivain, quel qu'il soit, c'est-à-dire celui dont la démarche consiste à créer en utilisant le langage (que son objet ait pour vocation d'être lu ou écouté), ce n'est finalement pas tant les mots que l'ensemble des règles qui régissent le langage, et ordonne aux mots une organisation rigoureuse. Un mot, dans le système linguistique saussurien, est un signe, c'est-à-dire qu'il est l'union d'un signifiant, comme image acoustique ou phonétique qui marque sa singularité vis-à-vis des autres, et d'un signifié, comme image mentale qui lui est rattachée. Si nous disons que l'écrivain se trouve dans une position similaire à celle du peintre, c'est que le mot-signe exerce une autorité de représentation de même type que la figuration : le besoin communicationnel de se faire comprendre, comme condition du langage, exige une forte détermination des signes employés. Ainsi un mot représente tel objet, telle idée ou tel concept précis, s'écrit et se prononce de telle façon. Et un mot sans signifiant identifiable n'aurait aucun contenu sémantique, serait pur chaos, ou l'équivalent d'une figure abstraite dont on ne saurait même pas apprécier la forme – ce ne serait même plus un mot. Mais entre ces deux extrêmes linguistiques demeure une toute autre réalité sémantique : derrière la nécessité de la détermination du signifié, le mot-signe se révèle être toujours une synthèse, ou une réserve de signes autrement plus large. C'est-à-dire qu'une chose ne se réduit jamais au mot qui la désigne. Le langage se construit d'ailleurs sur cette synthèse : dans la phrase « Deleuze écrit un livre », le mot « Deleuze » fait la synthèse de l'ensemble des éléments (biographiques, organiques, conceptuels, techniques, etc.) qui définissent l'individu Gilles Deleuze. A l'intérieur du mot-signe « Deleuze » se trouve donc, supposée, une multitude d'autres mots-signes – un organisme, un cœur, deux poumons, un bras, une main, un cerveau, des idées (à lui, mais pas seulement), des événements (personnels et collectifs), etc. De la même manière, « Vincennes » fait partie de Deleuze, mais partiellement seulement. C'est qu'un signe est toujours une composition de signes dont il est la synthèse. Cependant, on aurait tort de considérer l'agencement d'un signe selon le modèle des poupées russes : si on peut dire que le signe « main » fait partie du signe « Deleuze » (la main de Deleuze qui écrit le livre), le philosophe n'a jamais écrit le moindre livre sans reprendre des idées à d'autres auteurs⁹⁶... De

⁹⁶ Nous ne prenons pas cet exemple au hasard : Deleuze et Guattari étaient bien conscients du problème que la langue posait au principe d'identité ; en témoigne leur remarque au début de *Mille plateaux*, qui rend compte de l'aspect synthétique auquel renvoie leur nom : « Nous avons écrit *l'Anti-i dipe* à deux. Comme chacun de

sorte qu'il faut considérer les différents mots-signes comme des compositions de signes, impliqués les uns dans les autres dans un enchevêtrement global. *Vincennes* ; *Félix Guattari* ; *Logique du sens* ; *main* ; *philosophie* ; *corps sans organes* ; *Kafka* ; *Amiens* ; *18 janvier 1925* ; *Cinéma* ; *Lyon* ; *Alcool* ; *Nietzsche* ; *Lycée Louis-le-Grand* ; *Gabriel Tarde* ; *Livre* ; *Paris* ; *4 novembre 1995* ; *concept, etc.* : nous préférons en rester là, nous n'en finirions pas de déplier le signe « Deleuze » ; mais c'est pourtant tout cela que suppose le terme dans une phrase aussi simple que celle citée plus haut.

Si le mot synthétise déjà – et que c'est en cela, en tant qu'interprétation, surcodage, qu'il devient fonctionnel dans un langage donné –, il faut reconnaître que l'écrivain ne peut pas se passer de lui. Mais si le mot est une synthèse par lui-même, un raccourci sémantique orienté, il n'est jamais autant canalisé que dans la phrase, dans le langage qui l'emploie. Le mot pris de manière autonome renvoie encore à un domaine sémantique relativement large ; intégré à la phrase, c'est-à-dire subordonné aux règles du langage, le sens des mots se réduit d'autant plus que le discours se précise. Encore une fois, c'est toute la fonction du langage que de parvenir à communiquer les choses avec précision et de manière pratique : mais alors le langage se contente de représenter, et ne peut s'autoriser aucun écart. Lorsqu'il théorise le changement radical opéré dans l'histoire de la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à travers l'opposition entre les classiques et les modernes, Roland Barthes compare l'écriture classique au langage parlé⁹⁷, en ce sens que les deux partagent précisément la même fonction.

Pour les classiques, le langage fait office d'outil, support transparent de communication dont la teneur et la fonction se limitent à la faculté de rendre compte d'un discours. « L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité⁹⁸. » L'effort poétique de l'époque ne dérogeant pas à cette règle, il est décrit comme enrobage, surplus décoratif, « jamais comme un langage différent ou comme le produit d'une sensibilité particulière⁹⁹ ». Autrement dit, les classiques

nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. [...] Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? Par habitude, uniquement par habitude. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 9).

⁹⁷ « [C]est essentiellement un langage parlé, en dépit de sa codification sévère. » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil/Points, Paris, 1972, p. 40).

⁹⁸ *Id.*, p. 10.

⁹⁹ *Id.*, p. 35.

envisagent principalement le langage dans sa fonction représentative ; il ne fait que renvoyer aux choses qu'il exprime sans jamais lui donner quelconque épaisseur propre.

Les modernes, au contraire, dans leur entreprise de refonte du langage, vont se tourner vers la forme, en lui conférant *opacit° et substance*. La forme devient objet (*forme-objet*¹⁰⁰), le « terme d'une "fabrication", comme une poterie ou un joyau¹⁰¹ » ; c'est-à-dire que perdant peu à peu sa transparence, elle détourne l'attention du contenu, du représenté, sur elle-même. C'est la forme, comme *style*, selon les mots de Barthes, qui porte alors le sens ; c'est la forme, le signifiant qui fait fonction. Comme nous le verrons, il y a dans cet engagement une portée critique, politique, en ce sens qu'il traduit le refus d'assumer par le discours de l'écriture une conscience dominante – celle relative au langage officiel : il s'agit de le masquer, de le détourner par le biais de la forme. A l'art de l'expression ou de la représentation des classiques, les modernes vont opposer celui de l'invention, de la réalisation en déplaçant, pour ainsi dire, l'intérêt littéraire du contenu à la forme qui se contentait jusque-là de le représenter. À travers ce déplacement, l'opposition qui se dessine entre classiques et modernes n'est pas sans rappeler celle de la figuration et de la Figure : alors que la première se limite à une stricte représentation du monde, la seconde cherche, en affirmant une certaine indépendance picturale, à produire par elle-même de nouvelles formes de représentation.

Comme on l'a vu précédemment, la création suppose autant de s'attaquer aux signes clichés qu'à leurs modalités de liaison narrative, et par conséquent de reposer la question de la durée. Barthes écrit que le langage classique se définit par une tendance à l'uniformisation des mots : il ne s'agit cependant pas d'une volonté de déhiérarchisation, d'une mise en plat tout en surface, mais d'une manière tout au contraire d'insister lourdement sur un protocole de distribution ordonné des mots extrêmement répressif. Ce protocole, qui se rapproche du langage mathématique¹⁰², insiste ainsi moins sur les mots que sur leurs rapports, la manière dont ils s'articulent dans la phrase. « Le continu classique est une succession d'éléments dont la densité est égale, soumis à une même pression émotionnelle, et retirant d'eux toute tendance à une signification individuelle et comme inventée. [...] La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, il est

¹⁰⁰ *Id.*, p. 10.

¹⁰¹ *Id.*, p. 11.

¹⁰² « [O]n sait que dans le langage mathématique, non seulement chaque quantité est pourvue d'un signe, mais encore les rapports qui lient ces quantités sont eux aussi transcrits, par une marque d'opération, d'égalité ou de différence ; on peut dire que tout le mouvement du continu mathématique provient d'une lecture explicite de ses liaisons. Le langage classique est animé par un mouvement analogue, bien qu'évidemment moins rigoureux. » (*Id.*, p. 37).

d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre¹⁰³. » Par la transparence esthétique de l'écriture classique, cette pensée à la topologie prédéterminée ne peut que renvoyer à l'organisation sociale qu'elle représente. Le fait de faire tenir la structure du récit sur l'ensemble de ces rapports est la condition de la mise en place d'un déroulement continu et logique, d'une histoire porteuse de sens. Cette mise en ordre est accentuée par l'usage, quasi-exclusif à la littérature, notamment classique, du passé simple, qui assure le principe de causalité. « Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit¹⁰⁴. » Sa fonction est de hiérarchiser les actes en unissant « le plus rapidement possible une cause et une fin¹⁰⁵ ». On comprend alors en quoi le présent ou l'infinitif s'imposent comme des outils pertinents pour rendre compte d'une immédiateté discontinue. On notera même une tendance à la phrase nominale chez certains écrivains modernes et contemporains¹⁰⁶.

Chez les modernes, il s'agit donc de libérer le langage en faisant éclater le déroulement logique : autrement dit, on déplace simplement l'attention des rapports entre les mots aux mots eux-mêmes. « La poésie moderne [...] détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales. [...] Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot. Les rapports ne sont pas à proprement parlé supprimés, ils sont simplement des places gardées, ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève hors d'un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme "une fureur et un mystère"¹⁰⁷. »

Le Mot moderne ne fixe pas de limites tyranniques à la manière, par exemple, du nom propre ; au contraire, il s'ouvre sur tout un champ de significations dont les rapports de connexion sont libres parce qu'affranchis du déroulement fixe jadis imposé. Comme l'écrit Barthes, les rapports ne sont désormais « qu'une extension du mot, c'est le Mot qui est "la

¹⁰³ *Id.*, p. 37.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Dans le rap par exemple. Mais aussi, plus subtilement, chez des écrivains comme John Dos Passos ou Georges Perec.

¹⁰⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 38.

demeure¹⁰⁸ » ; le mot se constitue comme agencement sémantique : les rapports sont comme avalés par les mots, ils ne sont plus extérieurs (*inter-*), mais nécessairement, du fait de l'enchevêtrement, toujours intérieurs (*intra-*). « Le mot poétique est ici un acte sans passé immédiat, un acte sans entours, et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés. Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif, comme dans la prose et dans la poésie classique¹⁰⁹. »

Dès lors que la forme, picturale ou linguistique, n'est plus la stricte représentation du monde comme il est, elle devient pour l'artiste un refuge, l'alternative aux structures dominantes ; comme ce qui reste lorsque l'on rompt avec le lignage fonctionnel du champ social. On pourrait presque voir dans ce parti pris pour la forme la condition même de l'œuvre d'art : s'il n'y a aucune autonomie de la forme dans l'œuvre, aucune rupture avec le monde qu'elle représente, elle ne possède, et c'est aussi bien le cas de la forme picturale que de la forme littéraire, aucune consistance propre. Et cela parce que la forme par nature, plus que par le fond, s'appréhende au travers d'une expérience, aussi bien dans son élaboration que dans sa réception, et se détourne par là des exigences d'un discours – ce que Deleuze appelle sensation chez Bacon. Cela ne veut pas dire que l'art dans sa tendance moderne n'a plus de sens, de significations, qu'il ne s'interprète pas ; plutôt que la démarche s'inverse : la forme moderne ne s'accompagne pas d'un sens immuable, inhérent à une réalisation qui s'y soumet, qu'elle chercherait à représenter et à communiquer tel quel, mais elle suppose au contraire l'émergence d'un sens encore flou qui surgira dans l'expérience qu'elle offre. C'est toute la fonction de ces « stations de mots » du Mot moderne, qui délivrées des codes du langage classique, se présentent davantage sous la forme de compositions de signes – non pas aléatoires, mais ouvertes à la pratique, à des parcours différents par lesquels les compositions seront remplies de sens ; ou le *parcours signifiant* d'une expérience active et créative de l'œuvre d'art.

Barthes écrit que l'écriture classique se rapporte avant tout au langage parlé. C'est en ce sens qu'il est « immédiatement social¹¹⁰ », c'est-à-dire qu'il manifeste un rapport étroit avec l'activité concrète du champ social. « Il n'y a aucun genre, aucun écrit classique qui ne se suppose une consommation collective et comme parlée ; l'art littéraire classique est un objet

¹⁰⁸ *Id.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Id.*, p. 40.

qui circule entre personnes assemblées par la classe, c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines¹¹¹. » Non seulement l'objet esthétique classique laisse voir par sa transparence la clarté de son contenu, mais ce contenu, en tant qu'employant les codes sémantiques d'un langage qui est organisationnel, appuie et applique une certaine idée de l'ordre dans ses fonctions. C'est ainsi que Deleuze et Guattari expliquent qu'avant d'être communicatif et informatif, le langage est un appareil de pouvoir. Il ne communique pas d'informations, mais des ordres : « L'unité élémentaire du langage – l'énoncé –, c'est le mot d'ordre¹¹². » Ou encore : « Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir, avant d'être un marqueur syntaxique¹¹³. » La fonction du langage est une fonction de pouvoir, et à travers *les ordres* qu'il communique, il assure le transfert d'un *ordre*, la discipline d'une ordonnance particulière – le monde référent¹¹⁴.

C'est pourquoi le langage dans sa fonction est attaché à tout un fonctionnement non linguistique dont il est garant. C'est aussi pourquoi, en retour, *d°faire ce langage s°accompagne d°une variation non linguistique, pr°-esth°tique du champ social*. « Cette écriture classique est évidemment une écriture de classe. Née au XVII^e siècle dans le groupe qui se tenait directement autour du pouvoir, formée à coups de décisions dogmatiques, épurée rapidement de tous les procédés grammaticaux qu'avait pu élaborer la subjectivité spontanée de l'homme populaire, et dressée au contraire à un travail de définition, l'écriture bourgeoise a d'abord été donnée, avec le cynisme habituel aux premiers triomphes politiques, comme la langue d'une classe minoritaire et privilégiée¹¹⁵. » L'entreprise moderne de déconstruction du langage est donc elle aussi en rapport avec des fonctions non linguistiques, et n'est que la tentative d'une formulation différente de la configuration du monde. A ce propos, il ne faut pas voir dans les propriétés modernes un absolu esthétique : elles sont la juste réaction, dans un contexte donné, au système qu'elles combattent. Et c'est en cela qu'elles sont pertinentes. L'emploi de mot d'argot, marqueurs d'un agencement social, spatial et temporel singulier, en

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³ *Id.*, p. 96.

¹¹⁴ Guattari explique à ce propos que l'apparition du soi verbal coïncide avec l'intrusion et l'assimilation d'un modèle d'identification disciplinaire social. La fonction catégorisante linguistique est immédiatement fonctionnelle : « Le soi verbal (*verbal self*), à partir de deux ans, naît lors du partage avec autrui des significations linguistiques. Il déploie la scène structurale des identités personnologiques et des complexes familiaux, avec leurs jeux d'identification, de rivalités de conflits, de négativisme, de dénégation, leurs disciplines anales, éducatives, leurs interdits, leurs investissements de la transgression et de la punition... Il sera relayé par le soi scriptural associé aux agencements scolaires, puis au soi pubertaire, avec l'intrusion des composantes génitales, puis au soi de classes d'âge adolescentes, au soi professionnel, etc. » (Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 97).

¹¹⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 46.

témoigne. A aucun moment on ne restaure la notion d'essence ; l'art consiste moins, historiquement, à représenter qu'à réaliser (la répétition étant une forme de réalisation fonctionnelle) ; seulement le passage de l'ère classique à l'ère moderne nécessite un changement profond de sa fonction, et c'est précisément cette fonction qui nous intéresse dans les conditions sociales actuelles. Mais on peut très bien imaginer un retour nécessaire à une conception de l'art aux lourdes fonctions hiérarchisantes, usant de structures sociales et conceptuelles déterminées, ayant l'universel pour horizon, si la situation l'impose : il ne faut pas oublier que l'entreprise artistique s'inscrit toujours dans l'équilibre entre l'ordre et le désordre. Ainsi dans un champ social hautement codé, la fonction esthétique relèvera du décodage, mais son salut passera peut-être par une fonction catégorisante dans un monde totalement désorganisé. Tout est question d'usage.

Mais précisément, ce qui motive l'entreprise moderne de l'avant-garde, et explique ses caractéristiques esthétiques, c'est la remise en cause de l'organisation sociale dont le fonctionnement favorise l'intérêt bourgeois. Elle prend ainsi racine dans des problématiques avant tout sociales. Tels sont ses symptômes : « Or, les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne ; la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle¹¹⁶. » A travers ces changements, c'est l'universel, comme universel bourgeois, qui s'effondre suite à la découverte d'une diversité sociale qui lui était jusqu'à maintenant étrangère : « Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe¹¹⁷. » Le démantèlement de l'universel, en cette seconde moitié du XIX^e siècle, est aussi bien social qu'esthétique, que technique, scientifique ou philosophique. Bruno Latour explique que l'unité du monde ne repose plus alors sur une unique interprétation globalisante du monde, mais sur la cohabitation d'une multiplicité de points de vue différents dont il s'agit de définir une mesure commune – relationnisme et non pas relativisme : ou comment affirmer le fonctionnement commun d'objets que tout sépare par nature¹¹⁸. L'expérience laisse désormais libre cours au choix, aux

¹¹⁶ *Id.*, p. 48.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Bruno Latour, « There is no terrestrial globe », in Melik Ohanian & Jean-Christophe Royoux, *Cosmograms*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

inventions. Et toutes les propriétés de l'écriture moderne témoignent de la réalisation de ces points de vue possibles, qui ont comme seule option de parler leur propre langage, pour éviter qu'on parle à leur place. Mais c'est beaucoup plus que de parler une autre langue ; le passage de l'une à l'autre n'étant pas de l'ordre de la traduction, cela suppose d'apprendre à parler autrement. Parce qu'il semble que le langage sous cette forme, comme communication d'ordre, dès lors que plus rien ne peut légitimer la valeur de ce dernier, soit sans issue.

A l'image de la simple figuration, l'écriture classique ne semble plus en mesure, par son manque de prétention à autre chose que la représentation, de permettre l'acte d'écriture comme acte de création. Sous cette forme, elle est restrictive et communicationnelle. Or, ce qu'elle communique, c'est une organisation sociale dominante, ou l'autorité du monde tel qu'il fonctionne. L'écrivain travaille toujours le langage, cependant, il peut se donner les moyens de l'exploiter autrement, et par là même, l'occasion d'y faire émerger autre chose. L'écrivain rentre en lutte : la page n'est pas blanche, elle déborde de mots, de phrases, d'un texte qui recouvre en transparence le lignage de l'organisation sociale ; il lui faut trouver les procédés nécessaires pour atteindre ce point d'équilibre où les mots, tout en signifiant quelque chose, expriment un monde différent.



En quoi consiste le Mot moderne dont parle Barthes ? Il décrit une utilisation des mots qui, conformément à ce que l'on précisait précédemment, tend à les présenter, dans une certaine autonomie, sous la forme de régimes de signes. Leur signification non plus réduite ou canalisée par l'ordre que leur impose la phrase, les mots s'affirment dès lors comme *agencements s°mantiqes*. Mais les conséquences ne s'arrêtent pas là puisque cette prise d'autonomie oblige le nouveau langage à se doter de nouveaux types de rapports entre les mots ; un régime d'ordonnance qui ne reposera plus sur un protocole abstrait, mais plutôt alors sur les possibilités sémantiques qu'offre le Mot moderne. En cela, le système du Mot moderne renvoie au dispositif esthétique, en tant qu'on retrouve dans ses caractéristiques un mécanisme de type diagrammatique. En effet, à l'image du diagramme, qui articule le monde comme il est (détermination du cliché) et le monde comme il pourrait être (indétermination du chaos), le Mot moderne met de l'ordre, parce qu'en tant que mot il délimite quelque chose, balise un territoire sémantique, mais reste relativement libre quant à son interprétation : il est

certaines signifiant, ou possède des tendances signifiantes, mais le sens qui l'accompagne laisse place à une certaine indétermination qui appelle l'acte créatif. On retrouve le principe de la Figure picturale, qui est à la fois figurative et indéterminée – c'est *autre chose qu'un corps*.

On sait Bacon conscient des enjeux esthétiques qui nous préoccupent ; on trouve dans ses témoignages une conceptualisation prononcée du processus de création pictural. Il est difficile de savoir s'il en est de même chez un artiste comme Grems ou chez ceux qui, comme lui, s'essayent à des procédés de création semblables et particulièrement pertinents. Il semble en effet que l'approche de ces derniers soit plus franche, directe voire inconsciente – sans que cela n'ait rien de péjoratif. Au contraire, cette apparente absence de considération conceptuelle de la pratique esthétique peut s'avérer d'autant plus significative. Dans le cas de Grems et des artistes que nous aborderons ici, il y a deux raisons à cela, qui renvoient nous semble-t-il au même état de fait. Tout d'abord, le système d'écriture d'un Grems s'explique très bien, nous allons le voir, par une démarche et un effort de création purement artistique (à la manière des procédés de création de l'avant-garde décrits par Greenberg). Nous voulons dire par là que là où un Bacon avait une conception philosophique de son travail, des procédés qu'il employait et dans quels buts, et que ces considérations guidaient en un sens son travail, l'innovation relative à l'écriture d'un Grems découle naturellement des conditions esthétiques de sa discipline. Mais précisément, le fait que ces conditions soient relativement proches de celles des autres disciplines artistiques (la peinture et l'écriture) du XX^e siècle ne nous semble pas relever du hasard. En effet, sans avoir besoin de connaître l'histoire de la littérature depuis le XIX^e, Grems applique pourtant dans son travail, et de manière évidente, un mode d'écriture qui relève d'une conception moderne du langage – et plus radicale sans doute que Barthes ne pouvait l'imaginer. Comme si finalement, la littérature moderne et l'ensemble des choses qu'elle implique – ou, soyons précis, l'ensemble des facteurs qui ont entre autre affecté la littérature pour aboutir à ses caractéristiques modernes –, autant au niveau esthétique que conceptuel ou social, ont eu un tel effet sur le monde que ses caractéristiques ont intégré son fonctionnement. L'artiste d'aujourd'hui n'a pas nécessairement besoin de connaître l'histoire de l'art ou l'histoire tout court pour s'accorder aux tendances créatrices de son temps : son monde, le monde qui lui est contemporain, est toujours son point de départ, et la configuration de ce monde est toujours la conséquence des variations de ses configurations précédentes. Ainsi on peut tout à fait envisager, c'est en tout cas ce que les exemples qui vont suivre nous suggèrent, que les similitudes entre les procédés de création employés par des artistes aussi divers qu'un écrivain du XIX^e, un peintre du XX^e et un rappeur du XXI^e, traduisent des

conditions artistiques et sociales relativement identiques. Il pourrait paraître surprenant de constater que l'art se trouve plus ou moins dans la même situation au XIX^e et au XXI^e. Si l'art, comme semble le confirmer le dispositif esthétique, est fondamentalement lié aux conditions sociales, au sens large – c'est-à-dire aussi bien pratiques, fonctionnelles, que conceptuelles ou paradigmatiques – de son époque, cela reviendrait à dire que la configuration du monde, tout du moins en occident, n'as pas subi de révolution notable depuis le XIX^e siècle. Aussi, du point de vue de l'histoire des arts, cette optique aurait tendance à nier les différentes pratiques et leurs évolutions qui se sont succédés tout au long de cette période – l'impressionnisme, le cubisme, l'art abstrait, le jazz, le rap, le cut-up, le cinéma hollywoodien ou d'art et d'essai, l'art vidéo, etc. : ce n'est pas la même chose. Pourtant, et c'est principalement ce qui motive notre travail, il nous semble au contraire que l'ensemble de ces pratiques esthétiques partagent des processus communs qui, au fond, traduisent des considérations esthétiques et sociales identiques. Comme le déclare Deleuze, entre l'art abstrait d'un Pollock ou l'expressionnisme d'un Bacon, c'est avant tout une question de choix. Mais de quelle nature sont ces choix ? Et qu'impliquent-ils ? C'est précisément tout notre problème. Au fond, et c'est ce que nous cherchons à démontrer, parmi les productions artistiques (mais pas seulement, toute entreprise de création de cette période est concerné), du milieu du XIX^e siècle à nos jours, se profile un dispositif esthétique unique dont seules les manières de le faire fonctionner, c'est-à-dire les procédés employés, diffèrent. Ces procédés relèvent du choix. Mais justement, de ces choix découlent des fonctions concrètes qui s'exercent sur notre manière de concevoir et d'occuper le monde. Notre panorama du dispositif esthétique ne montre pas autre chose que cela : l'immanence dans laquelle fonctionnent le monde et l'art au cours de cette période, et surtout la manière dont chacun participe au fonctionnement de l'autre. Ainsi, si les principes de création du XXI^e recourent ceux du XIX^e, c'est que la configuration du monde n'a pas véritablement changé ; au mieux nous constaterons une radicalisation des démarches créatives. Etablir, à travers le dispositif, les conditions de ces principes lors de cette période est d'autant plus important qu'au-delà du fait qu'elles nous concernent actuellement, elles semblent mettre l'acte créateur dans une situation particulièrement complexe – situation que l'on a, plus de cent ans plus tard, encore du mal à comprendre et à appréhender. C'est ici que l'art nous apparaît comme un modèle déterminant, parce qu'il s'adapte avec plus de facilité à ces nouvelles conditions.

Le dispositif de Grems et ses trois aspects : phon^otique, esth^otique et s^omantique

D'un côté, il y a ce qui est déjà là, c'est-à-dire l'ensemble du monde, mais cette fois le monde interprété et compris à travers non pas le filtre du figuratif, mais celui de la langue – ce n'est plus la figuration qui renvoie à des objets existants mais les mots qui les désignent ; ce ne sont plus les rapports entre les formes qui racontent une histoire ou rendent compte d'un fonctionnement social, mais le système grammatical de la langue qui s'y substitue. De l'autre côté, il y a un agencement chaotique de mots sans la moindre logique d'organisation, pure succession aléatoire qui ne peut que désigner des choses sans parvenir à donner un sens d'ensemble à la composition. Au milieu ou à la limite commune de ces deux domaines se situe une zone d'indiscernabilité qui tout en utilisant des mots, parvient à s'affranchir de l'autorité organisationnelle de la langue sans pour autant sombrer dans la confusion totale. Les procédés de lutte contre les codes de la langue (identité limitée des mots et sévère réglementation de leurs liaisons) sont artistiques, en tant qu'ils reposent sur une performance vocale et musicale, en l'occurrence le flow du rappeur. Comme dans la peinture, il y a toujours un risque, ou plutôt deux : celui de retomber dans une écriture classique d'une part ; celui d'une abstraction littéraire trop radicale d'autre part.

Ce que l'on trouve dans les textes de Grems et d'autres rappeurs d'aujourd'hui, ce sont ainsi des arrangements littéraires particuliers. Le morceau d'Hustla « Les syllabes », et les textes de Grems plus généralement, permettent d'en déchiffrer les procédés, qui sont à la fois littéraires et sonores. Comme on l'a vu dans l'attaque du couplet – *Shoes Agassi ; tennis Nike ; tennisman ; °videmment* –, on constate un abandon de la structure classique de la phrase au profit d'une succession de mots ou groupements de mots. Si l'écriture de Grems autorise des formats de phrases plus ordinaires, leur insertion dans le texte se plie à l'organisation de la composition générale, de sorte qu'on a tendance à les considérer comme des groupements de mots dont les seules articulations, c'est-à-dire les codes internes, renvoient à ceux du langage classiques. On remarque d'ailleurs qu'en dehors des règles de grammaire et de langage, il est significatif que l'on ait du mal, en se basant seulement sur l'écoute, de ponctuer les textes – c'est l'ensemble du modèle d'articulation de la langue qui est bouleversé, son organisation comme son déroulement. La caractéristique fondamentale des éléments qui les composent, mots, groupements de mots ou courtes phrases, renvoie en effet à un jeu de limite : à l'image de la ligne d'introduction, les éléments semblent à la fois

autonomes et *ouverts* ; c'est la raison pour laquelle le point-virgule apparaît comme le plus à même d'en rendre compte à l'écrit. Autonomie et ouverture, indépendance et relation : il va de soi que ce sont les principes mêmes de la langue. D'une part chaque mot, en tant que signe, renvoie à son propre signifié, mais il se combine aux autres dans la construction des phrases. Et il en va de même, pour ainsi dire, à un autre niveau, des phrases entre elles dans l'écriture d'un texte. Cependant, si l'on conserve ici le principe d'autonomie relative, il s'applique de manière différente : en changeant le régime même des mots (autonomie), les rapports qu'entretiennent ces derniers (ouverture) ne s'effectuent pas sur le même mode.

Nous pourrions considérer trois aspects dans l'écriture de Grems : l'aspect *phon^otique*, l'aspect *esth^otique* et l'aspect *s^omantique*. Le premier détermine de ce que nous appellerons des séries de voyelles ; il peut s'agir de couples, de tierces ou de séries plus complexes. Le second renvoie au véritable jeu d'écriture qui consiste, en s'appuyant sur les séries de voyelles et les possibilités syllabiques de ces dernières, à choisir des mots, des groupes ou des associations de mots. Le troisième décrit un régime sémantique particulier, dans la nature des signes et des relations qu'ils entretiennent. Les trois aspects fonctionnent ensemble, et simultanément ; ce serait une erreur que d'essayer de déterminer lequel vient en premier, tant chacun est condition des deux autres, et inversement.

Les syllabes renvoient au domaine de la rime et sont plus précisément les points d'articulation esthétiques du texte dont ils forment la structure. On retrouve alors, tout au long du texte, une certaine répétition de phonèmes relatifs, dans la majorité des cas, aux sonorités de certaines voyelles, qui va donner le rythme et déterminer le flow du rappeur. Parfois, c'est le titre lui-même qui donne le modèle ; « les syllabes » renvoie à la tierce sonore *°-i-a* qui se répète dans le couplet : *tennisman* ; *tennis Nike* ; *evidem(ment)* ; *m^otissage* ; *m^ofie-toi* ; *töes bizarre* ; (*jöne*) *d^oguise pas* ; *vrai ninja* ; *G.I.A.* ; *Pays-Bas* ; *Jay Dilla*, etc. Dans le titre « Jiminy Criket¹¹⁹ », c'est le deuxième mot qui fixe le couple de voyelles *i-±* : *vie dāmerde* ; *Big Ben* ; *vie dābelge* ; *syst±me* ; *primaire* ; (*illumina*)*tis grecs* ; (*vendre*)*di 13, 36 quais*, etc. Sur le « Menti » d'Hustla, on retrouve le triptyque *a-en-i*, relatif à la première phrase de son couplet : (*on töa menti*) ; (*on les*) *a senti* ; *agency* ; *apprenti* ; *quarante-six* ; (*Kennedy*) © *Gandhi*, etc. Les choses se compliquent dans « Hôtel Plaza », dont le modèle suivi par le premier couplet est *o-a-o-è-o-è-u-a-è* : *Monaco Le Seize, H»tel du marais* ; *collabo de merde*,

¹¹⁹ Grems, *Buffy*, Gremsindustry - Skullcandy / Musicast, 2014.

promesse du pass° ; gros gamos Benz, aust±re, nul ©chier ; Tomahawks, guerres, probl±mes cutan°s, etc.

Partant de là, comme le montrent les exemples cités, le véritable processus d'écriture consiste à trouver des mots, partiels ou complets, ou encore des groupements de mots qui correspondent aux séries de voyelles. Si Grems est particulièrement attaché au travail des syllabes, c'est que c'est bien à travers celles-ci que se déterminent véritablement ses couplets (le texte écrit comme le flow). Pour être utilisées, c'est-à-dire pour qu'il y ait performance, il faut que les sonorités des voyelles choisies, qui ne valent rien par elles-mêmes, s'incarnent dans des mots. Mais précisément, ce n'est pas tant par les mots que par l'exercice des syllabes qu'elles prennent formes. Il ne s'agit pas seulement, ou simplement, de trouver des mots dont les syllabes correspondent ; ce sont les syllabes qui font autorités et guident l'écriture. La série °-i-a du morceau « Les syllabes » s'incarne aussi bien entièrement dans un mot (« tennisman » ; « métissage ») ou des regroupements de mots (« méfie-toi » ; « Stake is high »), que dans des parties de mots, seuls (« évidemment ») ou pris dans des regroupements (« shuriken qui part »).

Ce qui peut apparaître comme une contrainte dans l'écriture n'en est pas vraiment une. Certes, les modalités fixées par les séries sonores déterminent l'ossature du texte, mais ne le limitent jamais. D'une part, ces séries ne sont pas toujours respectées et ne représentent pas l'intégralité du texte, laissant la place à des mots et phrases satellites, et autorisant alors d'autres jeux de rimes : par exemple, dans « Jiminy Cricket », tout en gardant le couple i-±, on trouve certains rappels entre les phrases : « Ils prétendent la v°rit° avec un jugement primaire ; Est-ce qu'on a forcément m°rit° un gouvernement skinhead ? », ou encore « Paname c'est chez moi ; braquage à la tirette ; 20±me A ; MDMA ; tag avec un silex ». D'autre part, l'important dans le procédé, ce n'est justement pas tant les voyelles que le travail des syllabes qui, si elles reposent effectivement sur les premières, ne s'y laissent jamais emprisonner : c'est pourquoi à partir de la même série de voyelles, les possibilités sont immenses – notamment parce que Grems s'autorise certains écarts sonores : dans les faits, le son ± peut par exemple être utilisé sous différents phonèmes (/e/, /ε/), et compte tenu de la liberté prise à travers les syllabes, les différentes sonorités des séries de voyelles ne sont jamais absolues. Enfin, si certains textes respectent presque à la lettre une série de voyelles, la plupart en utilise plusieurs et le cas échéant, la structure du texte n'est qu'en apparence

organisé. Par exemple, le titre « 16barz¹²⁰ » se compose presque exclusivement de trois séries, é-o-é-o (1), é-i-u (2) et o-o-é-o (3), qui alternent de manière relativement aléatoire : [1-1-2-1-2-1-2-3-2-3-2-3-2-3-3-2-2-3-2-2-2-2-3-2-3-3-2-3].

Les voyelles, plus qu'une condition, sont un prétexte aux syllabes ; en retour, les syllabes apportent, à travers les mots qu'elles composent, une certaine consistance aux voyelles. Il s'agit bien entendu d'un arrangement artistique – littéraire, sonore, musical – en tant que les rapports qui se jouent entre voyelles et syllabes déterminent des rimes, des placements, des ruptures et des rythmes qui, couplés aux caractéristiques purement sonores du beat, vont constituer le flow du rappeur. Si le procédé est récurrent, il peut tout aussi bien être partiel, par exemple, comme dans « Jiminy Cricket », lorsque les séries de voyelles se concentrent sur les fins de phrases uniquement, ou majoritaire quand l'ensemble du texte répond à des séries déterminées – majoritaire non pas quantitativement mais qualitativement : si dans le couplet de « 16barz », il y a environ autant de mots issues des séries que de mots qui ne le sont pas, les seconds sont quasi exclusivement des termes de liaisons relativement peu signifiants (*si, contre, avec, comme, mais, me, mes, tu, on, de, ce, le, la, les, un, etc.*) qui servent à faire tenir les séries entre elles. Un exemple dans un passage de « Les syllabes » : « T'es bizarres, ~~tu~~ m'dévisages, C'est délicat ~~de faire le~~ décryptage ». Il est difficile de classer les textes selon le degré d'utilisation du procédé tant on constate que de manière générale, celui-ci varie au sein même d'un morceau. Cependant, il faut distinguer les deux tendances que ce degré implique à ses extrêmes. Trop partiel, renvoyé uniquement en fin de phrase, il permet encore une écriture très ordinaire, composée précisément de phrases à la structure classique ; mais plus les séries prennent de place, plus elles envahissent le texte, et plus l'organisation générale de ce dernier prend une forme singulière : c'est le moment où l'écriture n'est plus guidée par les codes ordinaires de la langue, mais, sous une impulsion artistique, celle que suppose le fait de rapper, par les syllabes elles-mêmes. Alors les autres mots subissent l'autorité des séries, et deviennent secondaires. Par conséquent, la différence de degré d'utilisation du procédé n'est pas uniforme mais engage un changement de nature dans l'écriture. C'est aussi aux extrêmes de ces deux tendances que l'écriture peut rater : si les séries restent trop timides, la langue garde son organisation et ses fonctions, et si au contraire elles s'emparent de tout le texte, ce dernier court le risque de se réduire à une composition de mots chaotique.

¹²⁰ Grems, *Buffy*, *op. cit.*

Peinture et écriture. On pourrait pousser encore un peu plus l'analogie entre les procédés employés par Bacon sur la représentation, et ceux utilisés par Grems sur la langue. On a dit que le premier isolait, par différents moyens, la Figure du reste du tableau, avec comme objectif de la sortir des circuits narratifs qui comme on l'a vu, sont aussi bien picturaux que socialement fonctionnels. Les compositions littéraires du second semblent fonctionner de façon identique ; mais cette fois, ce ne sont pas les Figures que l'on isole mais les mots, qui dès lors ne suivent plus l'ordre de la phrase. Bacon construit des cages de verre, entoure la Figure d'un cercle ou la pose au milieu d'un cirque ; Grems fait se succéder des séries de mots, sans début ni fin véritables, en ignorant volontairement les codes de la langue. C'est le résultat du processus d'écriture du texte de rap ; son style, sa manière à lui de s'extirper du cliché, mais qui commence toujours par une volonté esthétique que suggère la discipline – le flow : rime et rythme. Ça commence par les séries de voyelles, mais ce n'est qu'une façon parmi d'autres. Mais les séries sont bien pratiques, parce qu'étant purement phonétiques, elles obligent les mots à suivre leurs sonorités. Ce procédé esthétique n'a rien d'absolu mais il fonctionne, parce qu'il s'attaque à la structure de la langue. Tout comme Bacon *efface* une partie du visage pour en défaire l'aspect trop figuratif, Grems substitue l'ordre des séries à celui, ordinaire, de la langue. Les séries sont nécessaires car ce sont elles qui font tenir debout une succession de mots qui ne sont plus reliés par les liaisons habituelles. *Shoes Agassi ; tennisman ; tennis Nike ; °videmment* : dire que ce composé n'a pas de sens revient à dire que les corps de Bacon n'ont rien à faire dans ces cages ou au milieu d'un cirque – on pardonne toujours plus à la forme qu'aux mots... Le texte de rap est écrit pour être rappé, et sa performance est la condition de son tenir-debout. Dans l'optique de cette performance, un processus d'écriture s'engage et est rendu possible. Celui-ci fait des composés de mots le matériau de son texte. Cependant, on ne peut résumer cette manière d'écrire à un procédé strictement sonore : à travers la nécessité du rap et de la performance vocale qu'il implique, et en donnant l'autorité à la syllabe dans le processus d'écriture, ce procédé tend à modifier le rapport que l'on a avec le texte, et par conséquent notre conception de la langue. C'est le troisième aspect de l'écriture de Grems, qui est autant affaire de linguistique que de littérature ou de sémantique.

Ce procédé d'écriture tend alors, dans un exercice purement artistique qui s'explique par la nécessité d'une performance vocale et rythmique propre au rap, à construire des textes sous la forme de composés de mots, dont la nature renvoie au Mot moderne. L'architecture des couplets s'établit donc non plus sur les liaisons abstraites et narratives du langage, mais

sur ce qu'on pourrait appeler une *mise en rapport s°mantique* ; c'est-à-dire que *les termes se succèdent selon une logique qui prend pour objet les mots comme régimes de signes*. Les mots sont des *p»les signifiants*, chacun regroupant une multitude de signes, et c'est à partir de ce contenu que des passerelles se créent entre les termes. Ce qui articule les mots, c'est l'ensemble des signes qu'ils supposent – ceux dans lesquels puise le langage, mais dans lesquels celui-ci, précisément, fait un choix, donne une orientation décisive et élimine le cas échéant l'ensemble des autres possibilités sémantiques. Par exemple dans « Les syllabes », on trouve le composé « Pute et Skunk ; Pays-Bas ». Si l'on enlève la conjonction « et », qui est moins signifiante que purement formelle (à l'écoute, on comprend qu'elle est là seulement pour assurer le rythme du flow), nous sommes face à une succession de trois termes à la signification différente (prostitution ; drogue¹²¹ ; pays), mais qui s'enchevêtrent dès lors qu'on les considère comme des régimes de signes : le Pays-Bas, du fait de sa législation relativement permissive en matière d'industrie du sexe et d'usage de drogue, symbolise le divertissement basé sur la transgression de règles en tout genre. Ce n'est pas tant que le signe « Pays-Bas » contient les deux autres, mais plutôt que chacun des trois signes suppose les deux autres dans leur régime respectif étendu. Et un montage s'opère, un montage qui ne repose plus sur les règles de liaison du langage classique.

C'est le même procédé qui est à l'oeuvre dans le premier composé du couplet, comme on l'avait décrit précédemment : « Shoes agassi ; tennisman ; tennis Nike ; évidemment. » Ou encore, dans le titre « Hôtel Plaza », qui va regrouper des mots-signes relatifs à l'environnement bourgeois : « Lunettes Cartier ; Biarritz les riches ; l'Hôtel du Palais ; Monaco le Seize ; Hôtel du Marais » ou « Gros gamos Benz ; austère nulle à chier ; beau château ; belle vue ; soleil ; crustacée ». Dans le morceau « Inconscient¹²² », qui dans une vieille tradition de compétition propre au hip-hop, vise à attaquer les rappeurs qui, suivant une forte tendance actuelle consistant à se prétendre être ce que l'on n'est pas, le refrain se présente comme une accumulation de clichés résumant leur univers hypothétique : « Sexe ; drogue ; bijoux ; gamos ; texte mort ; shit sous l'capot ; escorte ; fille sous la coke ; chienne gore, MILF ou salope. » L'accumulation des termes vient renseigner un domaine signifiant où chaque mot agit comme une balise, connectée aux autres sans en être diminué.

¹²¹ La skunk est une variété de cannabis.

¹²² Grems, *Buffy*, *op. cit.*

Mais l'usage de la logique du Mot moderne ne se limite pas aux simples assemblages nominaux, qui sont finalement loin de composer l'ensemble des morceaux. Comme nous le précisons plus haut, même les phrases présentant une structure relativement classique semblent se comporter et demandent à être abordées comme des Mots modernes. Ce n'est pas tant par la structure interne (par exemple : « C'est délicat de faire de décryptage » ou « J'ai déjà fait tous les festivals » dans « Les syllabes ») que dans la manière dont elles s'insèrent et s'agencent dans le texte. En effet, loin d'être liées dans un déroulement narratif, ces phrases s'avèrent être aussi autonomes que les mots ; elles se succèdent sur le même mode de rupture partielle, et en épousent par conséquent la fonction : *mots et phrases ne racontent pas d'histoires mais d'crivent des agencements s°mantiques, dont le texte pris dans sa globalité en est le montage*. Le grand défi de ce type d'écriture réside certainement en cela : l'accumulation de mots n'est peut-être pas la tâche la plus difficile à réaliser, mais réussir à traiter les phrases d'une manière identique, et faire en sorte que l'ensemble du montage soit régi par le même principe de balisage sémantique l'est davantage. La grande réussite de l'écriture de Grems repose sur le fait que le modèle du mot moderne n'est pas seulement appliqué au mot, mais qu'il détermine l'articulation même du texte.



Un dernier cas de figure, très présent, consiste à mélanger les phrases classiques au Mot moderne, ou plus précisément, à trouser la phrase avec un Mot moderne qui en ouvre littéralement le champ sémantique. Souvent, ce procédé prend la forme d'un *hashtag*, dont il hérite de la structure sémantique. On retrouve ainsi, de manière tout à fait radicale, cette application du Mot moderne dans un procédé récent, employé à l'origine au sein des nouveaux outils de communication (Twitter, Facebook, Instagram, etc.), et qui autorise une formulation des discours qui s'oppose dans la forme au déroulement de la phrase classique. Il s'agit d'utiliser un hashtag, un marqueur de métadonnées, qui prend la forme d'un mot précédé d'un # (*#mot*). Le mot utilisé est un mot-clé, c'est-à-dire qu'assigné à un contenu informatif quelconque (message, photo, vidéo, article, etc.), il permet en quelque sorte de le signer, de le marquer, et par là même le regroupement de l'ensemble des contenus numériques qui le partage – tout contenu marqué par un hashtag identique devient directement accessible : se tisse alors tout un agencement autour d'une seule et même idée ou tendance. Le hashtag

centralise donc l'information, sans pour autant lui imposer quoi que ce soit puisque chaque utilisateur est libre d'y associer ce qu'il souhaite. Dans les faits, le Hashtag n'est rien d'autre qu'un contrepoint autour duquel se croisent des messages d'individus du monde entier. L'idée, plutôt intéressante en soi, correspond bien au principe communicationnel et de partage d'internet, et permet de construire de véritables petits agencements numériques en balisant tout un champ de pratiques, de discours, d'images, etc., autour d'un thème.

Mais plus qu'une simple mode, davantage qu'un procédé de communication moderne, le hashtag révèle un rapport profond au domaine auquel il se rattache. Son principe même étant rendu possible, et se confondant avec l'architecture d'internet et son utilisation basée sur les liens hypertextes. De sorte qu'il est imprégné et imprègne l'ensemble de notre rapport aux nouveaux médias, jusqu'à devenir une pratique autonome. On n'utilise pas le hashtag sans en saisir le fonctionnement, et par conséquent, *sans intégrer dans notre conception du langage sa structure fonctionnelle*. Plus qu'une révolution du domaine communicationnel, notre rapport moderne aux nouvelles technologies s'accompagne nécessairement d'une modification en profondeur de notre manière d'agir et de penser – utiliser le hashtag, c'est adopter une pensée compatible¹²³. En d'autres termes, la prolifération de l'utilisation du hashtag marque une nouvelle fonction humaine relative à une organisation sociale différente, et qui résulte aujourd'hui d'un devenir-machine. Si nous précisons « aujourd'hui », c'est précisément que conformément à ce que nous disions plus haut, l'histoire de cette fonction semble ne pas se limiter au support informatique : cette histoire nous ramène, à la lumière de Barthes, au XIX^e siècle, et à des devenirs révolutionnaires d'autres natures. Mais ce qui se dessine ici, de Rimbaud à Twitter, c'est tout un continuum de variations, un devenir sautant d'un agencement à un autre (politique, littéraire, philosophique¹²⁴, informatique, communicationnel, etc.) au cours du temps, pour prendre différentes formes en fonction des distributions rencontrées. Notons que l'on n'acquiert pas, à toutes les périodes, ces fonctions de la même manière. Comme nous le disions plus haut, les fonctions ne se limitent pas aux entités délimitées, mais relèvent d'enchevêtrements et n'ont par conséquent aucune nature attitrée.

¹²³ « La subjectivité informatique nous éloigne à grande vitesse des contraintes de l'ancienne linéarité scripturale. Le temps est venu des hypertextes en tous genres et même d'une nouvelle écriture cognitive et sensible. » (Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 134). De manière générale, Guattari insiste beaucoup sur la nécessité d'adaptation cognitive et pratique aux nouvelles technologies.

¹²⁴ Il nous faut considérer, par exemple, le rôle joué par la pensée postmoderne dans cette histoire : #rhizome.

Le hashtag, compte tenu de l'historique de ses fonctions et de l'ensemble des déterminations, plus générales, qu'il implique, n'est pas réductible à une utilisation informatique. Mais il est intéressant de constater qu'à travers le détour de l'application informatique, cette fonction historique se confronte à nouveau à la sphère esthétique (l'a-t-elle seulement quitté ?). On la retrouve ainsi aujourd'hui nouée à des textes de chansons, que ce soit sous la simple forme de hashtag, ou véritablement intégrée à la structure même du texte.

A ce titre, il nous faut noter que son utilisation relève d'une véritable adaptation, aussi bien pratique que conceptuelle, dans l'approche du langage : autrement dit, la pratique devient procédé en ce sens que son intégration va modifier, en profondeur, l'acte même d'écrire ou de comprendre un texte – on n'inclut pas le hashtag sans transformer à la fois la manière d'écrire et celle d'investir le texte. Inclure un Hashtag, même imaginaire (ne renvoyant pas à un Hashtag existant sur les réseaux sociaux – c'est peut-être à ce moment précis qu'il devient procédé esthétique), dans un texte, change de manière non négligeable la façon de le construire comme de l'aborder. Le texte est comme ouvert, troué par endroit, sur tout un monde de significations. En soi, il modifie donc la forme du langage (écrit, même si l'intonation, par exemple, peut le faire apparaître dans le langage oral lorsque le texte est chanté).

Le hashtag, ou tout du moins son modèle structural, est utilisé fréquemment par Grems et d'autres rappeurs contemporains. C'est le cas notamment du rappeur français Booba : « Donne la force aux chiens de la casse #MaitreYoda¹²⁵ ». Le terme utilisé ne renvoie pas à une définition précise et fermée, mais ouvre davantage sur tout un champ de significations propre à l'agencement et le vécu de l'auditeur. La structure de la phrase en est bouleversée – il n'existe pas de véritables règles en dehors de son utilisation sur les réseaux sociaux. Un second exemple montre que la pratique du hashtag ne se limite pas à son seul usage, renseigné d'un #, mais se diffuse dans le texte pour devenir une pratique, étendant sa fonction aux autres mots – on retrouve alors les assemblages de mots : « 23 ; Chicago Bulls ; Testo de Taureau ; #DerrickRose¹²⁶ ». Il (re)devient procédé d'écriture moderne dans une composition esthétique. Comme si tous les mots fonctionnaient finalement selon le modèle du hashtag. Cela confirme la fin de l'hégémonie de la liaison sur les mots eux-mêmes qu'évoque Barthes : on passe du strict écoulement codé de la phrase à une juxtaposition de mots dont les rapports s'opèrent au sein même du champ de signes qu'ils tracent, entre l'ensemble des

¹²⁵ Booba, « Maître Yoda », *Futur*, Tallac, Universal, 2012.

¹²⁶ Booba, « Pirates », *Futur*, *op. cit.*

éléments qu'ils recourent : 23, le numéro de Michael Jordan, basketteur légendaire des Chicago Bulls dans les années 1980 et 1990, la puissance du taureau – à travers l'image de la testostérone – symbole de l'équipe, où Derrick Rose évolue actuellement. Et on comprend que ces éléments rentrent, sans avoir besoin de sujet d'énonciation, dans l'agencement même de l'artiste – c'est en tout cas l'image qu'il veut en donner. Alors bien sûr ici, le contenu, c'est-à-dire le fait qu'il s'identifie à la force *däun* taureau, au talent *däun* Derrick Rose, à l'aura *däun* Jordan (notons au passage que la forme évite le piège de la métaphore : c'est très différent que de dire « j'ai la force d'un taureau ») nous apparaît sans intérêt aucun, mais la forme s'avère décisive et particulièrement pertinente aujourd'hui. En effet, l'utilisation de procédés de ce type, qui fonctionnent sur les modèles d'écriture et de compréhension des supports de communication modernes, avec le paradigme qu'ils impliquent (autrement dit l'ensemble des conceptions relatives à une vision moderne du monde), s'accompagne de fonctions très concrètes.

Si l'écriture dans le rap, par ses conditions et les configurations pratiques et esthétiques particulières, tend à faire du genre un héritier des modalités d'écriture de la littérature moderne, il ne nous semble pas nécessaire, et de surcroît compliqué, de dresser ce qui serait une liste des rappeurs dont les textes soit contiennent directement des hashtag (pour les plus récents d'entre eux) soit présentent un style d'écriture qui s'en approcherait : pas nécessaire parce que comme nous l'avons précisé, il ne s'agit pas à proprement parler de pratiques propres au rap, ni même finalement au domaine artistique ; compliqué parce que, conséquence de cela, l'utilisation du format du hashtag ne s'accompagne pas nécessairement d'un système d'écriture complet, mais peut se signaler non seulement de différentes manières, plus ou moins évidentes, mais aussi de façon arbitraire – tout est question de performance dans le rap, et les émergences esthétiques, même et surtout si elles sont inconscientes, ont souvent pour origine une question de flow, c'est-à-dire de rythme, de rimes et de placements. Comme il l'explique bien, et même si son écriture n'est pas véritablement singulière, le producteur et rappeur new-yorkais El-P envisage ses textes comme des montages d'images au sens large avant de les concevoir dans leur application langagière : « La signification des mots que j'associe a parfois une portée différente de celle de leur sens littéral. Ils sont comme des images dont la poésie interne, lorsqu'ils se croisent, génère quelques symboles vagues¹²⁷. »

¹²⁷ Interview d'El-P par Joe Berkowitz à l'occasion de la sortie du disque *Cancer 4 cure* (Joe Berkowitz, « No longer the boss, a rapper produces his best work in years : El-p talks « Cancer for cure », *fastcreate*, 2012, <http://www.fastcreate.com/1680852/no-longer-the-boss-a-rapper-produces-his-best-work-in-years-el-p-talks-cancer-for-cure>).

Nous pouvons tout de même évoquer Bigg Jus, figure discrète du rap indépendant états-unien, dont les procédés d'écriture se radicalisent avec le temps ; c'est notamment le cas sur son dernier album en date, *Machines That Make Civilization Fun*. Sans faire directement référence au hashtag, Bigg Jus compose des textes par regroupement de mots. Une poétique moderne radicalisée. Sur le morceau « GameBoy Predator¹²⁸ », le rappeur utilise presque exclusivement un vocabulaire issu de la sphère du jeu vidéo (noms de consoles et de titres de jeux) qui renvoie, de près ou de loin, au thème de la guerre :

Apex predator	And there's savage application behind that
Nintendo predator	Red Faction
PlayStation predator	God of War
Xbox predator	Guns of the Patriots
Nintendo predator	Carbon Azerath tracer rounds
Gameboy predator	Trace it to the Akkadians
SkyNet Avionics	Murk ten civilians for every vengeful librarians
MQ1A geosynchronous 4 bit	Bullet Storm Grim City
Spitting out a virus	Guns of the pagan dem
Pixilated avatar rock a morphing ghillie suit DARPA	Boss battle Assassins Creed
Om-murderous unblinking Atari	2018 Madden push button general
Sega savage general Halo Hailstorm meta 12,000	Medal of Honor
My Minecraft MetalGear Solid	Sky Sword
Gears of war	GameBoy
Half-life hibachi	Legend of Zelda
Torch through unholy alliance	The augmented realities of modern warfare
Splinter Cell bitch ass infidel autopilot	Gotta strange Love Jones for a reaper hellfire
Savage apps for iTouch	

Les rapports entre les mots ont disparu pour laisser place à un composé largement nominal qui parvient tout de même à garder une solide cohérence d'ensemble – dans sa distribution linguistique et plus largement esthétique avec l'appui des autres éléments sonores. Malgré une évidente neutralité d'énonciation (le hashtag, ou Mot moderne, est par nature collectif), on devine des intentions pacifistes dénonçant les situations de conflits armés, et plus particulièrement la démocratisation du support vidéoludique comme instrument de diffusion idéologique – il faut préciser que les jeux cités font partie des plus grands succès du jeu vidéo. Bigg Jus adopte les codes de l'ennemi pour le combattre, en associant les signes dans un dispositif au sein duquel leur signification se transforme. Utilisation de noms de jeux qui banalisent la guerre en en faisant précisément un jeu (dans les deux sens du terme : jeu et jeu-vidéo), et de tout ce à quoi ils renvoient, notamment à la domination de l'industrie vidéoludique, dont les pratiques sont identiques à celles de l'industrie culturelle. D'une part,

¹²⁸ Bigg Jus, *Machines That Make Civilization Fun*, Mush Records, 2012.

le vocabulaire renvoie aux générations actuelles qui ont intégré l'objet vidéoludique ; d'autre part, la structure du texte répond aux codes des nouvelles formes de communication. Tout cela reposant sur un procédé proche du Mot moderne : la forme composite ne donne pas le sens, ce sont les mots, privés de phrases et d'explication, qui renvoient dès lors à tout un agencement, ouvert en tout point à l'expérience. Il faut certes connaître cet agencement, mais il est possible de le parcourir facilement en tapant par exemple le nom des jeux en question sur Google, et en parcourant, de lien en lien, l'ensemble du contenu s'y rapportant. Voire même en cherchant son Hashtag sur Facebook ou Twitter. D'où la pertinence d'ensemble¹²⁹ : c'est que l'œuvre, pour être comprise, *n°cessite d'œen faire l'œxp°rience concrœte* ; sa compréhension se confond avec l'expérience, et expérimenter, c'est s'approprier la fonction même de l'œuvre. Or la compréhension de l'œuvre passe moins par *son contenu s°mantique imm°diat* que par la *forme du parcours qu'œlle offre au public en sa qualit° de montage* : il ne s'agit pas simplement de décrypter la signification des mots, mais de recomposer l'agencement sémantique dans lequel ils se distribuent et à travers lequel leur signification, par association, se modifie. S'il y a bien un aspect sémantique dans l'expérience esthétique, celui-ci est inhérent à la forme.

Les textes de Grems ou de Bigg Jus compilent ainsi l'ensemble de ces procédés qui, il faut le remarquer, renvoient toujours aux mécanismes littéraires modernes que décrit Barthes et qui supposent un rapport au langage différent, traduisant une certaine volonté de s'affranchir de ce qui, aussi bien dans le langage parlé que dans le langage écrit, implique une certaine soumission du sens aux considérations ordinaires. Que ce soit dans sa tournure figurative ou linguistique, il s'agit d'une lutte contre le cliché. Ce qui est d'autant plus intéressant avec ces procédés, c'est qu'ils recoupent des pratiques émergentes propres aux outils technologiques modernes ; comme s'il se jouait ici un rapprochement fonctionnel entre les œuvres (la manière dont elles fonctionnent et celle de les comprendre) et l'activité d'un monde qui, de plus en plus, intègre des usages hérités des nouvelles technologies. Apprécier un tableau de Bacon, naviguer sur internet, lire un auteur contemporain, comprendre un morceau de rap : autant d'activités qui supposent des processus sensiblement identiques. Peu importe lequel des supports est cause de l'autre : des fonctions émergent et s'opèrent, aussi

¹²⁹ On ne s'attarde pas sur tout l'aspect musical (du titre comme de l'album) qui est plus difficile à appréhender. On pourrait cependant évoquer certains codes de la musique jamaïcaine redistribués avec ceux du rap et de la musique électronique dont émergent de nouvelles formes esthétiques. On trouve par exemple l'effet de *Delay* traditionnellement appliqué à la guitare dans le reggae ou le dub, et qui va être utilisé dans le traitement des samples sur le titre « Empire is a Bitch (Fake Arab Spring Mix) » : <https://soundcloud.com/djmag/empire-is-a-bitch>.

bien dans l'art que dans nos diverses activités. Et c'est précisément ces fonctions, avec l'ensemble des choses qui les accompagnent, que nous devons retracer ; elles sont esthétiques mais pas seulement.

La fonction asignifiante du #signe dans l'entité esth°tique contemporaine

Le dièse attaché à un mot dans le hashtag n'est pas un symbole. Il renseigne l'utilisateur sur le caractère du signe qu'il précède ; on pourrait même dire qu'il modifie sa nature. Prenons un message Twitter. Il est assez court, souvent composé d'une seule phrase ; même si le format, qui limite le message à 140 signes, implique quelques abréviations ou autres procédés du même genre, la structure de la phrase reste relativement classique ; elle fait sens pour le lecteur. Mais un hashtag vient s'y glisser, et invite l'utilisateur à cliquer dessus – déjà, en tant que lien hypertexte, le hashtag n'a pas le même statut que les autres mots. C'est alors tout un agencement qui s'ouvre sur la surface de l'écran. Le mot en question ne se limite plus ni à sa définition, ni au sens que lui impose la phrase ou le message ; il regroupe et centralise une potentielle infinité d'informations en tout genre : concept, opinion, photo, vidéo, article, etc., traçant une carte qui de clic en clic, traverse l'ensemble du réseau internet. Ici une vidéo sur Youtube, là un article sur le site du quotidien Le Monde... Tout est parti d'un mot, qui fixe une certaine limite – l'ensemble des informations marquées par le hashtag –, mais cette limite est incertaine : une fois sur Youtube, un ensemble de vidéos, affiliées à celle que je regarde, me sont proposées : on peut dire que, dès l'instant où j'en choisis une, la limite est franchie ; mais en même temps, cette vidéo étant liée à celle rattachée au hashtag, elle n'est pas totalement étrangère à son agencement. Et on peut dire la même chose de l'article du Monde, et de l'ensemble des sites et objets que regroupe le hashtag – c'est précisément toute la structure d'internet qui fonctionne sur ce modèle de ramification. Le fait est que le hashtag suppose une expérience, qui se traduit par un parcours dans l'agencement qu'il trace, sa *carte interactive*. Et puisque tous les parcours sont possibles, la signification que l'utilisateur attribuera à un hashtag, dérivant de cette expérience mais aussi, finalement, de l'ensemble des choses qui le déterminent lui-même (son déjà-là), sera toujours différente. C'est pourquoi placer un dièse devant un mot ne relève pas du symbolique, car cela implique une pratique, aussi bien informatique que conceptuelle, ou encore sémantique. Le # ouvre une brèche dans le mot, et fait de celui-ci un diagramme. En outre, si la démocratisation

d'internet, et la prolifération, tout particulièrement, des réseaux sociaux, à permis l'avènement du règne sinistre de l'opinion (le fameux « droit de dire ce que l'on pense » comme symptôme, somme toute assez naturel, de la logique individualiste du système libéral, que les acteurs confondent à tort avec le principe de liberté, notamment de penser, qui ne dispense pas et au contraire encourage, précisément, la pensée – qui n'a pour le coup rien à voir avec l'opinion), le hashtag, du fait de la multiplicité des informations qu'il regroupe, tend ironiquement à résorber l'excès d'opinion : œuvre collective, le hashtag est neutre, et suppose un travail de composition ; c'est la raison pour laquelle il se prête si bien au processus d'assignification. Deleuze et Guattari avait bien compris cette neutralité nécessaire à l'exercice esthétique : l'art n'est pas affaire d'opinion¹³⁰.

Formes et mots sont des signes, en tant qu'ils centralisent des informations qui leur donnent une signification. *Figures et Mots modernes sont °galement des signes, en tant qu'ils signifient quelque chose, mais le font sur un mode diff°rent, qui s'accompagne d'un certain degr° d'ind°termination ñ cette ind°termination qui les s°pare, dans un effet de rupture, du clich°*. Quelle que soit leur nature, et quel que soit leur support, nous appelons #signes ces entités qui, sur le modèle du hashtag, *sont signifiantes sans pour autant que leur signification soit pr°table, mais exige une exp°rience d'°laboration s°mantique*. C'est pourquoi le #signe est assignifiant, et demande à être rempli d'une signification qui, tout en étant suggérée, plus ou moins partiellement, ne le précède jamais. À l'image de la Figure picturale, le #signe s'établit dans un certain équilibre entre le cliché et la pure indétermination : il doit présenter les repères nécessaires à son accession, une certaine accroche signifiante qui en fixe quelques limites précaires, tout en laissant assez de liberté à l'expérimentateur pour qu'une variation s'opère. La fonction du #signe n'est pas de l'ordre de la représentation, précisément parce qu'il acquiert une consistance propre, que l'on peut qualifier d'esthétique, qui opère une rupture avec l'objet que le simple signe cherche, dans sa transparence, à représenter. C'est en cela que le travail de l'artiste consiste : manipuler les signes clichés – la forme sur la toile, les mots sur la page, etc. –, pour faire en sorte que leurs signifiants déterminent des signifiés différents. L'assignification comme condition de la création.

Dans le dispositif de Bacon, les #signes sont des corps, des visages, isolés et déformés. Dans le dispositif de Grems, les #signes sont des mots ou des composés de mots, assemblés entre eux non plus suivant le protocole de la langue, mais selon le régime de signes étendu

¹³⁰ Voir à ce propos Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., et notamment la p. 166.

qu'ils cristallisent. C'est pour ainsi dire sa manière de défaire le couple signifiant-signifié : un signifiant, *n* signifiés ; plusieurs signifiants, *n* combinaisons. Une marque signifiante est toujours présente, c'est le mot qui fixe une limite. On relève aussi des tendances, parce que les associations créées donnent une certaine inflexion aux composés – dans « Pute et Skunk ; Pays-Bas », on se doute bien qu'il n'est pas question des vaches laitières du pays ou de l'architecture du Palais royal d'Amsterdam. Mais si l'on tentait de reformuler le passage dans une formulation classique, ce ne serait possible qu'au prix d'une interprétation partielle, d'un certain parti pris : est-ce une apologie, ou au contraire une dénonciation d'une festivité transgressive ? Il en va de même de la première phrase que nous tentions d'interpréter au début de ce chapitre. Nous ne disons pas que ces interprétations sont fausses, mais simplement qu'elles sont possibles : *c'est cette permissivité^o que les compositions de #signes autorisent.*

La liberté qu'offre l'indétermination, c'est tout à fait autre chose que le chaos ; il y a toujours une part d'ordre. Bacon insiste bien sur ce point : « Je veux une image très ordonnée, mais je veux qu'elle se produise par chance¹³¹. » Le diagramme du peintre n'est pas très différent de celui de Grems : chez le premier, il émerge de l'indétermination partielle des traits de la Figures générée par le hasard, à la fois figuratifs et monstrueux ; chez le second, ce sont les mots ou composés de mots, en tant que #signes, qui suggèrent toujours davantage que ce qu'ils sont. C'est pourquoi la métonymie occupe une place importante dans ses textes ou ceux, par exemple, de Booba ou de Bigg Jus. En effet cette figure de style, et quel que soit finalement la nature du lien qui unit le terme à celui par lequel on le remplace (contenant/contenu ; partie/tout ; matière/objet, auteur/œuvre, etc.), suppose toujours une conception des mots comme régime de signes : dans la phrase « lire un Deleuze », on suppose que les œuvres de Deleuze font partie intégrante du signe « Deleuze ». On trouve chez Booba des expressions comme « Amsterdam dans le cendrier¹³² », qui d'une manière quelque peu similaire à Grems, fait du mot Amsterdam un #signe, en sollicitant le rapport entre la ville et la consommation de drogue ; ou encore « On sort de maison d'arrêt, taureau sur le carénage¹³³ », où la voiture est signifiée par son carénage, marqué du taureau de la marque Lamborghini. En tant que métonymie particulière, la synecdoque, qu'elle soit généralisante ou particularisante, joue un rôle important dans l'écriture moderne (et plus généralement dans l'ensemble des pratiques artistiques modernes qui, comme nous le verrons plus tard, utilisent

¹³¹ David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 69.

¹³² Booba, « R.T.C. », *Futur 2.0*, Tallac, Universal, 2013.

¹³³ Booba, « Maître Yoda », *Futur*, op. cit.

un procédé de montage), dans le sens où tout en se présentant sous une forme partielle, comme fragment, suggère pourtant une signification plus étendue – le #signe comme régime sémantique. Vincent Amiel montre bien son importance dans le montage cinématographique : « C'est une figure de style qui consiste à montrer (ou dire) une partie seulement de ce que l'on veut exprimer. Figure éminemment économique, puisqu'elle ne demande pas que soit représentée la totalité du référent, elle convient particulièrement aux contraintes du cinéma : une roue qui tourne dans le vide épargne de montrer l'accident dans son entier, et l'ombre d'une panthère remplace avantageusement sa figuration directe¹³⁴. » Mais davantage que répondant simplement à un souci économique, la pratique permet de transformer, par l'image, des clichés en agencements inédits : c'est le cas par exemple dans *Il °tait une fois la r°volution* de Sergio Leone : « Les très riches voyageurs d'une diligence de luxe se moquent des paysans du Mexique, en les comparant à des animaux ; et Leone cadre de très près les bouches de ces personnages, mangeant, éructant, bavant, au sens propre et au sens figuré. Il monte "serré" ces plans de bouche, de telle manière que ce sont ces lèvres, ces dents, la salive et la mastication uniquement qui représentent les personnages pendant la conversation. Là encore, l'expression dépasse de bien loin le réel dénoté¹³⁵. » Nous sommes d'accord avec Amiel lorsqu'il parle « d'amplification du sens¹³⁶ », mais les termes précédents nous semblent mal choisis : à travers ses fameux plans serrés, *Leone cherche moins à é repr°senter ê qu'à faire °merger des formes monstrueuses in°dites qui ne sont pas moins é r°elles ê que celles des clich°s*. Les riches voyageurs deviennent de dégoûtantes machines à s'empiffrer : dents ; bouche ; lèvres ; salive – un devenir-animal ironique, qui résulte précisément de l'exploration du signe cliché du bourgeois. L'individu se décompose : *ce n'äest plus un sujet, c'äest un agencement organique primitif*. C'est finalement très baconien comme entité. Le rapport entre le cinéma et le dispositif esthétique ne doit rien au hasard, les deux partageant une pratique commune : le montage. Dans le cinéma, le monteur agence les images et les plans pour construire le film, mais c'est finalement la tâche de tout artiste, chacun avec son matériau, car dans l'époque que nous étudions, l'acte de création, qui suppose d'échapper au fonctionnement ordinaire du monde qui s'exprime dans la narration, implique de trouver un nouveau principe d'arrangement. Si le montage se montre alors si précieux, c'est qu'il est en mesure de construire par simple association (d'où les triptyques non narratifs de Bacon).

¹³⁴ Vincent Amiel, *Esth°tique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 76-77.

¹³⁵ *Id.*, p. 77.

¹³⁶ *Ibid.*

Comme l'acte de peindre, l'écriture consiste en un équilibre précaire. Il y a, d'un côté comme de l'autre, un risque de rater le diagramme. Il existe alors deux cas de figure. Le premier se manifeste lorsque les #signes ne suffisent pas à sortir du cliché, et ne font alors que répéter ce dernier sous une forme particulière. C'est par exemple le cas dans le passage précédemment cité du titre « Hôtel Plaza » où Grems ne parvient que difficilement à s'extraire des images habituellement rattachées à l'agencement de la classe bourgeoise : lunettes Cartier, Biarritz, les riches, l'Hôtel du Palais, beaux châteaux, belles vues, soleil, crustacés, beaux tableaux chers, gros anneaux, chevaux, etc. Tout ce que Sergio Leone cherche à tout prix à éviter dans *Il °tait une fois la r°volution*. Certes, la forme sous laquelle Grems présente l'agencement bourgeois, en tant que montage, est pertinente, mais elle ne parvient pas à ses fins précisément parce que les termes employés sont si clichés qu'il n'arrive pas à les défaire ou les dépasser. A aucun moment la brèche ne se crée, et les signes gardent finalement leur signification ordinaire. Le deuxième cas de figure se traduit par un désordre chaotique causé par des ruptures trop franches. Même s'il s'agit de rap, l'aspect sémantique est tout aussi important que l'aspect esthétique, et parfois, les rimes ne suffisent simplement pas à donner la cohérence nécessaire au montage pour tenir debout. C'est trop souvent le cas chez Booba où les phrases s'enchaînent sans le moindre lien sémantique, jusqu'à devenir interchangeables d'un morceau à un autre :

100 moins ocho, guette les dorsaux,
Grand-mère sait faire un bon mafé, j'l'ai sur le torse, gros
92 carats, j'vais t'montrer ma bague
Quelques milliers d'euros, dans le Ü tréma bag¹³⁷

Ils nous demandent, y'a-t-il un crime qu'on ait peur de commettre
Être disque de platine c'est mon fond de commerce
Sang de haineux sur le devant de la paire de Converse
Tu es très décevant, comme mes bulletins scolaires et ton entrée au top'zer¹³⁸

On retrouve la même chose chez Grems, de façon encore plus radicale, dans le morceau « Mental emmental » issu de l'album du collectif Olympe Mountain. Bien que l'intention affichée, purement formelle, soit clairement de jouer uniquement sur le procédé syllabique, sans aucune prétention sémantique, le texte montre bien les limites de la démarche : les liens esthétiques entre les mots ne permettent pas de faire émerger quelque composition – où l'art abstrait dans le rap :

¹³⁷ Booba, « Maki Sall Music », *Futur*, op. cit.

¹³⁸ Booba, « Tony Sosa », *D.U.C.*, Tallac, 2015.

Emballe, cent balles, vandale, fanta, panda, raie manta, samba, cent pas, sans blague, j'l'ai fait en bas, une femme, sans bac, gambade, en sandale¹³⁹

On retrouvait plus ou moins la même démarche, pour un résultat identique, dans le titre « Nonscience » du groupe TTC :

Nonscience égale arrogance, indépendance
Récalcitrant, citron dans ma Despé
Lesbiennes espiègles dans l'atmosphère
Intrigant, excitant, incident, résidant
Dans Paris vit le président
Fer, plastique, platine, meilleur, majeur tendu a corrompu visage
TTC attendu, mauvais présage¹⁴⁰



Au-delà des différences relatives à leur domaine respectif, peinture et écriture présentent un processus de création similaire. Il s'agit, dans les deux cas, de parvenir à s'extraire d'une conception ordinaire du monde à travers la transformation de ses modèles d'interprétation établis et leurs relations. Tandis que le peintre lutte contre l'image signifiante (figuration et narration), l'écrivain se confronte au langage (mots et règles de langage). Le résultat, dont l'œuvre est, davantage qu'un support, un nouveau mode d'interprétation du monde, parce qu'il échappe dans un premier temps à notre conception classique, prend nécessairement une forme particulière : il n'est pas immédiatement signifiant, tout en révélant une prétention évidente au sens ; par conséquent, à défaut d'être clairement défini, il se donne comme agencement encore fragmentaire, somme d'associations partielles, et c'est précisément en cela, par la rupture qu'il crée avec le monde comme il est, qu'il dispose d'un potentiel critique. Montrer le monde autrement, autrement dit l'inventer ; c'est le travail de l'artiste, et notamment de l'écrivain. Inventer ou réinventer le monde, et inventer les formes pour l'exprimer.

¹³⁹ Olympe Mountain, *La montagne t'a vous gagne*, 2005.

¹⁴⁰ TTC, « Nonscience », *Ceci n'est pas un disque*, Big Dada, 2002.

03. #Ha·ku - ㊦criture döun agencement social döoccupation (Prague/Tokyo/Paris)

On n'aura de cesse de le répéter : le monde référent, avec ses systèmes de signification établis, ne s'envisage pas en dehors d'une certaine autorité ; l'autorité d'un fonctionnement social ordinaire. Si l'artiste choisit de suggérer, c'est précisément pour proposer la possibilité d'une interprétation différente – le monde autrement. C'est la fonction de la métonymie, mais surtout celle du #signe ; c'est aussi la condition de l'asignifiance – signifier, mais signifier autre chose. L'écriture de Kafka pourrait apparaître comme très personnelle, mais c'est en réalité tout le contraire. Kafka : œuvre, vie, famille, père, patrie, race... Plus on déploie le dispositif, et plus l'individu, les contours de son identité, qui est bien loin de celle qu'officialisent les papiers, deviennent flous. Mais son identité, Kafka ne la perd pas, c'est plutôt qu'il cherche à s'en faire une, en lieu et place de celle que ses conditions sociales semblent lui imposer de force. Et au fur et à mesure que l'écriture prolifère, ces sont toutes les structures autoritaires du champ social qui se défont. Ce sera par les correspondances, puis par les nouvelles, enfin par les romans ; ce ne sera pas seulement d'un couple dont il s'agit, pas seulement d'un cercle familial, pas seulement d'un système bureaucratique, juridique, ou social. Au fil de l'écriture, on assiste au démontage des structures, comme affirmation d'un fonctionnement sous-jacent autrement plus complexe. Et toujours ce même projet qui anime l'artiste moderne : parvenir à donner, par la forme, une

signification à une nouvelle conception du monde. Même si, et surtout si celle-ci commence par une nouvelle conception de soi.

L'écriture intensive

Ce que Deleuze et Guattari découvrent dans leur étude de Kafka, c'est la *littérature mineure* comme *pratique*, ou *programme esthétique révolutionnaire*. Loin de se limiter à la marginalité, et ce même si elle y puise d'une certaine façon ses racines, les caractéristiques mêmes de la littérature mineure en font une forme d'opposition comme échappatoire, comme condition d'une issue à la limite des configurations fonctionnelles dominantes. Tout comme Barthes associe la littérature classique à l'activité bourgeoise, la *littérature majeure*, ou « littérature de maîtres », par son affinité avec la langue officielle, est l'expression de l'ensemble des complexes fonctionnels dominants d'un champ social – régit par ce que Guattari appellera la *fonction générale d'équipement collectif*¹⁴¹. La distinction, bien que très générale dans son énonciation, dresse les conditions d'un rapport de force : l'art majeur est au service du pouvoir, l'art mineur lui oppose une résistance¹⁴². Ainsi chez Kafka la découverte, dans son rapport au père, de l'ensemble des machines qui dépassent le cadre familial (le triangle œdipien) en ne cessant d'y interférer¹⁴³ (lignes économiques, sociales, raciales, etc.) comme autant d'instruments d'asservissement relatifs au modèle d'occupation social du père et transmis au fils – d'où l'hypothèse d'une innocence commune au père et à l'enfant, qui a pour conséquence une soumission héréditaire.

Le dispositif kafkaïen traduit ainsi la recherche d'une issue, la possibilité d'une fuite qui déboucherait sur une configuration différente – résistance active et créatrice relative à l'invention. Dans le domaine esthétique, et supposant le lien langage-pouvoir, le refus de Kafka s'opère dans une manière d'écrire : faire fuir le langage *pour* fuir une *segmentarité*

¹⁴¹ Voir à ce propos Félix Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, Paris, L'aube, 2011.

¹⁴² Félix Guattari à propos de la possibilité d'un « cinéma mineur » : « un art mineur est un art qui peut être au service de gens qui constituent une minorité [...]. Un art majeur est un art au service du pouvoir. » (Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., p. 205).

¹⁴³ « Ce qui angoisse ou jouit dans Kafka, ce n'est pas le père, un surmoi ni un signifiant quelconque, c'est déjà la machine technocratique américaine, ou bureaucratique russe, ou la machine fasciste. Et à mesure que le triangle familial se défait, dans un de ses termes ou tout entier d'un coup, au profit de ces puissances qui sont réellement à l'œuvre, on dirait que les autres triangles surgissant derrière ont quelque chose de flou, de diffus, en perpétuelle transformation les uns dans les autres, soit que l'un des termes ou sommets se mette à proliférer, soit que l'ensemble des côtés ne cesse de se déformer. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.22).

dure. Deleuze et Guattari utilisent les termes de *segmentarité dure* pour qualifier l'ensemble des circuits fonctionnels qui font autorité dans l'activité sociale¹⁴⁴. Ces circuits ne sont rien d'autre que les grands axes de modèles d'occupation qui résultent du comportement concret des agents sociaux (individus comme institutions), et rassemblent des facteurs de natures hétérogènes : libidinaux, politiques, juridiques, artistiques, religieux, etc. A travers cette idée, Deleuze et Guattari veulent montrer que le fonctionnement d'un champ social repose sur une codification sévère qui nécessite, si l'on veut y apporter du changement, d'adopter des pratiques créatrices, et de fait marginales. Le changement passe par l'invention, et l'invention passe par des comportements sociaux non-ordinaires. Tout l'enjeu du dispositif esthétique, parce qu'il met en parallèle l'objet artistique et l'activité sociale, est justement de parvenir à faire varier le fonctionnement de cette dernière à travers des variations de nature esthétique. Comme s'il ne s'agissait *pas seulement* d'une œuvre d'art, *pas seulement* d'une langue ou d'un livre¹⁴⁵. « Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche¹⁴⁶. »

La réponse de Kafka, c'est la déterritorialisation absolue, c'est-à-dire le fait de parvenir à échapper, dans son écriture tout d'abord, à toutes formes évidentes, tout comportement trop ritualisé, qui contiennent le risque d'être rabattus sur les structures dominantes, dans le sens où elles y occupent une place de choix et un fonctionnement naturellement attaché – que le sens leur confère : c'est le danger de la répétition du monde et sa fonction de consolidation de l'ordre en place. Il nous faut préciser ou repréciser quelque chose. Nous faisons une distinction importante, dans le processus de création artistique, entre ce qui est de l'ordre de la représentation et ce qui est davantage affaire d'invention. Cependant il ne faut pas considérer que la représentation, du fait de sa transparence vis-à-vis de ce qu'elle cherche précisément à représenter, n'a aucune fonction, c'est-à-dire aucune conséquence concrète sur le public qui en fait l'expérience. La représentation n'est pas neutre ou passive ; le fait qu'elle répète ce qui est déjà là ne fait en réalité que renforcer la fonction de ce déjà-là, du monde tel qu'il est. Le problème que pose cette répétition de l'identique, c'est que portant sur des fonctionnements

¹⁴⁴ Voir à ce sujet Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1874 – Trois nouvelles, ou « qu'est ce qui s'est passé ? » », *Mille plateaux*, *op. cit.*

¹⁴⁵ « Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 30).

¹⁴⁶ *Id.*, p. 49.

existants, déjà intégrés par le public, ses conséquences sont moins visibles. La création, parce qu'elle suppose une forme dont la signification ne la précède pas, possède au contraire, et de prime abord, une certaine opacité qui la rend plus aisément identifiable ; la raison étant qu'on ne perçoit pas son sens en transparence, celui-ci demandant d'être construit dans l'expérience. D'où une certaine primauté de la forme sur le contenu.

Il faut donc atteindre cette strate, déjà aperçue par Deleuze dans la *Logique du sens* avec Lewis Carroll, où précisément le sens est dépourvu de cette autorité pesante, où il n'est plus la simple représentation du cliché : « Ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve sa direction que dans un accent de mot, une inflexion¹⁴⁷. » Il en va ainsi chez Kafka de la parole (tantôt inaudible, tantôt incompréhensible ou étrangère, tantôt comparable à des cris d'animaux), ou encore du son musical, qui est moins musique organisée que pure matière sonore – et même les animaux se mettent à chanter... « Bref, le son n'apparaît pas ici comme une forme d'expression, mais bien comme une *mati+re non form°e d'expression* [qui] servira à exprimer les contenus qui se révéleront de moins en moins formalisés¹⁴⁸. »

Et cette quête de la forme asignifiante, qui est vraie pour le son, s'applique à l'ensemble de l'œuvre de Kafka, et va définir un style. « Partout la musique organisée est traversée d'une ligne d'abolition, comme le langage sensé d'une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive, qui parle pour elle-même et n'a plus besoin d'être formée¹⁴⁹. » On se retrouve une fois de plus face à une écriture qui va, par nécessité, renverser le couple forme-contenu. Même s'il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une primauté ou d'une opacité de la forme sur le contenu, reste que la déconstruction par crainte ou méfiance du sens conduit Kafka à abandonner la fonction de l'écriture comme représentation. Le langage n'est plus le support transparent de l'expression d'un sens quel qu'il soit, mais une forme autonome et incertaine. Ce n'est pas tant qu'il n'y a rien à raconter, mais qu'*il devient p°rilleux de le faire* – le risque réel de retomber dans le ou les « triangles » ; autrement dit l'ensemble des structures sociales figées : c'est d'ailleurs ici toute une fonction esthétique littéraire qui devient évidente, en tant que le comportement littéraire est rattaché à la fois à un paradigme et à une praxis. Et ce qui reste comme alternative, parce qu'il faut forcément écrire, c'est le *raconter* lui-même, et par conséquent la manière de le faire, c'est-à-dire sa forme. C'est ici

¹⁴⁷ *Id.*, p. 38.

¹⁴⁸ *Id.*, pp. 12-13.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 38.

que se joue toute l'esthétique de Kafka : « *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites*¹⁵⁰. » C'est pourquoi la métaphore, comme image représentative, est abandonnée au profit de la *métamorphose* qui suppose des variations (devenirs) qui ne cessent de déformer les entités connues : les animaux qui parcourent l'œuvre de Kafka ne sont ni des images (d'hommes ou d'animaux), ni même des animaux, tout comme les hommes ne sont plus des hommes : ils n'apparaissent comme tels qu'au lecteur qui se rassure en surcodant l'écriture avec ses significations connues – mais comment y parvenir ? –, et ne sont en réalité que des éléments partiels pris dans des compositions hybrides (devenir-animal). C'est la même problématique que celle que posent les corps indéterminés de Bacon.

Le style de Kafka – sa *machine littéraire* –, c'est dès lors celui d'une écriture purement *intensive*, qui vaut pour ce qu'elle est, ce qu'elle fait, non pas selon ce qu'elle dit. « Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité. Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense¹⁵¹. » Evidemment, on ne peut se contenter de dire qu'il n'y a plus de contenu, seulement une forme – cela vaut aussi bien pour Kafka que pour les artistes précédemment cités. Il y a renversement, glissement de l'intention, mais pas à proprement parler une disparition du contenu. Et il serait tout aussi faux de dire que c'est simplement la forme qui devient première dans le processus d'écriture ; plutôt que, le cas échéant, le contenu change nécessairement de nature, une nature liée au destin de la forme. Deleuze et Guattari expliquent que dans la littérature majeure, le contenu *procède de la forme*, et choisit parmi les formes possibles et existantes celles qui sont le plus appropriées à son expression. Au contraire, la littérature mineure *fait le chemin inverse en travaillant une forme singulière qui rendra compte, par la suite, d'un contenu émergent* ; démarche identique à celle d'un Bacon et ses marques libres. « Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression : un contenu étant donné, dans une forme donnée, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. [...] Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après¹⁵². » De sorte que non seulement, le contenu provient dès lors d'une expérience singulière de la forme, d'une invention ; mais que, d'autre part, à la manière de ce que permet le #signe, chaque expérience, en fonction du vécu de chaque individu, peut déboucher sur des interprétations différentes – le sens ne faisant plus autorité à ce niveau, *tout devient possible*

¹⁵⁰ *Id.*, p.42.

¹⁵¹ *Id.*, p.35.

¹⁵² *Id.*, pp. 51-52.

dans les limites toutefois de l'expérience sensible. Et comme pour le Mot moderne, si Kafka arrive à maintenir une cohésion dans son écriture, ce n'est pas selon le mode de construction classique de la phrase, mais bien sur autre registre, même pas musical, mais sonore : « Pas un mot ou presque, écrit par moi, ne s'accorde à l'autre, j'entends les consonnes grincer les unes contre les autres avec un bruit de ferraille, et les voyelles chanter comme des nègres d'Exposition¹⁵³. » L'écoulement ordinaire du langage est abandonné au profit d'un montage dont les ruptures se signalent par des incidents sonores.

Nous ne disons donc pas qu'il n'y a plus de contenu, mais que ce contenu est expérience, à la fois expérience de la forme, expérience par la forme, et expérience de variation des clichés par variation esthétique de la forme. Tout cela étant rendu possible par cette rupture avec le sens. Bien sûr, elle n'est que temporaire, c'est en cela que l'art remplit sa fonction (c'est même sa condition), et on revient toujours au sens, mais un sens *différent* ñ ne pas revenir au sens traduirait une dérive dans le chaos, une catastrophe. *Inventer* un contenu, *refaire* du sens. Les mots de Deleuze et Guattari ne doivent rien au hasard : le langage *conquis sur le sens* dérive d'un *plan tiré sur le chaos* : « il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse¹⁵⁴. » Et vaincre le chaos, en aménager une région à l'horizon de son agencement, c'est y injecter de l'ordre donc du sens, c'est l'intégrer à notre interprétation courante du monde. C'est pourquoi le créateur conjugue à la fois une lutte contre le chaos et contre le sens¹⁵⁵ : c'est tout le cycle de *l'éternel retour* nietzschéen comme répétition de la différence. Ce qui revient, ce n'est pas le même, ce n'est pas l'identité, c'est le devenir, c'est-à-dire *le fait même de revenir* : « C'est pourquoi nous ne pouvons comprendre l'éternel retour lui-même que comme l'expression d'un principe qui est la raison du divers et de sa reproduction, de la différence et de sa répétition¹⁵⁶ », précise Deleuze. Ce principe de reproduction du divers, qui alimente le devenir en permanence, constitue la dynamique même du dispositif esthétique. La lutte contre le monde tel qu'il est consiste bien à lui opposer, par transformation, sa propre différence, mais avec toujours cette volonté – et une certaine fatalité – de remplacement : remplacer un sens par un autre, et ainsi de suite.

¹⁵³ Franz Kafka, *Journal*, Paris, Grasset / Le livre de poche, 2014, p. 17.

¹⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op.cit., p. 191.

¹⁵⁵ « On dirait que la lutte contre le chaos ne va pas sans affinité avec l'ennemi, parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, contre l'opinion qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même. » (*Ibid.*).

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2010, p. 55.

Le mineur : du sujet individuel ©la singularité d'une subjectivité collective

Ce qui est important dans l'écriture mineure, c'est que pour devenir effective, elle se doit d'atteindre ce niveau *moléculaire*, pré-chaotique, atteindre cette strate où se jouent les devenirs, en renonçant temporairement à leur interprétation ordinaire qui fige la nature même d'un monde en perpétuel changement. Et c'est en cela qu'elle est mineure et *révolutionnaire*¹⁵⁷. Le terme « mineur » est vidé de son caractère secondaire, insignifiant ; son opposition à la littérature majeure est comparable à celle du local et du global, qu'on retrouve chez Deleuze dans la dénonciation des grosses idées, des gros concepts, chez Barthes dans la manipulation des mythes¹⁵⁸, ou encore chez Gabriel Tarde¹⁵⁹ ou Bruno Latour dans l'inexistence des grandes structures sociales : à chaque fois, il s'agit de dénoncer l'illusion de l'effectivité des grands ensembles, du global, pour leur opposer une nature toute en accumulation de fonctions singulières. Les grands ensembles unitaires, quels qu'ils soient, succèdent toujours aux événements et aux pratiques locales ou moléculaires : ils résultent d'une interprétation synthétique et grossière d'une multiplicité d'éléments en devenir. D'où la formule de Latour, qui résume sa conception de l'activité sociale : il n'y pas de global, seulement du local¹⁶⁰. Et l'on pourrait dire la même chose de la littérature : il n'y a pas de littérature majeure, seulement des littératures mineures coagulées qui ont fait fonction, qui ont participé à la fabrication du sens d'une époque donnée – les images que l'on combat aujourd'hui.

Comme dans le cas de Bacon, l'étude de Kafka de Deleuze et Guattari vaut ainsi moins pour l'auteur lui-même que pour le dispositif qui fait émerger d'une configuration sociale cette fonction esthétique révolutionnaire qui s'applique, dans sa forme, c'est-à-dire selon les caractéristiques de création, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui (les fonctions de la littérature moderne), mais qui dans son procédé général comporte une théorisation d'une fonction esthétique d'avant-garde, et plus largement, une fonction révolutionnaire tout court.

¹⁵⁷ Nous reprenons le terme de *révolution* dans sa définition deleuzienne : il ne s'agit pas de la révolution effectuée, comme événement social ou historique, mais du révolutionnaire comme processus d'invention et de variation ; voir à ce sujet « G comme gauche », Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Editions Montparnasse, 2004.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Mythologies*.

¹⁵⁹ Voir notamment *Monadologie et Sociologie*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999.

¹⁶⁰ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La Découverte / Poche, Paris, 2007.

Car ce qu'ils expliquent très bien, plus encore que ne le fait Deleuze chez Bacon, ce sont les causes de l'émergence de la machine littéraire kafkaïenne, qui trouve sa légitimité esthétique dans une configuration sociale précise, avec ses aspects identitaires, économiques, raciaux et linguistiques. Le style de Kafka, c'est-à-dire son procédé d'écriture, est la *r°alisation de ce lignage social* fermé et oppressant. Et le dessein du dispositif, c'est précisément le changement de configuration, le réagencement. Ouvrir un diagramme, trouver la ligne de fuite, l'issue, qui rendra possible ce changement.

Kafka investit le champ social, son déjà-là, mais le fait en dehors des structures autoritaires. Son écriture décrit un parcours transversal à travers les grands ensembles qu'il défait par la même occasion ; il découvre alors une organisation sociale autrement plus tortueuse et complexe. « Ainsi le triangle familial trop bien formé n'était qu'un conducteur pour des investissements d'une tout autre nature, que l'enfant ne cesse de découvrir sous son père, dans sa mère, en-lui-même¹⁶¹. » On voit bien dans le rapport au père et à la famille que l'intention est d'abord personnelle, mais qu'elle dérive nécessairement sur un investissement beaucoup plus large du champ social, d'où le troisième aspect de la littérature mineure qui est l'*°nonciation collective* : les deux premiers, la *d°territorialisation de la langue* et le *branchement de l'āndividuel sur l'āmm°diat-politique*¹⁶², y sont étroitement liés : la désindividualisation de l'artiste, que l'on a déjà abordé chez Bacon (défaire les clichés, c'est aussi se défaire soi-même, affirmer une conception de soi comme rouage d'un fonctionnement social collectif) implique un investissement du monde moléculaire et politique par nature, qui, s'il se veut révolutionnaire, nécessite une rupture avec le langage officiel. Cela explique aussi la distinction quelque peu ambiguë mais qui existe entre une création artistique personnelle, dénigrée par Nietzsche, dénoncée par Deleuze et Guattari¹⁶³, et un investissement pré-esthétique et pré-individuel, qui est bien le fruit d'un individu, mais d'un *individu entendu comme agencement collectif*, non pas comme sujet individualisé. Chez Nietzsche, le dépassement de soi relatif à l'acte créateur est qualifié de *dionysiaque* – c'est le moment où l'artiste investit de tout son être le fonctionnement social collectif. Cette pulsion chaotique, bien que les deux soient intimement liées et participent à un mouvement commun, s'oppose à la pulsion *apollinienne* qui est de l'ordre de l'apparence, et donc davantage affaire de représentation. Il y a par conséquent chez Nietzsche un rejet de l'art trop fermé sur soi, trop

¹⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 21.

¹⁶² *Id.*, p. 29, 30 et 31.

¹⁶³ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.

personnel, en tant qu'il traduit une implication de l'artiste basée sur une conception du sujet clichée, trop figée, autrement dit en contradiction avec la réalité de l'activité sociale : « Ce que nous affirmons bien plutôt, c'est que toute cette opposition du subjectif et de l'objectif [...] est sans pertinence aucune en esthétique, du moment où il s'avère impossible de penser le sujet, l'individu voulant et poursuivant ses fins égoïstes, autrement que comme l'adversaire – et non l'origine – de l'art. Au contraire, pour autant qu'il est artiste, le sujet s'est déjà délivré de sa volonté individuelle pour devenir en quelque sorte ce médium par l'entremise duquel le seul sujet qui existe véritablement fête sa délivrance dans l'apparence¹⁶⁴. » Si la formulation est différente chez Deleuze et Guattari, elle traduit pourtant le même état de fait, et le même processus de dépersonnalisation. C'est que le composé d'asignifiante qu'est l'œuvre d'art, qui se distingue de la représentation et des clichés, ce « bloc de sensations », se désolidarise tout aussi bien de son créateur. Tout ça est très logique : Kafka ne peut pas décomposer ou *moleculariser* le champ social et ses objets sans appliquer le processus à lui-même. Il ne s'agit pas d'un vulgaire rapport familial père-fils nous dit-il, mais d'un agencement social hybride, certes familial, mais au moins tout autant et simultanément économique, racial, libidinal, etc. Et quant aux individus en tant que tels, leur identité synthétique se défait dans l'arrangement de cet agencement. C'est pourquoi l'art n'est pas affaire de vécu : le vécu implique encore trop de présupposés sémantiques et narratifs ; le vécu est trop personnel, trop ramené à soi, tandis que l'agencement est anonyme¹⁶⁵ – non pas parce qu'il ne concerne pas les individus ordinaires, mais précisément parce qu'il les considère de manière réellement concrète, dans leurs rapports entre eux et avec le monde. C'est l'anonymat compris comme identité d'une multiplicité d'entités enchevêtrées, comme collectivité.

La machine d'écriture de Kafka montre les procédés de réalisation esthétisants d'un investissement pré-esthétique ; tout le travail de déblayage du déjà-là. Car c'est avant tout d'une problématique sociale dont il est question, et chez Kafka notamment, on trouve une pertinence esthétique fondée tout particulièrement sur l'élément de langage, en rapport avec la configuration géopolitique qu'il investit. En effet, si la déconstruction d'un langage ou des normes esthétiques relatives au récit comme instances dominantes est commune aux différents

¹⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I. La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 61.

¹⁶⁵ Les œuvres d'art sont des blocs de sensations, des *composés de percepts et d'affects* : or ces « sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes, et excèdent tout vécu » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., pp. 154-155).

auteurs modernes, le plan d'occupation de Kafka l'amène à faire de la langue un élément essentiel.

Ainsi son écriture prend racine, parce que sa situation sociale et plus particulièrement celle de sa famille l'exige, au sein d'un problème autour duquel gravite tout un tas d'éléments hétérogènes, investi à travers un dépassement du cloisonnement œdipien du rapport au père¹⁶⁶ : « Le nom du père surcode les noms de l'histoire, juifs, tchèques, allemands, Prague, ville-campagne. Mais par là, à mesure qu'on agrandit Œdipe, cette espèce de grossissement au microscope fait surgir le père pour ce qu'il est, lui donne *une agitation moléculaire où se déroule un tout autre combat*¹⁶⁷. » Il faut ainsi trouver une issue sur ce champ de bataille : « A Prague on reprochait (aux juifs) de n'être pas Tchèques, à Saaz et à Eger de n'être pas Allemands. [...] Ceux qui voulaient être allemands se faisaient attaquer par les Tchèques, et en même temps par les Allemands¹⁶⁸. » De manière très concrète, il va s'agir d'écrire en allemand, mais à sa façon, c'est-à-dire en couplant l'allemand, à sa limite, avec d'autres langues ; aller chercher des manières et un vocabulaire qui la métamorphoseront parce que contenant une forme de résistance vis-à-vis du langage officiel ; créer sa propre composition, distribuer ses propres séries de signes – l'aiguiser ou l'accorder en mineure. Finalement, il ne s'agira que de rendre compte, pour Kafka, de son propre agencement ; c'est sur cela qu'il écrit, à cela encore qu'il cherche à donner une forme – une forme en attente de sens, car le contexte réel ne lui en confère encore aucun. Cela peut paraître très simple, et ça l'est. Précisément parce qu'il n'y a rien à comprendre. Tout est là, tout se donne sans s'expliquer, ne suppose aucune explication. Il s'agit simplement de l'expérience d'une entité esthétique assignifiante. On retrouve une immédiateté : « je me contente de relater¹⁶⁹ », écrit Kafka. Et on retrouve la fonction de chroniqueur à travers laquelle Céline décrivait son travail dans *Nord*¹⁷⁰. En effet, lorsqu'il est contraint de fuir la France pour l'Allemagne en juin 1944, Céline se retrouve malgré lui dans une situation similaire : une situation qui n'a pas de mots ni de sens, pas de réalité historique, ni collaborateur ni résistant, ou les deux à la fois, rejeté d'un côté et de l'autre d'une frontière aussi bien géographique qu'idéologique. La trilogie allemande dont le roman *Nord* fait partie relève de la mise en forme littéraire de cet agencement singulier – d'où, d'ailleurs, l'errance géographique de l'auteur dans les trois

¹⁶⁶ Succédant à *L'Anti-Œdipe*, le livre sur Kafka en reprend certains thèmes et thèses. C'est tout particulièrement le cas de la question de l'Œdipe psychanalytique.

¹⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 18-19.

¹⁶⁸ Théodore Herzl, cité par Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse*, Mercure, 1967, p. 69.

¹⁶⁹ Kafka, *Rapport pour une académie*, 1917.

¹⁷⁰ « – Vous vous dites en somme chroniqueur ? – Ni plus ni moins !... » (Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960, p. 10).

romans. Ici aussi, et le format achronique de la trilogie en témoigne, il n'y a pas d'histoire à raconter, seulement un montage à faire exister ; c'est pourquoi il s'autoproclame chroniqueur.

Chez Céline, chez Kafka, chez les rappeurs contemporains : créer sa propre langue. « Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi¹⁷¹. » Il y a le langage et les langages : le langage, accompagné de l'autorité relative à son caractère officiel, repose sur la cohésion ou l'unité illusoire du territoire sur lequel il officie. Mettre en forme son agencement, sa manière, singulière mais non pas personnelle d'occuper le monde, peut consister en des procédés aussi simples que l'utilisation de termes propres à son territoire. Il ne s'agit pas seulement d'une affaire de mots, ou de linguistique, faire rentrer un mot étranger dans sa manière de parler ou d'écrire, c'est introduire un ensemble d'éléments, pratiques, conceptuels, historiques, idéologiques, etc. Le rap est coutumier de ce genre d'emprunts linguistiques, et ce parce qu'il réunit un fort caractère critique et, souvent, une origine géographico-sociale marquée par le multiculturalisme. Ce n'est pas seulement les argots qui intègrent le langage officiel, ce sont aussi des mots empruntés aux différentes langues de ceux qui, précisément, cohabitent dans les agencements sociaux des artistes. Et l'incorporation de termes ou d'expressions, inventés ou remaniés, relatifs à ces agencements est tout aussi importante, précisément parce qu'ils s'accompagnent alors de significations nouvelles et caractéristiques d'un milieu. Dans un texte du rappeur Booba, on pourra croiser, à côté du français, des termes provenant de nombreuses autres langues : anglais, espagnol, arabe, wolof, etc. Aussi, même les termes officiels peuvent subir une modification formelle qui en change légèrement le sens par une variation de l'agencement fonctionnel dans lequel il s'inscrit : la « Féfé » du banlieusard ou ex-banlieusard n'a pas tout à fait la même fonction que la Ferrari du bourgeois, et décrit un agencement sensiblement différent.

L'acte artistique consiste à créer du sens, un sens qui n'existe pas encore, mais que la forme inédite fera émerger ; comme si l'artiste partait du constat que parmi le déjà-là qui précède son travail de création, il n'y avait rien en mesure de représenter son agencement à lui, sa manière singulière d'occuper le champ social, son identité en somme – il en a certes une vision (intensive), précisément parce que c'est sa conception du monde telle qu'il l'occupe, mais les mots, les images ou les formes existantes ne suffisent pas à l'exprimer.

¹⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33.

C'est pourquoi cette tendance à l'assignifiance, si elle permet en théorie toutes les interprétations possibles, suppose bien une expérience toute aussi créatrice chez le public, et non une simple interprétation à partir de ce qu'il connaît déjà. « Nous ne croyons qu'à une *politique* de Kafka, qui n'est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu'à une ou des *machines* de Kafka, qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d'expériences¹⁷². » Le travail d'analyse est dès lors lui aussi réduit à une expérience : ici, Deleuze et Guattari expérimentent l'agencement littéraire de Kafka. Ils ne cherchent pas le sens donné par l'écrivain, ils en créent à travers cette expérience ; Deleuze fait la même chose avec l'œuvre de Bacon et à chaque fois, c'est le dispositif esthétique qui ressort. C'est que la rencontre entre les philosophes et les artistes se fait sur le mode de l'expérience, et des devenirs opèrent, dans un sens et dans l'autre : devenir-Bacon de Deleuze, devenir-Deleuze de Bacon, devenir-Kafka de Deleuze et Guattari, devenir-Deleuze et Guattari de Kafka.

Il n'y a rien de plus triste que de sur-interpréter ou surcoder une œuvre. Cela revient à nier toute entreprise de création, et à la rabattre grossièrement sur les clichés dont l'œuvre cherchait précisément à s'extirper. Rien de pire que de se sentir chez soi dans une œuvre qui fait tout pour apparaître comme un territoire étranger. Le rap est un cas intéressant et particulièrement complexe du fait de l'ensemble des facteurs qui ont favorisé son émergence et son développement. Pourtant, le message relatif au mouvement hip-hop était à la source relativement simple. Originaire des ghettos américains, et que ce soit par la danse, le graffiti, le beatboxing, le rap ou le DJing (les cinq disciplines du mouvement), il s'agissait pour les différents artistes de donner un sens à leurs conditions de vie, leur façon d'occuper la ville, mais précisément leur sens à eux, c'est-à-dire celui qui s'opposait à celui, officiel, politique, que lui attribuait le pouvoir. Les éléments du hip-hop, et notamment du rap, sont très concrets, presque banals, mais surtout, ils sont toujours l'expression de cet agencement social particulier – les disques, les machines, les propos dans l'écriture, etc. Si au commencement du genre, les disques samplés sont principalement de la musique afro-américaine, c'est simplement parce que l'agencement socio-économique et familial d'où a émergé la pratique donnait accès à ces disques là. Il n'y a aucune symbolique derrière. Les artistes sampleront plus tard de la musique blanche, pas plus symboliquement : il s'agissait souvent, au début tout du moins, c'est-à-dire avant que cela devienne un procédé ou une méthode habituelle, et donc strictement esthétique, d'artistes blancs. L'agencement est différent, la série diverge : on

¹⁷² *Id.*, p. 14.

couple la pratique du rap, son procédé de sampling sur un agencement familial blanc. De toute manière, on torture le disque samplé jusqu'à ce qu'il devienne méconnaissable, comme pour faire disparaître toute trace originale, même les voix des parties chantées, ralenties ou accélérées dans leur nouvelle composition musicale, ont quelque chose d'inhumain : il s'agit d'en garder uniquement l'intensité sonore, comme le disent Deleuze et Guattari à propos de Kafka, dont la forme se définira et se justifiera *en fonction* des autres éléments, notamment la rythmique nécessaire à l'exécution particulière du rappeur. La voix, dans le sample, devenue pure matière sonore indifférenciée, ne se distingue ainsi plus du reste de la composition musicale : c'est le cas par exemple dans le titre « Players » du groupe Slum Village, avec son sample de The Singers Unlimited¹⁷³. Mais encore une fois, on en revient à une certaine expression d'une nécessité sociale, pour une explication très concrète du procédé esthétique : un sample méconnaissable permettant d'éviter de payer des droits d'auteurs, la contrainte pousse les artistes à l'invention. Certes, le sampling est une pratique, et les disques réutilisés dans le rap font partie du déjà-là ; mais les traitements que les beatmakers font subir aux morceaux originaux sont autant de manières de défaire cet héritage : non pas le nier ou l'effacer, mais en faire autre chose, comme pour dire que leur situation est différente. En outre la boucle, comme élément principal du beat, repose sur un processus de répétition qui installe une dynamique propre qui crée une rupture avec l'élément répété, à l'image du Kafka enfant : « Les enfants sont très habiles dans l'exercice suivant : répéter un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même [...]. Kafka raconte comment, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens : “fin de mois, fin de mois...”¹⁷⁴ » Et la boucle se répète, encore et encore, diluant le sample dans le montage du beat : le morceau original a disparu.

Mais précisément, c'est la configuration de cette manière de composer esthétiquement qui réclame une approche différente. Après avoir saisi la logique du sens, ce n'est pas Kafka l'écrivain qui intéresse Deleuze, mais *l'homme machine ; homme expérimental*. Ce n'est pas tant que Deleuze et Guattari proposent une façon de *lire, arpenter, retracer, se connecter avec, se brancher sur, expérimenter* Kafka, son *agencement*, conformément à leur propre manière de penser ; plutôt qu'en l'état, il n'y a pas d'autre moyen d'en tirer (produire) du sens. Le devenir-animal d'un homme, considérant des déterminations déjà formées de l'homme et de l'animal, ne veut absolument rien dire. « Il ne s'agit pas d'une ressemblance

¹⁷³ Slum Village, « Players », *Fantastic*, vol. 2, Barak records, 2000 : <https://www.youtube.com/watch?v=-CUgpd7zZlg>.

¹⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.38.

entre le comportement d'un animal et celui d'un homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensité réversible¹⁷⁵ » – des agencements enchevêtrés comme modes de subjectivation d'un homme, d'un animal. Il faut donc que les plans, philosophique et esthétique, ici communiquent, trouvent des points de connexions ; et cela n'est possible qu'à la condition d'un paradigme commun, de conceptions partagées, de fonctions similaires – nous serions déjà tentés de parler d'un mode d'écriture comparable. Et inutile ici de chercher d'où émergent les idées lorsqu'il s'agit de devenir : on a bien compris que les devenir de Kafka sont impersonnels et de types sociaux – ce n'est pas le père, ou pas seulement... C'est pourquoi la conception du sujet postmoderne deleuzo-guattarienne, développée principalement dans *L'Anti-Œdipe* dans un devenir-psychanalytique et dans un devenir-littéraire dans *Mille plateaux*, recoupe celle que réalise Kafka dans son expérience d'écriture¹⁷⁶. Et si cette conception du sujet est celle, inconsciente, du champ social, il est tout naturel qu'on la retrouve, chacun la réalisant à sa manière, chez les différents auteurs de la même période. Comme si chacun cherchait *son* issue, différente selon les agencements, *sa* manière de faire fuir un lignage oppressant, mais qu'à chaque fois, l'entreprise nécessitait le même procédé de rupture, par un *faire fuir*, qui se traduit par l'ensemble des caractéristiques que l'on a rencontré jusqu'ici : un aspect politique relatif à une position critique de résistance créatrice ; une nouvelle conception hybride du sujet et des objets comme modes de subjectivation ; une collectivité d'enchevêtrements fonctionnels ; une posture de chroniqueur achronique, relateur des événements, mêlée à une tendance à l'immédiateté plutôt qu'à la durée chronologique protocolaire ou narrative ; et enfin, celle qui les surcoupe toutes, une intention déplacée temporairement du fond vers la forme, appelant une expérience de la forme, comme pour se soustraire au sens, au monde comme il est, mais qui en réalité se présente, à travers l'expérience qu'elle offre, comme la création même de sens.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 40.

¹⁷⁶ « De même encore, il n'y a plus de sujet d'énonciation ni de sujet d'énoncé : ce n'est plus le sujet d'énoncé qui est un chien, le sujet d'énonciation restant "comme" un homme ; ce n'est plus le sujet d'énonciation qui est "comme" un hanneton, le sujet d'énoncé restant un homme. Mais un circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif. » (*Id.*, p.41).

Le d°montage d'ün champ social d°territorialisant

Ainsi l'œuvre de Kafka est dans sa réussite une écriture de l'entre-deux ; écriture en équilibre. Ni œuvre chaotique, ni œuvre de représentation, elle se confond avec les processus qui oscillent du chaos au cosmos organisé – aussi bien d'un point de vue esthétique, par les procédés employés, que dans la conception du champ social que ces derniers permettent de mettre en formes. Deleuze et Guattari expliquent d'ailleurs les difficultés rencontrées par Kafka pour atteindre et maintenir l'équilibre sans être aspiré d'un côté ou de l'autre – notons que puisque chez Kafka, le processus, comme fuite, part d'abord d'un agencement familial étendu répressif, c'est le retour à la représentation qui représente le plus grand danger. Si les lettres et les nouvelles s'accompagnent nécessairement d'une certaine forme d'échec, c'est que les procédés utilisés ne suffisent pas à s'extraire définitivement des formes d'assujettissement du désir : le couple conjugal des correspondances, la triangulation familiale des nouvelles¹⁷⁷. Par conséquent, c'est dans le roman que va s'exprimer toute sa force créative, parce qu'il va lui permettre de suivre et de développer des lignages extensifs qui vont faire éclater les circuits fermés. L'illimité du roman dépasse les limites des lettres et des nouvelles ; les lignes de fuite, majoritairement animalières, condamnées à la re-triangulation, s'ouvrent sur des séries proliférantes qui vont tracer un réseau transversal sur tout le champ social. « C'est un des principaux problèmes résolus par les romans illimités : les doubles et les triangles qui subsistent dans les romans de Kafka ne sont là qu'au début ; et dès le début ils sont tellement vacillants, tellement souples et transformables, qu'ils sont tout prêts à s'ouvrir sur des séries qui en brisent la forme, à force d'en faire éclater les termes¹⁷⁸. »

Il est entendu du mineur comme force collective anonyme, politique et déterritorialisante. Mais pour prétendre à cela, il lui faut atteindre un niveau moléculaire de composition qui n'est pas encore chaotique, mais ne dessine déjà plus les contours assurés d'entités définitivement formées. Entre-deux. Les forces chaotiques défont les grands ensembles, parce qu'elles en révèlent l'activité sous-jacente ; c'est toute la fonction des lignes de fuite, mais c'est comme si on en restait là, comme en état d'apesanteur soutenu continuellement, que la mise en série rend possible. À la rencontre de chaque point, comme contrepoint, il y a l'élan suffisant pour poursuivre la ligne sans ressusciter des formes qui sont

¹⁷⁷ Sur le roman comme véritable lieu d'expérimentation, voir notamment « Chapitre 4. Les composantes de l'expression » et « Chapitre 6. Prolifération des séries », *Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.* C'est par exemple le cas du devenir-animal.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 100.

fatalement toujours partielles parce qu'entraînées elles-mêmes dans un fonctionnement qui les dépasse – des rouages de la machine, rien d'autre. Surfant sur la limite, zone d'indiscernabilité, glissant d'un agencement à l'autre, c'est tout un agencement fonctionnel que révèle le tracé d'un Kafka libéré et libérant. Dans *Läart et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*¹⁷⁹, l'écrivain Georges Perec, avec l'humour qui le caractérise, ne fait pas autre chose que cela en montrant l'enchevêtrement fonctionnel des différentes machines : l'entreprise, le juridique, la famille, etc. Se présentant sous la forme d'un mode d'emploi, le livre décrit comme son nom l'indique la marche à suivre pour demander une augmentation à son patron. Mais ce projet, du fait des rapports fonctionnels qui régissent l'ensemble des entités en jeu, se révèle être un véritable casse-tête : il ne s'agit jamais seulement d'un problème professionnel. Le patron, par exemple, ne se limite pas à sa fonction de chef d'entreprise, c'est un organisme branché sur la cafétéria (qu'a-t-il mangé à midi ? les œufs étaient-ils frais ?), c'est un père de famille (ses filles ont-elles la rougeole ? si oui, combien ?), etc. De sorte que la simple demande d'augmentation se transforme en périple périlleux, un investissement en profondeur théoriquement illimité du champ social. Plus qu'un mode d'emploi, c'est un plan, une carte fonctionnelle d'une partie du monde que Perec retrace – d'où d'ailleurs l'organigramme détaillé de la démarche en première page du livre. Ce qui est intéressant, ce sont les contraintes formelles que se fixe Perec pour rendre compte, esthétiquement, de ce qu'il cherche à décrire. Les chapitres, les paragraphes ou la ponctuation seraient trop représentatives, ils n'auraient de cesse de restaurer les contours de catégories, domaines et identités que Perec cherche précisément à faire voler en éclats : le livre se présente donc comme un texte brut et continu, dénué du moindre élément de ponctuation (seulement une majuscule au début, un point à la fin) ; une manière de rendre compte de l'enchevêtrement général dans lequel s'inscrit le processus de demande d'augmentation. Aussi, le fait de donner un nom générique aux personnages (M^r X, Mlle Y) ne répond pas seulement à la nécessité pratique et universelle du format, mais traduit surtout des propriétés identitaires particulières : dans l'organigramme de Perec, les individus sont dépersonnalisés, désubjectivés et réduits au statut d'entité fonctionnelle hybride – Mr X est à la fois une fonction organique, une fonction de chef d'entreprise et une fonction de père de famille ; il est ainsi décrit, comme la somme ou le pôle anonyme de ces éléments, à la croisée des domaines biologique, professionnel et familial.

¹⁷⁹ Georges Perec, *Läart et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Paris, Hachette Littérature, 2008.

Se dégage alors un véritable programme littéraire de dépliage social. C'est la dynamique du dispositif, mais c'est aussi le projet esthétique de Kafka. « En faisant transformer les triangles à l'illimité, en faisant proliférer les doubles à l'indéfini, Kafka s'ouvre un champ d'immanence qui va fonctionner comme un démontage, une analyse, un pronostic des forces et des courants sociaux, des puissances qui ne font encore à son époque que frapper à la porte (la littérature n'a de sens que si la machine d'expression précède et entraîne les contenus)¹⁸⁰. » Le moment (l'époque) est une fois de plus déterminant : ce projet esthétique est caractéristique d'une distribution sociale en pleine transformation ; ce sont les machines collectives et sociales qui déterritorialisent l'homme, par la machine bureaucratique, par la machine industrielle, par l'effondrement de l'universel, le renversement des valeurs, etc. Il ne s'agit pas de dire que le monde devient surface de déterritorialisation (la guêpe n'a pas attendu le XIX^e pour se déterritorialiser sur l'orchidée), plutôt que la configuration moderne du champ social rend le processus plus visible et opératoire par une prolifération toujours plus complexe des séries. Peut-être l'homme, dans sa praxis, découvre la déterritorialisation, et ce même si ce n'est pas encore de manière tout à fait consciente. Même chez l'artiste, même chez Kafka, le processus d'investissement n'est pas nécessairement conscient (est-ce encore trop tôt ?) et découle d'une force de devenir entendue comme pulsion créatrice. On en revient ainsi à des forces fondamentalement sociales, au sens large, qui nécessitent, dans une configuration donnée, une nouvelle manière d'investir le monde, parce que les conditions de ce dernier l'impliquent. Si les forces sociales, malgré les tentatives de fuite, le rabattent toujours sur un plan d'occupation répressif (les doubles, les triangles en tout genre), il faut suivre les lignes plus loin encore, s'aventurer autant que possible le long des points, des rencontres, des événements, jusqu'à retracer ce qui serait un plan fonctionnel du champ social, d'où le caractère examinateur, analyste de la démarche. Mais cet aspect du projet esthétique n'en est pas l'objectif premier, il en découle simplement comme des traces de pas laissées sur son passage, qui permettent non seulement de retracer le parcours de l'artiste, mais surtout, par là, fait apparaître l'esquisse d'une socio-géographie fonctionnelle du monde. Il serait faux, ou tout du moins insuffisant, de dire que l'intention artistique est de révéler le fonctionnement du monde : elle le fait nécessairement par défaut. Par conséquent, il ne faut pas confondre la cause et l'effet, et tout aussi faux serait d'avancer que cette révélation opère par une déconstruction du monde suivant des séries proliférantes à un niveau moléculaire : précisément, et c'est ici la découverte de Kafka, c'est le résultat de l'« analyse »

¹⁸⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 101.

du champ social de l'époque. En ce début de XX^e siècle, Kafka découvre la transversalité des sphères amoureuse, familiale, juridique, bureaucratique et révèle ainsi un monde déterritorialisé et déterritorialisant. Deleuze et Guattari posent la question, mais de façon tout à fait rhétorique : « Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier¹⁸¹. » Son œuvre un rhizome ? Son œuvre un symptôme : c'est le monde qui fait rhizome !

Tracer des agencements, voilà la fonction esthétique. Et c'est en cela que l'œuvre, non plus comme simple objet d'art, mais comme *art^ofact*, au sens archéologique du terme, fait office d'analyste. Cela suppose non pas une interprétation, mais une véritable expérimentation, un investissement concret du champ social : comme rentrer dans la machine. « Voilà donc les caractères nouveaux de l'agencement machinique romanesque, par différence avec les indices et les machines abstraites. Ils imposent, non pas une interprétation ni une représentation sociale de Kafka, mais une expérimentation, un protocole social-politique. La question devient : comment fonctionne l'agencement, puisqu'il fonctionne réellement dans le réel ? quelle fonction assure-t-il¹⁸² ? » Et précisément la fonction, sans nature, toujours transversale, n'est pas de l'ordre du sens¹⁸³, elle en est plutôt le moteur duquel on arrache temporairement des significations. L'artiste doit donc suivre les mouvements de la fonction, du fonctionnement, et en rendre compte par un procédé qui échappe tout d'abord à la signification ; c'est ainsi que la forme précède nécessairement le contenu – la forme assignifiante : « L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière¹⁸⁴. » Tout comme l'Évènement de la logique du sens « précède » son effectuation dans les corps ou les états de choses – bien qu'il ne s'agisse pas d'une durée chronologique, mais d'une simultanéité (c'est précisément la représentation qui est fixation temporaire comme interprétation de l'Évènement effectué¹⁸⁵). L'expression se coupe donc du sens, pour en produire de nouvelles représentations – parce que le contenu est du côté du sens. Le monde *comme il pourrait ²tre, devrait ²tre* vient remplacer le *monde comme il est*. Le conditionnel est important : il n'y a pas de planification définitive, l'œuvre est expérimentation, relate ou rend compte plus qu'elle ne commande, plus qu'elle ne l'ordonne, et sa mise en fonction sera

¹⁸¹ *Id.*, p. 7.

¹⁸² *Id.*, p. 89.

¹⁸³ *Id.*, p. 83.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 52.

¹⁸⁵ C'est une des problématiques centrales de la *Logique du sens* de Deleuze.

elle-même le produit d'une expérience singulière. Et de cette expérience esthétique moderne découle les caractéristiques même du dispositif.

Kafka démonte le monde, mais c'est pour se monter soi-même. Et si son écriture est très personnelle, c'est précisément du fait de son impersonnalité. Ce qui se dessine dans cette cartographie moléculaire du champ social kafkaïen, c'est tout un agencement d'occupation social qui prend à sa charge une subjectivité perdue dans son officialité, mais retrouvée dans son esthétique. Guattari écrit : « L'oral le plus quotidien est surcodé par le scriptural ; le scriptural le plus sophistiqué est travaillé par l'oral. Nous partirons plutôt des blocs de sensations composés par les pratiques esthétiques en deçà de l'oral, du scriptural, du gestuel, du postural, du plastique... qui ont pour fonction de déjouer les significations collées aux perceptions triviales et les opinions imprégnant les sentiments communs. Cette extraction de percepts et d'affects déterritorialisés à partir des perceptions et des états d'âme banals nous fait passer de la voix du discours intérieur et de la présence à soi, dans ce qu'il peuvent avoir de plus standardisé, à des voies de passage vers des formes de subjectivité radicalement mutantes. Subjectivité du dehors, subjectivité du grand large, qui loin de redouter la finitude, l'épreuve de la vie, de douleur de désir et de mort, les accueille comme un piment essentiel à la cuisine vitale¹⁸⁶. » Tout un programme qui a autant de modalités d'application qu'il y a de disciplines artistiques.

Le Japon idéal de Barthes et ses quatre propriétés

Si le Japon a tant fait fantasmer Roland Barthes, s'il a trouvé, peut-être plus qu'ailleurs encore, dans les us et coutumes du pays, matière à travailler sa théorie sémantique, s'il en fait *l'empire des signes*, c'est avant tout parce que le voyage le plonge dans un environnement radicalement étranger peuplé de signes aussi énigmatiques qu'imperméables à l'interprétation selon les codes occidentaux. Il n'y a pas plus de signes au Japon qu'ailleurs, et les signes japonais ont la même fonction qu'ailleurs. Seuls, a priori, la *forme* du signifiant (dû au langage et aux systèmes de représentation sémantiques locaux) et éventuellement, la faute à des dissonances historiques et culturelles, les fonctionnements sociaux exprimés dans les

¹⁸⁶ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 125.

signes différent : la substitution des couverts par les baguettes (signifiant) sur la table du restaurant implique une manière de manger, mais aussi de concevoir l'aliment, différente¹⁸⁷.

Il nous faut considérer que l'attrait du sémiologue pour un Japon si fertile pour ses recherches réside essentiellement dans la distance qu'il maintient, volontairement ou par circonstances, avec ce monde étranger. Il le dit lui-même dès le début de son ouvrage sur le Japon, à propos du langage, mais cela vaut pour l'ensemble des systèmes de signes : « Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; [...] apprendre la systématique de l'inconcevable, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie¹⁸⁸ ». On sait que Barthes n'a jamais séjourné très longtemps sur place, qu'une langue, aussi différente de la sienne, ne s'apprend pas en quelques jours, et que par conséquent cette distance ne relève pas tant du choix. Ou plus précisément, cela suppose de comprendre autre chose car de choix, cependant, Barthes en fait bien un en écrivant sur le Japon. Le Japon de Barthes reste *son* Japon, *son* « peuple fictif¹⁸⁹ » comme il dit lui-même, celui d'un sémiologue français du milieu du XX^e siècle.

Au Japon, Barthes est entouré de #signes, et c'est ce qui lui plaît. Ces signes existent, il en fait l'expérience, il en prend connaissance : comme il l'explique, il apprend à les *connaître sans pour autant les comprendre*. Mais c'est très différent que d'être dans l'indifférencié le plus total, à ne rien distinguer du tout, à ne rien isoler : ce que Barthes entend par « comprendre » (com-prendre, dont l'étymologie renvoie au fait d'incorporer quelque chose à un ensemble), c'est intégrer, assujettir le signe à un système supérieur (social, linguistique, communicationnel...) qui en fige le sens et la fonction. Il existe alors un domaine ou un degré d'appréciation du signe, qui se situe *entre* sa manifestation et sa com-préhension, au sein duquel le signe se signale, signifie sans pour autant épuiser l'ensemble de sa signification. En qualité de signe, le signe doit signifier, il doit être signifiant. Mais la signification commune qu'on lui attache dans un système sémantique établi (par exemple, le signifié dans le système linguistique saussurien, ou le fait de s'arrêter devant un panneau stop dans le système routier) a pour conséquence de réduire, du moins orienter, sinon canaliser, son potentiel signifiant (un signifiant ne peut avoir un autre signifié ou inversement, sauf cas particulier établi –

¹⁸⁷ Voir à ce propos Roland Barthes, « Baguettes », *L'empire des signes*, *op. cit.*

¹⁸⁸ Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 11.

homonymie par exemple). C'est la fonction même des systèmes sémantiques, comme systèmes fonctionnels, que d'établir un ordre – imaginons qu'on ne s'arrête pas, ou pas systématiquement, au panneau stop... Du fait de sa connaissance toute relative des systèmes sémantiques du pays, Barthes interprète les signes comme des #signes, dans une certaine asignifiante. Les panneaux, les gestes, les comportements, les objets génèrent chez lui du sens, et des fonctions, mais restant étranger aux systèmes, non seulement il présuppose sa lecture des signes en dehors du fonctionnement ordinaire japonais, et surtout, il constate le potentiel polysémique de ses interprétations.



Barthes écrit sur son Japon, écrit son Japon. Il ne dit pas « le Japon, c'est cela », mais plutôt « voilà à quoi l'occident devrait ou pourrait ressembler ». La distance qu'il entretient avec le pays hôte lui permet d'envisager les signes différemment, en dehors de l'autorité des systèmes sémantico-fonctionnels. Le signe comme #signe, l'asignifiante dans le signe, le signe comme expérience, expérience de création : *le signifiant, d°pourvu de signifi°*, *demande* ©²*tre rempli*. Le japon, ce n'est pas cela ? Peu importe : l'expérience japonaise devient *exp°rience critique* en s'inscrivant dans une opposition au monde occidental. On répète : un peuple imaginaire, un monde fictif. Comme si finalement, cette terre étrangère, ce Japon barthien, n'était pas autre chose qu'un *occident dynamit°*. Le Japon est une excuse. C'est le Paris de Barthes.

Dans différents endroits du champ social japonais, il s'agit de faire éclater les systèmes sémantiques. La communication ? Elle ne passe pas par seulement par la voix ou par le langage, c'est un système hybride de signes qui inclut des gestes, des postures, des manières, etc. ; des dispositions du corps organique mais pas uniquement : « Ce n'est pas la voix [...] qui communique [...], c'est tout le corps (les yeux, le sourire, la mèche, le geste, le vêtement) qui entretient avec vous une sorte de babil auquel la parfaite domination des codes ôte tout caractère régressif, infantile¹⁹⁰ » – Guattari parle de « composantes sémiotiques non verbales¹⁹¹ ». La *compr°hension* est laborieuse, prend davantage de temps, mais l'expérience

¹⁹⁰ *Id.*, p. 22.

¹⁹¹ « La parole ordinaire s'efforce au contraire de conserver vivante la présence d'un minimum de composantes sémiotiques dites non verbales, où les substances d'expression constituées à partir de l'intonation, du rythme, des traits de visagété, des postures, se recoupent, se relaient, se superposent, conjurant par avance le

autorise une *connaissance* de l'autre autrement plus riche, grâce à sa différence fondamentale. « Fixer une rendez-vous (par gestes, dessins, noms propres) prend sans doute une heure, mais pendant cette heure, pour un message qui se fût aboli en un instant s'il eût été parlé (tout à la fois essentiel et insignifiant), c'est tout le corps de l'autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé (sans fin véritable) son propre récit, son propre texte¹⁹². » Le langage parlé est socialisant, immédiatement compréhensible et fonctionnel. Il ne permet pas la connaissance, la découverte, mais seulement la reconnaissance, l'application de fonctionnements sociaux prédéterminés. Prendre une autre voie, c'est interpréter autrui différemment : précisément, non pas comme un simple agent du champ social, mais dans toute l'étendue de son agencement singulier. Le corps de l'autre, ses gestes, ses manières, les vêtements qu'il porte sont autant de signes qui dans leur assemblage renseignent un agencement d'occupation social qui déborde le simple statut d'agent¹⁹³. Mais cela est rendu si difficile lorsque *l'öon parle la langue*, c'est-à-dire lorsque la distance n'existe plus et que les détours de ce genre ne sont pas nécessaires.

L'organisation des systèmes sémantiques occidentaux est codifiée et hiérarchisée. On pourrait reparler de la communication, de sa politesse systémique qui s'oppose à la légèreté de la politesse orientale : la première suppose et repose sur les clichés des individualités publiques, la seconde n'engage rien, son salut ne « salue personne, il n'est pas le signe d'une communication, surveillée, condescendante et précautionneuse, entre deux autarcies, deux empires personnels (chacun régnant sur son Moi, petit domaine dont il a la "clef") ; il n'est que le trait d'un réseau de formes où rien n'est arrêté, noué, profond¹⁹⁴ ». En opposant deux types de salut, Barthes oppose ici deux types d'identité, l'une prise dans les codes, la hiérarchie sociale, etc., et l'autre dénouant tout cela. Cette opposition, on la retrouve dans le rituel du repas, où l'*itinéraire* du modèle entrée-plat-dessert occidental se heurte au

despotisme de la circularité signifiante. » (Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 124). Notons que ces composantes (et notamment l'intonation et le rythme, mais aussi la rime) s'appliquent par exemple au flux esthétique ou formel du rappeur en train de performer : c'est à travers elles que les données sensibles intensives parviennent à soutenir une composition littéraire asignifiante et à lui donner une certaine cohérence. Mais les postures peuvent aussi jouer un rôle essentiel dans le cas d'une représentation *live* ou d'un clip vidéo. Et cela ne concerne évidemment pas uniquement le domaine du rap.

¹⁹² Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 22.

¹⁹³ On retrouve la même chose chez Guattari, mais cette fois dans l'opposition entre les sociétés occidentales contemporaines et les sociétés primitives : « Dans les sociétés primitives, on s'exprime autant par la parole que par des gestes, des danses, des rites ou des signes marqués sur le corps. Dans les sociétés industrielles, toute cette richesse d'expression s'étirole ; tout énoncé doit être traductible dans la langue qui encode les significations dominantes. » (Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., p. 221). Il s'agit, dans les deux cas, de dénoncer la réduction aux codes de systèmes sémantiques préétablis d'une richesse relationnelle et communicationnelle. C'est aussi un acte de résistance : on sait en effet, autant chez Guattari que chez Barthes, que l'application du pouvoir passe par le domaine du langage et de la signification.

¹⁹⁴ Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 92.

nomadisme alimentaire japonais : « aucun plat japonais n'est pourvu d'un centre (centre alimentaire impliqué chez nous par le rite qui consiste à ordonner le repas, à entourer ou à napper les mets) ; tout y est ornement d'un autre ornement : d'abord parce que sur la table, sur le plateau, la nourriture n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'ingestion : manger n'est pas respecter un menu (un itinéraire de plats), mais prélever, d'une touche légère de la baguette, tantôt une couleur, tantôt une autre, au gré d'une sorte d'inspiration¹⁹⁵. » Cela ne pose pas, précisément, que la question de la manière dont on mange, mais renseigne tout un agencement alimentaire que viennent peupler les ustensiles, la nature de l'aliment, la façon de le préparer, la considération des produits, etc. Barthes note une tendance occidentale à dénaturer les produits dans des plats où ils se mélangent trop, notamment à cause de la cuisson. La cuisine japonaise privilégie la crudité, non pas dans un élan de préservation des essences, mais dans la composition de plats mixtes, multiplicités culinaires qui gagnent leur cohérence dans la juxtaposition – de ce point de vue, le plat occidental se rapproche d'un mythe barthien dont on ne retiendrait que le nom, mais dont les composantes et la préparation resteraient invisibles. Du potager à la bouche, et quelque soit les ensembles dans lesquels il prend part (l'étal du marché, les cuisines, le plat), le légume garde sa singularité¹⁹⁶ – cette singularité que le doux pincement de la baguette préserve, contrairement à la brutalité du couteau et de la fourchette¹⁹⁷.

Peu importe que cela soit vrai ou pas, que le japonais s'y reconnaisse. Barthes ne démonte pas les signes japonais, il les construit, privé de modèle, à partir de rien ou presque, à partir de l'expérience de leur forme. Il les branche les uns sur les autres, élabore ses propres régimes le long de séries inédites. Le signe de la baguette ne désigne pas seulement l'outil, ne se limite plus à sa fonction « manger », il s'amalgame avec la forme et nature même de l'aliment, le type du plat, etc., et cela selon une logique qui tient davantage du devenir commun que de la causalité (Barthes précise : les baguettes existent parce que les aliments sont coupés et les éléments sont coupés parce que les baguettes existent...). Démêler, défaire l'ordre, déhiérarchiser : le Japon est un terrain de jeu, mais Barthes s'adresse de manière très sérieuse à l'occident et semble dire : *l'ordre, soit il pr^oexiste et on le suit, soit on l'invente*. La sémiologie n'est pas tant un instrument d'analyse, ou pas seulement, car si elle consiste à retracer l'ordre d'un système organisé, c'est pour trouver des manières de le contourner, de

¹⁹⁵ *Id.*, pp. 36-37.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 15 ; voir aussi « Baguettes » et « La nourriture décentrée »

¹⁹⁷ Dans le même esprit : « Car la baguette [...], pour diviser, sépare, écarte, chipote, au lieu de couper et d'agripper, à la façon de nos couverts ; elle ne violente jamais l'aliment » (*Id.*, p. 30).

trouver une issue à un circuit qui tourne en boucle. La situation dans laquelle se trouve le sémiologue l'amène à déceler dans l'agencement japonais une tendance notable à *l'āmprovisation*, tout du moins à une certaine souplesse, une flexibilité. Tout d'abord dans l'agencement du foyer, nullement comparable au schéma occidental. D'une part, les traces, les empreintes (ou signes) du sujet (propriétaire) s'y font discrètes, notamment celles liées à la notion de propriété qui est chez nous d'une importance fondamentale (posséder, c'est pour beaucoup consommer, et donc s'inscrire dans une logique économique fortement marquée). Mais priver un habitat de meubles, c'est aussi s'abstenir de marquer les espaces de fonctions déterminées. C'est pourquoi, d'autre part, l'habitat japonais « idéal » est un lieu d'élaboration permanente : « dans l'idéale maison japonaise, privé de meubles (ou aux meubles raréfiés), il n'y a aucun lieu qui désigne la moindre propriété : ni siège, ni lit, ni table d'où le corps puisse se constituer en sujet (ou maître) d'un espace : le centre est refusé (brûlante frustration pour l'homme occidental, nanti partout de son fauteuil, de son lit, propriétaire d'un *emplacement* domestique). Incentré, l'espace est aussi réversible¹⁹⁸. » C'est bien du sujet occidental dont il est au fond question ici : alors que notre conception traditionnelle est individualisante, Barthes, en recensant les signes de son fonctionnement, la déploie en un agencement de toute autre nature. L'individu n'est plus une essence entourée d'entités mortes, ce sont les entités qui sont les manifestations de l'être vivant. Si l'homme occidental croit à l'unicité de sa subjectivité (ce que signale son rapport à la propriété ou aux meubles), en tant que son rapport à la propriété ou aux meubles sont des symptômes de ce qu'il est, on ne peut envisager l'homme occidental en dehors de ses meubles, qui sont comme des modes de subjectivation. C'est le signe du sujet qui éclate ici en mille morceaux. Du sujet occidental.

La relation « créative » à l'espace ne se limite pas aux murs de l'habitat et envahit la ville. Une ville dont les rues n'ont pas de noms (Barthes nous dit que les adresses existent seulement pour les facteurs). Nous sommes très loin de la rationalité des schémas urbains occidentaux (la géométrie américaine à son paroxysme), mais « Tokyo nous redit cependant que le rationnel n'est qu'un système parmi d'autres¹⁹⁹ ». Précisément le rationnel repose sur l'existence d'un système connu qui se répète à l'identique – nul besoin de connaître New-York pour savoir que la 6th Avenue précède nécessairement la 7th et succède à la 5th – et qui surtout, ne laisse aucune place à l'inconnu ou à l'imprévu. En occident, les plans urbains et routiers, tout comme les règles relatives à leur système, préexistent, de sorte que le trajet lui-

¹⁹⁸ *Id.*, p. 152.

¹⁹⁹ *Id.*, p. 51.

même, nos déplacements, sont connus à l'avance : en prévoyant une heure d'arrivée, le GPS voit dans l'avenir, mais dans l'avenir d'un monde connu et rationalisé à l'extrême, un *monde sans incidents*. Il suffit de désobéir en s'arrêtant cinq minutes sur le bord de la route pour lui donner tort. Dans le Tokyo de Barthes, puisque rien ne permet la moindre projection/prédiction, il faut inventer à chaque fois son déplacement. Et surtout, le parcours n'obéit plus à la rationalité abstraite d'un système prédéterminé (on pourrait presque, aujourd'hui, conduire sans regarder la route, seulement à partir de l'écran du GPS – ce que font déjà, après tout, les voitures autonomes sans conducteurs), mais prend pour repères des objets concrets ouverts à l'expérience, qui demandent d'en faire l'expérience. Pour « tourner à droite après l'église », il faut d'abord trouver l'église, donc la chercher, balayer l'environnement du regard, et se risquer à l'incident. C'est pourquoi Barthes se fait dessiner des plans, aux lignes parfois imparfaites, aux repères forcément toujours un peu partiels, des plans irrationnels qui seront à chaque fois différents en fonction de celui qui le trace. « On peut figurer l'adresse par un schéma d'orientation (dessiné ou imprimé), sorte de relevé géographique qui situe le domicile à partir d'un repère connu, une gare par exemple (les habitants excellent à ces dessins impromptus, où l'on voit s'ébaucher, à même un bout de papier, une rue, un immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne, et qui font de l'échange des adresses une communication délicate, où reprend place une vie du corps, un art du geste graphique²⁰⁰ ». Une vie du corps, mais finalement davantage : encore une fois une identité singulière *enrichie*, dans le sens où l'habitant révèle beaucoup sur lui (et par là sur le monde) en couchant sa vision, son occupation du quartier sur le papier (là où nos GPS et nos plans identiques font de nous des usagers indifférenciés).

Chez nous occidentaux, donc, en s'inscrivant dans un système de représentation rationnel abstrait, l'appréciation, la compréhension et l'occupation du monde semblent préexister à l'expérience que nous en faisons. Une expérience que nous interprétons comme une *r°p°tion du connu* qui ne laisse aucune place à l'incident et au hasard. Dans le mot, dans l'image, il nous faut *reconnaître*, *retrouver* le sens et la fonction ; comme si nos signes se *limitaient* à la *repr°sentation* de ce qui est – d'où la transparence de l'écriture classique. Les signes peuvent-ils dire autre chose que cela ? Peuvent-ils signifier autre chose que leur signifié attitré ? Peuvent-ils désobéir ? Et comment, dès lors ? A propos des plans tracés par les habitants, Barthes écrit : « visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa

²⁰⁰ *Id.*, pp. 52-53.

propre écriture²⁰¹. » Il y a comme une *fonction cr°atrice* dans l'écriture. Ecrire, dessiner, c'est utiliser des signes, mais si ces signes, ou plus précisément ces compositions ou régimes de signes, ne renvoient à rien de connu, à aucun signifié évident, alors la forme, le signifiant ne représente plus mais devient seul le garant de la signification. Si l'adresse n'existe pas, il suffit de l'écrire. Kafka écrit à ce sujet : « le mot, je ne le vois pas, je l'invente²⁰² ». Dans le même registre, l'absence de souvenirs de son enfance pousse Frédéric Beigbeder à la réinviter dans *Un roman fran̄ais*²⁰³. Mais l'amnésie n'est qu'un prétexte – preuve en est, le roman raconte son enfance : il s'agit alors moins de se souvenir que de créer, comme en témoigne un livre précédent de l'auteur, *Windows on the world*²⁰⁴, dont le leitmotiv était d'inventer ce que l'on ne peut savoir. En occident, les artistes l'ont bien compris : c'est pour cela qu'ils travaillent la forme, pour cela qu'ils ont choisi l'art. Barthes le sémiologue l'a compris aussi, et découvre que cette fonction créatrice, et non plus seulement représentative du signe, traverse bien davantage que chez nous le champ social japonais. Ainsi la papeterie française qui « reste une papeterie de comptables, de scribes, de commerce²⁰⁵ ». Aussi aux Etats-Unis, « l'écriture ne s'assume jamais comme un jeu de pulsion²⁰⁶ ». Le rapport à l'écriture est très différent au Japon. Alors que nos anciennes plumes ne peuvent que « gratter le papier toujours dans le même sens, le pinceau, lui, peut glisser, se tordre, s'enlever, la trace s'accomplissant pour ainsi dire dans le volume de l'air, il a la flexibilité charnelle, lubrifiée, de la main²⁰⁷ ». Mais il y a surtout *l'ärr°vocabilit° du geste* dont le trait exclut « la rature ou la reprise (puisque le caractère est tracé *alla prima*) [...] Tout, dans l'instrumentation, est dirigé vers le paradoxe d'une écriture irréversible et fragile, qui est à la fois, contradictoirement, incision et glissement²⁰⁸ ». Il n'y pourtant rien de paradoxal. D'une part parce que le geste unique *affirme le pouvoir cr°ateur de l'écriture* – ce qui est fait *est*. En outre, refuser l'idée d'erreur, et de correction, c'est nier l'existence d'un modèle : on ne représente pas l'existant, on crée toujours l'inédit. D'autre part, en ne pardonnant pas l'essai, le geste autorise l'incident, l'imprévu, une part de hasard – on délègue la responsabilité à la main comme le ferait Bacon. Alors le trait, la forme émerge ; elle fera sens, mais avec cette part d'indétermination relative à l'unicité du geste.

²⁰¹ *Id.*, p. 55.

²⁰² Franz Kafka, *Journal*, *op. cit.*, p. 17.

²⁰³ Frédéric Beigbeder, *Un roman fran̄ais*, *op. cit.*

²⁰⁴ Frédéric Beigbeder, *Windows on the world*, Paris, Grasset, 2003.

²⁰⁵ Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Id.*, p. 121.

²⁰⁸ *Id.*, p. 120.

On aurait tort de limiter cela à l'écriture, car cet état d'esprit semble être une composante du paradigme japonais idéal de Barthes. Comme s'il y existait une *esth°tique instinctive* : ce qu'il y a d'esthétique, et qui demande tant d'effort dans l'agencement occidental, le japonais barthien l'atteint naturellement, comme si les conditions paradigmatiques d'occupation l'y encourageait. Il faut évoquer le *Pachinko*, hybride nippon entre le flipper et la machine à sous, qui prend tout son sens dans la description qu'en fait Barthes. « Pour le joueur occidental, la boule une fois lancée, il s'agit surtout d'en corriger peu à peu le trajet de retombée (en donnant des coups dans l'appareil) ; pour le joueur japonais, tout se détermine dans le coup d'envoi, tout dépend de la force imprimée par le pouce au clapet ; le doigté est immédiat, définitif, en lui seul réside le talent du joueur, qui ne peut corriger le hasard qu'à l'avance et d'un seul coup ; ou plus exactement : le lancé de la bille n'est au mieux que délicatement retenu ou hâté (mais nullement dirigé) par la main du joueur, qui d'un seul mouvement meut et surveille ; cette main est donc celle d'un artiste (à la manière japonaise), pour lequel le trait (graphique) est un "accident contrôlé"²⁰⁹. »

S'en remettre au hasard, affirmer l'incident dans la formulation du monde, la représentation que l'on s'en fait, n'a rien de nihiliste. Au pire est-ce l'aveu que quelque chose nous échappe forcément, au mieux est-ce le signe d'une prise de responsabilité à travers un acte de création authentique (dont le jeu de pachinko, aussi anecdotique soit-il, en est par exemple un symptôme). Mais c'est aussi une forme de critique – celle que Barthes adresse à l'occident –, formulée contre les systèmes sémantiques rationnels : la relation close entre un signifiant et un signifié se fait toujours dans l'ombre d'un système prédéterminé fermé. Il faut libérer le signe (signifiant) de son signifié, et du même coup, libérer *les signifi°s* du signifiant. On l'a déjà dit : au Japon, Barthes est entouré de signes incompréhensibles ; naît alors chez lui un certain fantasme de la *forme vide*, d'un signifiant pur qui n'existe, chez nous, que dans les musées. Sous les yeux de Barthes, le Japon est l'empire du paquet, de l'enveloppe (dans les rues, dans les cadeaux, dans les pratiques sexuelles, etc.). Or le paquet a deux grandes fonctions. La première est d'*isoler l'objet*, de rompre son rapport immédiat avec le reste du monde. À la manière d'un Bacon, qui isole ses Figures pour briser la narration, le paquet délimite, encadre, détache : « la chose n'est pas *nette* d'une façon puritaine [...], mais plutôt par un supplément hallucinatoire [...] ou par une coupure qui ôte à l'objet le panache du sens et retire à sa présence, à sa position dans le monde toute *tergiversation*²¹⁰ ». La deuxième

²⁰⁹ *Id.*, p. 45.

²¹⁰ *Id.*, p. 62.

fonction, toujours très baconienne, est double : *retarder le sens*, en rendant l'objet enveloppé secondaire vis-à-vis du paquet, à tel point que finalement, *l'objet en devient presque insignifiant*. A propos de la boîte : « mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis ©*plus tard* [...] ; c'est dans l'enveloppe que semble s'investir le travail de la confection (du faire), mais par là même l'objet perd de son existence : d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit²¹¹ ». Par conséquent, et c'est important, « trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c'est le jeter : ce que les japonais transportent, avec une énergie formicante, ce sont en sommes des signes vides²¹² ». Barthes fait l'apologie du signe vide : paradoxalement, ici, *remplir* le signe de sens (autrement dit l'identifier), c'est le *vider* de tout intérêt (la mort du signe c'est son épuisement dans le système). La fonction du sémiologue n'est pas la reconnaissance, la compréhension, le fait de retracer des systèmes sémantiques établis, mais de trouver dans le signe matière à détourner le sens – d'où ce besoin de retarder son apparition. Par conséquent, *l'objet d'œuvre de la sémologie, c'est n'est pas le sens mais bien le signe entendu comme signifiant vide*, car ce n'est qu'à cette condition que le signe se détache de l'autorité relative au système dans lequel il s'inscrit. Et le paquet japonais « n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet²¹³ ».



Pour résumer, un signe cache toujours un régime de signes plus ou moins étendu à partir duquel est synthétisé la signification. Or cette réduction sémantique du régime obéit à l'autorité d'un système – le plat n'est plus une composition ouverte d'éléments hétérogènes (renvoyant à la préparation, à la nature des aliments, etc.), mais une simple étape dans un menu. Le signe brut prévoit et force la fonction. C'est pourquoi le signe, dans son appréciation, il faut le connaître sans le com-prendre, ce qui revient à briser son rapport aux autres signes que fixe le système, de la même manière que le peintre brise les relations narratives entre les Figures. Pour cela il faut réinventer le signe, recomposer, dans une expérience singulière, son régime – ne pas suivre un parcours fléché, mais le construire comme on trace un nouveau plan pour chaque trajet dans la ville. Mais ne pas suivre, dans

²¹¹ *Id.*, p. 65.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Id.*, p. 64.

l'interprétation des signes, les articulations établies du système (quel qu'il soit : linguistique, routier, gastronomique, etc.), c'est s'exposer à l'incident, à l'inconnu, à l'indétermination, mais aussi à la désobéissance, comme on affirme le hasard en traçant *alla prima* un caractère. Un signifiant ne renvoie plus seulement à son signifié, mais à *autre chose*. Dans ces conditions, le véritable objet d'étude de la sémiologie n'est pas le sens, ou l'analyse des systèmes sémantiques, mais le signe, comme signifiant vide, en tant que *possibilit° de faire sens*, ou *virtualit° s°mantique*. Ainsi les quatre grandes propriétés du japon idéal de Barthes : *le r°gime de signes* plutôt que le signe brut ; *la cr°ation s°mantique* plutôt que la reconnaissance ; *l'äffirmation du hasard, de l'äncident (improvisation)*, plutôt que la représentation ; *l'äsignifiance du signifiant* plutôt que la signification du signifié.

Mais ce programme sémantique vise le champ social occidental (le Japon est la condition de la distance). On y relève inévitablement les caractéristiques de la pensée postmoderne notamment à travers la critique de la rationalité, qui fonde les systèmes sémantico-fonctionnels abstraits, et de la conception traditionnelle d'un sujet immuable qui se retrouve, dans le Japon idéal, dispersé en régime. Mais au-delà d'une connaissance toute relative du monde oriental, Barthes semble montrer que quelque chose lie ce japon somme toute traditionnel à l'occident moderne, et l'occupation ordinaire nipponne au dispositif esthétique occidental contemporain. Et c'est dans le modèle du haïku, symptôme clé, que l'on trouve matière à expliquer ce rapprochement.

Conditions paradigmatiques du ha·ku

Le degr° z°ro de l'öcriture, L'äempire des signes et Incidents. De ces trois ouvrages de Barthes, le premier paraît en 1953, tandis que les deux autres, relatifs à des voyages, respectivement au Japon et au Maroc, ont été sensiblement rédigés à la même période, entre 1966 et 1969 (si *L'äempire des signes* sort dès 1970, *Incidents* paraîtra posthume en 1987). Si nous choisissons de les regrouper ici, c'est qu'ils nous semblent former un triptyque intéressant. Le premier est théorique et philosophique, le deuxième expérimental et sémiologique, et le troisième, tout aussi expérimental, relève davantage de l'esthétique littéraire. Mais les trois, bien que de manières différentes, parlent de la même chose. Alors que le premier explique les conditions et les conséquences de l'évolution récente de la littérature, le troisième s'y tente, tandis que le second, à travers le détour oriental, parvient à

mettre en perspective le processus d'écriture occidentale. Mais *L'empire des signes* « réconcilie » aussi *Le degré zéro de l'écriture* et *Incidents*.

Nature et sujet dans l'écriture moderne

Barthes a assez montré, dans *Le degré zéro de l'écriture*, que le problème de cette dernière ne s'envisage pas de manière autonome ou transcendantale. L'écriture, classique ou moderne, s'inscrit toujours dans une vision plus globale du monde. La classique, précisément, en tant que reprise du langage parlé, en épouse la fonction (écriture de classe). Mais elle suppose, en outre, une conception tout aussi classique du sujet et de la nature. Ainsi, et tout d'abord, le langage parlé est communicatif, il repose donc sur l'existence et la lourde présence du sujet ; quelqu'un qui parle, et quelqu'un à qui parler. « Le langage classique [...] postule le dialogue, il institue un univers où les hommes ne sont pas seuls, [...] où la parole est toujours la rencontre d'autrui²¹⁴. » Conscience et volonté du sujet classique, sujet catégorisé, rationalisé tout autant que la conception du monde qui l'entoure, dont les codes et les règles ont été mis à jour. Et si l'écriture classique est mathématique, c'est pour mieux formuler l'interprétation d'une nature de scientifique : « Que signifie en effet l'économie rationnelle du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, toute entière soumise aux rets de la parole²¹⁵ ? » L'architecture commune du langage et de la nature se retrouve dans le format que partagent le dictionnaire et l'encyclopédie. C'est cela faire système : une explication pour un terme, une définition pour un mot, un signifié pour un signifiant. Mais jamais rien *entre*, jamais rien d'*autre*.

L'écriture moderne, en voulant dans un premier temps se libérer de la fonction socialisante du langage classique – mais encouragée sans doute, au cours du XIX^e siècle, par une configuration changeante du monde – ne vient pas sans sa propre conception des choses, celle qu'elle formule, qu'elle met en forme ou symptématise. Le Mot moderne, le #signe comme « boîte de Pandore²¹⁶ », pousse le langage au-delà de ses limites, mais non sans violence ou inquiétude – celle, principalement, que génère l'inconnu. Le Mot moderne s'accompagne d'une certaine *gourmandise* qui fait tort au régime rationnel, et « [c]ette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et

²¹⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 40.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Id.*, p. 39.

inhumaine²¹⁷ ». En brisant les liaisons logiques entre les mots, les modernes brisent aussi celles qui demeurent entre les choses dans le grand modèle de représentation du cosmos. C'est, pour ainsi dire et dès 1953, *New-York contre Tokyo* entre les classiques et les modernes. L'écriture moderne « institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage, que le simple recours à une parole discontinue ouvre la voie de toutes les Surnatures²¹⁸ ». D'où la conception de la nature, qui s'oppose à celle des classiques, et qui « devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles ; personne ne choisit pour eux un sens privilégié ou un emploi ou un service, personne ne leur impose une hiérarchie, personne ne les réduit à la signification d'un comportement mental ou d'une intention, c'est-à-dire finalement d'une tendresse²¹⁹ ». Aussi, si le langage parlé tend vers l'officialité, l'unicité et l'universel (c'est après tout la condition de la communication), la poésie moderne, qui jouit de l'absence de modèle, multiplie les formes : c'est à chacun son style, mais c'est aussi, du coup, à chacun son monde et la conception unitaire du monde s'effrite en une multitude de visions²²⁰. Et si le langage classique restaurait à chaque occasion la présence d'une humanité jumelle à sa nature, il en va nécessairement tout autrement de la moderne, qui exclut littéralement les hommes : « il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature²²¹ ». Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que l'homme, ici, renoue en réalité avec une nature dont il a été trop longtemps séparé ; si longtemps précisément qu'il n'y reconnaît plus les marques d'une ontologie commune, et donc celles de son humanité.

En se désocialisant (fonction du langage), l'écriture moderne déshumanise et dérationnalise. Elle n'est pas sensationnelle, elle est neutre, sans finalité. En gagnant en opacité, elle se réfugie dans le style, dans la forme ; le Mot moderne est, en un sens, la victoire occidentale de la forme vide. En tant qu'elle ne renvoie à rien, elle brille par son absence de contenu. Mais est-ce pour autant qu'elle n'a pas de sens ? Si le sens est affaire de contenu, de représentation, l'écriture moderne n'a plus de sens, en tant qu'elle ne récite plus le sens relatif à un système donné. Pourtant, elle a tant de choses à dire. Ses caractéristiques

²¹⁷ *Id.*, p. 49.

²¹⁸ *Id.*, pp. 39-40.

²¹⁹ *Id.*, p. 40.

²²⁰ *Id.*, pp. 48-49.

²²¹ *Id.*, p. 41.

sont les symptômes d'une conception du monde différente. Ainsi fait-elle sens autrement. Il y a comme un langage nouveau, une symptomatologie de la forme qui est toute aussi parlante, sinon plus, par la liberté qu'elle offre à l'expérimentateur, que l'étude ordinaire des signes. Nous sommes en 1953.

Le milieu des incidents

La distance qu'entretient Barthes avec le Japon, c'est aussi celle que force les artistes occidentaux avec le monde comme il est. Briser la logique narrative, le principe de causalité, la rationalité, inventer des entités autonomes qui ne s'intègrent plus au système unique de représentation mais se suffisent à elles-mêmes. Mais la condition de l'assignifiance, toutes catégories artistiques confondues, c'est, comme le remarque Barthes dès 1953 dans la littérature, le parti pris pour la forme, l'opacité stylistique qui prend le pas, non pas sur le sens, mais sur un contenu cliché ritualisé. Le dispositif esthétique, à l'image du paquet nippon, retarde la compréhension jusqu'à déplacer la polarité sémantique du contenu au contenant. L'esthétique moderne est un art de l'emballage. Et c'est à cela que s'emploie Barthes dans l'essai littéraire *Incidents*.

Incidents rassemble de très courts textes situationnels généralement descriptifs, relatifs à sa vie au Maroc, dont l'objectif est de rendre compte de l'immédiateté des événements. Ou ce qu'il nomme lui même des *incidents*. Or qu'est-ce que l'incident sinon l'expérience – et non, encore, l'interprétation – purement intensive, la pratique de l'événement dépossédé – c'est en cela que l'on peut parler d'immédiateté – de l'intervalle du sens qui vient se plaquer irrémédiablement, comme grille de lecture rationnelle, sur le devenir des choses ? Dans sa note d'ouverture, l'éditeur précise : « On constatera qu'ici, en fait, le genre est constamment spécifié par une attention particulière à la surprise, à la rupture de cohérence, à l'incongru. L'incident y est : ce qui tombe de biais sur les codes²²². » C'est la transversalité de l'incident qui vient déchirer le voile des apparences.

La conséquence de cette posture, c'est que le sens est, pourrait-on dire, sacrifié sur l'autel de l'événement. Cela se manifeste de manière très concrète : Barthes ne dit rien, ou si peu, sur la vie au Maroc. Il n'y a aucune prétention critique, ou de considération, d'analyses sociales. Pire encore, tout en écrivant, il semble ne rien dire. « On ne trouvera donc rien ici

²²² Roland Barthes, « Note de l'éditeur », *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, p. 9.

(c'est un malentendu qu'il faut écarter tout de suite) d'une interprétation : de ce que put être la réflexion de Roland Barthes sur le Maroc, son peuple, sa culture ou ses problèmes sociaux²²³. » L'auteur refuse la reconstitution, le laisser-aller à la compréhension : l'écriture, la langage, ne cessent de glisser sur les choses, n'adhérant nulle part. Il y a bien des mots, des phrases, des situations, mais elles sont volontairement incomplètes et ne suffisent jamais pour *faire syst+me – micro-sociabilit° ñ* ; il y a bien des gens, une présence humaine fantomatique, mais les visages sont lisses, ou illisibles, hors-cadre, comme si le zoom de la plume regardait et forçait à regarder ailleurs. La raison est simple : *läncident, cäest ce quäil y a entre*, ou le flux de devenir slalomant entre les représentations qui, s'ils elles apparaissent forcément, le font toujours de manière partielle. *On näen saura pas plus*. Il n'y a rien à com-prendre : « Un certain Ahmed, aux approches de la gare, porte un pull bleu ciel avec une belle tache de crasse orange sur le devant²²⁴. »

Or il y a deux conditions à cette écriture de *läentre-l@* conditions qui se rapportent aux caractéristiques de l'écriture moderne, et plus généralement à l'esthétique contemporaine. La première est, davantage que l'anonymat, la désintégration, la déshumanisation du sujet. Barthes réalise finalement dans l'écriture ce qu'il regrettait en 1953. L'horizon des incidents, qui se résume à une zone de rencontre, ne tolère pas la subjectivité puisque celle-ci est toujours mêlée ou amalgamée à d'autres dans l'incident. Pire, *le sujet est °v°nement, fait incident*. Il est donc, au mieux, supposé. Et dans une écriture qui relève moins du dialogue que de la désignation, la subjectivité de l'auteur elle-même ne résiste pas. « L'art de vivre à Marrakech : conversation volante de calèche à bicyclette : la cigarette donnée, le rendez-vous pris, la bicyclette vire de l'aile et fuit légèrement²²⁵. » La deuxième condition est structurelle et formelle : l'incident, comme immédiateté de la rencontre, est toujours *fragmentaire*, composite. Il se constitue dans un montage, une juxtaposition atemporelle, et non suivant une continuité logique qui comme on l'a vu est à la fois celle du récit, de la narration, et celle de la logique fonctionnelle du monde comme il est. Barthes partage ici la crainte d'un Schaeffer quant à l'engagement de l'écriture, déjà morale ou immorale, comique ou tragique, etc. Ainsi le sémiologue opte pour un travail sur le *romanesque*, qui le préserve des contraintes du roman. Le fragment et ses embranchements libres, comme procédé de montage, est un rempart contre le sens et sa répétition. « Mais la mise en écriture de rencontres – d'incidents – qui eussent pu faire le tissu d'un roman, à la soustraction près de tous caractères ou

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Id.*, p. 35.

²²⁵ *Id.*, p. 53.

personnalités constitués : des bribes de roman sans supports personnels ; à la soustraction près également de tout tissage continu du récit, qui lui imposerait inévitablement un “message” : le “romanesque”, par essence, est fragment. Remarque qui vaut aussi comme guide pour la lecture, que Roland Barthes désirait ici discontinue, mobile comme le plaisir du moment²²⁶. » Le romanesque est une travail sur l'écriture, sur l'écriture comme forme assignifiante. Une écriture qui dans l'immédiateté de son rapport au monde, n'est plus discours mais pratique. Il y a cette volonté créatrice dans l'acte d'écrire. Et c'est Barthes qui en parle le mieux : « Je me mets dans la position de celui qui *fait* quelque chose, et non plus de celui qui parle *sur* quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'une pratique²²⁷. » Ne plus *parler sur* quelque chose, mais *produire* quelque chose : si l'écriture ne *dit* (signifié) rien, elle reste une manière de *dire* (signifiant) le monde. Elle y gagne même une épaisseur insoupçonnée, celle précisément que lui interdisait la transparence du langage social.

Nous connaissons cette équation, c'est celle qui articule le dispositif esthétique. Une équation irrationnelle, qui n'est pas celle du mathématicien, parce que remplie d'inconnu(es). Le monde comme il est, rationalisé, sa vision pleine et continue de la nature, la détermination de ses composantes et leur logique relationnelle. Dans ce monde-là, l'invention se traduit toujours par l'injection d'indétermination, d'irrationalité, par un brouillage des lignes : les identités se défont et se mélangent, et leurs rapports vexent tout bon sens. Dans une évidente constance, une nouvelle conception du monde et de ses objets apparaît : c'est celles des artistes occidentaux, qui depuis plus d'un siècle, n'ont de cesse de *rôpôter la différence du monde traditionnel*. Mais comment expliquer cette tendance commune à l'orient et l'occident ? Pourquoi l'artiste ne croit plus à la subjectivité autarcique du sujet ? Pourquoi sa nature est-elle décomposée ? Il se pourrait que l'orient ait alors réellement des choses à nous apprendre. Le japon devient un lieu de *projection* pour un occident en perte de repères.

Ha·ku et Mot moderne : l'écriture comme contrepoint des cultures

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur écrit : « on ne rapporte rien sans le faire signifier ; on n'ose pas laisser le fait dans un état d'in-signifiante ; c'est le mouvement

²²⁶ *Id.*, p. 8.

²²⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil/Points, 1993, p. 346.

de la fable, qui tire de tout fragment de réel une leçon, un sens. Un livre inverse peut être conçu : qui rapporterait mille « incidents », en s'interdisant d'en jamais tirer une ligne de sens ; ce serait très exactement un livre de *ha-kus*²²⁸. » À la lecture d'*Incidents*, la forme comme le style rappellent, il est vrai, les procédés d'écriture poétiques japonais, tout en brièveté, légèreté et désengagement (idéologique, critique ou sémantique). Le haïku, comme genre littéraire ou poétique, parle mais ne dit rien. Et c'est ce qui fascine tant Barthes qui reconnaît, dans une pratique orientale ancienne, une forme de modernité occidentale. C'est le haïku comme grand symptôme du paradigme japonais idéal. Mais pas seulement.

Si Barthes s'intéresse autant aux haïkus japonais, c'est qu'il y voit donc la possibilité d'un acte littéraire qui se soustrait à l'autorité de la langue et, par extension, aux habitudes littéraires occidentales. En effet, « le haïku semble donner à l'Occident des droits que sa littérature lui refuse, et des commodités qu'elle lui marchand²²⁹ ». Par conséquent, par une transformation de la forme littéraire comme des codes du langage, le haïku japonais implique une approche différente de sa charge signifiante. Il n'y a rien à « résoudre, comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher, “jusqu'à ce que la dent tombe”²³⁰ ».

Si Barthes insiste sur une distinction des régimes culturels, c'est qu'il juge déjà, et à juste titre, que les expériences d'écriture et de lecture, et ce qu'elles impliquent sur le plan de la connaissance, reposent sur des assises autrement plus profondes. Ici, deux conceptions du monde s'affrontent. Ce que le haïku réclame de la part du lecteur occidental, c'est une espèce d'abandon des codes qui régissent sa compréhension de l'écriture. Et cela en premier lieu parce que le haïku procède par ce que Barthes appelle une *suspension du langage* ; non pas se priver de sa forme, tout au contraire même, mais plutôt *renoncer ou se d'faire des implications s°mantiqes que le langage pr°suppose*. D'où cette idée développée, inhérente à un système d'écriture surcodé, de la tendance à une *effraction du sens* – ou l'interprétation sous la contrainte. « Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies de l'interprétation, destinées chez nous à *percer* le sens, c'est-à-dire à le faire rentrer par effraction – et non à le secouer, à le faire tomber, comme la dent du remâcheur d'absurde que doit être l'exercitant Zen, face à son *koan*²³¹ – ne peuvent donc que manquer le haïku ; car le

²²⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil/Points, 2015, p. 181.

²²⁹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 94.

²³⁰ *Id.*, p. 101.

²³¹ « [O]u anecdote qui lui est proposée par son maître » (*Ibid.*).

travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage ; non de le provoquer²³². » On retrouve alors, jusque dans le vocabulaire, le Kafka de Deleuze et Guattari, dont la machine littéraire consiste en une « abolition », une « neutralisation active du sens » à travers une « matière non formée d'expression ».

La suspension du langage n'est pas synonyme d'effacement ou de destruction ; au mieux il y a oubli, mais ce dernier concerne moins sa forme et son potentiel sémantique que son architecture ritualisée. C'est *l'oubli comme d°sob°issance* : d'une manière analogue à l'exercice du Mot moderne, l'écriture propre au haïku tend davantage vers une mise à plat du langage, c'est-à-dire d'une abolition de toutes constructions symboliques connues, qui vont naturellement de soi dans un système langagier tel qu'on le conçoit. C'est une mise à plat déhiérarchisante, qui en s'attaquant au formalisme, endosse une fonction spontanément critique, car « ce qui est visé, c'est le fondement du signe, à savoir la classification (*maya*) ; contraint au classement par excellence, celui du langage, le haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied [...] sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le "feuilleté" des symboles²³³ ». Mais, précision importante, cette déconstruction critique, ce démontage de *ce qui est*, et qui a pour objectif de formuler *autre chose*, ne répond à aucun ordre prédéfini ; il ne s'agit pas de *faire autrement* pour imposer un ordre différent (qui demeurerait ordre, avec les fonctions que cela implique), mais de faire autrement presque gratuitement, non sans une certaine ironie, comme pour faire monstration du relativisme inhérent aux constructions sémantiques ou symboliques. « Lorsque le Sixième Patriarche donne ses instructions concernant le *mondo*, exercice de la question-réponse, il recommande, pour mieux brouiller le fonctionnement paradigmatique, dès qu'un terme est posé, de se déporter vers son terme adverse ("Si, vous questionnant, quelqu'un vous interroge sur *l'ō tre*, r°pondez par le non-²*tre*. Sāl vous interroge sur le non-²*tre*, r°pondez par *l'ō tre*. Sāl vous interroge sur *l'homme ordinaire*, r°pondez en parlant du sage, etc."), de façon à faire apparaître la dérision du déclic paradigmatique et le caractère mécanique du sens²³⁴. »

Aussi faut-il bien saisir, sous peine de contresens, que l'enjeu de la prise de distance vis-à-vis du langage ne relève pas d'un renoncement, mais bien d'une forme d'*affranchissement* ; c'est bien en ces termes qu'elle s'accompagne d'une prise de conscience critique de l'emprise profonde et parfois insoupçonnée du langage. « Tout le Zen, dont le

²³² *Id.*, p. 98.

²³³ *Id.*, p. 100.

²³⁴ *Id.*, pp. 99-100.

haïku n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, [...] à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme²³⁵. » Cette rupture n'est « qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne²³⁶ ».

C'est donc bien d'une libération du sens dont il est question, en le faisant dévier de ses circuits ordinaires d'expression ; d'où la lourdeur logique et liée de la littérature classique, de ses histoires jusqu'à ses métaphores qui n'ont de cesse de former des circuits fermés de significations ; d'où, aussi, les stations de mots que lui oppose alors l'écriture moderne, profitant de chaque occasion pour faire fuir les ensembles, retrouver l'indifférence de la surface plane. Autrement dit, et c'est nécessairement un acte de création que cela implique, *faire du sens*, là où le langage nous contraint de le répéter²³⁷ : cela consiste à agir « sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole²³⁸ ». Si la sémiologie est née dans la linguistique, c'est précisément parce que le langage est, peut-être bien davantage qu'outil de communication, le garant du sens – nulle connaissance qui ne s'exprime en dehors du langage ; et concomitamment, lorsque les mots nous manquent, c'est que le sens fatalement nous échappe. Il faut donc parvenir à retrouver une certaine innocence sémantique face aux événements, face au monde et à la nature ; le signe comme forme vide ou une *virtualité du signe*. L'exemple que donne Barthes de la note de musique est en ce sens tout trouvé²³⁹ : la note entendue, ressentie, est un signe, mais dès lors qu'on ne l'envisage pas dans un système sonore plus étendu (hauteur, durée, etc.), elle semble faire sens par elle-même, dans l'asignifiance ; en outre, dans une composition nouvelle, ce sens se modifiera au grès des autres notes auxquelles elle sera associée dans la distribution musicale.

Cette virtualité du haïku exprime toute une promesse de sens, un sens renouvelé. En faisant faux bond aux normes du langage, mais en en gardant la forme, il devient l'interstice, l'entre-deux, finalement l'incident où s'entrelacent d'un côté les événements ou chaos, de

²³⁵ *Id.*, p. 101.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ D'où la formule de Barthes dans son ouvrage sur la mode, selon laquelle « ce qui fait le sens, ce n'est pas la répétition, c'est la différence » (Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil/Points, 2015, p. 22).

²³⁸ Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 102.

²³⁹ « La justesse du haïku [...] a évidemment quelque chose de musical (musique des sens, et non forcément musique des sens) : le haïku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique » (*Id.*, p. 103).

l'autre le cosmos, la pensée ou le sens chapeauté par le langage. C'est en cela que les dispositifs littéraires qu'il formule sont à la fois accessibles, assimilables, et en même temps, par l'opacité de sa forme brute, comme encore vierge de toute signification – véritable forme assignifiante. « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles ; l'"absence" du haïku (comme on dit aussi bien d'un esprit irréel que d'un propriétaire parti en voyage) appelle la subordination, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens²⁴⁰. » Alors bien entendu le lecteur, notamment occidental, aura précipitamment le réflexe grossier de l'interprétation impersonnelle – pas impersonnel au sens d'une identité entendue comme agencement collectif, comme multiplicité, mais l'impersonnel des règles universelles abstraites qui pèsent lourdement sur le langage, les symboles, etc. –, mais comme l'écrit Barthes, la simplicité du haïku fait tourner en rond, jusqu'au ridicule, les interprétations de ce type, parce que « parler du haïku serait purement et simplement le répéter²⁴¹ ». Forme réelle, concrète mais vide ; signifiant qui signale mais on ne saurait, encore, pas vraiment dire quoi : la composition des haïkus semble donner matière, par une pratique de la forme, à une expérience sémantique ouverte. En dehors des interprétations ordinaires et officielles, le signe purement formel demande à être rempli et, en l'absence de modèle prédéfini, laisse la possibilité d'un investissement singulier.

Ce que propose le haïku – et plus généralement l'ensemble des compositions, quelles qu'elles soient, artistiques ou non, qui se coupent de la normalité sémantique en se réfugiant autant que possible dans l'exercice des formes –, c'est la restauration d'un rapport singulier aux événements. Il s'agit de se désolidariser du monde tel qu'il est et le prendre tel quel, c'est-à-dire tel qu'il se présente ou se donne à soi, à travers l'intensité d'une *exp^orience des formes*, des signes affranchis. C'est toujours la même démarche, *l'ännocence dans une qu²te de l'änconnu* – ou retrouver un peu de chaos comme l'écrivent Deleuze et Guattari. Le haïku n'a d'ailleurs, au fond, aucune autre intention que la *d^osignation* : « *Cäest cela, cäest ainsi*, dit le haïku, *cäest tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée. [...] Ou encore : haïku (le *trait*) reproduit le geste

²⁴⁰ *Id.*, pp. 93-94.

²⁴¹ *Id.*, p. 97.

désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement : $\bar{a}^{242}$! ê

Shoes Agassi, tennisman

Tennis Nike

Evidemment²⁴³

Ce type singulier d'investissement du monde qui, du fait de sa fonction sémantique, ne se réduit pas à un exercice de contemplation, contraint à une conception du monde qui va dès lors se dessiner suivant des lignes de distinction radicalement différentes de celles des interprétations ordinaires. Il ne va pas, pour ainsi dire, sans un *retra⁻age cartographique du mod[±]le d'interpr^otation du monde*. C'est encore une question de limites : nécessairement, celles des identités classiques, établies par le sens connu, ne tiennent plus. Car précisément, on passe d'un monde *fig^o* à un monde *en mouvement*, d'un monde *interpr^ot^o* à un *interpr^oter*. « Le nombre, la dispersion des haïku d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer²⁴⁴. » Et cet œil oriental, qui reconstruit le monde par régions et par accumulation de singularités, c'est la surface des événements de la vision occidentale contemporaine – Barthes parle de saisir « la chose comme événement et non comme substance²⁴⁵ », Deleuze et Guattari écrivent que le concept « doit dire l'événement, et non plus l'essence²⁴⁶ ».

Ce que montre précisément Barthes dans le déploiement de son triptyque (*Le degr^o z^oro de l'écriture, L'empire des signes, Incidents*), c'est finalement, et assez simplement, *la manière dont les œuvres d'art parviennent à exprimer, à travers leurs procédés de création et dans une certaine innocence, les caractéristiques du paradigme du moment*. Le passage de l'écriture classique à l'écriture moderne dans *Le degr^o z^oro de l'écriture* signalait une rupture dans la représentation traditionnelle occidentale : la classique était celle d'un monde plein, rationalisé, hiérarchisé et déterminé, délaissant l'indétermination et le hasard, et au sein

²⁴² *Id.*, p. 115.

²⁴³ Hustla, « Les Syllabes ».

²⁴⁴ Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 105.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, pp. 39-40.

duquel le sujet traditionnel avait toute sa place ; tandis que l'écriture moderne lui opposait une vision du monde incertaine, en mouvement perpétuel, dont l'homme, dans sa conception classique, était exclu. À travers *L'empire des signes*, Barthes trace une ligne entre le haïku, forme poétique japonaise pourtant « classique » dans l'histoire orientale, et l'écriture moderne occidentale. L'analogie porte sur des caractéristiques esthétiques, mais pas seulement, puisque se développant sur les fondements de la pensée bouddhiste, le haïku exprime finalement une conception pas si éloignée de l'occident contemporain, qui à travers différents phénomènes, remet lentement en question les bases de son monde traditionnel largement hérité du christianisme, et notamment l'existence de Dieu, du sujet individuel et de la notion de finalité : « le haïku, [...] articulé sur une métaphysique sans sujet et sans dieu, correspond au *MU* bouddhiste, au *satori* Zen, qui n'est nullement descente illuminative de Dieu, mais "réveil devant le fait"²⁴⁷ » ; « le temps du haïku est sans sujet : la lecture n'a pas d'autre *moi* que la totalité des haïku dont ce *moi*, par réfraction infinie, n'est jamais que le lieu de lecture²⁴⁸ » ; « ce qui est aboli, ce n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité²⁴⁹ ».

Par conséquent, le détour japonais de Barthes permet de renseigner les pratiques artistiques occidentales d'aujourd'hui. Comme on l'a vu, l'application minutieuse du dispositif esthétique permet, dans une démarche évidente de résistance positive à un système donné, d'élaborer des entités sémantico-fonctionnelles nouvelles. Mais au fond, ce qu'il faut comprendre, c'est que *ce qui rend possible l'émergence des différents aspects du dispositif, ce sont des conditions paradigmatiques particulières*. Il y a là une fonction esthétique majeure : *en s'érigeant sur l'effondrement de ses assises historiques, l'art moderne participe à la mise en place d'une conception différente du monde, celle qui, précisément, justifie tout son programme de création*. C'est la raison pour laquelle on ne peut comprendre l'art moderne sans comprendre le monde duquel il émerge, et dans lequel il fait fonction. Ou pour être précis, il faut moins *comprendre* ce monde qu'essayer, plus simplement, de le *connaître*, en participant à sa création ; car ce que demande l'art moderne, c'est de se sentir chez soi comme dans un pays étranger. Et se reconnaître soi-même comme un étranger. Une fois de plus, l'ordre, soit il préexiste et on le suit, soit on l'invente, mais lorsque les conditions de sa préexistence ne sont plus réunies, il n'y a pas véritablement d'alternative.

²⁴⁷ *Id.*, p. 105.

²⁴⁸ *Id.*, pp. 105-108.

²⁴⁹ *Id.*, p. 113.

04. #Schaeffer - La musique concrète ou l'incident dans le musical

Le musicien ; le monde – mais un monde de motifs sonores ; les accessoires – instruments, objets en tout genre, disques ; les machines – l'appareillage radiophonique fera l'affaire. Enregistrer des sons, des bruits, des voix, des échantillons musicaux, peu importe quoi : fermer une porte, secouer une cloche, copier une partie d'un disque qui traîne, jouer d'un instrument mais en détournant sa pratique ordinaire. Traiter, maltraiter, transformer les sons de telle manière que les modifications apportées les rendent méconnaissables. Délaisser les partitions, se forcer à oublier toute la théorie, se détourner du rythme, de la mélodie, des harmonies. Faire un montage sonore. Refaire de la musique.

La musique concrète de Pierre Schaeffer porte si bien son nom. Elle garde pourtant une grande part de mystère – son nom, si bien trouvé qu'il est, est finalement aussi impénétrable que le contenu même de ses enregistrements. Si l'on admet généralement bien le fait que les expérimentations de Schaeffer sont concrètes par la provenance de ses sons, on aurait aussi tendance à considérer que sa musique, dans son ensemble, notamment du fait de la rupture brutale qu'elle opère vis-à-vis de la musique dite classique, demeure quelque peu abstraite à l'oreille de l'auditeur ; abstraite par l'étrangeté, la part d'inconnu. Mais c'est justement là, au beau milieu de ce paradoxe, que la musique concrète se joue. La musique concrète tend vers l'abstraction, jusqu'à y prétendre et, finalement, à y placer toute son ambition. Mais alors pourquoi qualifier de concrète une musique qui se veut et demeure, dans sa réussite,

particulièrement abstraite ? Pour répondre à cette question, il faut saisir tout le programme que se fixe Schaeffer ; il faut retracer le dispositif d'une pratique qu'il serait faux de qualifier davantage de sonore que musicale, dans le sens où elle pose véritablement le problème, en ce milieu de XX^e siècle, de ce qu'est l'élément musical. Le dispositif de Schaeffer, s'il s'exécute de manière relativement simple, et relève de pratiques particulièrement accessibles, se révèle d'une grande richesse. Ses problèmes sont aussi bien sonores, musicaux que techniques, technologiques ou encore sémantiques. Mais il met surtout en lumière, au même titre que les cas étudiés auparavant, un processus de création, relatif à l'après XIX^e, qui n'est pas seulement musical ; c'est d'ailleurs pour cette raison que Schaeffer fait partie de ceux qui, à cette époque et jusqu'à aujourd'hui, ont su le mieux comprendre les variations du monde et s'y adapter dans le domaine de la musique. Si la musique concrète tend vers l'abstraction, c'est de la même manière que la Figure n'abandonne pas la figuration, ou que l'écriture moderne se raccroche et se réfugie dans la signification des mots qu'elle continue malgré tout à utiliser. Schaeffer veut faire en sorte que ses compositions sonores atteignent l'intensité du #signe. Et s'il décide de qualifier son travail de concret, c'est pour renverser le problème : il n'y a en réalité rien de plus abstrait que la musique ordinaire ou classique – sa théorie, ses codes –, et ce n'est que par assimilation, par habitude qu'elle acquiert la banale illusion du concret. Dès lors, faire de la musique concrète devient la condition même de l'invention musicale, l'unique alternative à la répétition, parce qu'ignorant l'ensemble des règles relatives à la pratique, elle réinvente, en plus de ses procédés, ses propres fondements théoriques. « J'ai l'impression d'avoir, moi aussi, cassé l'atome de musique, et obtenu une fission dans l'univers des sons²⁵⁰ », écrit très justement Schaeffer. Et une fissure se crée dans la musique. La musique concrète est une musique mineure.

Entre les mots et les notes : la signifiante des incidents

La réponse à la question de savoir ce qui a amené Pierre Schaeffer à se lancer dans les recherches sonores qu'on lui connaît, et dont le résultat demeure, encore à ce jour, d'une rare radicalité, à la fois musicale et conceptuelle, nous semble réellement importante et décisive quant aux motivations qui dirigent son travail et ses découvertes. On aurait tort de s'en étonner : ses expérimentations n'émergent pas d'un simple questionnement esthétique sur

²⁵⁰ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète* ©la musique m²me, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 118.

la musique, mais étendent leurs ramifications sur un réseau plus large, dont le déclic est avant tout linguistique – c'est toute la fonction du dispositif esthétique que d'englober, dans la lecture de l'acte créatif, ce qui le précède et le succède. C'est alors dans l'écriture que se pose la problématique principale qui orientera par la suite le travail musical. Sans véritablement en expliquer la raison, Schaeffer prend conscience de l'autorité directrice du langage, et plus précisément de la canalisation contraignante du sens que celui-ci opère dès lors que l'on se met à écrire. « Depuis un an, je ne fais qu'écrire. J'ai envie de changer. On écrit toujours pour dire quelque chose. Brusquement, on s'aperçoit qu'il faudrait écrire pour ne plus rien dire. Je suis bien obligé si j'écris d'être moral ou immoral, comique ou tragique, symbolique ou naturaliste. C'est alors que me prend la nostalgie de la musique, dont Roger Ducasse dit "qu'il l'aime parce qu'elle ne veut rien dire"²⁵¹. » On retrouve d'une part cette volonté de s'arracher au sens inhérent à la formulation langagière, en outre accompagnée de déterminations lourdes, et d'autre part, comme réaction, un penchant pour une espèce de désignation neutre, sans conséquence, sans finalité aucune.

Ce n'est donc pas une coïncidence si, lorsqu'il tente de mettre des mots sur le problème que lui pose le langage, il se rapproche malgré lui d'une formulation moderne. Il pourra s'agir d'une succession de mots à la manière de #signes, échappant à la phrase et à la structure classique : « Changer d'endroit me fait oublier tout ce qui m'encombre. Sans souvenirs, ni soucis, ni phrases, je me sens habité de remuements profonds. Des idées cherchent d'autres issues que les mots. Ta la la la boum. Sifflements. La neige. Bouffées d'une parfaite plénitude sonore. Aucune volonté de conclusion²⁵². » Ou encore de descriptions ordinaires, mises en formes de fonctionnements banals tout en surface : « Sur le plateau que dévaste la bise, tout en haut du remonte-pente, les crochets de fer tournent autour de la roue après avoir raclé la neige gelée. Le tourniquet de cette mécanique offense le cristal du gel. Ce sont pourtant des choses qui s'accordent. Nous sommes plongés dans un univers hétéroclite qui nous travaille jusqu'à l'étouffement, l'explosion. Les hommes d'aujourd'hui reviennent à la nature à coup de remonte-pente, d'auto chenille, d'attaches kandahar, d'alliages ultra légers. Ainsi parfaitement équipés, chaussés de chrome, gantés d'amiante, vêtus de nylon, ils goûtent à l'air immaculé des montagnes. Ils sont saisis entre deux feux qui les brûlent et les glacent à la fois, qui les rendent à leur cœur et les en arrachent. Il leur faut chercher à exprimer cela²⁵³. » L'écriture de Schaeffer, descriptive et monotone, cherche à rendre compte, mais à

²⁵¹ *Id.*, p. 101.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

rendre compte seulement ; elle veut échapper à toute narration, implication, émotion, symbolique, etc. Elle n'est pas sans incidence, tout au contraire n'est-elle faite que d'*incidents*, c'est-à-dire de micro-événements qui régissent un fonctionnement donné. Et, fait important, on note un intérêt certain porté sur les relations entre éléments hétérogènes ; ces éléments que le sens commun distingue si fort, mais qui pourtant, dans l'activité du monde fonctionnent de pair. C'est précisément pour rendre compte de cela qu'il faut se concentrer sur les incidents. Tout sépare le feu de la glace, la mécanique ou la technologie humaine de la nature : toujours selon le sens commun, les rapports qu'entretiennent ces éléments hétéroclites sont de l'ordre de l'accident, de la rupture sémantique, mais ce que constate Schaeffer c'est pourtant bien leur entente manifeste. *Les hommes d'aujourd'hui reviennent ©la nature ©coup de remonte-pente, d'auto chenille, d'attaches kandahar, d'alliages ultra l°gers...*

Deleuze précise bien la nécessité, pour son usage, que le langage repose à la fois sur le *sens commun* et le *bon sens*. Le premier délimite, individualise les identités afin de donner à leur définition l'apparence d'une unité pourtant illusoire ; « le sens commun subsume la diversité donnée et la rapporte à l'unité d'une forme particulière d'objet ou d'une forme individualisée du monde²⁵⁴ ». De cette façon, on attribue solidement un signifié à son signifiant, ou tout du moins, à un champ de signification déterminé – nature ; remonte-pente ; mécanique ; gel, etc. Le bon sens, lui, à la fonction d'organiser, de traduire la mise en rapport des signes déterminés par le sens commun ; c'est en un sens le penchant narratif du sens commun. Mais il s'agit toujours d'une manière d'interpréter le monde et de rendre compte de son fonctionnement de manière serrée, parce qu'universelle – parce qu'il faut s'entendre, se comprendre. C'est pourquoi la véritable fonction du bon sens, tendant toujours à éliminer le singulier, l'étrange, est de rabattre sur une conception commune et ordinaire du monde tout ce qui serait sensible d'y échapper, d'instituer le principe de cause et d'effet. « Les caractéristiques systématiques du bon sens sont donc : l'affirmation d'une seule direction ; la détermination de cette direction comme allant du plus différencié au moins différencié, du singulier au régulier, du remarquable à l'ordinaire ; l'orientation de la flèche du temps, du passé au futur, d'après cette détermination ; le rôle directeur du présent dans cette orientation ; la fonction de prévision rendue possible ainsi²⁵⁵. » Or précisément le paradoxe, c'est qu'en deçà de l'interprétation langagière à laquelle le monde ne se réduit pas, il y a un monde fait de singularités qui s'articulent en devenirs singuliers – au niveau micro, il n'y a que des

²⁵⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 2009, p. 96.

²⁵⁵ *Id.*, p. 94.

accidents. C'est ce que constate Schaeffer dès lors qu'il observe le monde avec recul ; une vision qui bouleverse le sens commun et le bon sens : il se passe bien quelque chose entre les crochets de fer et la neige gelée ; c'est par l'intermédiaire de sa technologie que l'homme redécouvre la nature. Entre les hétérogènes, des incidents. Et toujours ce risque de faire de l'incident une catastrophe ; rupture fatale entre les hétérogènes et effondrement du système sémantique.

« Il faut exprimer cela », écrit Schaeffer ; autrement dit, il faut trouver une manière de mettre en forme les incidents, ces événements ou micro-événements qui par leur transversalité, échappent au bon sens et au sens commun, parce qu'ils opèrent des mises en rapport transversales qui traversent les limites du sens commun, dans un fonctionnement contrariant le bon sens. Si la musique, pour autant, ne représente pas la seule alternative, c'est vers elle que Schaeffer se tournera, ou retournera, du fait, vraisemblablement, de l'affinité qu'il entretient avec elle. Car la musique, non pas qu'elle souffre d'aucune détermination, et cela Schaeffer en est tellement conscient qu'il fera de ce fait même la base de la sienne ; mais la musique préserve, davantage que les mots ou les formes picturales, comme *le b^on^ofice d^un doute*. Cela est certainement dû au matériau abstrait dans lequel elle se constitue : la note, délivrée de la composition, de la mélodie, est dans un certain sens la forme asignifiante par excellence. La note, le son, le bruit. Parlant de la note de musique, Barthes lui-même en fait son modèle idéal en termes de forme asignifiante : parce qu'elle a cette justesse, cette pureté, ce vide qui demande à être rempli²⁵⁶. Et toujours cet équilibre mesuré que l'on va retrouver à la fois chez le compositeur et le sémiologue. Pour Schaeffer : « La musique commence là où s'exercent ces deux démarches : *Distinguer* un élément (l'entendre en soi, pour sa texture, sa matière, sa couleur). *Le r^op^oter*. Répéter deux fois la même chose, il y a musique²⁵⁷. » Barthes explique pourquoi : la musique née dans une répétition, précisément dans en écho ; une seule fois, « ce serait attacher un sens à la surprise, à la pointe, à la soudaineté de la perfection », et répéter plusieurs fois, « ce serait postuler que le sens est à découvrir, simuler la profondeur ; entre les deux, ni singulier ni profond, l'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens²⁵⁸ ». La note comme signal, mais signal seulement.

L'incident dans la musique. Schaeffer l'estime assez pour ne pas savoir que si la musique autorise l'asignifiante qu'il ne parvient pas à formuler par les mots, par les phrases,

²⁵⁶ Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 103.

²⁵⁷ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 115.

²⁵⁸ Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 103.

c'est aussi un domaine où les codes sont extrêmement rigoureux. Une note de trop et c'est une mélodie qui se met à raconter toute une histoire ; la partition demande à être écrite – il y a le protocole, ces symboles et ces lignes, un début, une fin : tout semble renvoyer à la page de l'écrivain... Il faut procéder de la même manière que devant le paysage de montagne ; celui qui, par le dépaysement qu'il lui offrait, l'incitait autant que possible à partir du commencement, avec une certaine *innocence*. L'innocence, c'est la condition même de l'incident (c'est une rupture, un oubli des clichés). Paradoxalement, l'entreprise concrète démarre dès lors que l'on se détourne de la musique, qu'on s'y sent étranger. Revenir, en définitive, au son brut, tout recommencer de zéro, revenir au bruit. La musique est concrète parce qu'elle va chercher la simplicité première, la quotidienneté sonore, mais avec un œil nouveau, ou une oreille nouvelle, et des procédés inédits ; tout cela pour arracher le sens au son – suspension du sens : « Je vais à la Radio française au Service du bruitage. J'y trouve des claquettes, des noix de coco, des klaxons, des pompes à bicyclettes. Je songe à une gamme de pompes. Il y a des gongs. Il y a des appeaux. [...] J'emporte aussi des timbres, un jeu de cloches, un réveil, deux crécelles, deux tourniquets à musique, avec leur coloriage pour enfants. Le fonctionnaire préposé me fait quelques difficultés. On vient d'habitude le trouver pour un accessoire précis, pour un bruitage, qui se rapporte à un texte. Moi, je veux tout. Je convoite. Je suppute. Je fais l'impasse²⁵⁹. »



Limité, selon lui, par les contraintes du langage, Schaeffer envisage la musique comme refuge, ou l'alternative adéquate pour l'expression libre des événements que l'écriture semble lui refuser. Il se frotte pourtant d'emblée à un problème similaire dans l'exercice musical. Il considère en effet que la musique qu'il appelle ordinaire ou habituelle, par opposition à la sienne, est trop abstraite en ce sens qu'elle présuppose un système théorique de l'ordre de l'esprit. « Nous appliquons [...] le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale²⁶⁰. » Mais cette abstraction musicale n'est pas comparable à celle, par exemple, de la peinture abstraite ; il s'agit de deux choses très différentes. Dans la peinture,

²⁵⁹ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 102.

²⁶⁰ *Id.*, p. 135.

c'est la forme, c'est le résultat qui est abstrait, c'est-à-dire l'œuvre elle-même telle qu'elle est donnée et appréhendée par le public. Ce que Schaeffer dit de la musique ordinaire, c'est qu'elle démarre, s'établit dans l'abstraction, mais qu'elle se réalise de manière concrète dans sa réalisation ou son exécution instrumentale. Autrement dit ce n'est pas tant sa forme que son système de création qui est abstrait, intellectualisé. Par conséquent, Schaeffer reproche à la musique la même chose qu'il reprochait au langage, car c'est bien le langage musical qui est visé. Il avait d'ailleurs très bien intégré cela, comme il l'écrit en opposant les caractéristiques du langage à celles du cinéma ou de la radio : « Telles sont, par rapport au langage des hommes, les possibilités et les défaillances du langage des choses. Pour décrire ou pour évoquer, le langage se perd dans des efforts interminables et toujours décevants. Habile à définir, il a bien du mal à figurer. S'il a du pouvoir sur l'abstrait, c'est le cinéma et la radio, qui ont du pouvoir sur le concret. S'il exprime la nature des choses, c'est le cinéma et la radio qui les évoquent magiquement : ils expriment, au travers de leurs formes, ce qui ne pouvait se dire²⁶¹. » Ainsi, proche d'une conception deleuzienne de la sensation dans l'art, Schaeffer oppose ce qui est de l'ordre *des sens* de ce qui est de l'ordre *du sens*. S'il délimite, définit, le langage ne peut opérer que de manière abstraite, parce qu'il fonctionne sur des déterminations signifiantes synthétiques qui relèvent d'interprétations intellectuelles – comme on détermine un individu selon ses limites matérielles, organiques, quand bien même son fonctionnement s'inscrit dans un agencement beaucoup plus étendu. Bien entendu, cette détermination abstraite du langage est en un sens nécessaire, et cela ne l'empêche en aucun cas d'être concret dans son expression ; sans quoi la communication qui repose dessus serait rendue impossible. Mais fatalement, cette nécessité réduit considérablement ses possibilités d'expression, et notamment celles qui sont de l'ordre de l'invention. En passant de l'écriture à la musique, Schaeffer fait face au même problème qui réside, dans l'une comme dans l'autre des disciplines, dans un système d'élaboration abstrait. La musique, elle aussi, possède son langage – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle en partage le champ lexical : la musique s'écrit, se lit, se déchiffre. Mais s'il ne semblait pas trouver d'issue dans l'écriture, il y parviendra dans la musique.

Chose notable, puisque l'écriture et la musique partagent le même problème, les solutions et les procédés que trouve Schaeffer dans l'exercice musical sont finalement très proches de ceux employés par les écrivains de la même période. C'est ce que montre leur utilisation du dispositif esthétique. Certes, l'affinité que Schaeffer peut avoir avec la musique

²⁶¹ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 76.

l'incite à performer dans cette discipline, mais les propriétés de celle-ci, et notamment le fait que la note, davantage que le mot, fait preuve de dispositions évidentes pour rendre compte de l'assignifiance, révèlent une facilité somme toute relative. Encore faut-il parvenir à arracher la note au système linguistique de la musique, sans quoi elle sera à l'image du mot, aspirée par le protocole. C'est dans cette optique que se trace tout le parcours expérimental de Schaeffer, tel qu'il le décrit, et qui sera semé d'embûches : s'il multiplie les procédés, c'est que ceux qu'il trouve, à chaque fois, vont se montrer insuffisants pour opérer la fissure. Parfois trop symbolique, trop obéissant, d'autre fois trop chaotique ; il faut trouver le bon équilibre.

Ainsi l'expérimentation de Schaeffer débute par le son, et plus précisément des sons qu'il qualifie de concrets, non pas seulement parce qu'ils sont le fruit d'objets ordinaires, mais plutôt parce que contrairement au processus de création musical habituel, la production ou l'expression de ces sons ne relève pas de la sphère abstraite que présuppose la musique classique. « Nous avons appelé notre musique “concrète” parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire²⁶². » Préférer le bruit ou le son, c'est une façon de se soustraire aux notes et ce qu'elles engagent – la composition, la partition, l'écriture musicale. Ici se révèle le double sens du nom quelque peu trompeur attribué à la musique concrète : elle n'est pas tant concrète par la nature des objets utilisés pour la créer que par la nature des sons que ces objets produisent ; avec cette volonté de s'affranchir des règles habituelles. Preuve en est, des instruments seront utilisés au même titre que des cloches ou des trains. Le choix des objets utilisés est fortuit, presque de circonstance. « Je ne saurais assez insister sur cette compromission qui vous amène à vous saisir de trois douzaines d'objets pour faire du bruit sans la moindre justification dramatique, sans la moindre idée préconçue, sans le moindre espoir²⁶³. »

En outre, si le choix des objets ne détermine pas le genre, les sons « concrets » posent un autre problème. En effet, dans la musique ordinaire, les notes renvoient assez naturellement aux instruments avec lesquelles elles sont jouées ; mais les bruits engendrés par les objets sont tout aussi marqués de leur origine. Ce n'est plus certes un problème musical, mais un problème sémantique et sonore, qui restaure le signe et enferme le son dans les

²⁶² *Id.*, p. 135.

²⁶³ *Id.*, p. 102.

limites de son objet : « tous ces bruits sont identifiables. Sitôt entendus, on pense verre, cloche, gong, fer, bois, etc...²⁶⁴ » Dans un cas comme dans l'autre, les instruments d'une part, les objets d'autre part, mènent à une impasse : celle de la répétition. Schaeffer s'emploie donc à déformer les sons et les notes. Les instruments seront toujours utilisés, mais la manière de le faire sera différente, comme pour faire sortir des notes monstrueuses. « Je découvre des accessoires d'orgues démolies par les bombardements. Je reviens avec un camion plein de "trente-deux pieds", d'anches battantes. Mon originalité consistera à n'en pas jouer comme les organistes mais à taper dessus à coups de maillets, à les désaccorder peut-être²⁶⁵. » C'est le résultat qu'il obtient dans son utilisation du piano : « Il serait trop long de décrire les manipulations auxquelles a donné lieu l'Etude pour piano. D'un piano convenablement manipulé sont sortis tous les éléments composants : batterie, mélodie, harmonie. Le résultat, proprement musical, restait de caractère entièrement concret puisqu'un auditeur non prévenu ne pouvait discerner, dans cette œuvre de huit minutes, à aucun moment le piano comme source de sons. Non pas que le piano en tant que tel soit prohibé, mais il se trouvait que les manipulations le transformaient au point de le rendre méconnaissable²⁶⁶. » Ou encore : « Si vous faites passer des accords de piano à l'envers, vous avez naturellement un effet tout différent. Complétez cet effet par d'autres appropriés, vous entendrez une sorte d'orgue ou des volées de cloches ou même des timbres vocaux. Mais ceci n'est plus notable sur une partition. L'instrumentiste n'est plus prix du Conservatoire mais ingénieur du son²⁶⁷. » Cette manière de procéder se trouve à la fois dans la pratique de l'instrument que dans le traitement ultérieur qui est appliqué aux sons qu'il génère. Et il en sera de même avec les objets. « L'opération pratiquée sur les cloches les arrachait à leur identité de cloches. La cloche qui est déjà un élément musical, le devenait davantage. Elle devenait méconnaissable. J'avais obtenu un élément musical pur, composable et constituant un matériau original²⁶⁸. » Ce travail de transformation n'est pas innocent, et fait écho à celui d'un Bacon sur les Figures, d'un Grems sur les mots, ou encore d'un Kafka sur les structures amoureuse, familiale ou bureaucratique. A chaque fois, l'objectif est le même, à savoir le démontage des systèmes signifiants, qu'ils se présentent sous une forme picturale, linguistique, pratique ou sonore, qui représentent et régissent un fonctionnement social donné. Et dans la peinture, l'écriture et la musique, on retrouve dans le dispositif cette nécessité de partir de quelque chose. Le démontage implique

²⁶⁴ *Id.*, p. 106.

²⁶⁵ *Id.*, p. 105.

²⁶⁶ *Id.*, p. 121.

²⁶⁷ *Id.*, p. 110.

²⁶⁸ *Id.*, p. 115.

quelque chose à démonter. Le déjà-là de Schaeffer, c'est un monde sonore surcodé : ce n'est pas seulement la partition qui n'est pas blanche ici (la partition du compositeur, à ce propos, se trahit encore davantage que la page de l'écrivain ; elle n'est jamais vierge, et le guide déjà par son quadrillage et ses symboles), c'est chaque bruit, chaque son qui est marqué d'une identité.

Le terme d'identité est important. Le traitement appliqué aux cloches les arrache de leur identité, écrit Schaeffer. Le son qu'elles émettent n'est plus simplement la trace sonore des objets auxquels on les identifie ; il renvoie à davantage que cela, ou simplement à autre chose. Leur identité se défait : ce n'est plus l'identité de la cloche, mais celle d'un son de cloche qui se confond avec les machines qui ont servi à le modifier. Identité hybride, à la fois cloche et machine ; mais surtout, l'identité d'une nature nouvelle, qui émerge d'une expérience, d'une mise en fonction : on connaît, on reconnaît habituellement le son d'une cloche, parce que l'on rattache presque mécaniquement le signifiant sonore à un signifié, tout comme on identifie le mot cloche à sa lecture ; mais ici, l'identité ne cesse de se transformer, au grès de l'expérience, c'est-à-dire selon les traitements qui lui sont appliqués, il y a comme un renouvellement constant d'une identité en devenir. « Il suffit, par exemple, d'une boîte de conserve vide, dont on enregistre quelques rotations. À partir de cet enregistrement, il est possible de travailler des heures, et il n'est plus question de boîte de conserve tant le son est transposé, méconnaissable. Si j'avais le temps, je m'astreindrais à composer une série d'études, chacune à partir d'un bruit initial. D'une boîte d'allumettes peuvent sortir mélodie, harmonie, batteries... Il existe une fécondité inépuisable dans la matière sonore²⁶⁹. » Il faut être précis cependant : le fait que le matériau sonore soit inépuisable ne veut pas dire qu'il n'a aucune limite. Schaeffer part de sons existants, identifiables, qui seront transformés par quelques traitements ; mais ce sont précisément ces modifications, relatives au travail des machines, qui sont inépuisables : le son original délimite malgré tout un certain territoire, certes large, comme un champ de potentialité. Sans cela, l'exercice serait purement illimité, et s'apparenterait à un chaos sonore. C'est qu'il faut partir d'une trace sonore signifiante, sans quoi l'expérience n'aurait pas de sens : c'est la raison pour laquelle Bacon ne commence pas par les marques libres, mais les applique sur les formes figuratives préalablement dessinées. D'ailleurs, les expérimentations de Schaeffer, qu'il appelle lui-même « essais », se laissent majoritairement guidées, comme la main du peintre, par une certaine forme de hasard : lui non plus ne sait jamais ce que ça va donner.

²⁶⁹ *Id.*, p. 118.

Tracer un diagramme est une opération compliquée – le hasard ne fait pas toujours bien les choses, et c'est alors à la responsabilité de l'artiste que revient le fait d'en *faire quelque chose*, de donner l'épaisseur de l'existence à ce hasard. La cloche est un « instrument » décisif dans l'élaboration de la musique concrète. C'est la première fois, dans le traitement appliqué à son enregistrement, que Schaeffer parvient à ouvrir la brèche. Nous ne sommes qu'au milieu du XX^e siècle et déjà, le vocabulaire du dispositif qui se met en place : « En faisant frapper sur une de mes cloches, j'ai pris le son après l'attaque. Privée de sa percussion, la cloche devient un son de hautbois. La situation évolue. Il s'est produit une fissure dans le dispositif ennemi. Le moral change de camp²⁷⁰. » Comme il l'explique, le compositeur devenu technicien enregistre seulement une partie du son émis par la cloche, en éliminant son attaque, c'est-à-dire le début du son qui se caractérise ici par la percussion du coup porté sur la cloche. Cette pratique est une première forme de *sampling*, d'échantillonnage, qui consiste à décomposer un matériau sonore quel qu'il soit, et à en sélectionner des parties pour composer un nouveau montage musical – ce n'est que beaucoup plus tard dans le siècle que le *sampling* se démocratisera pour devenir, autour des années 1980, une pratique de composition à part entière, notamment à travers l'émergence du hip hop. L'échantillonnage du son de cloche, c'est la marque libre picturale appliquée dans la musique ; c'est l'acte par lequel Schaeffer, ouvrant la brèche, s'ouvre sur un autre monde. Le son entame sa transformation, on note un devenir-hautbois. Mais tout comme le marquage pictural, ce n'est qu'une première étape qui appelle un autre travail – la Figure émerge du rapport entre le figuratif et la marque libre, ou plutôt, le figuratif se défait dans l'élan d'indétermination de la marque. A partir du son de cloche en arrière-plan, il va donc s'agir de parvenir à maîtriser les sonorités nouvelles, leur donner une forme sans qu'elles glissent définitivement dans la cacophonie, ou *chaosphonie*. Il faut, en un sens, mettre de l'ordre là où il n'y en a plus, d'où l'installation instrumentale inédite que Schaeffer imagine : « Si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent, mais si je compense la chute d'intensité au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le maximum à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des potentiomètres, jouer de ces notes comme je l'entends, successivement ou simultanément. Bien entendu, la technique instrumentale de cet ensemble est lourde, peu apte à aucune virtuosité ; mais il y a instrument²⁷¹. » Nous reviendrons plus tard sur le rôle déterminant de l'instrumentation mise en place par Schaeffer, mais il faut comprendre qu'elle est une étape

²⁷⁰ *Id.*, p. 106.

²⁷¹ *Id.*, p. 107.

décisive dans le sens où l'expérimentation, dès lors, ne se fait plus sur les sons eux-mêmes, mais sur les sons modifiés : plus précisément, elle se confond avec le travail de modification. Autrement dit, le compositeur opère dans un diagramme.

La musique, le dramatique et le musical

Le parcours naissant de la musique concrète découvre les problèmes au fur et à mesure de sa progression. Le diagramme entrouvert par le son de cloche ne traduit pas la réussite de l'opération, et rapidement Schaeffer fait face à une nouvelle problématique : celle de la narration en musique, qui est aussi bien esthétique que sociale. Si Bacon isolait les Figures, c'est qu'il savait que les arracher au sens commun ne suffisait pas, et que demeurait la menace d'un bon sens qui rabattrait les corps métamorphosés dans des logiques de relations ordinaires – ce par quoi, finalement, ils en devenaient vulgairement violents. D'où l'isolation et le montage achronique en triptyques.

Lorsqu'il s'attaque à la composition de bruits de chemins de fer, Schaeffer se retrouve coincé entre deux types de structure narrative : *la première renvoie à l'ensemble des histoires et fonctionnements que les bruits de l'objet lui-même racontent ; la deuxième est musicale et absorbe les bruits dans une logique rythmique et mélodique*. Suite aux enregistrements, son premier réflexe est de composer assez naturellement à partir du matériau inédit : « J'ai bravement composé une partition. Huit mesures de démarrage. Accelerando. Confié à une locomotive solo ! Puis tutti de wagons. Rythmes. Il y en a de très beaux. J'ai isolé un certain nombre de leitmotive qu'il faudrait monter en enchaînement, en contre-point. Puis ralenti et arrêt. Cadence. Da capo, et reprise en plus violent des éléments précédents. Crescendo. Effet de croisement avec cette inflexion des mobiles qui se croisent et dont le son baisse d'un ton d'une seconde augmentée, d'une tierce, parfois²⁷². » Mais rapidement, il se rend compte du contresens de l'opération qui consiste finalement, et assez simplement, à faire rentrer dans les normes musicales des bruits qui naturellement s'y dérobent, et qui se retrouvent surtout par là dépossédés de tout ce qui fait leur originalité, leur singularité sonore intensive. Intégrés à l'arrangement ordinaire, les bruits de locomotives se détournent du processus concret, et l'artiste bute sur le protocole musical comme il butait jadis sur celui du langage. « Je réalise

²⁷² *Id.*, p. 112.

qu'en écrivant une partition pour chemin de fer, je tournais le dos à mon but²⁷³. » Surtout, à propos des bruits de locomotives : « je sais aussi que je les préfère à l'état brut plutôt qu'à l'état de vague composition (décomposition) où j'ai fini par isoler péniblement huit pseudo-mesures d'un pseudo-rythme²⁷⁴. »

Le problème du son à l'état brut est que tel quel, il est non seulement identifiable, mais surtout profondément attaché à un ensemble de significations lourdes qui le détourne du musical et ne cesse de déployer et convertir ses signes en configurations sociales ordinaires : « J'étais parti sur une mauvaise piste. A la place d'effets musicaux, j'obtenais des effets dramatiques. [...] Aussi longtemps qu'il y a suite de matériaux sonores naturels, il y a littérature et non musique²⁷⁵ » – nous devons préciser : *il y a litt^orature classique*. Précisément, le son brut est le même que celui que l'on entend à la gare, rien de plus : il n'acquiert pas dans la composition la texture de la forme intensive, et ne jouit que d'une triste transparence. Pure représentation, le son brut est trop signifiant, trop narratif, trop dramatique, écrit Schaeffer. Répétition. « Pour les séquences dramatiques, on est forcé d'imaginer quelque chose. On assiste forcé à des événements. Départ, arrêt, etc... avec diverses nuances de curiosité et une vague identification à la locomotive, au train, à la voie déserte ou traversée, bruyante ou silencieuse tout à coup. La machine souffle, s'arrête, se détend : anthropomorphisme. Tout cela est le contraire de la musique²⁷⁶. » Mais il n'y a pas pour autant musique lorsque l'on contraint le son brut à suivre une composition trop rigoureuse. Ainsi, inutilisable tel quel, il ne s'accorde qu'en apparence aux règles musicales. « Vous croyez vous rappeler que le train bat un trois-quatre, un six-huit. Le train bat sa mesure à lui, parfaitement définie, mais parfaitement irrationnelle. Le train le plus monotone varie sans cesse, ne joue jamais en mesure. Il se transforme en une suite d'isotopes singulièrement jumeaux²⁷⁷. »

Le dramatique, comme il l'appelle, est une forme de répétition ; il s'inscrit dans un processus similaire à celui de la représentation picturale – on parlera de répétition sonore. Mais il faut comprendre que le protocole musical, malgré la nature abstraite de sa structure, *tend tout aussi bien à la répétition des choses*. Précisément, comme on l'a vu, il fonctionne comme le langage et en partage par conséquent la fonction. Pour sortir de la double impasse

²⁷³ *Id.*, p. 115.

²⁷⁴ *Id.*, p. 113.

²⁷⁵ *Id.*, p. 114.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Id.*, p. 113.

de la répétition, Schaeffer cherchera donc à traiter les bruits de locomotive de la même manière qu'il a traité celui des cloches. Et cela se joue *entre* la signifiante de référence du bruit brut et le protocole de mise en forme abstrait du langage musical. Il faudrait alors distinguer, dans cet entre-deux et pour plus de clarté, un vocabulaire relatif au dispositif de la musique concrète. D'un côté, il y a ce qu'on appellera *bruit*, qui appartient au domaine *dramatique*, pour l'opposer à celui de la musique : le bruit est concret et représente le matériau brut du dispositif. De l'autre côté on retrouve la *musique*, avec son protocole d'écriture abstrait, dont l'élément principal est la *note*. Notons que si les instruments de percussion ne jouent pas à proprement parler de notes, leur mode d'écriture les considère généralement de la même manière qu'un instrument classique – un do grave pour la grosse caisse, un si pour la caisse claire, etc. : même si ces notations ne sont pas absolues, il y a comme une nécessité dans la musique, parce qu'elle doit se lire et s'écrire, d'attribuer une valeur identique aux sons des différents instruments ; cette valeur, du fait de la nature de la partition, s'incarne dans la note. Enfin, la musique concrète : elle ne résulte pas d'un simple assemblage de bruits, mais ces derniers sont le matériau brut à partir duquel elle produira des sons ; elle ne se réclame pas de la musique, au sens ordinaire du terme, mais en s'arrachant au bruit, elle tend vers ce que l'on pourrait appeler le *musical*, de la même manière que le figural se différencie du figuratif. Aussi, du point de vue de l'assemblage, il faudrait ajouter que les bruits s'ordonnent selon une logique sociale de *fonctionnement*, que les notes dans la musique s'accordent par *composition*, alors que les sons du musical s'agencent par *montage*.

Domaine	dramatique	musical	musique
Elément	bruit	son	note
Assemblage	fonctionnement	montage	composition

La musique concrète est liée au domaine dramatique et à la musique, mais ne se réduit à aucun des deux. Du premier, elle extrait des données sonores, mais par cette opération en modifie le caractère dramatique pour tendre vers l'asignifiante – et le bruit devient élément sonore. Au second, elle emprunte l'aspect artistique de création mais en refusant ses règles de composition.

Fuir le dramatique, échapper aux circuits fonctionnels de signification, cela suppose d'opérer avec mesure. Si Schaeffer qualifie son musical de concret, c'est parce que son fondement ne se trouve pas dans la strate surcodée et abstraite de la musique, mais bien dans les bruits ordinaires. Par conséquent, même s'ils sont transformés, l'origine de ces derniers n'est pas totalement abandonnée : tout comme les corps de Bacon, qui ne sont pas simplement *autre chose*, mais *autre chose que des corps*, rendre méconnaissables les bruits implique un processus de métamorphose ; et si le hasard rentre en jeu, il n'est pas premier mais s'applique à quelque chose – au cliché, au bruit brut. C'est le figural en musique, et finalement tout l'objet du diagramme dans le processus de création esthétique : « On impose pas une forme aux matériaux sonores mais on utilise la leur²⁷⁸. » Et cela vaut aussi bien pour leur nature sonore que pour celle de leur agencement : le bruit s'inscrit dans un circuit fonctionnel social, la note dans le protocole d'écriture de la musique, et le son, précisément, se libère pour ainsi dire de toute structure référentielle. Sans ce travail de métamorphose, le musical n'aurait plus rien de concret.

Mais le train pose un problème plus profond que la cloche : il s'approche dangereusement, bien qu'en apparence seulement, de la musique, dans le sens où il se donne en séquences, à la fois mélodiques et rythmiques – c'est pourquoi Schaeffer découvre véritablement l'aspect narratif de la musique concrète avec le train et non avec la cloche. Mais finalement, la résolution du problème sera la même pour l'un et pour l'autre : tracer un diagramme assez fort pour s'arracher à la fois du dramatique et de la musique. Cela consiste d'une part à isoler les bruits en un matériau sonore et d'autre part d'agencer ces sons par montage : « si l'on traite l'élément sonore initial comme une donnée, en le composant avec des variétés de lui-même, on pénètre dans l'univers musical. Ainsi l'architecture ne se soucie pas de la composition des matériaux dans leur détail mais de leur incorporation dans un ensemble. Si j'assemble des pierres, je n'attacherai pas d'importance à leurs stries et à leurs veines, mais aux volumes et aux alignements. Ainsi le rythme intérieur d'un élément "train" qui, du point de vue du solfège, est de toute importance, perd cette importance dans le parti de composition avec du matériau sonore. Du coup, ce parti, dans mon esprit, porte le nom de Musique Concrète, pour bien marquer la dépendance où nous nous trouvons, non plus à l'égard des abstractions sonores, mais bien des sons concrets, pris comme des objets entiers, irréductibles à telle ou telle composante du solfège²⁷⁹ ». Ce passage de Schaeffer est très important ;

²⁷⁸ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 115.

²⁷⁹ *Id.*, p. 116.

l'analogie avec l'architecture montre non seulement comment la pratique du montage s'impose d'elle-même, mais surtout qu'elle s'inscrit dans un rapport fondamental au bruit concret. C'est parce que le matériau est concret que le montage est possible, mais à la condition que le son obtenu par traitement du bruit s'isole de ses inclinations dramatiques.

Autre chose que. Dans son travail sur les trains, Schaeffer met le doigt sur un problème qui pourrait apparaître comme anecdotique mais qui pourtant est de toute importance. Prenant conscience de la singularité de son travail, comme son lien, fatalement évident, avec la musique, il opte dans son montage musical pour une *structure partielle*. Comprenons par là que l'originalité voire la curiosité de la musique concrète l'encourage à laisser, pour ainsi dire, une porte d'entrée qui en assure une certaine accessibilité – il faut rajouter à cela qu'il est pris dans des considérations d'ordres contractuel et pratique relatives à la diffusion de ses œuvres²⁸⁰. Schaeffer fait donc un compromis, plutôt significatif, entre une création concrète totale et des effets considérés comme encore trop dramatiques : « Le résultat est monstrueux dans la mesure où les deux méthodes sont juxtaposées. A cause de leur effet "grand public" je n'ai pas osé me séparer des séquences dramatiques, mais j'espère secrètement qu'un public se formera pour préférer les séquences plus ingrates où l'on oublie le train pour ne plus entendre que des enchaînements de couleur sonore, des descentes de temps, une sorte de vie secrète des percussions²⁸¹. » Son montage superpose les deux tendances de l'art : y cohabitent alors des procédés nouveaux, accompagnés de promesses de changement, et une forme évidente de répétition malheureuse. Mais cela renvoie une fois de plus au diagramme : celui-ci implique une transformation de ce qui est déjà là, et de cette manière Schaeffer tente de rendre d'autant plus visible la transformation en proposant, au sein d'un même ensemble esthétique, une forme ordinaire accessible et des effets de création authentiques. Francastel notait l'importance d'un compromis nécessaire, et qui devient presque condition même de l'invention esthétique : « Il existe, au surplus, dans notre temps – et dans tous les temps – des séries d'activités également productrices d'œuvres dont les unes sont conformistes et les autres progressistes. Une société entièrement vouée aux œuvres novatrices est impensable. Elle ferait un saut dans l'inconnu²⁸². » Mais cela va plus loin encore ; il ne s'agit pas simplement d'observer les changements au niveau global d'une civilisation. Les

²⁸⁰ « On consent à me prêter les studios dans l'espoir que je finirai bien par sortir une matière diffusable. La Radio française est obligée de justifier ses crédits. Les producteurs aussi. Il me faut bien admettre que le chercheur doit soigneusement se dissimuler derrière le producteur. Des piles de disques encombrant le studio. Sur ces disques des "plages" inutilisables. Des balbutiements qui n'intéressent personne. » (*Id.*, p. 111).

²⁸¹ *Id.*, p. 116.

²⁸² Pierre Francastel, *Art et technique*, *op. cit.*, pp. 147-148.

expérimentations effectuées par Schaeffer, et notamment l'ensemble du parcours qui lui permet d'aboutir à ses créations, est loin d'être partagé par l'ensemble de ses auditeurs, d'où la part d'inconnu dans ces formes qui pourtant, sont pour leur compositeur facilement appréhendables. Comme on l'a déjà dit, ces expérimentations ne sont pas tant personnelles que singulières – elles sont simplement le fruit d'un investissement singulier d'un territoire anonyme. C'est ce que montre le dispositif esthétique : il y a quelque chose à transformer, mais la transformation n'est pas de l'ordre de l'oubli ou de la suppression ; le cas échéant les nouvelles formes deviennent inaccessibles. Tout le problème, le grand défi artistique, est de parvenir à agencer convenablement les éléments de natures différentes entre eux. C'est ce qu'entrevoit Schaeffer dans son étude pour piano et orchestre, où se superposent maladroitement, parce que les ruptures sont trop franches, des enregistrements ordinaires de piano et des éléments sonores concrets : « Le dialogue entre les éléments concrets d'une part et le piano de J.-J. Grunenwald d'autre part est encore un malentendu. Il y a trop de disparate. Ce sont deux mondes qui ne sont pas faits pour s'accorder ainsi sans précautions²⁸³. » Le fait que le montage permet d'agencer tout type d'éléments n'exclut pas une certaine rigueur dans sa pratique, en ce sens qu'il doit parvenir à exprimer à la fois une homogénéité d'ensemble, sans pour autant éliminer ou uniformiser de trop les singularités de chacune de ses parties.

La composante intensive du son et la transversalité° des agencements socio-esth°tiques

Qu'est ce qu'un bruit concret ? Et quelles sont les limites de sa définition ? Plus précisément, que qualifie-t-on de concret dans le domaine du son ? Plus qu'un bruit ordinaire, celui émis par exemple par un objet du quotidien, l'adjectif concret renvoie, relativement à sa définition, à un bruit dont le sens est identifiable immédiatement, de manière claire et précise ; de l'oreille au cerveau. Le bruit de la cloche est concret parce qu'à son écoute, on identifie l'instrument, et éventuellement des souvenirs qui y sont associés. Le bruit de la locomotive génère automatiquement l'idée du train, et l'ensemble des significations qui l'accompagne. Par conséquent, le bruit concret *s'accompagne d'un sens* et *restaure une subjectivité° en mesure de le comprendre*. Du point de vue sémantique, et compte tenu de ce que nous avons dit précédemment, l'étymologie du terme est d'ailleurs intéressante : avant de prendre son

²⁸³ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète* ©la musique m²me, op. cit., p. 120.

sens relatif au réel ou au tangible, était qualifié de concret quelque chose d'épais, de condensé, de compact, mais dans un processus de durcissement, de fixation : on y retrouve donc cette tendance à la synthèse uniformisante propre aux signes. De fait, ce serait une erreur que de résumer la musique concrète à son simple usage d'objets de tous les jours, et notamment d'objets étrangers au monde de la musique. Ses matériaux de base sont simplement l'ensemble illimité des bruits et sons auxquels on rattache naturellement un sens ; par conséquent la nature de leur source n'est pas un critère de sélection. Tout l'objet de la musique concrète, c'est de travailler les sons concrets dans l'objectif, précisément, d'en *suspendre le sens par extraction d'une matière sonore* : briser, pour ainsi dire, le lien qui réunit le signifiant à son signifié. Les bruits sont des signes ; les éléments sonores se transforment en #signes.

Schaeffer ne cesse de préciser, dans la description des traitements appliqués aux bruits, la nécessité de les faire sonner *autrement*, afin que le son désormais ne renvoie plus au sens ordinaire inhérent au bruit de départ. La nature du bruit n'a aucune importance, seule importe la manière de se jouer de l'autorité du concret. Il peut certes s'agir d'objets du quotidien, d'objets techniques, comme la cloche ou le train. Le bruit de la cloche sera découpé, fractionné pour en exclure l'attaque – échantillonnage. Le bruit du train sera, plus simplement, ralenti, mais l'effet est considérable : « J'ai obtenu, autre trouvaille, en faisant tourner à 33 tours un disque enregistré à 78 tours, des passages tout à fait intéressants. En passant le disque un peu plus de deux fois moins vite, on descend le tout d'un peu plus d'une octave et le temps ralentit d'autant. Or l'opération quantitative s'accompagne d'un phénomène qualitatif. L'élément chemin de fer deux fois plus lent n'est plus du tout chemin de fer. Il devient fonderie et haut fourneau. Je dis fonderie pour me faire mieux comprendre. Il y ressemble heureusement assez peu et se laisse percevoir comme un groupe rythmique original, dont on ne se lasse pas d'admirer la profondeur, le détail, la sombre couleur. On aurait tort de considérer que les changements quantitatifs ne méritent pas une expérimentation complète. Il se peut que physiologiquement, psychologiquement et esthétiquement, ils bouleversent entièrement nos impressions²⁸⁴. » Le diagramme cette fois se réalise par modification du *pitch*, accélération ou ralentissement de la séquence sonore. Mais l'exercice du musical s'applique à n'importe quel son concret. Schaeffer enregistre un piano, joué de manière tout à fait ordinaire, pour le modifier ultérieurement ; il s'agit encore une fois d'échantillonnage : « Jean-Jacques Grunenwald accepte de tenir le piano concertant. Avec la

²⁸⁴ *Id.*, pp. 116-117.

virtuosité qu'on lui connaît, il réplique aux thèmes concrets : par une musique que je qualifierais d'abstraite si elle n'était si spontanée. Elle est abstraite dans la mesure où, partant de son esprit, elle passe dans ses doigts habiles et se réalise sur un clavier docile. Tandis que la docilité n'est pas le fait de nos tourne-disques qui envoient au studio, à Grunenwald, des séquences étranges. Parmi ces sons, il y a, hélas, beaucoup de bruit de fond, car il faut dire que ces manipulations répétées finissent malgré toutes nos précautions par abîmer énormément la qualité sonore²⁸⁵. » Mais à l'image des bruits de trains, les traitements modifient la nature même du son. Il ne s'agit pas simplement et vulgairement d'un simple montage, qui consisterait à faire se succéder des sons identifiables. Dans l'échantillonnage d'enregistrements musicaux, d'instruments par exemple, il faut que la note se détache de la partition pour devenir son, tout comme le bruit se détache du sens. « Pour la musique classique, un do est un do quelle que soit sa situation dans la tessiture. Pour la musique concrète, un son est un son (qu'il soit pur ou complexe), et il est inséparable de sa situation dans le spectre sonore. Dans l'échelle des sons, tout est qualité, rien n'est plus superposable, divisible, transposable²⁸⁶. » Lorsque Schaeffer parle de *qualité*, il n'entend pas autre chose que ce que Deleuze et Guattari qualifient d'*intensité*. Le corps sans organes est parcouru d'intensités, les devenirs-animaux se tracent selon des lignes d'intensités, etc. L'intensité, ou la qualité, c'est la consistance que prend une entité dans un processus d'assignification, lorsqu'elle échappe à la détermination catégorisante d'un système. C'est par conséquent tout le programme esthétique que de parvenir à l'atteindre : « Nous ne nous trouvons donc pas devant une correspondance structurale entre deux sortes de formes, formes de contenu et formes d'expression, mais devant une *machine d'expression* capable de désorganiser ses propres formes, et de désorganiser les formes de contenus, pour libérer de purs contenus qui se confondront avec les expressions dans une même matière intense²⁸⁷. »

Devenus intenses, peu importe l'origine des sons : bruits ou notes, ils sont arrachés de leur domaine restrictif. Schaeffer ne s'arrête pas au piano, et enregistre les notes émises par un orchestre en train de s'accorder. « Mon attente est récompense au-delà de ce que j'espérais. Après un travail d'élaboration, il apparaît des sources étonnantes de rythmes et de thèmes, dans cet orchestre s'accordant. Cette fois, c'est bien de la musique, si ce n'est qu'un compositeur aurait eu du mal à l'imaginer, à la noter, et les exécutants encore bien davantage à

²⁸⁵ *Id.*, pp. 119-120.

²⁸⁶ *Id.*, p. 117.

²⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 51.

la réaliser²⁸⁸. » Mais sa démarche la plus radicale sera celle qu'on peut certainement considérer comme la première expérimentation de *sampling*, et qui consistera à prélever directement sur un disque existant des échantillons qu'il intégrera à ses montages. « Il y a toujours de vieux disques abandonnés qui traînent dans un studio. J'en prends un au hasard. C'est Sacha Guitry, ma parole. "Sur tes lèvres", dit-il, etc..., mais l'enregistrement a été interrompu par la toux de la script, ce qui explique que le disque a été mis au rebut. Je m'empare de ce disque, je mets sur un autre plateau le bruit fort paisible d'une brave péniche, puis sur deux autres plateaux ce qui me tombe sous la main : un disque américain d'accordéon ou d'harmonica et un disque balinais. Puis exercice de virtuosité aux quatre potentiomètres et aux huit clefs de contact²⁸⁹. » La fameuse « Étude n° 5 Pathétique ou Étude aux casseroles » qui en sortira est étonnante à plus d'un titre. Non seulement on y trouve le modèle d'un travail d'échantillonnage et de montage qui se généralisera dans la pratique moderne du *sampling* ; mais aussi, les sons sélectionnés sur le disque sont des bruits et voix humaines : les mots, la toux sont alors traités de telle manière qu'ils se transforment en éléments sonores – découpe arbitraire des phrases ; montage rythmique : c'est aussi bien le sujet qui est attaqué, déshumanisé, qu'un langage qui se résume alors, de manière générale, à des débris de paroles assignifiants ; les quelques mots ou groupes de mots, même lorsqu'ils sont identifiables (*Viens donc ; offrir ; un vieux moulin à café...*), perdent leur sens à la fois du fait de la structure de la succession dans le montage et dans la répétition rythmique. *Viens donc, viens donc, il n'öy a aucune s--*, *il n'öy a aucune s--*, *viens donc, viens donc, il n'öy a aucune s--*, *il n'öy a aucune s--*, *offrir, offrir, offrirë* Ou le Kafka enfant sur disque²⁹⁰. Comme si Schaeffer, par l'intermédiaire du musical, revenait finalement à sa problématique littéraire et linguistique initiale : *Des id°es cherchent d'autres issues que les mots. Ta la la la boum. Sifflements. La neige.*



²⁸⁸ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 119.

²⁸⁹ *Id.*, p. 122.

²⁹⁰ On rappelle : « Les enfants sont très habiles dans l'exercice suivant : répéter un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même [...]. Kafka raconte comment, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens : "fin de mois, fin de mois..." ». » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p.38).

Une platine vinyle ; un sampleur – échantillonneur et séquenceur – ; quelques disques – peu importe l'époque et le genre. Ecouter les disques ; en prélever certains passages. Découper les échantillons, y appliquer quelques modifications. Faire un montage à partir des différents échantillons ; rajouter certains éléments, notamment rythmiques – utiliser les banques sonores préenregistrées dans le sampleur, ou les sampler directement sur les disques en les isolant. Faire un morceau de rap.

C'est, dans les grandes lignes, le procédé de production des beatmakers. Il peut être plus complexe que cela : un beat peut ne pas être uniquement composé de samples, ceux-ci cohabitant le cas échéant avec des éléments joués par des instruments. Les disques ne sont pas l'unique source des samples : il peut aussi bien s'agir d'extraits ou de musiques de films, ou encore de dessins-animés ou de jeux vidéo, etc. Cette pratique de composition musicale, ou plus précisément de montage musical, puisqu'il s'opère directement sur les éléments sonores sans passer par l'écriture, commencera à se démocratiser dans le rap dans les années 70, mais ce n'est véritablement que vers la fin des années 80, soit une trentaine d'années après les expérimentations de Schaeffer, qu'elle atteindra une première maturité, qui s'accompagnera d'un travail des samples plus complexe. Pourtant, les techniques employées par les beatmakers de la fin du XX^e sont en tous points comparables à celles de Schaeffer, et tout particulièrement lorsque ce dernier intègre dans ses montages des éléments prélevés sur des disques existants. Seuls, à vrai dire, les machines utilisées diffèrent ; mais même sur ce point les deux démarches se rejoignent et partagent l'idée d'un détournement initial de leur fonction : dans les deux cas en effet, il s'agit de détourner des instruments de diffusion – les installations radiophoniques pour Schaeffer, les platines vinyles dans le rap – dans une optique de création.

Le sampling est une forme de montage sonore. La base de la pratique consiste concrètement à produire un morceau de musique à partir d'éléments puisés dans d'autres morceaux ou sources sonores existants, pour créer un genre de patchwork musical. Si la pratique s'est considérablement généralisée dans le rap, elle sera par la suite intégrée à d'autres courants musicaux (notamment la musique électronique), nous nous intéresserons principalement ici au cas du rap, dans la mesure où contrairement aux autres, le sampling fait partie intégrante de son processus de création. En ce sens, le rap est certainement le genre musical, depuis la musique concrète, dont les caractéristiques tendent le plus vers l'exercice de l'asignifiance, et où le dispositif est, dans ses réussites, le plus explicite.

A la lumière du travail de Schaeffer, il faudrait distinguer deux grandes tendances dans la pratique du sampling. Par la nature de ce qui est samplé, ces tendances se différencient par le *degr° d'assignification* qui est atteint dans le traitement des samples : ici, en tant qu'il n'y a pas à proprement parler composition, écriture de musique, ce n'est pas tant la note qui pose problème, mais bien la *signification qui est rattachée aux éléments samplés* lorsqu'ils sont identifiables. Le fait est que le beatmaker travaille directement sur une matière sonore autonome, sans passer par les protocoles musicaux, mais cette matière sonore, en tant qu'œuvre d'art, s'accompagne de tout un tas de significations. Un morceau de musique possède sa propre biographie ; il est marqué par une période, des événements, des émotions, des techniques, etc. : il est le signe d'un agencement social, qui est aussi bien *personnel* (son propre rapport à l'œuvre, à l'agencement en question) qu'*impersonnel* (les conditions et le contexte de cet agencement) – nous le verrons en détails plus loin, mais c'est précisément toute la fonction de l'art que de parfaire une œuvre comme signe, que d'attribuer un sens à un agencement social. A ce titre, un morceau de musique est sensiblement dramatique : il se comporte, du point de vue sémantique, *comme un objet concret*. Par conséquent, le travail du beatmaker, dès lors qu'il n'opère qu'à travers l'utilisation de samples, est identique à celui du technicien dans la musique concrète. Si nous distinguons deux tendances, c'est que les samples utilisés dans la production de rap peuvent aussi bien être identifiables que rendus totalement méconnaissables. Dans le premier cas, le rappel au sens original est évident, n'est pas effacé et demeure dans le morceau créé. Dans le deuxième, la composante dramatique s'efface au profit d'une matière sonore indifférenciée. Cependant, on aurait tort d'établir un système de valeur ou de qualité sur cette simple distinction, car tout comme la musique concrète, la signification d'un morceau de rap se fonde avant tout dans son montage. Ainsi, il arrive que celui-ci parvienne à faire oublier le sens du morceau samplé, même identifiable, ou encore à en modifier volontairement la signification en la couplant avec d'autres éléments. C'est le cas par exemple du morceau « I can't go to sleep²⁹¹ » du groupe new-yorkais Wu-Tang Clan et produit par RZA, qui utilise un sample du titre « Walk on by²⁹² » d'Isaac Hayes. De longues séquences sont utilisées quasiment sans retouches : il s'agit avant tout d'un montage de différentes parties du titre original, qui est immédiatement reconnaissable. « Walk on by », composée originellement en 1964 par Burt Bacharach pour la chanteuse Dionne Warwick, a été repris de nombreuses fois, mais c'est bien la version de Isaac Hayes qui a été choisie, principalement sans doute pour ses arrangements qui s'adaptaient bien aux

²⁹¹ Wu-Tang Clan, « I Can't Go to Sleep », *The W, Loud*, 2000.

²⁹² Isaac Hayes, « Walk on by », *Hot Buttered Soul*, Stax, 1969.

caractéristiques mélodiques et rythmiques du rap. Si à la base, le texte de « Walk on by » prend pour thème les tribulations qui font suites à l'échec amoureux, « I can't go to sleep », tout en reprenant les caractéristiques sonores du morceau, les transposent dans un univers radicalement différent, à savoir les conditions d'esclavage moderne dans lesquelles se trouvent, principalement, les populations noires dans les ghettos américains, et la manière dont les patterns d'autorité, d'obéissance et de rébellion se répètent au fil du temps. S'il n'y a aucune volonté de masquer l'origine du sample, le choix des échantillons choisis couplé aux textes des rappeurs, autrement dit le montage global du morceau, parvient à en modifier la signification.

Si le rap, sans le savoir peut-être, est intimement lié à la musique concrète, c'est qu'il fonctionne avant tout sur le sampling, et par conséquent sur le rôle du montage dans l'élaboration du sens. Cela fait du rap, dernier né des grands genres musicaux du XX^e, un courant quelque peu à part. Parce qu'il peut sampler n'importe quoi, il ne se définit pas selon une couleur musicale ou des instruments particuliers ; parce qu'il peut très bien être simplement instrumental, il ne se définit pas par un type particulier de chant ou de phrasé : ce qui caractérise la musique hip hop, c'est sa faculté à donner une cohérence d'ensemble à un assemblage d'éléments sonores. Il faut comprendre que le sampling se permet presque tout et n'est dirigé par aucune règle. C'est une démarche musicale pragmatiste dont seul le résultat, c'est-à-dire l'assemblage final compte. Tout est bon à être samplé, et toute forme de traitement appliqué aux échantillons est envisageable. C'est en outre une pratique qui a su s'adapter aux circonstances à travers lesquelles elle s'est enrichie : les problèmes de droits ont poussé les producteurs à triturer les samples jusqu'à les rendre méconnaissables. Si celui de « (Not Just) Knee Deep » de Funkadelic sur le morceau « Me Myself And I » de De La Soul en 1989 est immédiatement identifiable²⁹³, les manipulations opérées par El-P vingt ans plus tard rend la tâche quasiment impossible²⁹⁴. Outre la manière de traiter les samples se pose la question de ce qui est samplé, qui a connu aussi quelques évolutions au fil du temps. Si à ses débuts, le rap avait une couleur musicale très proche de la musique afro-américaine, dont il tirait principalement son idéologie, ses revendications et ses samples (nous en verrons plus tard les causes), ce sont des raisons très pratiques qui semblent avoir élargies le prisme du

²⁹³ Funkadelic, *Uncle Jam Wants You*, Warner Bros., 1979 ; De La Soul, *3 Feet High and Rising*, Tommy Boy, 1989 : [http://www.whosampled.com/sample/415/De-La-Soul-Me-Myself-and-I-Funkadelic-\(Not-Just\)-Knee-Deep/](http://www.whosampled.com/sample/415/De-La-Soul-Me-Myself-and-I-Funkadelic-(Not-Just)-Knee-Deep/). A partir de cette note, nous renvoyons vers le site www.whosampled.com et sans grande librairie de morceaux samplés.

²⁹⁴ Le producteur El-P dans la série « Rhythm Roulette », dont le principe est d'imposer à des beatmakers de créer un beat à partir de disques choisis au hasard : <http://www.youtube.com/watch?v=q06UxOKc7io>.

réservoir sonore du genre à partir de la fin des années 1990. En effet, si le support musical privilégié des années 1970, 1980 et 1990 est le vinyle, ce qui rend l'acquisition parfois compliquée et onéreuse, le développement d'internet et les nouvelles possibilités d'accessibilité et de stockage de la musique, couplés à une plus grande diffusion du rap, et donc aux tournées des artistes qui permettent la découverte de nouvelles cultures et de genres musicaux, amènera le sampling à s'ouvrir sur une plus large, voire illimitée banque musicale mondiale. Aux côtés des samples de funk, de soul ou de jazz se développent alors ceux de rock, de musique électronique mais aussi de musiques plus traditionnelles, sud-américaine, africaine, indienne, etc.²⁹⁵

La pluralité des sonorités et des genres marque un aspect fondamental de la pratique du sampling, dans le sens où vont se côtoyer, parfois au sein d'un même morceau, sinon sur le même disque, des éléments d'une hétérogénéité colossale, et le tout, par la réussite de l'acte de création, dans une grande cohérence musicale. Grâce au sampling, et même si sa production se limite à la simple utilisation d'un sampleur, la liste des instruments impliqués, même indirectement, dans la création d'un disque de rap, est d'une richesse de cohabitation rarement égalée ailleurs. Si cette donnée n'est évidemment pas un critère de qualité, elle le devient finalement dès lors que l'on prend en compte la cohérence que le beatmaker parvient à atteindre dans le montage. Par exemple, sur le disque *Champion Sound* de Jaylib²⁹⁶, qui réunit à la production les beatmakers Jay Dilla et Madlib, se croisent entre autre le rock de Gentle Giant, le jazz de Gap Magione ou de Jaco Pastorius, la musique électronique de Vangelis, le funk de Cortex, le folk de Chris Williamson, ou encore la musique indienne de Kalyanji Anandji ou de Lata Mangeshkar. Et à ces différences manifestes de genres musicaux s'ajoutent celles des périodes et des cultures qui se trouvent brassées dans un collage musical cohérent et parfaitement pertinent pour son époque. Cette méthode de composition est une manière de faire éclater toutes les frontières, pratiques ou idéologiques, par des mises en rapport qui suivent des lignes de transversalités à travers les différentes structures sociales aux contours bien définis. Mozart côtoie les rappeurs d'EPMD de Brentwood sur « K.I.M.²⁹⁷ » ; sur le « What Up » de Busta Rhymes, on retrouve le compositeur français Pierre Henry avec

²⁹⁵ Voir par exemple les deux disques de Madlib samplant de la musique indienne, *Beat Konducta Vol 3-4: Beat Konducta in India*, Stones Throw Records, 2007 : <http://www.youtube.com/watch?v=DGJmAd4ogAE>.

²⁹⁶ Jaylib, *Champion Sound*, Stones Throw Records, 2003.

²⁹⁷ *Symphony No. 40 (Third Movement)* ; EPMD, *Back in Business*, Def Jam, 1997 : [http://www.whosampled.com/sample/6614/EPMD-Keith-Murray-Redman-K.I.M-Wolfgang-Amadeus-Mozart-Symphony-No.-40-\(Third-Movement\)/](http://www.whosampled.com/sample/6614/EPMD-Keith-Murray-Redman-K.I.M-Wolfgang-Amadeus-Mozart-Symphony-No.-40-(Third-Movement)/).

son « Psyché Rock²⁹⁸ ». Cet effort de déhiérarchisation, même involontaire (le résultat, seulement le résultat...), exerce une fonction tout à fait réelle chez l'auditeur. Car à l'écoute d'un morceau, il y a souvent derrière la question du sample qui se pose, et donc celle de l'artiste original que l'on est amené à découvrir, précisément en suivant ces lignes transversales qui défient celles de l'organisation ordinaire classique. Il est par exemple plus facile pour un jeune d'aujourd'hui de rentrer dans l'univers d'un Pierre Henry en prenant le chemin ouvert par l'écoute d'un titre de Busta Rhymes, qu'en rentrant dans un magasin de disque classique, car d'une certaine manière, il y a déjà inconsciemment et intensivement pénétré. De fait les beatmakers, souvent collectionneurs, par la force des choses, de disques de toutes sortes, permettent à l'auditeur de grandes découvertes musicales. Parmi les jeunes générations françaises, il est tout à fait probable que beaucoup de ceux qui connaissent l'excellent groupe de jazz-funk français Cortex, globalement ignoré par la sphère culturo-médiatique du pays, l'ont découvert par l'intermédiaire des producteurs américains qui l'ont samplé – de manière non exhaustive : Madlib sur « One Beer » de Mf Doom, « No Games » avec Jaylib, Flying Lotus sur le « Mighty Morphin' Foreskin » de l'album de Captain Murphy, Tyler The Creator sur « Odd Toddlers²⁹⁹ », etc. Et au-delà de ça, il y a fort à parier que les producteurs eux-mêmes découvrent chez les autres, à travers les samples, les groupes et les disques qui fourniront le matériau de base de leurs futures productions.

Cet aspect n'a rien d'anecdotique et renseigne une fonction très concrète de l'œuvre d'art, et du rap en particulier. En effet, dès lors que le dispositif esthétique tend à montrer que la reproduction sociale, en termes symptomatiques de goût, s'inscrit dans des pratiques réelles d'occupation qui dépassent la sphère esthétique, alors *le fait de se confronter à des genres musicaux différents, relatifs à des occupations et des pratiques différentes de celles que semblent imposer la configuration sociale dont on hérite, se traduira précisément par la possibilité de remanier les structures à travers lesquelles se jouent l'autorité* – le problème n'étant pas celui du constat de la reproduction, mais celui de ses causes et de ses processus afin de dégager les moyens de s'en détourner. Par le sampling, le rap ne fait pas autre chose que *pousser à l'insignifiance les éléments musicaux qu'il utilise*, pour les remplir, par un acte de montage cohérent, d'une signification nouvelle. □ *chantillonnage ; pitching* (ralentir ou

²⁹⁸ Busta Rhymes, *It Ain't Safe No More...*, J Records, 2002 ; Pierre Henry, *Messe Pour Le Temps Présent Et Musiques Concrètes*, Philips, 1967 : <http://www.whosampled.com/sample/38886/Busta-Rhymes-What-Up-Pierre-Henry-Michel-Colombier-Psych%C3%A9-Rock/>.

²⁹⁹ MF Doom, *MM... Food*, Rhymesayers Entertainment, 2004 ; Jaylib, *Champion Sound*, op. cit. ; Captain Murphy, *Duality*, Brainfeeder, 2012 ; Tyler, The Creator, *Bastard*, OFWGKTA, 2010.

accélérer) ; *reverse* (passer l'échantillon à l'envers³⁰⁰) ; *montage* : ce sont là tous les procédés utilisés par les beatmakers, et qui étaient déjà ceux de Schaeffer. Car toute la particularité du travail de sampling est justement de ne pas se contenter d'une simple juxtaposition, mais de parvenir à trouver dans le montage une certaine forme d'unicité, tout en permettant l'expressivité de chacun des éléments qui, finalement, sont l'unique matériel qui le compose. C'est dans cette perspective que les échantillons subissent certaines dénaturations – chose que l'on ne retrouve pas nécessairement dans toutes les formes de montage (photo ou vidéo notamment, même si l'assemblage, c'est toute sa fonction, permet une transformation de la signification des fragments). Comme s'il y avait une variation ou un devenir inhérent à l'intégration de chaque élément dans le composé émergent. *Pitcher* un sample, c'est à dire ralentir ou accélérer le morceau original, va permettre d'adapter sa vitesse à celle d'un morceau de rap classique, qui se situe en moyenne autour des 90 bpm (battements par minute). C'est avant tout une manière d'accorder le chant et la musique ; mais cette inflexion est partagée : si le sample se conforme, pour ainsi dire, aux dispositions vocales du rappeur, ce dernier adapte son flow aux oscillations de la musique – et pas uniquement au rythme, d'où le rôle du sample. Cette modification de la vitesse aura aussi des effets sur la texture de l'échantillon, marquant toujours un peu plus sa rupture avec sa forme originale, mais surtout, en autorisant une utilisation différente. Le sample de la voix sur « The Visit (She Was Here) » de The Cyrkle devient la base mélodique, voire la basse de « Get A Hold » de A Tribe Called Quest³⁰¹. Parmi les traitements, on peut aussi citer le fait d'utiliser l'effet *reverse*, qui consiste à lire le sample à l'envers : sur l'album *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, le groupe Public Enemy produit deux morceaux à partir du même sample tiré de « The Grunt » de The J.B.'s, l'un l'utilisant à l'endroit (« Rebel Without a Pause »), l'autre à l'envers (« Terminator X to the Edge of Panic³⁰² »). Ces variations dues à l'exercice de composition peuvent avoir, sans nécessairement qu'il y ait de découpe et de remontage du sample, un effet de changement profond d'ambiance, mais aussi de perception du rythme propre à l'échantillon. Par exemple, si le « Rainbows » de Madvillain reste très proche du morceau

³⁰⁰ « [T]out le petit monde des studios s'est fait passer du son à l'envers. On en tire parfois des effets. Mais, à ma connaissance, personne n'a jamais *g°n°ralis°*. Pourtant le son à l'envers double déjà, ou presque, le nombre des instruments connus. L'ensemble des musiciens ne s'en soucie pas, or depuis vingt ans au moins ce trésor est à leur disposition. » (Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 110).

³⁰¹ The Cyrkle, *Neon*, Columbia, 1967 ; A tribe Called Quest, *Beats, Rhymes and Life*, Jive, 1996 : [http://www.whosampled.com/sample/17887/A-Tribe-Called-Quest-Get-a-Hold-The-Cyrkle-The-Visit-\(She-Was-Here\)/](http://www.whosampled.com/sample/17887/A-Tribe-Called-Quest-Get-a-Hold-The-Cyrkle-The-Visit-(She-Was-Here)/).

³⁰² The J.B.'s., *Food for Thought*, King, 1970 ; Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Def Jam, 1987 : <http://www.whosampled.com/sample/804/Public-Enemy-Rebel-Without-a-Pause-The-J.B.%27s-The-Grunt/> ; <http://www.whosampled.com/sample/10493/Public-Enemy-Terminator-X-to-the-Edge-of-Panic-The-J.B.%27s-The-Grunt/>.

original, « Kelly » de William Loose, Stu Phillips and Marvin Elling, le résultat est radicalement différent dans le « Blind » de Company Flow³⁰³.

La ritournelle : m°lodie des incidents

Les dispositifs respectifs de la musique concrète et du rap sont très proches ; il s'agit toujours de constituer un montage musical à partir d'éléments sonores concrets poussés à l'asignifiante, qu'elle soit totale ou partielle, dans l'objectif de faire émerger, par association, une signification nouvelle de l'ensemble créé. Si la pratique du sampling, sur laquelle les deux genres se retrouvent, est particulièrement explicite ici, c'est qu'elle n'implique pas de passer par l'intermédiaire de la toile ou de la page blanche qui donne l'illusion du départ à zéro. Il s'agit pourtant d'un processus de création similaire. C'est la raison pour laquelle il est si injuste de considérer le sampling comme une forme de plagiat vide de toute sensibilité artistique : en réalité, un tableau purement représentatif, aussi technique soit-il, relève davantage de la copie qu'un morceau de rap. Parmi les autres reproches adressés au rap, et qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à la musique concrète, on compte l'absence d'utilisation de véritables instruments et, par conséquent, une certaine forme de déficience dans l'approche et la connaissance de la musique – on note d'ailleurs à ce sujet une tendance somme toute contradictoire dans le développement du rap qui consiste à considérer que troquer le sampleur pour de véritables musiciens se traduit par un gain de maturité et de qualité esthétique : or, loin d'exclure la possibilité d'utiliser des instruments ordinaires dans le rap, c'est tout le contraire qui se passe, et Schaeffer l'avait bien compris ; le rap est le premier genre, depuis la musique concrète, à échapper complètement à l'écriture musicale³⁰⁴, y revenir traduit donc une certaine forme de renoncement à des processus de création qui sont autrement plus pertinents – « Mais, aucun compositeur, aucun

³⁰³ Madvillain, *Madvillainy*, Stones Throw records, 2004 ; William Loose, Stu Phillips and Marvin Elling, *Finders Keepers Lovers Weepers OST*, Q.D.K. Media, 1968 ; Company Flow, *Funcrusher Plus*, Rawkus, 1997 : <http://www.whosampled.com/sample/12075/Madvillain-Rainbows-William-Loose-Stu-Phillips-Marvin-Elling-Kelly/>; <http://www.whosampled.com/sample/96182/Company-Flow-Blind-William-Loose-Stu-Phillips-Marvin-Elling-Kelly/>.

³⁰⁴ A ce sujet, le cas de la musique électronique, qui peut faire débat, est quelque peu particulier. Parce qu'elle se fait par l'intermédiaire de sons générés par des machines, elle ne suppose pas nécessairement les protocoles de la musique ordinaires. Il faut pourtant la distinguer de la musique concrète : les sons électroniques, qu'ils se traduisent ou non par des notes, et bien qu'ils supposent, au même titre que les échantillons de Schaeffer ou des samples dans le rap, diverses procédures de modifications, sont, au mieux, déjà assignifiants.

instrumentiste, aucun orchestre, ne pourront jamais obtenir tels ou tels passages qui sont sur nos disques, ne devrait-on en garder que quelques secondes³⁰⁵. »

Pourtant, l'absence d'instruments ordinaires et de maîtrise artistique classique³⁰⁶ font partie intégrante du projet de Schaeffer. Plus encore, ils en sont la condition. L'utilisation des instruments est possible, mais seulement si l'on en joue autrement ou si l'on traite l'enregistrement par la suite, afin d'extirper l'élément sonore de la note – ce n'est plus un piano, plus un orchestre... La raison est, dans les deux cas, identique : les connaissances musicales, qui sont liées à la manière dont on joue un instrument et qui en outre supposent leur usage, exigent de s'approprier et de suivre un protocole abstrait établi. Les instruments sont au service de la musique et, selon les règles établies de celle-ci, pas un son n'en sort qui ne puisse être écrit sur la partition. Mais justement, en dehors des conventions, il se trouve que la musique concrète sollicite l'instrument dans son sens véritable. En effet, l'étymologie du terme rassemble l'ensemble des notions ou des fonctions relatives à la dynamique du dispositif esthétique. Les trois aspects de l'instrument authentique sont les suivants : premièrement la *fonction de création*, à travers la consistance de l'objet ; deuxièmement, la *fonction d'agencement*, de mise en ordre ; troisièmement, la *fonction de communication*, d'instruction ou d'enseignement. De sorte que l'instrument devient le support d'un processus de création basé sur l'agencement du désordre, la mise en forme de ce qui échappe à l'organisation, dans l'optique de communiquer ou de propager ce qui est conçu. Il serait faux de dire que l'instrument de musique ne répond pas à cette définition, mais il l'interprète à sa manière, c'est-à-dire partiellement à travers le filtre de la musique et de son langage.

Lorsque Schaeffer parvient, pour la toute première fois, à ouvrir la brèche du diagramme dans le bruit de la cloche, il en décrit le procédé et les étapes :

« En récapitulant la genèse de ce petit événement j'énumère :

1° Une insistance démesurée à espérer quelque chose contre toute logique. La nausée du studio m'a fait passer dans la salle des tourne-disques, d'où fortuitement une expérimentation heureuse.

³⁰⁵ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète* ©la musique m²me, op. cit., p. 120.

³⁰⁶ Car ce qu'il faut préciser, c'est que ce n'est pas tant l'absence d'instrument que la manière d'en jouer qui pose véritablement problème – problème rencontré déjà au début du XX^e par les musiciens de jazz et leur musique qualifiée de « sauvage » parce qu'étrangère aux codes de celle enseignée dans les écoles : Hugues Panassié, ironique : « Au nom de l'évolution, Johnny Dodds est un pataud, Kid Ory balbutie, Jimmie Noone larmoie, bref, la musique des pionniers du jazz est "intellectuellement" très indigente comparée à celle des progressistes qui, eux, ont suivi les cours du Conservatoire et étudié la musique d'Alban Berg, ont su comprendre enfin la supériorité du monde blanc. » (Hugues Panassié, *La bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 22). Mais comme l'explique l'auteur, les appréciations artistiques sont imprégnées de considérations d'autres natures. Presque cent ans plus tard, sur fond de ségrégation sociale et raciale, le rap souffre finalement du même mal que son ancêtre musical.

2° Considérer ce qui vient d'arriver. Avoir l'audace de généraliser. Il ne reste plus qu'à dire : mais c'était évident.

3° Persévérer dans l'expérimentation. Croire encore et toujours dans l'expérience et préférer le résultat des applications aux cogitations esthétiques³⁰⁷. »

Même si ici, la description est incomplète, elle nous permet de dégager le modèle d'un cycle de création, qui se décompose en trois aspects. Or ces trois aspects, ce sont précisément les trois fonctions de l'instrument retrouvé (création, agencement, instruction), mais aussi finalement les trois composantes de la dynamique du dispositif esthétique (cliché, diagramme, #signe). Le déjà-là de Schaeffer, on l'a dit, c'est l'ensemble des sons identifiables et signifiants, qu'il s'agisse de bruits ou de notes : cet ensemble définit les dispositions de départ. S'il ne rentre pas tel quel dans le processus de création, il en demeure un aspect important dans le sens où il détermine une fonction de répétition : c'est la situation d'échec dans laquelle se retrouve Schaeffer s'il reste trop dans le dramatique ou la composition. Cette fonction de répétition, comme l'a vu précédemment dans le cas de la figuration dans la peinture ou du langage dans la littérature, détermine un fonctionnement ou une activité sociale ordonnée – en l'occurrence, celle du monde tel qu'il est. L'opération de création consiste donc dans un premier temps à s'écarter de la répétition en détournant le contenu de ce déjà-là de ses circuits sémantiques et fonctionnels ordinaires : c'est la brèche, qui s'obtient par manipulation, expérimentation discordante, « contre toute logique » ou « fortuite » pour reprendre les termes de Schaeffer. Le bruit ou la note devient matière sonore asignifiante, et l'objet esthétique prend une consistance autonome. Mais cela suppose de s'aventurer sur un territoire inconnu, dénué de repères sémantiques et musicaux. Dans un deuxième temps, il faut parvenir à donner une cohérence à l'objet esthétique – c'est aussi pour cela que l'on opère par transformation et non par pure invention. C'est à dire qu'il faut intégrer cet élément inconnu à son montage, comme l'extirper du chaos afin qu'il n'y entraîne pas tout ; d'où la composition ferroviaire, qui garde des composantes dramatiques, comme pour assurer le lien entre l'asignifiante de la musique concrète et la signification du monde comme il est. Cette volonté de « généraliser » la démarche traduit son assimilation : plus encore, le fait de la rendre « évidente » signifie que ce qui allait, auparavant, contre toute logique, s'est incorporé désormais au monde comme il est – comme mettre de l'ordre dans le désordre – et l'œuvre d'art, à travers son diagramme, est le lieu même de ce rapport. On entre alors dans le troisième aspect, avec sa fonction de communication ou d'instruction : l'asignifiante de

³⁰⁷ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 110.

l'élément sonore n'est pas absolue, sans quoi elle resterait purement chaotique ; elle met au contraire en marche un processus de signifiante, tout comme la Figure s'accompagne d'un retour au figuratif. C'est que l'œuvre, qui fait et abrite l'expérience d'un chaos dont l'élément sonore ou la forme asignifiante en est à la fois l'objet et le moteur, revient au monde avec l'intention d'y apporter quelque chose de neuf, d'inédit. Schaeffer a raison d'insister dans l'expérimentation, de « persévérer » : c'est tout le procédé de l'art que de n'avoir de cesse de répéter ce cycle. Cependant ici, l'acte de répétition change de nature ou d'objet : ce n'est pas le même, l'identique qui se répète, mais la différence, autrement dit l'inconnu, l'étrangeté conquise sur l'indétermination du chaos. « L'art prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former un chaos composé qui devient sensible³⁰⁸. »

Ce processus de création, Deleuze et Guattari l'ont érigé en concept, celui de *ritournelle*. Nous parlons de cycle pour des raisons pratiques, parce que le troisième aspect, celui de la contagion du sens, amorce pour ainsi dire le premier ; mais il serait plus juste de parler de rythme, et plus précisément encore d'une variation continue de rythme. La ritournelle désigne moins la chanson, petite mélodie que l'on ressasse en boucle, que la répétition d'un rythme qui parvient, malgré l'instabilité chronique, la précarité de sa mesure, à soutenir sa cohérence musicale. C'est d'ailleurs dans sa définition première que Deleuze et Guattari ont puisé la dynamique du concept : la ritournelle comme courte séquence qui précède, fini, et surtout relie plus qu'elle ne sépare les différentes parties d'un morceau. Mais précisément, l'aspect musical du concept de ritournelle n'est qu'un cas particulier de son application, parmi tant d'autres. Ils la qualifient de territoriale, de l'ordre de la propriété, mais c'est avant tout une manière de dire qu'elle pose le problème de l'identité, de la détermination par une forme d'occupation. Cela n'a rien d'incompatible avec ce que nous disons, c'est tout le contraire : il est question ici, et depuis le début, d'art et de création esthétique, mais nous ne nous sommes jamais arrêtés aux frontières du domaine, en rabattant sans cesse son contenu, en l'occurrence celui des œuvres, sur le champ social compris au sens large ; nous avons pris les formes, les mots et les sons pour des signes qui remplissaient des agencements sociaux dont l'activité suivait la discipline de la narration et du langage.

« L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison (les deux sont corrélatifs ou même se confondent parfois dans ce qu'on appelle un habitat). Avec le système territoire-maison, beaucoup de fonctions

³⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 194.

organiques se transforment, sexualité, procréation, agressivité, alimentation, mais ce n'est pas cette transformation qui explique l'apparition du territoire et de la maison, ce serait plutôt l'inverse : le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, *sensibilia* qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression, rendant possible une transformation des fonctions. [...] C'est cette émergence qui est déjà de l'art, non seulement dans le traitement de matériaux extérieurs, mais dans les postures et couleurs du corps, dans les chants et les cris qui marquent le territoire³⁰⁹. » Ce que Deleuze et Guattari expliquent à travers l'analogie animale, c'est que la fonction esthétique se confond avec la fonction territoriale, mais une fonction territoriale comprise comme fonctionnement d'un agencement social. Il y a quelque chose d'artistique dans le chant de l'oiseau : non pas parce qu'il rappelle à l'homme sa propre musique – il en extrait des notes, des mélodies –, mais précisément parce que ce chant détermine des fonctions dans l'activité de l'agencement de l'animal : fonction de communication, de séduction, de prévention, etc. Plus encore, ce passage d'une grande importance témoigne d'un rapport d'immanence entre le milieu et les fonctions, ou encore entre le milieu et l'identité : l'entité vivante (peu importe, après tout, qu'elle soit humaine ou animale) se confond avec son milieu ; ses fonctions, qu'elles soient internes (organique) ou externes (alimentation, procréation), s'élaborent en rapport étroit avec son milieu. C'est pour cela qu'il est autant question de territoire, d'agencement, que d'identité : en réalité, l'identité même de l'entité se détermine dans un agencement social – postures, couleurs, chants, etc. : ce que Guattari, nous le verrons plus loin, appellent des *modes de subjectivation*. Et ce qui est esthétique, précisent Deleuze et Guattari, ce sont précisément les variations fonctionnelles, ou comment, dans le rapport à son milieu, les déterminations et les fonctions d'une entité se transforment.

Si nous disons tout cela, c'est que la ritournelle présuppose *une conception de l'identité° comme agencement, identité° dans un agencement ou relative à l'activité° d'un agencement*, et non plus identité comme détermination fixe et immuable. Il nous faut revenir à ce que nous disions précédemment à propos du signe : un signe est une détermination qui opère la synthèse d'un régime de signes ; autrement dit, un signe détermine l'organisation d'un ensemble cohérent d'éléments, lui attachant à la fois un sens et un fonctionnement. Nous disions que le chien intégrait son aboiement, et que par là il intégrait la fonction de l'aboiement qui faisait fuir le chat, ou amenait le maître à remplir sa gamelle. Nous disions que l'orchidée attirait la guêpe dans une fonction de reproduction. Qu'est ce que cela veut

³⁰⁹ *Id.*, p. 174.

dire, concrètement, et du point de vu du principe d'identité ? Cela implique que du point de vue fonctionnel (nous précisons pour des raisons pratiques : en réalité, le point de vue fonctionnel est l'unique point de vue, en tant que l'identité, en tant que synthèse d'éléments, se détermine toujours en fonction de son devenir), une identité ne se détermine pas selon ce qu'elle *est*, dans une tradition essentialiste, mais plutôt selon ce qu'elle *fait*. Et précisément, ce *faire* implique nécessairement des rapports externes – qui ne sont externes qu'aux limites précaires que lui impose sa détermination –, et par conséquent suppose des rapports intra-entitaires. L'identité de l'orchidée, ce n'est pas seulement sa définition encyclopédique ou sa consistance matérielle, c'est son agencement fonctionnel, dans lequel on retrouve aussi une partie de l'agencement de la guêpe. D'où l'enchevêtrement dans lequel se trouve l'ensemble des entités du monde. Si nous créons des déterminations, si nous synthétisons, c'est qu'il nous est impossible de penser le monde tel qu'il est réellement – le monde comme devenir continu, le monde dans son fonctionnement, en un mot le chaos – sans en ralentir ou arrêter le mouvement. « Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage. Ce sont des *variabilités* infinies dont la disparition et l'apparition coïncident. [...] Nous perdons sans cesse nos idées. C'est pourquoi nous voulons tant nous accrocher à des opinions arrêtées³¹⁰. » Appelons ceci une guêpe, et cela une orchidée ; érigeons une limite que seul le verbe, garant de la détermination de la fonction, pourra franchir – et encore, plutôt ne fait-il qu'enjamber difficilement la zone d'indiscernabilité que la limite représente³¹¹.

Toute la tâche du concept de ritournelle, c'est d'arriver à expliquer la dynamique des entités, quelles qu'elles soient ; autrement dit de rendre compte, en deçà des déterminations synthétiques de l'esprit, de l'enchevêtrement actif des entités : la manière dont elles se constituent et fonctionnent dans leurs rapports d'enchevêtrement réciproques. La ritournelle, c'est la mélodie des incidents, qui se joue entre l'ordre et le chaos, sur une zone d'indiscernabilité. C'est que la ritournelle définit un rythme, qui trouve une certaine régularité dans la répétition des éléments qui constituent une entité et qui, conformément à ce que l'on a

³¹⁰ *Id.*, p. 189.

³¹¹ Deleuze a montré la distinction, dans le langage, entre ce qui limite et ce qui au contraire accorde : « D'une part les noms propres singuliers, les substantifs et adjectifs généraux qui marquent des mesures, des arrêts et des repos, des présences ; d'autre part les verbes qui emportent avec eux le devenir. » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 37). On retrouve les caractéristiques du langage classique dont parle Barthes, et la fonction du moderne qui inclut directement la possibilité de devenir au sein même de mots devenus #signes.

dit, ne se résume pas à sa définition mais à l'agencement que l'entité occupe dans sa mise en fonction : « Chaque milieu est vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante. Ainsi le vivant a un milieu extérieur qui renvoie aux matériaux ; un milieu intérieur, aux éléments composants et substances composées ; un milieu intermédiaire, aux membranes et limites ; un milieu annexé, aux sources d'énergie, et aux perceptions-actions³¹². » La répétition de ce rythme définit un code que l'on pourrait traduire par la fixation de sa détermination. Cependant, le fonctionnement social, le devenir, implique, du fait de l'enchevêtrement des entités, des variations de rythme incessantes³¹³. Lorsque l'orchidée se reterritorialise sur la guêpe, incluant par là certains de ses éléments dans son fonctionnement reproducteur, il y a comme une rencontre de rythmes hétérogènes, celui de l'orchidée, celui de la guêpe, qui correspondent à leur manière d'occuper le monde – précisons que cela ne concerne pas uniquement le vivant : le rythme du soleil, celui des saisons, cohabitent parmi d'autres dans celui de la plante, mais aussi dans celui de la guêpe, chacun à sa manière. Comme si l'orchidée absorbait le rythme de la guêpe, et inversement ; comme si chacune *s'accordait* à l'autre, pour reprendre l'analogie musicale³¹⁴. Le biologiste dirait qu'il y a eu adaptation, mais en tant que scientifique, il tient au principe d'identité plus que personne et ne peut appréhender l'identité hybride des entités en jeu³¹⁵. C'est la raison pour laquelle, aussi, la musique classique s'est sentie si proche des mathématiques.

Si la ritournelle est si importante, c'est que sa dynamique permet, derrière un vocabulaire et des notions complexes, de capter les micro-variations intensives qui animent les entités du cosmos – précisément, si sa formulation est délicate, c'est qu'elle est en lutte directe avec le langage. C'est ce qui en fait peut-être le concept le plus réussi de Deleuze et Guattari : contrairement à la majorité d'entre eux, la ritournelle dépasse le problème de la dualité ordre-chaos au profit d'une vraie dynamique de va-et-vient ou d'alternance générative, une répétition qui intègre la variation. Territoire, rythme, incident, signification, fonctionnement social, identité... On ne s'est pas éloigné de la musique concrète, de Schaeffer, on n'en a jamais été aussi proche au contraire. Nous disions de Schaeffer qu'il cherchait dans la musique matière à exprimer ce sur quoi le langage butait, à cause de ses

³¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 384.

³¹³ « Chaque milieu est codé, un code se définissant par la répétition périodique ; mais chaque code est en état perpétuel de transcoding ou de transduction. Le transcoding ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. » (*Id.*, p. 384).

³¹⁴ Notons que le rythme, ici, tient plus du *musical* que de la *musique* : « La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre. », (*Id.*, p. 38).

³¹⁵ Nous renvoyons ici à la distinction qu'opère Deleuze et Guattari entre la science, la philosophie et l'art dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*

déterminations, qu'il voulait y trouver la manifestation de ces incidents transversaux. Nous disions que la musique concrète consistait à extraire, par transformation, la matière sonore des bruits et des notes, afin que celle-ci s'arrache, devenue qualité ou sensation, de sa signification ordinaire. Nous parlions des trois aspects : expérimentation contre toute logique ; généralisation, incorporation ; instruction. La musique concrète fonctionne selon une ritournelle : son objet est sonore, mais elle opère sur des déterminations (ou indéterminations) plus profondes, plus complexes. Elle se traduit, dans le domaine musical, par la recherche de nouvelles significations – création. D'où les trois aspects de la ritournelle : « Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt l'on organise autour du point une « allure » (plutôt qu'une forme) calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir³¹⁶. » Et les trois aspects épousent les trois fonctions de l'instrument. Le premier renvoie à *l'expérimentation* ; hasard, tâtonnement en milieu inconnu : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson³¹⁷. » Le deuxième traduit *la mise en ordre*, l'appropriation de la découverte ; c'est la mise en place du digramme comme lieu d'entente entre le monde et le chaos : « Il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister, ou même qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé³¹⁸. » C'est aussi le contrepoint rythmique, la rencontre des rythmes hétérogènes ; la nécessité de l'équilibre : « Une erreur de vitesse, de rythme ou d'harmonie serait catastrophique, puisqu'elle détruirait le créateur et la création en ramenant les forces du chaos³¹⁹. » Il y a un risque, comme lorsque l'enfant tâtonnant dans le noir se laisse submerger par l'angoisse d'une imagination monstrueuse ; alors, contre l'hostilité chaotique de la pièce obscure, il lui faut baliser les lieux de repères assurés et dans la progression, en faire un territoire connu et familier. Enfin, le troisième aspect est celui de *l'enseignement*, de la communication, car on ressort transformé de l'expérience, de l'espace conquis sur le chaos. La ritournelle reprend quelque peu la logique du polder qui consiste à prolonger le territoire terrestre sur l'eau en canalisant les forces maritimes ou océaniques. Comme le polder, la ritournelle finit par ouvrir son territoire, mais du côté de la terre, du monde organisé : « On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les

³¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 383.

³¹⁷ *Id.*, p. 382.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. [...] On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui³²⁰. » Rejoindre le monde, mais un monde différent ; il faut ici comprendre : perçu et pratiqué différemment – comme l'enfant qui traverse désormais la pièce dans le noir sans hésitation ; quatre pas en avant, deux pas sur la droite... Comme l'animal qui, aménageant un territoire devenu habitat, se dote de nouvelles fonctions. Il y a, dans le retour au monde, comme la promesse d'un futur, comme si l'on extrayait « du chaos l'ombre du "peuple à venir"³²¹ ». Pièce obscure, territoire, polder : nous parlons de territoires physiques, étendus, pour une meilleure compréhension, mais il s'agit bien d'occupation, dans tous les sens du terme ; c'est pourquoi nous préférons le terme d'agencement. Et cet agencement, qui traduit un modèle d'occupation, ou fonctionnement, va jusqu'à définir le sujet à travers son expression : « les qualités expressives, ou matières d'expression sont forcément appropriatives, et constituent un avoir plus profond que l'être³²². »

Revenons à Schaeffer, à son déclic littéraire avant d'être musical, sa volonté d'exprimer les relations ou rapports entre les hétérogènes, ces signes aux limites catégoriques : homme, machine, nature ; *Ta la la la boum. Sifflements. La neige*. Trouver une manière de les faire communiquer, la matière d'expression de leur enchevêtrement manifeste : où comment aménager, dans un montage de matière sonore, ces variations de rythme dans les zones d'entre-deux asignifiantes désertées par le langage. Zone interdite : Adorno avait bien compris cela, lui qui rapportait le caractère polémique de l'œuvre d'art aux rapports de frottements internes qu'elle opérait entre les éléments de son montage : « Ce qui crisse dans les œuvres d'art, c'est le bruit provoqué par la friction des éléments antagonistes que l'œuvre cherche à concilier³²³. » Deleuze et Guattari ne parlent pas de Schaeffer, mais leur commentaire d'Edgar Varèse pourrait tout aussi bien s'appliquer à lui. « Exemple serait la démarche de Varèse, à l'aube de cet âge : une machine musicale de consistance, une *machine* © sons (non pas à reproduire les sons), qui molécularise et atomise, ionise la matière sonore, et capte une énergie de Cosmos. Si cette machine doit avoir un agencement, ce sera le synthétiseur. Assemblant les modules, les éléments de source et de traitement, les oscillateurs, générateurs et transformateurs, aménageant les micro-intervalles, il rend audible le processus sonore lui-

³²⁰ *Id.*, pp. 382-383.

³²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 206.

³²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 389.

³²³ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 247.

même, la production de ce processus, et nous met en relation avec d'autres éléments encore qui dépassent la matière sonore³²⁴. »

Par sa dynamique, la ritournelle est agent de détermination, parce qu'elle est le *d°termin°* (dans la répétition du rythme à l'identique) et le *d°terminer* (dans les variations de rythme), et les deux à la fois, dans un processus continu. Elle suit donc une pulsion de création, ou de recreation permanente : c'est pourquoi nous pourrions la qualifier de *dynamique du dispositif esth°tique*. Bacon à sa ritournelle : il part de la figuration, comme d'un concret, pour l'offrir à l'indétermination à travers les marques libres, tracées au hasard ; c'est l'expérimentation. Or ces lignes chaotiques, il va chercher à les maîtriser, à se les approprier dans une certaine continuité du concret ; c'est la mise en ordre des forces du chaos. Et enfin, l'opération si elle réussie fera surgir la Figure, qui vient signifier un retour au monde ; c'est un figuratif, mais sous une forme nouvelle. L'écriture moderne aussi a sa ritournelle. Son concret à elle, ce sont les mots, comme signes déterminés. Délivrés des règles du langage, ils s'ouvrent sur tout le champ de significations qu'ils supposent, et viennent s'agencer différemment. Enfin, cet agencement tracé sur le chaos revient au monde avec la cohérence de son montage, tout en ruptures et incidents. Et à chaque fois, en peinture, en littérature, en musique – c'est là toute la fonction du dispositif esthétique, et le rôle de la forme asignifiante –, les #signes ainsi créés restent ouverts : ils demeurent, dans l'œuvre d'art, la matière d'une expérimentation. C'est très important car si ce n'était pas le cas, autrement dit si l'œuvre se donnait simplement comme nouvelle détermination, elle ne ferait rien d'autre qu'imposer au public une nouvelle forme d'autorité. Or précisément, ce que recherche l'artiste, c'est *fuir l'äutorit° des d°terminations* : lorsqu'il s'attaque au cliché, c'est davantage à son aspect immuable qu'à sa signification même qu'il s'en prend. Schaeffer en est la preuve : il n'y a aucun intérêt idéologique à remettre en question le sens d'un son de cloche... L'intérêt est ailleurs, dans *la remise en question de l'äutorit° du sens*. Peu importe, après tout, ce qui en ressort : « L'élément chemin de fer deux fois plus lent n'est plus du tout chemin de fer. Il devient fonderie et haut fourneau. Je dis fonderie pour me faire mieux comprendre³²⁵. »

Il y a quelque chose de vivant dans l'œuvre d'art. Comme si le processus d'expérimentation auquel se livrait l'artiste se prolongeait chez le public. Adorno explique très bien cela : l'artiste ne résout pas la mise en relation des éléments hétérogènes dans l'œuvre, il en expose simplement les discordances. « Les œuvres d'art synthétisent des

³²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., pp. 423-424.

³²⁵ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 117.

éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns aux autres ; elles cherchent véritablement l'identité de l'identique et du non identique, par voie de processus, car même leur unité est moment et non pas formule magique de totalité³²⁶. » Et ce processus devient le régime même de l'œuvre, régime de création et régime de décryptage : elle ne donne pas le sens, mais demeure le lieu même de sa genèse – logique du sens³²⁷. « En parlant, l'œuvre devient quelque chose qui se meut en soi. Ce qui dans l'artefact peut s'appeler l'unité de son sens n'est pas statique mais processuel, résolution des antagonismes que toute œuvre d'art renferme nécessairement. C'est pourquoi l'analyse n'approche l'œuvre d'art que lorsqu'elle saisit de façon processuelle le rapport des composantes entre elles, non pas lorsqu'elle les décompose en les réduisant en des éléments prétendument premiers³²⁸. » C'est aussi la raison pour laquelle une œuvre d'art ne suppose pas d'interprétations, mais exige au contraire un effort de création, d'élaboration de la part du public. Ce que fait l'œuvre d'art, c'est ouvrir une fenêtre sur un autre monde, comme si elle trouait, en son sein, notre monde de déterminations : mais ce monde chaotique apparaît davantage comme la matrice même du notre, qui n'est finalement qu'un cliché momentané – ordre précaire. Le chaos, c'est la réalité du monde comme pur devenir ; ce que propose l'œuvre c'est, en un lieu précis et maîtrisé, de gagner ce soupçon de recul sur nous-même et sur le monde, pour embrasser un instant la réalité de son fonctionnement. « “Il y a une minute du monde qui passe”, on ne la conservera pas sans “devenir elle-même” dit Cézanne. On n'est pas dans le monde, on devient en le contemplant³²⁹. »

Schaeffer au pays des merveilles

Concernant la musique concrète, nous avons commencé en disant deux choses : que d'une part, sa dénomination consistait moins à s'opposer à la musique ordinaire, qualifiée alors d'abstraite, qu'à renverser le processus de production musical ; que d'autre part, ce parti

³²⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 246.

³²⁷ Le lieu où s'élabore le sens, qui n'est pas celui de sa détermination, Deleuze le qualifie de lieu de l'Événement – la *Logique du sens* traite précisément de toute cette mécanique de génération, en prenant pour objet *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Or précisément, le lieu de l'Événement, comme lieu de pur devenir, concentre les paradoxes : « Le paradoxe de ce pur devenir, avec sa capacité d'esquiver le présent, c'est l'identité infinie : identité infinie des deux sens à la fois, du futur et du passé, de la veille et du lendemain, du plus et du moins, du trop et du pas-assez, de l'actif et du passif de la cause et de l'effet. » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., pp. 10-11).

³²⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 246.

³²⁹ Citant Cézanne, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 160.

pris s'accompagnait d'une discussion approfondie sur notre conception de la musique. Pousser l'expérience à sa limite, encore une question de territoires : non seulement sémantique dans son rapport au bruit et au dramatique, mais aussi artistique dans sa lutte contre le protocole autoritaire de la musique – finalement social dans son ensemble. La ritournelle de Schaeffer cherche à provoquer l'incident, pour faire communiquer les différents territoires malgré leur cloisonnement. « Si la musique concrète n'était qu'une excursion aventureuse, dans un continent déshérité (ce qui n'est pas, après tout, impossible, on en revient, il faut le dire, assez exténué), elle aurait au moins l'utilité d'un raid, d'un sondage aux limites, d'une tentative d'éclatement³³⁰. » Tout semble partir, en effet, d'un certain sentiment d'étroitesse, d'exiguïté qui serait provoqué par un excédent d'ordre – le surcodage des champs social (la fonction), sémantique (le signe) et artistique (la note) ; les trois se recoupant dans l'œuvre d'art. Ce sentiment, Schaeffer le rencontre tout d'abord dans l'écriture, mais il le retrouve dans la musique : « La musique ordinaire est un cas particulier d'une musique généralisée. Le cas particulier est celui de la note ou son de fréquence définie. Il semble que les discussions sur les notes, les tonalités, et les modalités aient connu, ces dernières décades, une sorte d'essoufflement³³¹. » L'essoufflement d'une répétition, d'un cycle de création qui ne tourne que sur lui-même, de rythmes isolés et monotones jusqu'à l'ennui ; mais plus que ça, il y a dans cette période post-XIX^e une volonté, sinon la prise de conscience d'une possibilité manifeste, de faire varier les rythmes, de les sortir de la simple boucle, de faire cohabiter les antagonistes, de trouver un moyen de fuir, ou de faire fuir : faire fuir le mot, la forme figurative ou la note ; les sortir de leurs déterminations ordinaires. Si l'art est la discipline où l'expérience est la plus probante, et la plus manifeste, c'est certainement parce qu'il dispose de conditions et de moyens particulièrement adaptés à l'exercice : parce que l'artiste agit librement sur la forme, s'offre à lui dans le cadre de l'œuvre d'art la possibilité de la travailler de manière presque autonome vis-à-vis de sa signification, ou plus précisément en renversant le rapport de la forme et du contenu, et en donnant une certaine priorité à la première. C'est l'assignifiance comme forme vide : non pas vide de tout contenu, mais vierge de déterminations, et qui ne demande qu'à être remplie. Tracer un plan sur le chaos revient en un sens à délimiter une portion de chaos, mais le choix des termes est important, et l'expression suppose un processus : ce n'est pas encore d'ordre définitif dont il s'agit, mais bien d'un *plan* sur le *chaos* ñ *ordre* et *d°sordre* ; cohabitation. L'assignifiance ne tourne pas le dos au sens, seulement à l'opinion, à la prédétermination, elle est au contraire le lieu même de

³³⁰ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 134.

³³¹ *Id.*, p. 137.

sa détermination. Mais précisément, le nouveau dispositif de création et d'invention implique de lourdes conséquences. Il suppose, en effet, que la production de sens s'inscrive dans un processus d'expérimentation confus, parce que s'abandonnant à l'exercice du hasard sur un champ de possibilité qui paraît illimité.

Alice ; le lapin blanc ; *Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard !* ; la montre à gousset ; le terrier... Le terrier comme brèche. Ce qui intéresse tant Deleuze dans les aventures d'Alice de Lewis Carroll, c'est la nature même du pays des merveilles.

Du pays des merveilles il faudrait dire trois choses : qu'il ne s'oppose pas au monde réel, qu'il n'est pas un lieu de désordre ni un lieu de folie. Ces interprétations sont nécessairement fausses, du fait même qu'elles prennent notre monde comme point de référence ; notre monde qui, précisément, n'est toujours qu'un fragile cas particulier de l'effervescence du pays des merveilles. Le terrier est bon diagramme, et le monde dont Alice fait l'expérience n'est pas un pur chaos, plutôt est-il en état de chaomose permanent. Alice expérimente l'assignifiance. Ce monde ne souffre pas d'indétermination, mais d'un trop-plein de déterminations ; c'est très différent. Non seulement tout y est rendu possible, mais les choses, surtout, s'y réalisent ; il ne s'agit pas uniquement de virtuel. Ainsi Humpty Dumpty qui joue, dans le langage, avec le couple signifiant-signifié, en choisissant de manière aléatoire le sens qu'il rattache à un mot ; et alors qu'Alice s'interroge sur la flexibilité des mots, il lui répond simplement que c'est une question de choix : « La question [...] est de savoir qui sera le maître... un point, c'est tout³³² ». Après tout, peu importe la signification d'un mot, dès lors que l'on se met d'accord sur une codification commune. D'où la remarque ironique du personnage lorsqu'Alice se présente à lui : « mon nom, à moi, signifie cette forme qui est la mienne, et qui est, du reste, une très belle forme. Avec un nom comme le vôtre, vous pourriez avoir à peu près n'importe quelle forme. »³³³ Et il en est de même du régime dramatique, ou du fonctionnement des entités ou objets entre eux, dont les rapports se mettent à fuir, contre toute logique : le loir dans la théière, le beurre dans les rouages de la montre ou la montre dans le thé, etc. Ou encore, les différents jeux, que Deleuze rassemble sous le terme de « jeu idéal », et qui ont pour caractéristique première de s'élaborer au fil de la partie : « Un jeu sans règles, sans vainqueurs ni vaincus, sans responsabilité, jeu de l'innocence et course à

³³² Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir, Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, p. 317.

³³³ Id., p. 312.

la Caucus où l'adresse et le hasard ne se distinguent plus, semble n'avoir aucune réalité³³⁴. » Éminemment processuel, le jeu idéal possède pourtant bien une réalité, celle de la pensée, en tant que les deux partagent les mêmes procédés : « Car *affirmer tout le hasard, faire du hasard un objet d'affirmation*, seule la pensée le peut³³⁵. » C'est que la pensée est le lieu même de la détermination. C'est certes la pensée qui interprète, qui fixe les choses. Mais pour cela, elle est en relation constante avec le chaos – en deçà même des idées ou du langage qui les formulent – ; à l'image, finalement, de l'œuvre d'art : d'où le fait que Deleuze fasse de cette dernière le résultat même du jeu idéal : « Et si l'on essaie de jouer à ce jeu autrement que dans la pensée, rien n'arrive, et si l'on essaie de produire un autre résultat que l'œuvre d'art, rien ne se produit. C'est donc le jeu réservé à la pensée et à l'art, là où il n'y a plus que des victoires pour ceux qui ont su jouer, c'est-à-dire affirmer et ramifier le hasard, au lieu de le diviser *pour* le dominer, *pour* parier, *pour* gagner. Ce jeu qui n'est que dans la pensée, et qui n'a pas d'autre résultat que l'œuvre d'art, il est aussi ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde³³⁶. »

Au pays des merveilles, toutes les déterminations sont possibles ; mieux encore, elles se réalisent. Et si quelques frictions semblent toujours accompagner ces réalisations, ça ne peut être qu'à cause du bon sens et du sens commun, qui persistent encore à travers le personnage d'Alice qui, elle, est à la croisée des deux mondes. D'ailleurs, il serait plus juste de dire que c'est *elle* qui, du point de vue du lecteur, fait diagramme dans l'œuvre – le terrier ne faisant diagramme que dans la fiction du récit. A travers l'éclatement du bon sens et du sens commun, les œuvres de Lewis Carroll ont une portée critique, mais qui n'est en aucun cas idéologique. Normes, conventions, protocoles : c'est à la structure même du monde qu'il s'attaque, plus précisément aux processus de structuration. Ce qu'il semble dire, c'est que les choses sont ce qu'elles sont non pas par essence, mais par convention, autrement dit par répétition. On pourrait reprocher à Humpty Dumpty la chose suivante : changer le sens d'un mot, autrement dit permuter les signifiants et les signifiés, n'en change pas réellement la fonction dès lors que l'on s'accorde sur la nouvelle définition. C'est le dispositif d'Humpty Dumpty, coincé entre une possible répétition stérile et le risque d'une incompréhension totale

³³⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 76.

³³⁵ *Ibid.* « Le jeu idéal dont nous parlons ne peut pas être réalisé par un homme ou par un dieu. Il ne peut être que pensé, et encore pensé comme non-sens. Mais précisément : il est la réalité de la pensée même. Il est l'inconscient de la pensée pure. C'est chaque pensée qui forme une série dans un temps plus petit que le minimum de temps continu consciemment pensable. C'est chaque pensée qui émet une distribution de singularités. Ce sont toutes les pensées qui communiquent en une Longue pensée, qui fait correspondre à son déplacement toutes les formes ou figures de la distribution nomade, insufflant partout le hasard et ramifiant chaque pensée, réunissant "en une fois" le "chaque fois" pour "toutes les fois". »

³³⁶ *Ibid.*

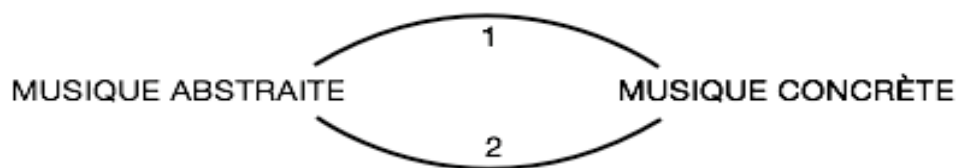
chez son interlocuteur. Mais précisément, ce n'est pas ici, dans la simple permutation, ce que recherche l'art. S'arrêter à l'asignifiance implique de ne pas franchir le cap de l'émergence d'une nouvelle autorité. C'est la justesse d'un Kafka, qui se borne au démontage du fonctionnement social, sans chercher à en donner une nouvelle interprétation³³⁷. La raison étant qu'elle ne vaudra pas mieux que l'ancienne, parce que la structure de ses fonctions sera identique.

S'il est possible d'interchanger les signifiants de leur signifiés sans en modifier la fonction, cela traduit le fait que c'est la nature même du signe, *la nature de la d°termination qui endosse l'äutorit° de sa fonction*. Ce que Schaeffer reproche à la musique ordinaire, c'est de prendre racine au sein d'un protocole serré dont les déterminations sont abstraites, c'est-à-dire de reposer sur des conceptions mentales toutes aussi synthétiques que celles du langage. Cela rend impossible l'expression des incidents, autant en musique que dans l'écriture. *Je suis bien oblig° si j'öcris dötre moral ou immoral, comique ou tragique...* l'écriture est littéraire, mais aussi musicale. Le monde sonore (et musical) déborde la note, il y a tout un territoire à investir, entre les notes comme entre les mots. C'est à cela que servent les traitements infligés aux sons, à leur faire franchir les limites de leurs déterminations. Mais cela en restant processuel, asignifiant, c'est-à-dire en ne refermant pas totalement ce qu'on vient d'ouvrir : il ne faut pas, en effet, que le fruit de la musique concrète devienne la nouvelle norme, la nouvelle musique ordinaire. Il n'y a rien ici de paradoxal, ou plutôt, tout l'espoir de Schaeffer réside dans la dynamique de ce paradoxe. Schaeffer décrit la musique habituelle comme allant de l'abstrait au concret : sa conception est mentale, son expression est chiffrée et son exécution est instrumentale. La musique concrète fait le parcours inverse. Cela ne veut pas dire que cette dernière prétend devenir abstraite en remplacement de la musique ordinaire, mais qu'elle *pr°tend © un devenir-abstrait*, ou plus précisément encore à des devenirs-abstraites. Qu'est ce qui est abstrait ? C'est la note, le protocole de la musique, comme données purement mentales. L'adjectif concret s'applique lui au signe, quel qu'il soit : est associée de manière concrète, à un signe, une signification claire et distincte. Le devenir-abstrait de la musique concrète témoigne de sa prétention à générer du sens, de nouvelles déterminations : il

³³⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une litt°rature mineure*, op. cit., p. 88. Ou encore : « Familier des mouvements socialistes et anarchistes tchèques, Kafka n'emprunte pas leur voie. Croisant un cortège d'ouvriers, Kafka montre la même indifférence que K en Amérique : "Ces gens-là sont maîtres du monde ; et cependant ils se trompent. Derrière eux s'avancent déjà les secrétaires, les bureaucrates, les politiciens professionnels, tous ces sultans modernes dont ils préparent l'accès au pouvoir." C'est que la révolution russe semble à Kafka production d'un nouveau segment, plutôt que bouleversement et renouveau. » (*Id.*, p. 105).

a besoin pour cela de se dégager de sa signification originelle, et par conséquent de glisser dans une forme d'abstraction.

Mais la question qui se pose porte alors ce qui différencie fondamentalement la musique concrète de la musique abstraite. En effet, le protocole de la musique classique, aussi abstrait soit-il, renvoie en tant que langage et dans l'exercice de sa fonction, comme on l'a vu dans le cas de la littérature, à des agencements sociaux fonctionnels concrets ; et inversement, les signes, aussi concrets puissent être leurs significations, demeurent des interprétations mentales synthétiques – défaire l'identité de la cloche revient à défaire une interprétation de l'esprit. On ne cesse alors, dans un sens comme dans l'autre, de sauter de l'abstrait au concret, de l'indétermination à la détermination, du signifiant à l'asignifiant. Si Schaeffer ne semble pas s'être posé la question en ces termes, il y apporte pourtant une réponse lorsqu'il refuse de résumer le rapport entre la musique habituelle et la musique nouvelle à une simple opposition, en en donnant alors une représentation cyclique que nous reproduisons ici avec son commentaire :



« La flèche n° 1 figure la réaction possible des expériences de musique concrète sur l'imagination d'un musicien se contentant d'employer l'orchestre habituel. On pourrait même dire que, l'imagination en défaut, le musicien emprunterait au hasard des trouvailles concrètes comme des points de départ de sa réflexion. La flèche n° 2 représente, pour le compositeur concret, l'apport préalable des moyens classiques Enfin, l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour, devenu organique, de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux³³⁸. » A travers le fonctionnement de ce cycle, qui ne tourne pas en rond mais ne cesse, au contraire, de se renouveler dans sa répétition, on retrouve finalement toute la dynamique du dispositif esthétique. La musique concrète, du fait de ses

³³⁸ Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique m²me*, op. cit., p. 136.

expérimentations contre-nature, vient accroître le domaine de la musique abstraite, qui ne cessera d'alimenter la première, et ainsi de suite. La dernière remarque de Schaeffer est à ce propos significative : « Il se peut que cette interpénétration soit une vue de l'esprit, que les deux musiques soient irréductibles, comme le sont, par exemple, les deux peintures, figurative ou non³³⁹. » Il ne peut s'agir d'une simple vue de l'esprit. Dans la peinture, la cohabitation, nous l'avons vu, du figuratif et du non figuratif relève de la nécessité. Et il en va de même de la musique.

³³⁹ *Ibid.*

05. #Montage - Principe de coh°rence sensible (diptyque cin°matographique 1)

Dès qu'il y a cinéma, il y a montage ; c'est-à-dire assemblage de différents fragments qui, de manière générale, sont composés de matériaux visuels et sonores. Lorsque Vincent Amiel opère une classification des différents types de montage, la distinction se fait précisément sur leur manière particulière d'assembler les fragments. Il en distingue trois : le *montage narratif*, le *montage discursif* et le *montage de correspondances*. Nous préférons pour notre part définir deux grandes tendances : celle du *montage repr°sentatif*, qui correspond au narratif d'Amiel, et celle du *montage asignifiant* ou *däncidents*, qui regroupe les deux autres, en ce sens que les deux nous paraissent animés par une même dynamique, une volonté partagée – peut-être le montage de correspondances est-il un cas particulier du montage discursif, peut-être est-ce l'inverse ; peut-être, encore, expriment-ils des degrés d'expérience différents dans une tendance commune : bref, les deux, dans leur pratique, sont indissociables et participent d'une même intention. Les deux grandes tendances se définissent donc selon leur rapport au principe d'assemblage ou de connexion des fragments obtenus pendant le tournage. On y reconnaîtra celles du dispositif esthétique, de la répétition ou de l'invention, qui se joueront ici dans la manière d'envisager la question de la rupture : le montage narratif ou représentatif travaille sur une *att°nuation*, un *adoucissement des ruptures* dans l'élaboration d'une solide unité d'ensemble ; au contraire, le montage asignifiant cherche à maintenir et même © *mettre en valeur l'œffet de friction* qui anime, lors de rencontres anormales et presque contraintes, les fragments cinématographiques antagonistes.

Type de montage	Articulation des plans	Relation entre les plans	Principe d'assemblage	Principe de transmission	Représentation du monde	Procédé esthétique dominant
Montage narratif	Continu	Articulation	Raccords nécessaires	Transparence (mimétique)	Un monde évident	Découpage
Montage discursif	Discontinu	Confrontation	Choix intelligibles	Démonstration	Un monde à construire	Greffe
Montage de correspondances	Discontinu	Échos	Connexions aléatoires	Suggestion	Un monde à percevoir	Collage

Dans le tableau ci-dessus, que nous reproduisons à l'identique³⁴⁰, l'auteur décrit les grandes caractéristiques des trois types de montage ; on y devine déjà l'opposition qui se forme entre le montage narratif et les deux autres. Comme le précise Amiel, il est nécessaire de considérer que ces différences, bien que notables, dans la façon de monter un film ne sont pas absolues, mais représentent bien des tendances qui, en fin de compte, cohabitent généralement toutes au sein d'un même film³⁴¹. La raison de cette nécessité de cohabitation, nous l'avons abordé dans les cas précédents, dans la peinture, l'écriture ou la musique, et elle n'est pas différente dans le cinéma : par leurs caractéristiques, les différents types de montage s'accompagnent de rapports au monde différents, qui s'étirent principalement entre la simple représentation d'un côté et la tentative d'invention d'un autre ; étant donné que l'invention s'inscrit dans un processus de métamorphose de ce qui existe, il paraît nécessaire, à l'image du peintre qui cherche le point de rupture dans le figuratif, que le cinéma ne puisse se passer de l'une et l'autre des deux tendances : le montage asignant cherche l'incident à la limite des représentations connues et des grandes lignes narratives.

³⁴⁰ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 23.

³⁴¹ « Chaque film est constitué de plusieurs types de montage, associant parfois le collage à la greffe, ou la greffe au découpage. Aucun film n'est fait uniquement de l'un de ces procédés ; ce ne sont que des caractéristiques dominantes, dont l'équilibre change d'un film à un autre, parfois d'une séquence à une autre. » (*Ibid*).

D'un point de vue technique, le montage narratif s'appuie sur une sorte de continuité spontanée ; le jeu des fragments entre eux s'épuise dans le flux des images : la logique d'assemblage, sur ce point, se calque sur celle du *d°coupage*, qui consiste, à partir d'un scénario préalablement écrit, à déterminer l'ensemble des plans à tourner qui seront à même de rendre compte fidèlement de son expression cinématographique³⁴². A l'image de l'écriture classique, dont on a abordé précédemment les caractéristiques, le contenu (ce qui est montré ou raconté) prend ici le pas sur une forme (la manière dont on montre ou raconte), non pas secondaire, mais transparente, autrement dit simple outil ou support de communication. Et comme dans l'écriture classique, dès lors que la forme, perdant toute consistance, s'abandonne à l'autorité du sens qu'elle manifeste, ce que cette transparence laisse voir, c'est une représentation du monde tel qu'il est, tel qu'on le connaît et le reconnaît.

C'est tout l'inverse qui se passe dans les montages discursifs et de correspondances qui, au-delà de leurs différences, partagent, plus encore qu'une mise en valeur de l'acte de montage comme pratique à part entière, une primauté, ou une prise de pouvoir sur un contenu auquel il ne se contente plus de se soumettre. C'est précisément cette pratique, comme art d'assembler les fragments, par greffe ou collage et non par découpage, c'est-à-dire selon une forme de contrainte dans la logique d'assemblage, qui *compose du sens* au lieu de simplement représenter des significations existantes. Cette atteinte portée à l'écoulement naturel des plans, qui distingue fatalement ces deux types de montage de la narration, se traduit par une suspension du sens, et s'accompagne d'une conception du monde différente. On ne représente plus le monde tel qu'il est, mais on s'aventure, par le biais de formes esthétiques, à en donner de nouvelles images.

Comme toutes pratiques artistiques de la période qui nous intéresse ici, le cinéma, et plus naturellement encore parce qu'il est un art non seulement profondément marqué par le XX^e siècle, mais aussi parce qu'il repose en grande partie sur l'acte de montage, s'inscrit dans le fonctionnement du dispositif esthétique. Comme la peinture, la littérature ou la musique, la création cinématographique navigue entre deux tendances majeures, impliquant toutes deux, par le biais de pratiques et de formes esthétiques, avec lesquelles elle se confond finalement, une conception du monde comme fonctionnement social concret. Le montage narratif, comme son nom l'indique, a cette fonction de raconter le monde : pour y parvenir, il emploie un

³⁴² « Ce que l'on appelle "découpage technique", et qui est plus communément désigné aujourd'hui sous le terme simple de "découpage" est l'opération effectuée à partir du scénario, qui vise à distinguer les plans successifs dont le film sera fait. » (*Id.*, p. 15).

ensemble de présupposés. Or ces présupposés, parce que dans ce cas précis la forme ne fait que rendre compte timidement et par transparence du monde à représenter, sont nécessairement de l'ordre du cliché, de l'opinion et des patterns sociaux ritualisés qui composent le monde référent. Mais lorsque le cinéma parvient à dépasser voire à s'extraire de cette conception commune des choses, autrement dit lorsque la forme esthétique, délaissant sa simple fonction représentative, prend à sa charge, par primauté et métamorphose aussi bien plastique que sémantique, la maturation et l'expression de significations virtuelles inédites, il devient capable d'invention, de création véritable, dont les fonctions ne se limitent pas au visionnage d'un film.

Le modèle du dispositif esthétique met en relation, comme on a commencé à le voir, les pratiques artistiques et le fonctionnement du monde, qu'il soit pratique ou conceptuel. Le cinéma, à travers ses dispositifs complexes, va nous permettre de montrer ce qui se joue véritablement entre l'œuvre et le monde ; où comment l'œuvre, par l'exercice et l'expérience de ses formes, implique des conceptions et des occupations du monde différentes.

Le cycle narratif du dispositif classique

Il est de coutume, et à juste titre, de considérer que le cinéma classique répond de manière générale aux codes du montage dit narratif ou représentatif. Cela n'a pourtant pas toujours été le cas, tout particulièrement en ce qui concerne le cinéma à son commencement. « Lorsque le cinéma commença à se populariser à la fin du XIX^e siècle, la curiosité suscitée par ces images en mouvement était si vive qu'il n'y eut pas lieu, dans un premier temps, de leur trouver une logique de présentation³⁴³. » Les raisons qui amènent les réalisateurs de l'époque à en rester à une « logique de présentation » ou « d'attraction » ne sont cependant pas propres au support cinématographique émergent, mais s'expliquent assez simplement par les conditions esthétiques de l'époque, au sein desquelles la logique narrative s'appliquant aux images n'est pas encore quelque chose allant de soi³⁴⁴. Pourtant, si le cinéma ne naît pas dans

³⁴³ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 25.

³⁴⁴ « C'est qu'il n'était pas du tout naturel, ni pour les cinéastes, ni pour les spectateurs, d'établir entre les images une continuité qui les articule logiquement les unes avec les autres ; ce sera la première fonction du montage, que de permettre aux images de "raconter des histoires". [...] Jusque-là, il n'y a aucune raison pour que des images, agencées les unes par rapport aux autres, forment un récit. La bande dessinée existe à peine (elle va se développer, comme le cinéma, au début du siècle), et la peinture classique n'a pas de véritable tradition narrative » (*Ibid.*). Concernant la peinture, notons que si elle possède bien une logique narrative, celle-ci ne

la narration, il y trouve rapidement, au début du XX^e siècle, matière à s'y développer. C'est précisément que le montage, lui, c'est-à-dire dès lors que se pose la question de l'articulation des différentes images, est profondément attaché à la logique narrative.

Le cinéma classique renvoie donc bien en premier lieu au problème narratif, à la question de l'histoire racontée, avec tout ce que cela engage. Au départ, il y a l'histoire ; c'est elle qui détermine les grandes composantes du récit narratif que sont les agents, le déroulement et le domaine ou le champ d'action. Or, comme l'a vu, c'est tout le rôle du découpage, primordial dans le cinéma narratif, jusqu'à en occuper la fonction même de monteur, qui est chargé de poser les bases et de tracer le plan du film. L'essentiel de la distinction entre les deux tendances, représentative et asignifiante, renvoie à l'opposition fondamentale qui existe entre l'exercice du découpage et celui du montage authentique. Or cette opposition est claire et se joue, davantage que sur la pratique de l'opération – qui consiste toujours à composer un ensemble à partir de divers éléments –, sur le matériau utilisé. Et bien que découpage et montage supposent tous deux un certain effort de création, ils insistent chacun à leur manière sur une *intention* différente d'aborder ce matériau : le découpage implique quelque chose à déconstruire, et à utiliser, quelque chose de déjà là ; le montage, au contraire, met l'accent sur le résultat de l'opération, sur un « quelque chose » de nouveau qui émerge d'un processus de construction. Le montage représentatif, puisqu'il nécessite tout de même un montage, consiste alors en un *remontage*, le plus fidèle possible, de fragments obtenus par découpage du matériau de départ : « Dans le cas du découpage, [...] il s'agit d'unités préalables, qu'il s'agit effectivement de “rendre”, de retrouver, de représenter³⁴⁵. » Le montage représentatif invente, mais dans la contrainte, dans les limites du domaine fixé d'avance par le monde qu'il découpe et remonte³⁴⁶. Il s'autorise la fiction, mais dans un registre qui la définit comme simple déguisement imaginaire – les personnages et les histoires sont inédits, mais les fonctions sous-jacentes au récit existent déjà. En tant que recomposition de ce qui est, le cinéaste représentatif, parce que son matériau est limité, ne s'écarte jamais du monde comme il est. Amiel écrit ainsi : « Le découpage [...] “projette”, dans l'hypothèse d'une réalisation, un agencement de la réalité. Il en extrait certains détails, choisit des suites de gestes, évoque grâce à eux une totalité connue de tous³⁴⁷ ». On ne quitte

renvoie pas à proprement parler l'articulation d'images entre elles, mais à celle des composantes internes de l'image.

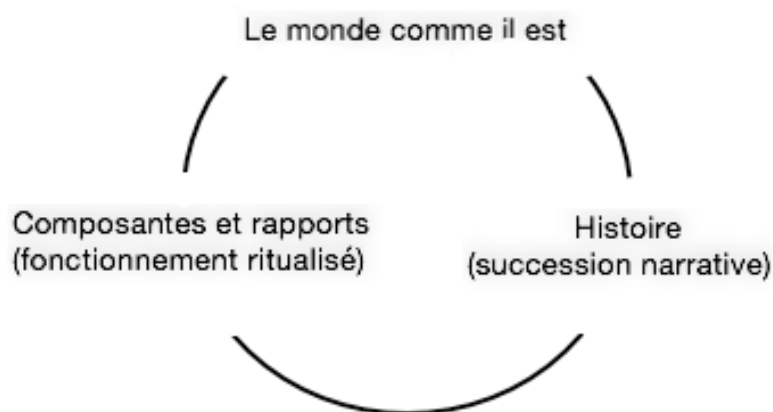
³⁴⁵ *Id.*, p. 18.

³⁴⁶ « Le grand principe du découpage est qu'il s'effectue à l'intérieur d'une totalité posée au préalable. » (*Id.*, p. 17).

³⁴⁷ *Id.*, pp. 16-17.

jamais véritablement le monde parce que tous les éléments qui composent l'univers du film nous ramènent irrémédiablement à une vision familière.

Il ne faut pas dire que *bien que* le montage représentatif raconte librement des histoires, il ne peut faire autre chose que répéter à l'identique le monde comme il est. Car précisément, c'est *parce qu'il* raconte des histoires, parce qu'il instaure un flux narratif dans ses compositions ou recompositions qu'il est contraint à la répétition. On se posait la question, à l'occasion de l'analyse du dispositif de Bacon, de la raison qui, au fond, poussait l'artiste à fuir la figuration et les rapports narratifs entre les Figures. La réponse est simple, et le cinéma, parce qu'il repose sur une continuité narrative au plus proche de la réalité, l'explique particulièrement bien : c'est que *le flux narratif suppose comme conditions un ensemble de caractéristiques rigoureuses* qui contraignent considérablement l'artiste, à tel point qu'elles le limitent *à la répétition et à la carte de l'invention*. C'est ce qu'explique Amiel à propos du cinéma, mais qui est tout aussi valable pour l'ensemble des productions artistiques qui reposent sur la narration : « C'est le fondement du montage narratif : celui qui impose une logique au moyen d'éléments fragmentés, que sont les plans successifs. Car, pour pouvoir créer une évolution, indispensable à la présentation de toute histoire, il faut inscrire l'action ou les personnages dans une unité, un cadre de perception homogène, qui seul peut devenir le cadre de référence de cette évolution³⁴⁸. » Ces caractéristiques définissent ce que l'on pourrait qualifier de *cercle fermé du dispositif narratif* – répétition narrative :



³⁴⁸ *Id.*, p. 27.

L'histoire, pour être racontée et comprise par le public, doit reposer sur des mécanismes connus : en l'occurrence, des agents identifiables dont les logiques comportementales et relationnelles vont de soi. Pour que ce soit le cas, ceux-ci doivent correspondre, jusqu'à s'y confondre, au fonctionnement ordinaire du monde dans lequel évolue le public. De sorte que l'histoire, quelle qu'elle soit, dès lors qu'elle répond aux codes narratifs, ne fait que renforcer la conception du monde tel qu'il est qui est à la base de sa composition. C'est aussi pour cela que la narration repose essentiellement sur l'opération de découpage : l'ensemble de ses fragments sont issus du monde ordinaire, sans quoi la dynamique narrative ne fonctionnerait pas.

Il faut bien saisir à quel point le découpage et la narration sont liés. Parce qu'il décompose et recompose le fonctionnement du monde, les fragments utilisés demeurent marqués par ce fonctionnement ; l'ensemble des techniques et procédés employés dans le découpage vont dans le sens de la continuité narrative. « Le cinéma de découpage a quelque chose de métonymique : il ne propose que des fragments à l'interlocuteur, afin que celui-ci, immédiatement, puisse se référer à la totalité suggérée. Mais cela n'est possible que s'il existe entre chacun des fragments, ainsi que par rapport à la totalité, des relations évidentes, des liens étroits. L'idée de la continuité est donc indispensable à ce principe de découpage : continuité chronologique entre les plans qui se succèdent, mais aussi continuité logique, entre les gros plans et les plans d'ensemble, entre les différents morceaux de l'action ou du monde qui sont représentés séparément. Dans la manière de composer les plans, dans la façon de les tourner, mais aussi dans le choix des raccords qui les articulent, un des critères principaux est cette obligation de continuité, d'unité de la perception, qui détermine toute une esthétique³⁴⁹. » Tout en fonctionnant à partir de fragments, le cinéma représentatif va ainsi tout faire pour en *limiter l'autonomie et la potentialité interprétative*, et les inscrire ensemble dans la composition d'une totalité homogène ; il va prédéterminer le regard du public. La « couture » est préférée à la rupture ; et un plan en appelle un autre, naturellement, et ainsi de suite, dans le film comme dans la tête du spectateur. C'est à cela que servent les raccords, qu'ils soient visuels ou sonores : « “Raccorder”, c'est faire en sorte [...] que le *cut* ne soit pas ressenti comme une rupture définitive et radicale, mais comme l'occasion d'une couture, qui permet d'assembler des morceaux différents avec la plus grande discrétion. Il s'agit de camoufler la césure, d'en effacer l'impression, tout en conservant la qualité d'articulation qui

³⁴⁹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 17.

est au principe des changements de plan³⁵⁰. » C'est aussi dans cette logique que s'inscrit le principe de continuité relatif à la narration. Car si les raccords « imposent un ordre³⁵¹ », il s'agit avant tout d'un ordre temporel : le montage représentatif « impose une structure de succession, où les moments, eux-mêmes attachés l'un à l'autre, forment une irréversible linéarité³⁵² ». Il va de soi que cela détermine la nature même des fragments utilisés, qui se comportent alors comme des clichés : le travail d'atténuation des ruptures entre eux nous amène à les considérer non pas de manière autonome, mais toujours dans le flux de leur assemblage. Ce qui est montré dans un plan, c'est à la fois, et seulement, les éléments qui confirment son attachement avec le ou les précédents et, nécessairement, ceux qui amorcent celui ou ceux qui le succèdent. « Pas question, dans ce dispositif, d'entrevoir une autre logique que celle de l'évanouissement successif des instants de la diégèse, au fur et à mesure de la disparition des images³⁵³. »

Autrement dit, les fragments sont en état de *sursignification*, non pas au sens de débordement ou de prolifération comme c'est le cas dans le processus d'assignification, mais au sens, au contraire, de cloisonnement ou d'appauvrissement. Le plan, dans la manière dont il est filmé, dans ce qu'il fait voir, ce qu'il raconte, ce sur quoi il insiste notamment, détermine par avance le cheminement de lecture du spectateur ; il impose sa signification, et n'offre pas de possibilités de démontage ou d'interprétation différente. Lorsque c'est le cas, comme par exemple dans la fiction policière, qui repose sur le doute, la structure reste la même : le fait est que le doute, comme possibilité de lecture multiple du récit, est tout aussi suggéré, à tel point qu'il se fait sous la contrainte, et ne représente au final qu'une fausse ligne de fuite, simple détour narratif qui, entièrement maîtrisé par le cinéaste, finit toujours par retrouver l'axe narratif principal qu'il n'a jamais véritablement quitté. Du fait de sa nature pourtant, et par l'ensemble des informations qu'il contient, un plan est toujours le lieu d'une prolifération signifiante ; c'est un régime de signes qui ne se centralise et ne s'oriente pas sans effort. Le fait est que chaque plan, dans sa composition, s'accompagne d'un sens irréductible, et que ce dernier est soumis à la logique d'assemblage que lui impose la succession narrative. Toute l'attention, dans l'acte de composition comme dans celui de réception, est portée sur la mise en rapport : les fragments ne valent pas par eux-mêmes, on leur ôte toute possibilité

³⁵⁰ *Id.*, p. 30.

³⁵¹ *Id.*, p. 32.

³⁵² *Id.*, p. 37. « Le montage à base de raccords [...] que l'on pourrait appeler montage articulé, puisque son principe est de permettre une organisation mécanique des fragments, en leur offrant des transitions souples, ce montage construit avant tout [...] un ordre temporel ».

³⁵³ *Ibid.*

d'expression autonome et singulière ; leur signification est alors dévouée à la logique d'assemblage, qui renvoie elle-même à la composition d'ensemble. Nous disions précédemment à propos du signe qu'il était toujours, en réalité, la synthèse d'un régime de signes – et ainsi de suite. C'est sur ce principe de synthèse que fonctionne le cliché, en réduisant l'expression théoriquement illimitée d'un régime de signes à une unité irréductible dont l'autorité est fictive. Comme si, dans l'appréciation d'un signe, n'était retenu que ce qui participait à la reconstitution sans faille de la totalité en question ; à tel point, et c'est en cela que l'opération sémantique ordinaire relève de la synthèse, que la multiplicité signifiante relative au régime en jeu tendait à disparaître. C'est, nous le verrons ultérieurement, tout le principe du mythe moderne selon Barthes. Or le fragment cinématographique, dans le montage narratif, fonctionne sur le même principe – la raison étant que fondamentalement, toutes ces notions partagent une fonction de répétition similaire. L'ensemble des éléments d'un plan, que l'on peut identifier à un régime de signes, se retrouvent, dans la narration, comme *surcod°s*, *sur-interpr°t°s* : leur pluralité s'efface au profit d'une expression unidimensionnelle, dont la signification est entièrement tournée vers la logique narrative à laquelle elle participe.

A ce titre, nous retrouvons tout naturellement ici les caractéristiques de l'écriture classique, dont l'architecture profite d'une priorité donnée aux *rappports entre les mots* plutôt qu'aux *mots eux-mêmes*. On se rappelle de Barthes : « Dans le langage classique, ce sont les rapports qui mènent le mot puis l'emportent aussitôt vers un sens toujours projeté ; dans la poésie moderne, les rapports ne sont qu'une extension du mot, c'est le Mot qui est “la demeure” [...]. Le continu classique est une succession d'éléments dont la densité est égale, soumis à une même pression émotionnelle, et retirant d'eux toute tendance à une signification individuelle et comme inventée³⁵⁴ ». Il en va de même du cinéma : ses mots, ce sont les plans ; le modèle de mise en rapport de ces derniers, c'est la succession narrative. Il n'y a rien de surprenant, dans cette perspective, à ce que la littérature et le cinéma partagent les mêmes modalités structurales, dans le sens où tous deux se rapportent à une même conception du monde, une manière similaire d'en rendre compte par la représentation, et surtout, conséquence de cela, littérature et cinéma, lorsqu'ils optent pour la représentation, présentent une évidente affinité pour ce qui est de la fonction de l'œuvre d'art. Car derrière cette transparence de la forme (du mot ou du plan), c'est le même monde qu'il s'agit de montrer ; une même totalité que viennent renseigner, en y abandonnant toute épaisseur autonome et

³⁵⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 39 et p. 37.

singulière, chacun des mots, comme chacun des plans. La transparence des mots, dans l'écriture classique, laisse apparaître le langage officiel, qui dans sa fonction assure le maintien de l'autorité du monde tel qu'il est – précisément parce que c'est lui et lui seul qui le formule. Ce langage se doit d'être universel, c'est à dire partagé par tous – d'où l'entreprise d'un Kafka, à la fois résistante et créatrice, qui compose un langage hybride qui sera en mesure d'exprimer sa condition singulière. La transparence des plans traduit leur soumission à la logique narrative, et une fois encore, on y retrouve ce souci d'universalité. « En effet, le découpage présuppose que l'auteur et le spectateur ont à l'esprit la même représentation du monde, le même “décor de fond” sur lequel des fragments d'action deviennent compréhensibles, et qu'ils contribuent à situer. Pour que chacun comprenne l'action, les réactions des personnages, le contexte en quelques indications, en quelques allusions, il faut que ces représentations soient partagées par tous, qu'elles appartiennent à une vision commune³⁵⁵. » Or de quelle nature est cette vision du monde, issue de l'opération de découpage, et qui se veut universelle, autrement dit accessible et partagée entre le cinéaste et l'ensemble de ses spectateurs ? C'est nécessairement le monde comme il est, que l'on se contente de re-mettre en forme. « On peut considérer que le logique de découpage est un des aspects les plus caractéristiques du cinéma classique. Elle préserve l'unité et la continuité dans un réseau serré de repères qui forment comme une toile rigide ou se tend la représentation du monde. Logique reconnue, immédiatement compréhensible, elle conforte l'ordonnancement des choses, et d'un monde communément perçu. Le découpage, dans son principe, propose un trajet (de la conscience et du regard) dans un décor et selon des modalités que chacun connaît³⁵⁶. » Le cercle de la narration tourne sur lui-même, sans possibilité d'opérer la moindre variation. Le montage narratif, qui succède au démontage, ne fait que remonter le monde que ce dernier prétendait déconstruire.

Ce qui oppose la pratique du montage, dans ses grands principes, aux autres formes d'organisation ou d'agencement, c'est précisément sa capacité à assembler des éléments hétérogènes, ou, dit plus simplement, à former des composés à partir d'éléments en dehors des rapports naturels et connus que ceux-ci entretiennent. Dans le cinéma, le montage narratif, en tant qu'il relève de l'assemblage de fragments, demeure de l'ordre du montage. Cependant, parce qu'il dérive principalement du découpage, dont l'opération s'exerce sur une conception connue du monde, l'ensemble de ses procédés tend à en faire oublier cette fonction

³⁵⁵ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 17.

³⁵⁶ *Id.*, p. 21.

primordiale propre au montage, pour finalement devenir un simple remontage. C'est ce sur quoi insiste Amiel lorsqu'il caractérise les rapports entre les plans : *n°cessit°*, *continuit°* et *articulation* ; tout semble fait pour réduire au maximum les ruptures entre les différents éléments utilisés. La conséquence principale est de réduire ces éléments, par synthèse, aux simples rapports qu'ils entretiennent dans la composition d'une totalité à laquelle chacun ramène, passant sous silence d'une part leur richesse signifiante, et d'autre part, de fait, les possibilités de rapports inédits – les incidents qui échappent au fonctionnement ordinaire. Or, ces caractéristiques découlent directement du principe narratif : *säl y a narration, il y a n°cessairement une succession logique continue ; pour que cette succession soit possible, il faut que les °l°ments assembl°s soient exclusivement consid°r°s dans leurs rapports avec les autres ; ce parti pris suppose une conception partielle des °l°ments, qui implique d°en ignorer leur singularit°, en ce sens qu°ils renvoient ©une composition d°ensemble ; enfin, pour que la succession fonctionne, ses modalit°s relationnelles n°cessitent d°être connues ; c°est pourquoi, par cons°quent, la narration n°a pas d°autre choix que de reprendre les m°canismes du monde partag° par tous* – la succession narrative dite « logique » n'est alors logique qu'au sens d'ordinaire, de rituelle, et non pas de manière absolue. Ainsi, si le montage narratif rentre dans la dynamique du dispositif esthétique, il ne parvient jamais à ouvrir la brèche qui permettrait de faire filer l'ensemble au-delà des limites du monde tel qu'il est – et il s'agit ici d'une véritable impossibilité performative : si c'était le cas, le diagramme briserait nécessairement le fil de la continuité narrative. Ce type de montage se contente alors de réorganiser, sagement et segment par segment, le monde connu, ce déjà-là que l'artiste se doit, dans le processus de création authentique, de transformer. C'est en ce sens que nous qualifions le montage narratif, tout comme l'ensemble des productions artistiques qui use de la narration, d'art représentatif. Leurs œuvres consistent en la répétition des principes fonctionnels connus. C'est d'ailleurs ici toute leur fonction. Il ne s'agit pas de dire que l'art représentatif n'a aucune valeur, mais de bien comprendre que la fonction de consolidation d'une mise en ordre nécessaire du monde ne peut prétendre en l'état au statut de création véritable.

Aussi la question du kitsch se pose : s'il nous paraît évident que le fonctionnement du monde repose sur un mécanisme en équilibre où cohabitent les dynamiques d'invention et de répétition, l'excès de l'une ou de l'autre des deux tendances semble problématique. La répétition sociale chronique, notamment lorsqu'elle représente une part importante, si ce n'est majoritaire, des productions artistiques (ce qui est le cas dans la plupart des disciplines, tout

particulièrement encore dans le domaine de l'art dit « industriel », qui couplé à une logique économique capitaliste, se plie à l'ensemble des contraintes des productions grands publics, qui se retrouve naturellement dans l'art représentatif), s'accompagne nécessairement d'une lourde fonction autoritaire : répéter le monde comme il est revient à assurer la persistance de son fonctionnement, quel qu'il soit. C'est d'autant plus important qu'il est tout à fait faux de voir dans la logique narrative, bien qu'elle nous paraisse aujourd'hui naturelle, notamment parce qu'on y retrouve effectivement la signature de notre environnement connu, une représentation fidèle et absolue du monde. Comme on l'a dit, le cinéma ne commence pas dans un système narratif qui, parce qu'il repose sur une synthèse orientée des éléments avec lesquels il compose, relève toujours d'une certaine forme d'interprétation : le monde comme il est, tout comme la logique narrative qui lui correspond, sont toujours *relatifs läun ©läautre* ; à chaque organisation sociale, un système narratif. Ainsi Amiel précise, à propos de l'ordre de succession, qu'il n'est « évidemment pas “naturel”, bien que l'habitude nous incline à le penser. Lorsque nous regardons une succession de tableaux, une suite de visuels sur un écran d'ordinateur, lorsque nous feuilletons les illustrations d'un livre, aucune logique de succession dans le temps n'occupe d'abord notre regard. Contraindre, subrepticement, le spectateur à penser les scènes dans le temps est la première fonction narrative des articulations que nous venons d'étudier³⁵⁷ ». Mais il ne s'agit pas seulement d'un problème cinématographique. Le fait est que si les codes qui soutiennent la logique narrative (sujets agissants, causalité, etc.), comme on l'a vu, ne sont pas exclusivement d'ordre artistique ou cinématographique, c'est qu'ils sont avant tout, par le prisme réducteur d'une sémiologie dominante, de nature sociale ; par conséquent, la fonction esthétique de la narration se prolonge nécessairement dans l'occupation sociale réelle du spectateur. Et si la narration relève de l'interprétation, alors le monde lui-même, tel qu'il fonctionne, tel qu'on l'occupe, en relève tout autant. Schaeffer ne disait pas autre chose, lui qui avait bien compris le caractère relatif des codes de la musique classique, qu'il cherchait à transformer dans une mise en asignifiante des sons concrets – ces sons dont il jugeait la détermination de leur signification trop lourde. Le cinéma ne doit pas prétendre à autre chose, et c'est dans cette optique que se développe une forme différente de montage.

³⁵⁷ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 38.

Le montage asignifiant

Le cinéma semble un lieu privilégié du montage. Ce n'est vrai seulement qu'en apparence, non pas parce que le montage fait partie intégrante de son processus de production, mais plus vraisemblablement parce que dans la cinéma, peut-être plus qu'ailleurs, l'opération d'assemblage relève d'une véritable pratique, qui consiste travailler sur des éléments très concrets. Même si c'est moins évident aujourd'hui avec le support numérique, le montage cinématographique garde les traces d'un travail mécanique ; les bandes, les ciseaux ou le cutter, la colle puis le scotch, etc. Le fragment est matériel, il a sa propre existence physique, on le crée dans la découpe, on le touche, on le sent... En outre, les fragments sont facilement visibles dans l'œuvre, à travers l'abondance de raccords. Les choses ne sont pas aussi simples dans la littérature ou la musique (hors pratique du sampling), c'est encore pire dans la peinture. Dans tous les cas, pourtant, abordés jusqu'ici, il s'agissait bien de montage. Les montages organiques, ou désorganiques, de Bacon – et pas seulement dans l'arrangement des triptyques, mais sur une seule toile, en une fois, dans une seule figure. Le retour du figuratif ne veut pas dire autre chose : la cohérence sensible de la Figure émergente relève d'un assemblage de devenirs. Aussi on l'a vu, à l'inverse, le montage cinématographique narratif n'en porte que le nom. C'est que le montage authentique, dans son opposition au monde connu, ne se fait pas sans effort. C'est le procédé esthétique contemporain par excellence, quelque chose de très profond. En réalité, il y est davantage question de signes, et de rapports sémantiques, que d'un simple jeu de collage de morceaux de bandes-images. Reste que le cinéma à l'avantage, par la visibilité qu'il donne à l'exposition de ses montages, de les rendre particulièrement accessibles.

Si le montage asignifiant se distingue du montage représentatif, c'est en premier lieu par son rapport au narratif, duquel il cherche volontairement à s'extraire. Ainsi, à une logique de succession, il oppose celle de la juxtaposition, comme conséquence somme toute naturelle. En effet, dès lors que la mise en relation des fragments ne répond plus à des choix déterminés d'avance, comme c'est le cas lorsque le découpage décide du montage, l'assemblage ou le mode d'articulation n'est plus contraint à l'enchaînement. Précisons cependant qu'il n'y a pas lieu de séparer les différentes caractéristiques du montage asignifiant, de considérer l'une comme cause d'une ou des autres ou inversement : toutes sont liées et se confondent dans l'acte créatif ; chacune des caractéristiques correspond, pour ainsi dire, à un point de vue singulier sur le même objet. Le fait est que le fonctionnement même de ce type de montage,

en refusant la logique narrative, s'exclut du principe de causalité, de telle sorte que le système d'analyse implique de se plier à sa logique interne. Seulement, puisque l'écriture suppose un commencement, la question de la succession nous semble un bon point de départ. De fait, si demeure, par nécessité, notamment celle de la durée qu'implique le support cinématographique, une certaine forme de suite dans l'émergence des différents plans, on constate une rupture évidente dans la filiation des plans : ces derniers se succèdent dans le temps, mais dans le temps du film seulement, celui inscrit sur la fiche technique, la seule durée réellement appréhendable ; l'enchaînement des plans ne suit plus la logique de l'action, c'est une différence radicale avec le montage narratif³⁵⁸. Ce renversement de logique d'agencement s'inscrit alors dans un bouleversement global du processus de production, qui touche tout autant le reste des éléments et des procédés en jeu.

Ce qu'implique la juxtaposition, c'est un changement quant à l'intention inhérente au plan qui est suggérée – ce sur quoi le cinéaste canalise le regard du spectateur –, qui n'est plus dès lors centrée sur le principe de liaison. On disait précédemment que la narration imposait aux plans jusqu'à leur propre annulation (transparence) au profit de la logique de succession. Comme si tous les plans se résumaient à leur fonction.

Plan 1 : un homme, dans ce qui semble être une maison, s'approche d'une porte.

Plan 2 : gros plan sur la poignée ; sa main (ce ne peut être que la sienne) la saisit et la tourne ; la porte s'ouvre.

Plan 3 : l'homme sort par la droite de l'écran, laissant la pièce vide.

Plan 4 : À l'extérieur de la maison (ce ne peut être que la même), l'homme sort effectivement si il arrive par la gauche de l'écran.

Ce que l'on a vu : au-delà de la succession des plans, on ne retiendra que le fait qu'un homme est sorti d'une maison ; chaque plan, bien qu'autonome, se réduisant à l'expression de ce simple fait.

Certes très basique, cet exemple montre le rapport de soumission entre le contenu des plans et la manière dont ils s'agencent. Or, privé de cet appui, le cinéaste assignifiant se doit d'élaborer sa propre logique d'assemblage. Nous savons que la succession narrative emprunte au fonctionnement ordinaire, et par conséquent, il y a dans ce nouveau type de montage une forme manifeste d'élaboration inédite, une affinité au hasard relative à l'invention. On

³⁵⁸ « L'analogie "temps du film"/"temps de l'action", sans être parfaite en termes de durée, s'est imposée en revanche en ce qui concerne le principe de succession. C'est sans doute une des conventions les plus fortement ancrées du cinéma. » (Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 37).

retrouve l'enfant deleuzo-guattarien dans le noir : il avance dans l'inconnu, trace un parcours singulier au gré des rencontres. Le monteur lui-même se surprend dans la pratique, il ne se rapporte plus à un monde familier mais se plie à l'apprentissage d'une vision nouvelle – « Investigation du montage », écrit Amiel³⁵⁹. « Dans la cas du montage, l'unité est différente : elle s'invente au gré des trouvailles, des rapprochements³⁶⁰. » La juxtaposition s'impose : non pas qu'il n'y ait plus aucune logique entre les plans, mais simplement que cette logique, s'élaborant dans le montage, ne préexiste pas, ne précède pas son résultat. Conséquence naturelle et importante de cela, comme expérience de création à part entière, c'est l'ensemble du schéma narratif qui est ébranlé : il n'y a ni début ni fin véritable, la juxtaposition construit une composition que le montage met en forme, et désigne plus qu'il ne raconte. Amiel, à propos du film *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais qui jouit de cette absence de finalité : « c'est une construction qui n'a que l'apparence de la solidité : à la fin du film, les histoires se sont embourbées, les personnages n'ont rien accompli, le film s'achève sur une absence totale de résolution, comme si la belle démonstration/narration n'était en définitive qu'un jeu impossible³⁶¹. » C'est que la finalité ne peut exister que dans un monde fermé et connu (ce qui va de pair) dont la logique de fonctionnement autorise l'anticipation, dont les effets ne trahissent jamais leurs causes ; ce qui est incompatible avec l'expérience véritable du montage.

Montrer la structure de l'Événement plutôt que l'événement lui-même³⁶². L'événement, celui que l'on raconte, a un commencement, un déroulement chronologique, et une fin ; il est vécu par des sujets, il a un nom et une signification. L'*événement*, comme le montre Deleuze, est très différent et se confond avec le domaine ou *surface du pur devenir* ; il précède pour ainsi dire la manifestation ou effectuation des événements qui n'en sont que de sommaires interprétations : « Qu'est-ce que le sage trouve à la surface ? Les purs événements pris dans leur vérité éternelle, c'est-à-dire dans la substance qui les sous-tend indépendamment de leur effectuation spatio-temporelle au sein d'un état de choses. Ou bien, ce qui revient au même, de pures singularités, une émission de singularités prises dans leur élément aléatoire,

³⁵⁹ *Id.*, p. 71.

³⁶⁰ *Id.*, p. 18.

³⁶¹ *Id.*, p. 91.

³⁶² A propos du film de Sergueï Eisenstein : « Les contrastes entre plans généraux et gros plans sur les visages, lors de la fameuse scène des escaliers d'Odessa dans *Le cuirassé Potemkine*, sont source d'émotion sensible, de chaos dans la perception. Ils ne découpent ni l'espace d'un récit ni le temps d'une action : la plupart du temps ils ne se rapportent pas exactement aux mêmes lieux ou au même moment (on ne distingue pas dans les plans d'ensemble les scènes que détaillent les plans rapprochés). Ce sont des plans dont la succession n'est pas d'ordre réaliste, mais démonstratif. C'est la "structure" de l'événement qui est montrée, plutôt que l'événement lui-même. A l'écran prend corps une sorte d'Évènement, dégagé des contingences de l'épisode. » (*Id.*, p. 19).

indépendamment des individus et des personnes qui les incarnent ou les effectuent³⁶³. » C'est cette structure-là que recherche le monteur. Et elle ne s'épuise pas dans des effectuations qui en leur sein, c'est-à-dire lorsqu'on les démonte, renvoient toujours à autre chose, et ainsi de suite, dévoilant un réseau de connexions inouï. Montrer les événements eux-mêmes, cela impliquerait de se plier à leur logique d'effectuation, cela reviendrait à les répéter, tels qu'ils ont été, reprendre leur succession. Le montage par juxtaposition au contraire ouvre sur une vision nouvelle ; l'expérience, le parcours qui en découle, est affaire d'aventure, de découverte. L'*apprentissage*, c'est celui d'un monde nouveau, qui est étranger à l'artiste avant même de l'être pour le spectateur.

Tout se joue au niveau des raccords, qui cette fois soulignent l'effet de rupture : à chaque fois l'occasion de s'arracher du monde comme il est, s'attaquer à ses clichés ; l'entre-deux plans doit devenir un lieu d'étonnement – un foyer d'incidents. Car l'essentiel ne réside pas dans la confrontation de fragments cinématographiques, qui trouveront justement, c'est ici tout l'enjeu du montage, dans la cohérence de l'œuvre matière à s'accorder, mais dans une rupture avec le monde connu. C'est la raison pour laquelle la continuité naturelle est abandonnée au profit d'un profond décalage : « les plans n'élaborent pas une continuité, mais plutôt une série de soubresauts qui, loin d'aider au cheminement du regard [...], laissent celui-ci quelque peu interrogatif. [...] Ce n'est plus une nécessité que ce "collage" manifeste, contrairement à ce qui présidait à l'opération de découpage. Il ne s'agit plus de respecter un ordre, logique ou chronologique, dans lequel se reconnaîtrait aisément le spectateur. Il s'agit au contraire de provoquer des rapprochements, de susciter des correspondances, dont l'imprévisibilité est primordiale³⁶⁴ ». La contingence contre la nécessité ; la surprise plutôt que l'ordinaire. Mais précisément, l'étonnement provoqué n'a rien de l'effet de style, ou de la provocation, c'est simplement le symptôme d'une vision du monde bouleversée, d'habitudes tourmentées – de la même façon que le choc provoqué par Bacon ne relève pas de l'horreur. À l'opposé d'un montage narratif mimétique, le montage asignant « tente de démontrer, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi³⁶⁵ ». « Dans le désordre apparent, dans l'éclatement des sources, apparaissent des liens nouveaux, des sens inusités... C'est une des caractéristiques de ce type de montage, conçu pour échapper aux logiques ordinaires et

³⁶³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 161.

³⁶⁴ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 19 et p. 20.

³⁶⁵ *Id.*, p. 62.

susceptible de construire d'autres schémas, d'autres modèles, des modes de pensée nés d'associations nouvelles³⁶⁶. »

Mais le parcours, l'expérience d'apprentissage qui découle de l'investissement extra ou intra-ordinaire, se double d'un processus créatif. C'est ici que réside l'invention relative à la pratique artistique. En effet, parce que l'étonnement guide l'artiste, rien ne précède son acte ; l'itinéraire qu'il suit n'est pas déjà tracé, ne le ramènera pas à l'unité du monde connu. En explorant une vision inédite des choses, c'est à la responsabilité de l'artiste qu'il revient de la créer ; d'en définir la forme adéquate, de tracer les limites d'un domaine étranger, de le baliser de nouveaux repères et de nouvelles lignes d'occupation. Si l'œuvre d'art se situe toujours entre deux tendances – représentation et invention – qui traduisent d'un côté la persistance d'un système, de l'autre la proposition de sa métamorphose, reste que l'élan esthétique authentique tend à privilégier la création (dans le fonctionnement du dispositif esthétique, la trace du monde connu se résume pour ainsi dire à un point de départ ; parce qu'il faut bien partir de quelque part). C'est quelque chose que Gabriel Tarde n'a pas manqué de remarquer, lui qui fut parmi les premiers, dans la période charnière de la fin du XIX^e siècle, à saisir la dynamique du dispositif : « Si nous n'avions égard qu'à l'art des époques avancées, nous dirions peut-être qu'il sert à satisfaire le besoin d'expression inventive ou d'invention expressive. Il semble alors, en effet, être avant tout expressif ou inventif, ou l'un et l'autre à la fois, et de ces deux traits de son signalement, c'est le second qui paraît le plus essentiel. [...] L'art, désorienté lui-même comme la conduite, se borne à plaire, et la recherche du plaisir devient son seul objet ; mais, encore ici, sa vertu pacifiante se fait jour, et jusque dans le perturbateur d'un ordre établi on pressent l'organisateur d'un ordre futur, plus large et plus puissant³⁶⁷. » Même chose chez Francastel lorsque, s'intéressant à la même période, il tentait de faire le parallèle entre évolution technique et transformation des pratiques artistiques : « L'artiste ne se borne pas à matérialiser à travers son tempérament, et grâce au maniement d'une sorte de technique particulière, les sentiments, les pensées, générales d'un milieu. Il ne s'empare pas de valeurs immanentes pour les matérialiser, il est essentiellement créateur. L'art est une construction, un pouvoir d'ordonner et de préfigurer. L'artiste ne traduit pas, il invente³⁶⁸. » Or en quoi consiste l'invention, sinon en l'élaboration de nouveaux rapports, de nouvelles relations ? Des rapports entre les choses, comme des rapports internes et constitutifs

³⁶⁶ *Id.*, p. 94.

³⁶⁷ Gabriel Tarde, *La logique sociale*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 524 et p. 527.

³⁶⁸ Pierre Francastel, *Art et technique*, *op. cit.*, p. 6.

des choses ; finalement, l'invention comme modification de réseaux relationnels qui au fond, renvoient à des modèles d'occupation et de fonctionnement sociaux – d'où la puissance du montage comme procédé esthétique. Amiel l'a très bien compris lorsque, à propos d'Eisenstein et reprenant les mots de Bresson, il insiste sur l'importance de la confrontation entre hétérogènes dans le processus d'élaboration du sens : « “Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux”, écrit Bresson. C'est cette fonction d'invention, de création, de proposition – comme si le sens s'inventait au fur et à mesure des confrontations – que le montage d'Eisenstein ajoute à la démonstration³⁶⁹. » Compte tenu de ce que nous disons depuis le début, les propos de Bresson peuvent sembler ambigus, voire contradictoires. Ce n'est pas tant le fait qu'ils soient faux, seulement ils demandent quelques précisions supplémentaires. Il faudrait dire deux choses. Premièrement que l'invention s'apparente effectivement à un processus de variation relationnelle appliqué à des entités existantes (le déjà-là). Deuxièmement – et peut-être ici Bresson ne prend pas toute la mesure paradigmatique du problème –, les choses existantes, quelles qu'elles soient, n'ont rien d'immuable et *se définissent précisément par l'ensemble des relations, internes et externes, qui les caractérisent* – le réseau relationnel d'une entité est, par définition, transversal et ne s'arrête pas aux limites (physiques ou conceptuelles) de l'entité en question. De sorte que c'est par le traitement de leur réseau relationnel qu'on en vient à les redéfinir. Par conséquent, créer consiste bien à inventer, par métamorphose, des personnes et des choses, ou plus précisément de nouvelles conceptions des personnes et des choses, mais selon des modalités qui vont jusqu'à ignorer, parce que franchissant les limites arbitraires catégoriques, la nature même de ce qu'est une personne ou une chose. *Créer, c'est repenser les relations entre les choses, et c'est par là même que l'on en modifie la nature.*

Insister sur ce point est d'une importance capitale, car cela permet de dépasser le grand problème de la distinction entre le domaine supposé abstrait de l'idée, du concept, et celui concret de la pratique ou de la fonction. Il est en effet courant de considérer que les entités qui peuplent le premier, et dans lequel on a notamment coutume de ranger les œuvres d'art, se soustraient à l'utile en ce sens qu'elles n'agissent pas, de manière directe et concrète, mécanique, sur l'activité réelle du monde. Or, ce que nous disons ici, à la lumière de Bresson, c'est que la conception même que l'on se fait d'une chose, quelle qu'elle soit, et par conséquent l'idée, l'identité qu'on lui associe, se définit non pas par découverte d'une essence

³⁶⁹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., pp. 71-72.

immuable, mais par création, *interprétation créative du réseau relationnel* ©travers lequel s'exprime cette chose – ce que nous appelons *agencement*. Autrement dit, parce que le réseau relationnel se confond avec le fonctionnement concret de l'objet, la nature de l'idée, de l'identité associée sera tout aussi concrète. L'idée et la fonction entretiennent un rapport d'immanence dont le signe est le contrepoint : pour le dire plus simplement, on agit en fonction de ce que l'on pense, et inversement. Ainsi lorsque l'artiste redéfinit, par le biais d'une forme esthétique, la conception, c'est-à-dire l'idée que l'on se fait d'une chose, il le fait toujours sur la base de sa fonction – métamorphoser un cliché, c'est repenser, par dépassement, ses relations internes et externes. Par conséquent, il ne faut pas simplement dire que l'œuvre d'art appartient aussi au domaine du concret, mais plus encore, parce qu'elle renverse le rapport du concret et de l'abstrait, elle en devient plus concrète, se rapproche d'autant plus du réel parce qu'elle juge le concret ordinaire pour ce qu'il est : un ensemble d'interprétations abstraites. C'est le programme musical de Schaeffer : il puise dans le concret de nouvelles conceptions sonores, là où la musique classique ordinaire, du fait de l'ensemble de normes conceptuelles, est de nature abstraite. C'est le programme littéraire de Kafka : les différentes catégories identitaires qui lui sont imposées, langagière et civilisationnelle, sont de grossières synthèses au sein desquelles son occupation singulière du monde ne trouve pas sa place ; son écriture sera la mise en forme de son occupation, au plus près de la réalité du monde qu'il expérimente. Kafka écrit comme il est, car il se sent à l'étroit dans le langage officiel. Ouvrir un diagramme, se confronter au chaos, ce n'est pas s'échapper du monde comme réalité, mais bien du *monde comme représentation*, comme interprétation synthétique, précisément parce que le cloisonnement que ce dernier suppose trahit toujours la réalité des modèles d'occupation concrets des entités qui l'occupent.

Dépasser les clichés, redéfinir les identités : cela implique de travailler à partir d'une conception différente des choses. On a vu que le montage narratif, qui correspond à la logique de fonctionnement du monde ordinaire, et donc d'un monde fait d'interprétations synthétiques, avait tendance à réduire le contenu des fragments à une composante d'assemblage, tout en les rapportant du même coup à l'unité commune que forme la continuité narrative. Libérés de la rigidité narrative, le montage assignifiant va au contraire exploiter les fragments dans une plus large mesure. Il ne s'agit pas de suivre un ordre prédéfini, mais d'en créer un, de tracer un parcours au fil des associations de plans. « Si, dans la découpage narratif, "tout ce qui est noté est notable", c'est par rapport à la narration elle-même, à la totalité qu'elle constitue, alors que, dans un type de montage plus proche du

collage, chacun des fragments renvoie à sa propre sphère de signification. Le montage consistant alors précisément à associer ces entités, c'est-à-dire à les valoriser en tant que telles au moment même où on les confronte³⁷⁰. » Symptôme récurrent de la dynamique créatrice du dispositif esthétique, on constate une fois de plus ici que la forme, jadis transparente dans la représentation d'un contenu connu, atteint une certaine opacité : les fragments gagnent en autonomie et ne sont plus, seulement, une partie d'un tout. Comme si chacun, en fin de compte, tendait à exprimer un monde singulier. Il ne s'agit peut-être que d'un point de vue différent : reste que dans leur prise d'autonomie, ils s'autorisent une certaine forme d'opposition, de divergence les uns avec les autres, de sorte que l'ensemble qu'ils constituent ne relève plus de la totalité écrasante mais davantage de la composition hétérogène. Le passage de l'écriture classique à l'écriture moderne consiste, on l'a vu, à déplacer l'autorité des rapports entre les mots aux mots eux-mêmes. C'est exactement ce qui se passe dans le cinéma entre les deux types de montage : dans le narratif, c'est le mode d'assemblage qui agence les plans ; dans l'asignifiant, ce sont les plans eux-mêmes qui formulent un mode inédit de liaison. C'est pourquoi les fragments n'y ont plus cette rigidité d'expression, comme un signifiant renverrait à son signifié, mais, à la manière du Mot moderne, ils font #signes et se donnent à l'écran comme multiplicité, comme régime indifférencié de signes. A partir de là, tous les éléments d'un plan peuvent faire contrepoint, ils présentent tous la potentialité de nouer des liens avec un autre. Et comme dans l'écriture moderne, le mode d'assemblage est endogène aux plans eux-mêmes, et n'est plus le fruit d'une autorité supérieure et extérieure.

On devine la conséquence d'une telle manière de procéder : la composition globale des plans du film ne renvoie plus à une totalité connue, mais s'emploie à en créer une nouvelle. Et cela découle directement d'un mode d'assemblage qui s'inscrit dans une véritable expérience de création. « Dans le cas du montage, l'unité est différente : elle s'invente au gré des trouvailles, des rapprochements. Elle n'est pas donnée, et son caractère imprévisible fait du montage l'un des ressorts emblématiques de la modernité³⁷¹. » C'est que l'opération de montage relève cette fois de la composition, et non plus de la recomposition. Sans ligne directrice, c'est dans chaque plan que le monteur doit trouver matière au raccord, et ainsi de suite. Et chaque fragment est d'une grande richesse. C'est ce qu'Amiel observe chez Resnais, dont les plans « sont assez libres pour aller provoquer du sens partout, mais trop libres pour s'inscrire dans une totalité³⁷² ». La cohérence globale du film, pour ne plus parler d'unité,

³⁷⁰ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 63.

³⁷¹ *Id.*, p. 18.

³⁷² *Id.*, p. 90.

tient dans la juxtaposition, une accumulation qui à terme (bien qu'il n'y en ait précisément jamais), forme une multiplicité où la totalité s'efface au profit d'une expression persistante de l'ensemble des éléments, qui s'oppose à l'évanouissement successif des plans dans la continuité narrative. Le cas de Vertov, caractéristique du cinéma d'avant-garde russe : « On est dans une conception de la réalité faite d'une association de fragments, quels que soient ces fragments, et sans que la totalité formée en définitive n'ait d'existence préalable. Les films de Vertov ont beau constituer chacun une totalité, c'est la part de chaque plan, sa part dans la somme, qui importe³⁷³. »

Il faut bien comprendre comment les différentes composantes du montage asignant s'articulent ; en l'occurrence : *l'absence d'unité totalisante* (l'invention d'une vision du monde plutôt que la représentation d'un monde existant) ; *la persistance des éléments* (l'accumulation dans la simultanéité plutôt que la continuité) ; *la redéfinition des entités* (des agencements relationnels plutôt que des synthèses immuables). Et c'est Vertov lui-même qui l'explique dans un manifeste décisif : « Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres, les assemblant en fatras. Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers. Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas³⁷⁴. » Nous savons que définir une identité relève de la synthèse, de la centralisation, autour d'une entité, d'un régime d'éléments hétérogènes en relation. Une entité ne se résumant pas à sa synthèse, son identité est le résultat instable d'un ensemble de variations associatives continues. Ce que permet l'opération de montage véritable, c'est de *retrouver ou de se rapprocher, en de de la synthèse, de l'agencement relationnel des entités dans tout son déploiement* – en d'autres termes, de *recréer des entités au plus près de ce qu'elles sont, c'est-à-dire non pas dans l'illusion d'une représentation globale du monde, mais dans leur fonctionnement le plus réel*. Montrer l'enchevêtrement des entités, leur pluralité identitaire, pour sortir l'homme, à travers l'image cinématographique, de l'illusion du monde comme il est – c'est tout le projet de Vertov : « Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles³⁷⁵. » Et tout naturellement, la démarche du cinéaste s'inscrit dans un acte de résistance ;

³⁷³ *Id.*, p. 75.

³⁷⁴ Dziga Vertov, *Manifeste cinématographique*, 1923.

³⁷⁵ *Ibid.*

résister à la fonction autoritaire écrasante du cinéma représentatif, qui en tant qu'esthétique de répétition, ne fait que renforcer l'ordre établi :

- Le cinéma dramatique est l'opium du peuple.
- A bas les rois et les reines immortels du rideau. Vive l'enregistrement des avant-gardes dans leur vie de tous les jours et dans leur travail !
- A bas les scénarios-histoires de la bourgeoisie. Vive la vie en elle-même !
- Le cinéma dramatique est une arme meurtrière dans les mains des capitalistes ! Avec la pratique révolutionnaire au quotidien nous reprendrons cette arme des mains de l'ennemi.
- Les drames artistiques contemporains sont les restes de l'ancien monde. C'est une tentative de mettre nos perspectives révolutionnaires à la sauce bourgeoise.
- Fini de mettre en scène notre quotidien, filmez-nous sur le coup comme nous sommes.
- Le scénario est une histoire inventée à notre propos, écrite par un écrivain. Nous poursuivons notre vie sans avoir à la régler au dire d'un bonimenteur³⁷⁶.

Une frontière entre deux pays sert à délimiter leur territoire respectif, mais c'est tout autant un lieu de passage. C'est en ce sens le lieu d'un trouble identitaire : celui qui franchit une frontière, qui pénètre sur un territoire différent du sien, confronte son identité à une identité étrangère, provoquant, davantage qu'une simple rencontre, un mélange. La pratique du montage, en se présentant comme agent des limites, repose sur cette ambiguïté. Cela veut dire que le montage fonctionne selon la logique de la frontière ; ou l'équilibre entre deux tendances : tantôt ouverte, tantôt fermée. C'est parce qu'il présente la faculté d'accorder les hétérogènes, d'associer des choses selon des modalités qui ne vont pas de soi, que le montage se soustrait à la logique ordinaire. De sorte que les compositions inédites que forme le monteur peuvent exprimer *positivement*, et dans une cohérence certaine, l'impossibilité du monde comme il est. C'est comme si le montage redessina la carte du monde en jouant avec les limites, ou plus précisément celles de ses entités, à travers leur commerce relationnel. Revenons à Schaeffer, à son incapacité littéraire à rendre compte d'un monde aux relations complexes, et que le langage, la faute à des mots au sens cadencé, ne parvenait pas à formuler. C'est que dans la sphère du langage, la rencontre entre les signes, qui figent l'identité des choses, fait incident dès lors que les liaisons s'opèrent en dehors des règles prédéfinies. Comment formuler, mettre en forme les incidents ? Par quels moyens exprimer l'inexprimable, comme ce qui échappe aux codes autoritaires de l'expression ? C'est face à ce problème que le montage, comme pratique esthétique, devient une nécessité. Ce qu'il met en

³⁷⁶ *Ibid.*

relation, ce sont les éléments eux-mêmes, sans l'intermédiaire d'une logique supérieure d'assemblage ; qui plus est des éléments dont le contenu ne se limite pas à l'identité que le sens commun leur a attribué. Alors bien entendu, les liaisons narratives, comme les règles du langage ou de la musique classique autorisent l'opposition. Mais précisément, parce qu'elles travaillent essentiellement à partir d'éléments irréductibles, elles permettent uniquement l'opposition entre des identités définies, dont la signification demeure invariable. Le principe d'identité repose d'ailleurs essentiellement sur l'opposition ; c'est la distinction claire et distincte des idées vraies de Descartes. Mais c'est tout le contraire qui se passe : une idée claire et distincte relève nécessairement de l'interprétation et de la synthèse. Par conséquent, et c'est là toute la distinction, l'opération de montage ne consiste pas à mettre en scène l'opposition entre des identités prédéfinies, mais à *faire °merger de nouvelles entités transversales qui intègrent positivement l'opposition*, et dont l'identité efface dans sa composition les altérités ordinaires.

Créer consiste en l'invention de modalités relationnelles différentes. Exprimer ces incidents, c'est-à-dire les mises en rapport qui échappent à l'interprétation classique du monde, cela implique de faire cohabiter, selon une dynamique commune et au sein d'une forme homogène, des éléments antagonistes dont les relations étaient jusque-là limitées à des liens d'opposition – précisons que l'impossibilité de ces éléments est relative à l'organisation établie, c'est-à-dire qu'elle est fonction des limites déterminées par le sens commun. C'est pour cette raison que les traces de ruptures demeurent dans un montage ; elles sont comme les cicatrices d'une ancienne représentation du monde. Mais cet aspect fragmentaire n'empêche pas le résultat du montage de prétendre à la cohérence, voire à une certaine unité – une unité ne se donnant pas sous la forme d'une totalité irréductible, mais d'une multiplicité. Le cinéma ne manque pas d'exemple en ce qui concerne ces montages qui naissent dans le conflit ; en témoigne Amiel, à propos des films d'Eisenstein : « Entre les classes sociales, entre les individus, entre les prises de positions, tous ces conflits trouvent leur illustration dans l'opposition que les images et les plans développent. Le montage sert à la fois à poser ce conflit, à l'affirmer, et à le résorber, c'est-à-dire à le dépasser. C'est alors un "montage dialectique" qui, mettant en présence deux réalités antagonistes, par juxtaposition, permet d'en imaginer la résolution. [...] Le montage est donc le moyen par lequel s'exposent les conflits, et celui par lequel ils trouvent à se résoudre dans l'Un. C'est dire à quel point le montage est à la fois un lieu de heurts (plastiques, dramatiques, diégétiques) et un moyen d'embrassement général du monde. Celui-ci trouve son unité non pas dans la continuité, dans

le raccord, mais plus sûrement dans l'opposition affichée que permet le montage, et qui rejoint, en fait, le principe cinématographique³⁷⁷. » Et cela s'explique assez simplement : la continuité narrative reprend les modes d'association du monde connu, ceux-là même à travers lesquels s'exerce l'opposition ; pour dépasser cette dernière, il est donc nécessaire d'utiliser une logique d'association différente.

Propriétés et fonction de la composante sensible

L'urgente question fondamentale qui se pose alors est celle de la nature de l'homogénéité propre au montage. Et elle soulève un problème aussi bien sémantique qu'épistémologique, voire même ontologique. Le sens – le sens commun comme détermination ; le bon sens comme relation – est ce par quoi l'on connaît ; la connaissance, c'est l'interprétation synthétique obtenue par une suspension temporaire du devenir, ou de la fonction ; et il n'y a de savoir qui ne se soustrait à cette contrainte. Or ce que nous ne cessons de dire, c'est précisément que la condition de l'acte de création esthétique résiderait dans la possibilité qu'il existerait une manière d'appréhender le monde qui échapperait aux contraintes de la raison. En effet, si c'est par le biais de cette dernière que l'on connaît et se forge une représentation du monde, mais que la maturation esthétique s'y soustrait, comment alors qualifier l'entité esthétique, comment l'appréhender, la comprendre, l'évaluer, lui attribuer un sens ? Par quel moyen s'assure-t-on de son existence, en tant qu'entité esthétique ? Et surtout, comment cette existence autonome prend-elle forme dans notre rapport à l'œuvre, selon quels critères estimons nous la cohérence de son unité dès lors que celle-ci ne répond plus aux principes ordinaires de la connaissance ? C'est là qu'intervient, ou que l'on bascule dans le sensible, qui en un sens prend le relais de l'esprit.

Il est particulièrement difficile de rendre compte de la propriété, de la composante ou du moment sensible, car comme on l'a vu à plusieurs reprises, il est l'attribut d'un domaine dont les principes échappent au rationnel. Plus complexe encore est, comme par nature, sa formulation par le langage (un problème d'écrivain...). Précisément, le sensible est une propriété purement esthétique ; il s'expérimente dans un rapport à la forme esthétique, ou forme sensible. S'il est en rupture, par une suspension sémantique, avec l'esprit, la pensée,

³⁷⁷ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 69 et p. 70.

cela ne veut pas dire qu'il y est totalement étranger, et qu'il n'est pas affaire de sens : tout au contraire, l'opération de suspension a pour objet la création même de sens. On pourrait définir le sensible, ou l'expérience esthétique de la forme sensible, selon quatre composantes : le hasard, l'assignifiance, la forme et la durée.

Le hasard, c'est le procédé à travers lequel l'artiste se défait, dans l'acte créatif, de sa conception connue du monde. C'est la désertion d'une volonté trop humaine, trop ordinaire, qui permet l'autonomie du geste artistique vis à vis des clichés qui l'entourent.

L'assignifiance, c'est l'état de suspension du sens provoqué par le geste aléatoire, entamant une transformation qui altère le cliché et le rend méconnaissable.

Durant cette transformation quelque chose subsiste ou surgit, comme support fragile de l'assignifiance. Ce quelque chose est la *forme esthétique*, qui vient recouvrir la surface de l'œuvre de son opacité : il ne s'agit déjà plus du signifiant du cliché, pas encore celui d'un nouveau signifié, mais, dans un entre-deux provisoire, d'une enveloppe neutre comme incarnation, expression de l'assignifiance.

Enfin, l'assignifiance s'inscrit dans un processus, dans *une durée*. C'est la dynamique même du dispositif, qui va transformer le connu en quelque chose d'inconnu. Si le sensible relève d'une durée, c'est que la forme esthétique est toujours le lieu d'une expérience. La forme est et demeure assignifiante dans l'œuvre, et le sens qui viendra la remplir s'y superposera sans en changer la nature. Ce qu'il y a de sensible, c'est notre manière d'accompagner ce processus de transformation, qui du monde pénètre dans le chaos, pour revenir au monde. Mais le retour au monde, ce que Deleuze appelle le second figuratif dans le cas pictural, signe le retour de la raison ; une raison qui par le biais du sensible a ramené quelque chose du chaos.

Ainsi, le sensible est comme l'attribut du diagramme ; c'est à sa condition que se joue la réussite de l'œuvre, c'est son insuffisance ou son manque de maîtrise qui la menace d'un échec. On se demandera : est ce que la transformation est assez radicale pour rendre méconnaissable le cliché ? Mais aussi bien : la transformation est-elle maîtrisée, suffisamment canalisée pour s'incarner dans les limites de la forme esthétique, sans se défaire dans l'indifférencié ? C'est entre ces deux pôles que tout se passe ; dans *l'équilibre des forces*, un *équilibre sensible*.

Le sensible est une sensation impénétrable, où se mêlent plaisir, questionnement, curiosité, surprise, tout cela à la fois – bref, l’ensemble des adjectifs couramment utilisés pour qualifier le rapport opaque à l’œuvre d’art. Mais il faut bien comprendre que c’est cette sensation qui fait toute la grandeur de l’art, en ce sens qu’elle est le signal que quelque chose est en train de se passer ; une rupture, même infime et éphémère, avec notre condition, notre conception des choses, nos principes, nos valeurs, nos connaissances. On n’en ressortira pas indemne. Ce n’est pas seulement la contemplation d’une représentation du monde, car celle-ci se couple d’un devenir dont la forme esthétique épouse la dynamique : devenir avec l’œuvre. Comme si le public refaisait à son tour l’expérience entamée par l’artiste dans l’acte de création. Expérience que Deleuze et Guattari ont ainsi formulé : « On est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir. On devient univers. Devenirs animal, végétal, moléculaire, devenir zéro³⁷⁸. » C’était déjà la manifestation de la pulsion dionysiaque nietzschéenne qui offre, en défaisant l’organisation des images apollinienne (l’apparence), une vision du monde dont les entités, non plus dissociées selon le régime d’interprétation et de hiérarchisation ordinaire, se rencontrent, se mêlent entre elles et s’enchevêtrent dans un mouvement inouï de mise à plat cosmique. « Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d’homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée – hostile ou asservie – célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l’homme. Spontanément la terre dispense ses dons, et les bêtes fauves des rochers et des déserts s’approchent pacifiquement. [...] Maintenant l’esclave est un homme libre, maintenant se brisent toutes les barrières hostiles et rigides que la nécessité, l’arbitraire ou la “mode insolente” ont mises entre les hommes. Maintenant, dans cet évangile de l’harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous, comme si le voile de Maya s’était déchiré et qu’il n’en flottait plus que des lambeaux devant le mystère de l’Un originaire³⁷⁹. » Mais l’aspect métaphysique, s’il en est, du domaine esthétique n’est pas d’ordre transcendantal : devenir avec le monde, ce n’est pas rompre le contact avec la réalité du monde (ou alors s’agit-il de la réalité dans sa définition lacanienne), mais bien d’une rupture avec le monde comme représentation – relative au monde comme il est. C’est le renversement qu’opère Nietzsche : si l’illusion dionysiaque s’oppose à la rationalité apollinienne, c’est que cette dernière n’est capable que d’interpréter une réalité qui par nature lui échappe – « Dionysos, le seul être qui soit véritablement

³⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 160.

³⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I, La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 45.

réel³⁸⁰ ». Mais plus encore, et c'est toute la difficulté pour l'artiste, il s'agit moins d'une rupture franche, d'une négation du monde comme il est, que d'un dépassement ou d'une métamorphose de ce dernier. De sorte que non seulement, l'œuvre d'art, parce que la représentation est à la fois son alpha et, dans sa virtualité, son oméga, garde un lien fort avec le monde, mais loin de le fuir elle se confronte à sa plus pure réalité, celle du devenir. Et le sensible est précisément *le régime associatif qui assure la cohésion de l'entité esthétique dans la mise en place de son déploiement extra-ordinaire*. Lorsque l'on n'est plus capable de donner un sens à la composition, le sensible prend à sa charge l'homogénéité irrationnelle du montage, et plus globalement de la composante esthétique. « Ces agencements ne sont pas repérables par rapport à des systèmes de référence extrinsèques telles que des coordonnées énergéico-spatio-temporelles, ou des coordonnées sémantiques bien cataloguées. Ils n'en sont pas moins appréhendables à partir de prises de consistances ontologiques transitivistes, transversalistes et pathiques. On en prend connaissance non par représentation mais par contamination affective. Ils se mettent à exister en vous, malgré vous³⁸¹. »

Amiel en fait état dans le cadre de ce qu'il appelle le *montage de correspondances* : « Un montage “sans filet”, sans articulation narrative ou intellectuelle, sans justification extérieure. Un montage que ne pourrait légitimer que la “vision” de l'artiste, sans que l'on puisse faire intervenir après coup la rationalité d'une démonstration, ou la logique d'un récit³⁸². » Détaché de toutes formes de conventions, on ne reconnaît plus dans le composé les repères qui fondent la représentation établie. Mais c'est précisément parce que l'artiste cherche à faire diagramme. Arraché à la continuité naturelle, le fragment est déployé et poussé hors de ses limites : au-delà de celles-ci, c'est-à-dire aux extrémités du quadrillage du sens commun et de l'articulation du bon sens, l'artiste s'abandonne à l'aléatoire. « Art du siècle, le montage l'est précisément de solliciter le hasard et la rencontre, et d'en accepter les effets. L'intentionnalité n'est plus nécessaire dans ce geste créatif ; à la suite de Picasso, Bresson note : “Pratiquer le précepte de trouver sans chercher.” Et il ajoute un peu plus loin : “Cela parce qu'une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu...”³⁸³ » Mais quel est cet inconnu ? Comment se manifeste cette trouvaille qui par nature, n'est appréhendable par l'esprit ? Dans ces conditions, c'est bien la forme esthétique qui figure, à elle seule et dans l'assignation, l'expression créatrice. « On entre là dans un

³⁸⁰ *Id.*, p. 83.

³⁸¹ Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 129.

³⁸² Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 101.

³⁸³ *Id.*, p. 107.

domaine délicat, où la forme et le style importent sans doute plus que le contenu, ne serait-ce que par la prééminence de la sensibilité – et pas seulement de la subjectivité – dans une telle conception³⁸⁴. » La rupture, le hasard, l'ouverture sur un autre monde, le surgissement d'une forme asignifiante : ce sont tous les aspects du dispositif esthétique.

On l'a déjà aperçu chez Bacon : le hasard du geste permet d'atteindre un moment, ou un lieu sensible (« l'apparence d'un Sahara³⁸⁵ »), mais ce hasard prend une forme, celle d'une marque faite au hasard – « des traits de sensations³⁸⁶ », écrit Deleuze. Et la brèche s'ouvre, l'image figurative se transforme, ses lignes ordinaires se délient, fuient selon l'inclination suggérée par la marque, comme dans un élan qui l'entraîne dans l'indéterminé : l'indétermination d'un devenir-animal, l'indétermination des postures acrobatiques ou d'un corps sans organes. La Figure de Bacon n'a plus de sens. Mais comment tient-elle ? Comment ne tombe-t-elle pas dans la simple métaphore animalière, comment l'athlétisme surpasse-t-il la souffrance, comment, privé de l'agencement organique, le corps parvient-il à maintenir un semblant d'ordre nécessaire à son exhibition ? C'est par la sensation, qui en deçà des idées, en deçà des mots devenus inopérants, insuffisants pour caractériser la forme, assure sa cohérence et sa légitimité picturale. Le sensible, c'est lorsque l'on expérimente quelque chose mais sans savoir ce que c'est ; lorsque l'on reconnaît à la fois un corps, et à la fois autre chose qu'un corps au sein d'un même forme. C'est ce qui assure le *tenir debout* de l'œuvre, dont les principes n'ont plus rien à voir avec ceux du monde connu, précisément parce que la logique d'assemblage est celle du montage : « L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse *tenir debout tout seul*, c'est le plus difficile. Il y faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché). Il y a une possibilité picturale qui n'a rien à voir avec la possibilité physique, et qui donne aux postures les plus acrobatiques la force d'être d'aplomb. En revanche, tant d'œuvres qui prétendent à l'art ne tiennent pas debout un seul instant. Tenir debout tout seul, ce n'est pas avoir un haut et un bas, ce n'est pas être droit (car même les maisons sont saoules et de

³⁸⁴ *Id.*, p. 101.

³⁸⁵ « Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers ce diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara. » (David Sylvester, *Francis Bacon. Entretiens*, op. cit., p. 69).

³⁸⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 94.

guingois), c'est seulement l'acte par lequel le composé de sensations crée se conserve lui-même³⁸⁷. »

Si l'écriture classique était d'ordre narratif, reprenant la continuité codée du langage, l'écriture moderne, en transformant les mots en #signes, s'expose au même problème de rupture. C'est particulièrement le cas dans le rap, où la composante musicale du texte chantée soulage l'écriture, pour ainsi dire, d'une part de responsabilité : autrement dit, la charge du texte est partagée entre les mots et la manière dont ils sonnent ; et c'est finalement toute la définition du flow du rappeur que d'englober ces deux composantes. Mais l'on pourrait dire la même chose du poétique. C'est la raison pour laquelle un texte de rap ne se lit pas, mais s'écoute ; dans le cas contraire, cela veut dire que ce n'est pas un texte de rap, mais simplement un texte rappé. Et la différence est de taille, car c'est toute la fonction de la composante musicale que de tempérer l'infidélité de l'écriture vis-à-vis des règles du langage. Les couplets de Grems sont souvent troués de ruptures, parfois entre chaque phrase, ou ce qu'il en reste, parfois même entre les mots. Il devient alors, en pratique, particulièrement difficile de reconstituer la signification globale du texte, tant la nature des liens qui assurent une continuité signifiante entre les éléments semble étrangère à celle du langage ordinaire. Mais le flow, entretenu par la manière de placer les mots, les intonations, les variations de rythme et les rimes, vient envelopper le texte, avec ses ruptures, et restitue l'homogénéité que le langage ne peut plus garantir. Or à l'écoute, l'expérience du flow est une pure sensation à laquelle on adhère, par laquelle on est entraîné, mais parce qu'irrationnelle, demeure difficile à caractériser. Bien qu'il ne soit pas question ici de posture picturale, on retrouve bien cette notion de tenir debout : la possibilité du flow est aussi étrangère à la possibilité linguistique que la possibilité picturale l'est à la possibilité physique. Et ce décalage est précisément une condition esthétique, dans le sens où il témoigne d'un acte créateur.

Ainsi l'attribut sensible ne nous semble pas appartenir, à proprement parler, à un type exclusif de montage, mais apparaît plutôt comme une composante essentielle à toute entité obtenue par montage ; comme la colle qui assurerait la tenue de l'ensemble fragmentaire. Il ne faut pas confondre ce qui *occasionne* la rupture de ce qui *assure* sa légitimité. C'est pourquoi nous ne pouvons pas suivre jusqu'au bout Amiel dans sa classification. On ne peut pas séparer le sensible du montage discursif, car même celui-ci a besoin de quelque chose pour palier à l'impuissance de l'esprit à qualifier les nouveaux composés, avec leurs relations accidentelles,

³⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 155.

dès lors qu'ils ne renvoient plus à l'unité étroite et acquise du monde connu. Ce n'est pas parce que la mise en rapport dans le montage discursif s'appuie sur des données d'ordre sémantique, restant du domaine de l'esprit, qu'il ne requiert pas l'intervention de la sensation. C'est ce que montre très bien le dispositif de Grems. Le procédé des syllabes est une opération de l'esprit, c'est un code ; mais c'est aussi une arme dans la lutte contre le langage, une manière de garder une maîtrise du hasard. En effet, les mots ne sont plus choisis en fonction des normes du langage ou de leurs affinités sémantiques ordinaires, mais en fonction de ce code, qui permet des associations inédites. Cela permet à la fois de créer des ruptures dans le langage et de maintenir une cohésion entre les fragments. Même lorsque les juxtapositions de mots #signes s'appuient sur des relations internes d'ordre sémantique (le mot comme régime de signes), il faut quelque chose pour assurer et affirmer le composé pour ne pas glisser dans la pure indétermination. Ainsi, dès lors qu'il y a montage, il y a accident, associations anormales (non par nature, mais relativement à un ordre de référence). Bien qu'il puisse y avoir plusieurs degrés de rupture avec le monde connu, il sera toujours nécessaire de garantir une homogénéité qui, parce qu'elle ne peut plus être assurée par l'esprit, le sera par la sensation. Ce qu'Amiel qualifie de montage de correspondances n'est qu'une forme radicale du montage asignifiant, ou du montage authentique tout court. C'est pourquoi il consentait déjà à parler d'irrationalité dans son second type de montage : « Voilà la puissance et la perversité de ces façons de faire : le discours du montage signifiant [ou discursif] ne peut pas être rationnel, il est esthétique, au sens large du terme. C'est l'habileté de la forme [...] qui tient lieu d'argumentation, et qui emporte ou non l'adhésion³⁸⁸. » Même lorsque l'assemblage repose sur des données sémantiques, on pénètre sur un territoire où les règles classiques n'opèrent plus, et où la sensation, à travers une primauté de la forme esthétique, prend le relais de l'esprit. Le montage de correspondances fonctionne selon le même principe que le montage discursif, et tous deux s'inscrivent dans le montage asignifiant, en tant qu'ils forment des composés dont le sens, échappant à la représentation ordinaire du monde, demande à être créé. La spécificité, s'il y en a une, du montage discursif est de produire un décalage plus grand entre les fragments. « Les liens qu'ils établissent entre les plans sont plus aléatoires, plus souples. Plus sensibles qu'intellectuels³⁸⁹. » Mais il s'agit toujours d'assembler des fragments de manière extra-ordinaire, et la condition même de la rupture, quelle que soit son intensité, c'est une suspension du sens, et une primauté de la forme esthétique dont l'expérience passe par un rapport sensible.

³⁸⁸ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 86.

³⁸⁹ *Id.*, p. 100.

De quoi la forme esthétique est-elle la forme ? On ne peut en rester là, considérant l'œuvre d'art dans son aspect strictement asignifiant. L'acte de création artistique ne se limite ni la fuite, ni, dans son noble projet, à l'asignifiante. Le dispositif esthétique, dans sa réussite, est animé d'une dynamique de répétition ; non pas d'une répétition du même, mais d'une répétition de la différence. On assiste toujours à un retour au monde ; ce à quoi Deleuze faisait allusion par le second figuratif – c'est toute la fatalité du monde que de ne pouvoir prétendre à l'existence autrement que par la représentation, avec l'illusion que cela implique ; un éternel retour. Tout le programme esthétique, c'est la création de sens, et c'est pour cela qu'il s'inscrit dans l'asignifiante – qui n'est ni le sens, ni le non sens, mais une manifestation de la différence. C'est pourquoi le moment sensible est éphémère, d'où la formule d'Amiel selon laquelle la forme ne s'épuise pas dans la sensation : « Correspondances : échos formels mis en valeur par le montage, mais dont l'expérience ne s'épuise pas dans la sensation. Ce pourrait être la définition de ce collage à distance qui, de loin en loin, crée des effets sensibles provoquant eux-mêmes des liens de signification. Les sens enclenchent la commutation, qui produit du Sens à son tour³⁹⁰. » Cet écho, c'est par exemple la rime dans la chanson, qui est comme le pont entre deux rives séparées, puis deux autres, puis deux autres encore. C'est l'ensemble des repères sensibles qui assurent non pas une continuité, mais une persistance dans le suivi de la métamorphose. C'est la ritournelle de l'enfant qui « saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos³⁹¹. » Ce sont les cailloux du Petit Poucet, le fil d'Ariane (« Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane³⁹² »). On se perd toujours dans l'œuvre d'art (on se perd soi-même, on perd ses repères habituels – ce qui veut dire la même chose), et les repères sensibles qui y sont distribués permettent d'en suivre les mouvements, et par là, d'organiser l'inconnu. C'est toujours une question d'ordre et de désordre : le sens, c'est l'ordre, le chaos est un désordre et l'asignifiante est une ligne tendue entre les deux. La création passe par une rupture du sens, mais suppose aussi sa restauration, ailleurs ou différemment, et donc par une remise en ordre de la dispersion sémantique. On se répète, mais tracer un plan sur le chaos ne veut pas dire autre chose qu'assimiler, aménager, baliser ou ordonner un espace non pas vierge de déterminations, mais où celles-ci, en formation perpétuelle, ne sont pas encore scellées dans la représentation du monde de l'esprit. Mettre de l'ordre où il n'y en pas, tracer, inventer. Et ce que l'œuvre d'art permet, à travers son diagramme, c'est précisément d'ouvrir une brèche à la limite du monde connu (par l'incident, dans un interstice) qui autorise

³⁹⁰ *Id.*, p. 105.

³⁹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 382.

³⁹² *Ibid.*

l'expérience d'un territoire étranger. De sorte que le sens n'est pas dans l'œuvre, mais succède à son expérience ; ou encore, il est inhérent à celle-ci. Fruit d'une expérience, le sens se construit, il est sans cesse renouvelé et ne s'impose pas au public – c'est toute la différence avec l'œuvre de répétition. « Non seulement le sens ne s'épuise pas dans la forme, mais il peut se tenir caché en elle, et demeurer dans l'épaisseur de la structure. C'est toute la difficulté, et l'ambiguïté, de ce cinéma que de ne proposer aucune nécessité de signification, et d'en favoriser même le retardement³⁹³. »

Sur la nécessité du montage

Créer du sens par montage. Il n'y a rien de paradoxal à cela si l'on prend le problème dans son ensemble. Pour qualifier le travail de John Heartfield, pionnier dans l'exercice du photomontage, Günther Anders utilise la formule suivante : « *inventer pour d°couvrir*³⁹⁴ ». Motif récurrent des courants de pensée relatifs à la fin du XIX^e et à l'ensemble du XX^e siècles, le rapprochement des notions d'invention et de connaissance ne va pourtant pas de soi, en tant que la démarche s'oppose à une lourde tradition selon laquelle les choses précéderaient leur connaissance, et demanderaient par conséquent à être découvertes, ou révélées, et non pas à être inventées. C'est Beigbeder et l'amnésie ou l'oubli comme procédés de création : *ce qui est écrit devenant vrai*³⁹⁵. Il faut comprendre les conséquences de ce renversement sur notre rapport à l'art, et plus précisément sur son caractère fictionnel. Car si le montage est un procédé qui permet de montrer autre chose que ce qui est, de quelle nature est ce qu'il montre ? Et en quoi ce renversement, qui comme on l'a aperçu s'inscrit dans une volonté de résistance, et par conséquent la pratique du montage, sont les symptômes de changements plus étendus dans notre manière de penser et d'occuper le monde ? Autrement dit, pourquoi le montage nous apparaît aujourd'hui, et en héritage du siècle dernier, comme le procédé esthétique de référence ?

³⁹³ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 109.

³⁹⁴ Anders Günther, « Sur le photomontage. », *L'art est en danger*, Paris, Allia, 2012, p. 63.

³⁹⁵ « Ce qui est narré ici n'est pas forcément la réalité mais mon enfance telle que je l'ai perçue et reconstituée en tâtonnant. Chacun a des souvenirs différents. Cette enfance réinventée, ce passé recréé, c'est ma seule vérité désormais. Ce qui est écrit devenant vrai, ce roman raconte ma vie véritable, qui ne changera plus, et qu'à compter d'aujourd'hui je vais cesser d'oublier. » (Frédéric Beigbeder, *Un roman français*, Paris, Grasset, 2009, p. 268).

Examinons le travail d'Heartfield, son dispositif qu'Anders met parfaitement en lumière. Ce que l'artiste montre à travers ses photomontages, ce n'est pas le monde comme il est, tel qu'il nous apparaît, nous est visible, tel qu'on se le représente. C'est pourquoi il y demeure, si l'on se place du point de vue de la représentation, un aspect fictionnel. « Je me souviens qu'il y a vingt ans encore, en regardant les premiers travaux d'Heartfield, on les taxait de falsifications. C'est sans doute vrai en un sens superficiel³⁹⁶. » Un sens superficiel dont la condition fondamentale se résume à considérer que le point de vue des apparences fait autorité en termes de réalité. Or, comme l'explique Anders, tout le travail d'Heartfield s'inscrit dans une remise en cause de cette condition. Par conséquent, la falsification des apparences, délibérée, se fait en connaissance de cause et s'inscrit dans une conception du monde différente : « le chaînage qui fonde la *réalité*, laquelle est *relation*, resterait finalement invisible. Cette invisibilité et les limites de l'œil humain sont pour Heartfield un point de départ. Il transgresse le principe naturaliste qui consiste à représenter le monde tel qu'il se donne à voir, car il sait que *cette apparence est trompeuse*³⁹⁷ ». On retrouve ici les deux grands axes du problème de la représentation dans l'art, et la manière dont l'artiste y répond : la *fonction de représentation* et le *caractère synthétique de la réalité du monde comme il est*, auxquels l'artiste oppose *l'invention*, au travers de *variations* qui prennent racines dans une vision non pas imaginaire, mais bien au contraire, comme négation de l'illusion de l'apparence, au plus proche du réel. Ainsi, si la réalité est trompeuse, c'est parce que l'apparence nous donne une vision toujours partielle et synthétique des événements. L'acte de représentation, s'appuyant sur les codes de l'apparence, ne peut prétendre montrer autre chose que cette réalité sommaire. C'est ce qu'explique très bien Anders :

DIX-NEUF CENT TRENTÉ. Dans un pays quelconque, un enfant meurt de sous-alimentation. Pourquoi ?

Son père, un ouvrier, est au chômage. Pourquoi ?

L'usine dans laquelle il travaille est fermée. Pourquoi ?

Elle ne fait plus de profit. Pourquoi ?

Un autre pays – très éloigné de celui où l'enfant est mort – fabrique le produit moins cher. Pourquoi ?

Il peut se permettre de payer des salaires moindres. Pourquoi ?

Les syndicats n'y sont pas puissants. Pourquoi ?

Pourquoi ? Pourquoi ?

³⁹⁶ Anders Günther, « Sur le photomontage. », *L'art est en danger*, op. cit., p. 59.

³⁹⁷ *Id.*, pp. 57-59.

Quel que puisse être le dernier « pourquoi », la succession de faits qui va de la mort de l'enfant jusqu'aux syndicats faibles dans ce pays très lointain dont l'enfant n'avait jamais entendu parler, constitue une série fermée, « *Un monde* ».

Supposons maintenant que nous demandions à un artiste, peintre ou photographe, de figurer cette réalité. Que pourrait-il représenter ? Peut-être un médecin penché sur l'enfant agonisant dans son lit ? Ou bien une grève pour les salaires dispersée par la police ? Quel que soit le degré de réalisme ou de naturalisme atteint par ces images, elles n'en demeurent pas moins des fragments, donnant à voir les maillons d'une chaîne³⁹⁸.

Les différents « pourquoi » ne renvoient pas à des causes, car l'artiste ne cherche précisément pas à *comprendre pourquoi*... Heartfield est dans la fonction comme résistance politique³⁹⁹. Les « pourquoi » traduisent plutôt ici des lignes de relations fonctionnelles qui établissent l'enchevêtrement des entités du monde et leur fonctionnement commun. Mais pour faire apparaître ces lignes, par nature invisibles, il est nécessaire de désorganiser le monde de l'apparence, et pour cela de déconstruire les entités finies qui le composent : atteindre l'entité comme agencement déployé par-delà son identité, comme multiplicité – car « seul ce qui est individuel est visible⁴⁰⁰ ». Nicolas Bourriaud parle de *trouver le chaînage de la réalité*⁴⁰¹. Puisque la fragmentation du monde apparent est illusion⁴⁰², la démarche de l'artiste consiste de fait à retrouver le réel : « quand Heartfield “falsifie”, quand il déforme la réalité et

³⁹⁸ *Id.*, p. 57.

³⁹⁹ « Mais, pour Heartfield, son intérêt n'est pas scientifique. Il est un propagandiste. Et quand il pose que le monde est invisible, ce n'est pas à l'invisibilité géographique qu'il pense, au fait qu'ici, depuis New-York, je ne peux pas voir Tokyo. La seule invisibilité qui l'intéresse et qu'il combat, c'est celle que l'homme lui-même génère ; à l'intention des autres hommes ; celle des intérêts politiques qui se tiennent cachés derrière des événements censés se dérouler sous vos yeux, publiquement. » (*Id.*, pp. 59-61).

⁴⁰⁰ *Id.*, p. 59.

⁴⁰¹ De la fiction comme différence dans l'art, ou comment elle alimente un réel tout aussi fictif : « L'art est donc une sorte de banc de montage sauvage, qui appréhende le réel social par la forme. Plus généralement, ces œuvres produisent la *fiction* d'un univers fonctionnant différemment. L'on pourrait dire que celle-ci apporte, dans le ruban continu de la réalité sociale, la dimension de l'infini – tout comme le langage nous permet de découper en menus morceaux cette réalité physique qui, pour l'animal, constitue un continuum, un espace unidimensionnel. Parce que nous avons été humanisés par le langage, nous savons que la matière au sein de laquelle nous évoluons n'est pas indivisible : la pièce où j'écris ces lignes se morcelle en plancher, table, tiroir, poignée, nervure du bois, souvenirs... et ainsi de suite, à l'infini. De la même manière, la dimension fictionnelle de l'art vient trouver le chaînage de la réalité, la renvoyant à sa nature précaire, au mélange instable de réel, d'imaginaire et de symbolique qu'elle contient : cette fiction augmente la réalité, nous permettant de la maintenir en mouvement perpétuel, d'y introduire donc l'utopie et l'alternative. » (Nicolas Bourriaud, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 116). Compte tenu de ce que nous avons dit jusqu'ici, il nous semble essentiel de faire une distinction entre la décomposition du langage et la décomposition esthétique qui, bien que proches, ne fonctionnent pas sur le même registre. C'est d'ailleurs sur ce point que se joue tout le dispositif. En effet, là où l'artiste est libre de ses composés, et dont la fonction première est précisément de proposer des compositions nouvelles, le langage, on l'a vu, se confond à la fois avec le sens commun et le fonctionnement social ordinaire, d'où la rigidité de sa structure. C'est pourquoi, au-delà de leurs similitudes, l'art et le langage présentent des fonctions diamétralement opposées – d'invention pour le premier, de répétition pour le second. C'est ce que montre l'évolution de l'écriture depuis le XIX^e siècle, dont la dimension créative, et bien que dépendante de l'outil de langage, réside dans une lutte dirigée contre l'organisation autoritaire de ce dernier.

⁴⁰² « [C]es fragments sont pour Heartfield des irréalités, c'est-à-dire des falsifications de la réalité. » (Anders Günther, « Sur le photomontage. », *L'art est en danger*, op. cit., p. 59).

l'organise d'une manière surprenante, il ne le fait que pour *lui donner sa forme réelle*. Quand il construit, ce n'est pas pour s'éloigner de la réalité à la manière de ces constructeurs bien connus d'images fantasmagoriques – Klinger, Böcklin, les surréalistes – mais au contraire à seule fin de rendre le monde réel invisible pour l'œil désarmé, enfin visible⁴⁰³ ». Cependant, il ne s'agit pas de concevoir ce réel comme quelque chose d'absolu et d'irréductible – chose qui serait tout à fait contradictoire venant d'un artiste qui fonde justement son travail sur l'incapacité de l'homme à voir le monde autrement que sous les traits de l'interprétation. Si les montages d'Heartfield sont plus proches du réel que ne le sont la perception et la connaissance naturelles, c'est du point de vue de la fonction, en tant qu'il fait apparaître les ramifications relationnelles du monde. Le réel d'Heartfield n'est peut-être qu'une interprétation différente d'une réalité donnée, mais elle donne lieu à une vision nouvelle du monde et surtout, qui a la prétention d'un fonctionnement nouveau – d'où la forte composante propagandiste. Le monde est et demeurera perçu comme interprétation ; ce qui change, c'est que les différences dans les interprétations se traduisent par des variations fonctionnelles. Et bien qu'il existe ce que l'on pourrait qualifier de *degrés de réalité*, en tant que l'interprétation que l'on se fait des choses est plus ou moins synthétique, la *Réalité*, dans son sens le plus fort, c'est-à-dire comme coïncidence parfaite entre ce qui est et la représentation que l'on en a, reste sans doute inaccessible. C'est le domaine du pur devenir, non pas de l'*indéterminé*, mais du *déterminer*, ou de la détermination continue ; c'est le chaos de Deleuze, le monde de la volonté de puissance ou dionysiaque de Nietzsche, ou encore le réel de Lacan. Cette Réalité est seulement accessible à partir du moment où l'on y trace un semblant d'ordre, et reste par conséquent inatteignable telle quelle. C'est ce que précise particulièrement bien François Zourabichvili à propos du chaos deleuzien⁴⁰⁴ ; c'est aussi ce qu'explique Lacan lui-même lorsqu'il qualifie le réel *dämpfbar* © *supporter*⁴⁰⁵, parce qu'échappant à toute détermination, symbolique ou signifiante. C'est une surface d'enregistrement dont nous ne connaissons précisément toujours que la face écrite. La composante sensible, si elle permet effectivement de s'y confronter, n'est pas pour autant, à proprement parler, une expérience du chaos, en tant que la sensation n'est pas un instrument de connaissance. On ne connaît pas à

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ « Levons une équivoque : il ne saurait y avoir d'expérience du chaos, puisque celle-ci se confondrait avec l'effondrement de la pensée qui se laisserait happer par lui sans trouver quelques schèmes à lui opposer, ni avoir l'intuition d'un plan qui viendrait le recouper et lui permettre de prendre consistance dans un tableau clinique. C'est pourquoi les ponctualités d'où nous partions ne sont pleinement "données" que sous la condition de schèmes qui les informent. [...] L'expérience "réelle" commence avec la coupe ou l'instauration d'un plan. Le chaos, dès lors, est plutôt pensé que donné : il est virtuel. » (François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 60).

⁴⁰⁵ Jacques Lacan, Ouverture de la section clinique, Ornicar ?, n°9, Paris, 1977.

travers la sensation, qui ne fait office que de points repères dans la progression d'un processus de transformation du monde dont nous ne connaissons véritablement que le résultat, autrement dit le chaos organisé. La forme asignifiante n'est donc pas composée de chaos, mais est déjà un parcours sensible que l'esprit doit suivre pour se l'approprier.

L'expérience esthétique est un parcours, un détour qui démarre dans le monde pour y revenir. En tant que photo-monteur, le procédé esthétique de Heartfield n'affecte pas directement, comme c'est le cas par exemple dans les Figures de Bacon, les entités concernées – si ce n'est par un simple changement d'échelle de grandeur entre les personnages, où l'élaboration de cadres aux coordonnées spatio-temporelles fictives. Mais si celles-ci ne sont pas visuellement transformées, c'est parce que tout se joue dans l'acte de collage. « Mais quels fragments Heartfield choisit-il pour ses compositions ? Des photographies documentaires. Ainsi, il ne quitte pas définitivement le domaine de la vue au profit de simples signes comme le ferait un statisticien illustrant une série d'interactions par une courbe graphique. Il reste dans le domaine du visible. *Mais en combinant ces fragments du monde visible, il fabrique des signes* : il crée un objet qui associe vérité de la courbe scientifique et immédiateté de l'image artistique ; *il confère à l'œuvre le large horizon de la raison, il synchronise l'œuvre et la raison*⁴⁰⁶. » Comme dans le cas du cinéma, les combinaisons des œuvres d'Heartfield privilégient les ruptures dans l'apparence à la continuité narrative autoritaire du monde ordinaire, mais toujours dans le but de créer un composé homogène, qui puisse faire sens, faire signe. Et parce qu'il repose essentiellement sur les modalités relationnelles des entités dans le fonctionnement social, c'est toute la force du montage que de parvenir à extraire, dans sa dynamique, la structure transversale du monde en deçà de la grille de lecture imposée par l'apparence : « *Ainsi, ce qu'Heartfield ajoute aux photographies documentaires, c'est toujours ce qui fonde les phénomènes représentés, ou constitue leur arrière-plan*, ce moteur caché derrière une visibilité qui se donne pour juste et vraie⁴⁰⁷. »

Le dispositif d'Heartfield est tout à fait symptomatique de la tendance esthétique qui anime la période qui nous intéresse, en ce sens qu'il montre particulièrement bien en quoi la pratique du montage devient une nécessité, et où celle-ci puise son origine, avant même d'être un procédé artistique. L'artiste expérimente le monde, l'investit, et dans la manière dont il l'occupe, il reste tributaire de son siècle, et ce même si l'exercice artistique est davantage

⁴⁰⁶ Anders Günther, « Sur le photomontage. », *L'art est en danger*, op. cit., p. 59.

⁴⁰⁷ Id., p. 61.

tourné vers la création que la représentation. Et comme procédé, l'avènement du montage, jusqu'à sa possibilité pratique et conceptuelle, est fondamentalement lié aux conditions paradigmatiques du moment. Si Heartfield utilise le collage, c'est que sa conception du monde l'invite à cette vision désarticulée, comme réaction à *un doute sur l'apparence*. Et si le montage devient une nécessité, c'est qu'il réalise, comme le montre son implication politique, qu'à travers cette nouvelle vision du monde, qu'en outre il participe à propager, se joue une possibilité esthétique dont le penchant socio-fonctionnel est une possibilité de résistance. Résistance à l'autorité, quelle que soit la forme qu'elle prend, parce que l'obéissance, en tant que répétition à l'identique, repose sur une conception fermée et ordonnée d'un monde fatalement synthétique. Il va de soi que l'idéologie fasciste, parce qu'elle s'appuie sur un fort principe d'identité, joue un rôle majeur dans le travail de Heartfield. Mais ce n'est pas tant la guerre qui l'inspire, ou pas seulement, peut-être est-ce simplement un élément déclencheur ; les conditions du montage sont beaucoup plus profondes et étendues. Comme l'écrit Anders, à propos de l'apparence trompeuse : « Les théories progressistes dans leur ensemble vous ont rendu ce dépassement familier. Le matérialisme progressiste ne se réclame pas de l'œil humain comme témoin, mais requiert au contraire l'outil intellectuel de la dialectique qui lui permet de mettre en relation les fragments individuels du visibles⁴⁰⁸. » Ce n'est encore là qu'une cause, ou plus précisément qu'un symptôme parmi d'autres dans l'émergence de variations de type paradigmatique. Série de symptômes auxquels viennent se rajouter les œuvres de Heartfield et le montage asignant dans le cinéma.

« Aussi frappante est la tendance à jouer depuis quelques années des effets de cadres qui permettent de monter des images à l'intérieur d'autres images, par incrustation, superposition, transparence, ou dispositif scénographique. L'effet de superposition, qui fait de l'image dans l'image tout à la fois une partie, une rivale et une complice de celle qui l'accueille, est d'autant plus intéressant qu'il gomme entre elles tous les principes d'articulation classiques⁴⁰⁹. » Que ce soit dans le cinéma, à la télévision, sur les écrans des ordinateurs et de l'ensemble des nouveaux outils connectés (smartphones, tablettes, montres, etc.), la logique d'articulation des données, quelle que soit leur nature, correspond à celle du montage. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles la production cinématographique, et plus globalement le travail des images et de la vidéo, se sont si bien adaptés aux fonctionnalités

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 59.

⁴⁰⁹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 159.

offertes par les nouvelles technologie⁴¹⁰. Mais ce que montre le dispositif esthétique, c'est précisément que cette manière d'interpréter le monde, ou encore d'organiser notre conception du monde par la pensée, non seulement ne concerne pas uniquement le domaine cinématographique en s'étendant à l'ensemble des pratiques artistiques post-XIX^e, mais que surtout, elle dépasse le cadre de l'art, et le précède même dans un certain sens, en déployant l'ébauche d'un paradigme dont les symptômes sont tout aussi bien pré-esthétique et extra-esthétiques. Ce n'est pas le cinéma, dans sa découverte du montage asignifiant, et bien qu'il se reconnaisse dans son fonctionnement, qui est à l'origine de l'avènement informatique ; pour autant, il nous semble raisonnable de considérer que le cinéma, à l'image de l'ensemble des productions artistiques qui utilisent les mêmes tendances esthétiques, y a joué un rôle indirect considérable. La raison étant qu'ils partagent, en fin de compte, des fonctions similaires quant à la manière de concevoir le monde, de l'organiser, de l'occuper ou encore de s'y déplacer – et cela, toujours, aussi bien du point de vue idéologique que pratique. Et cela s'avère d'autant plus vrai lorsque l'on prend en compte le fait que plus que jamais, la logique interne propre au fonctionnement informatique ne se limite pas aux limites de la machine mais déborde de ses multiples interfaces et se répand considérablement dans l'activité globale du champ social, allant jusqu'à générer parfois étonnement et crainte. Quoi de plus naturel pourtant qu'un système dont la logique a nécessairement émergée de notre monde s'y ajuste si bien ? Si ceux de la communication, de l'information et de la consommation semblent les plus affectés, il n'y a de domaine qui aujourd'hui échappe aux nouveaux circuits technologiques, et cela même s'ils ne les intègrent pas directement, par l'informatisation d'une ou plusieurs de ses composantes. La raison est simple, et s'inscrit dans un processus dont l'origine ne remonte pas seulement à l'émergence informatique, mais bien au-delà. Le hashtag en est le témoin ; un artéfact dont le dispositif recoupe à la fois, et entre autres, les modèles de communication modernes, celui de la logique d'ensemble du système informatique (plus particulièrement celle, il faut le préciser, des systèmes d'exploitation), ou encore celui de la forme esthétique telle qu'elle émerge à la fin du XIX^e siècle. Finalement, le dispositif du hashtag, ou plus généralement celui du #signe, apparaît comme un modèle sémantique, qui traduit de nouvelles manières de concevoir le monde et de l'occuper. Comme si à l'aube du siècle dernier pointait l'ombre de pratiques dont le #signe, comme union du bon sens et du sens commun, serait le

⁴¹⁰ « Les derniers avatars du montage montrent à quel point les évolutions techniques peuvent accompagner des évolutions conceptuelles. A tous les points de vue, aujourd'hui, l'organisation des images d'un film – le montage – se détache du principe linéaire pour s'orienter vers une sorte de cartographie des possibles [...]. En définitive, et pour rejoindre le domaine des techniques et pratiques, ce n'est plus le ruban de pellicule qui est figure de l'avancée du film, ce sont les infinis possibles des connexions électroniques ou informatiques. » (*Id.*, p. 156 et p. 157).

symptôme. Et précisément, et c'est ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, c'est toute la force de l'art que d'avoir supporté la responsabilité non seulement de l'acte créatif, mais du processus même de mise en ordre du monde, dans une période charnière dont nous ne sommes finalement pas encore sortis.

Lorsqu'il s'emploie à théoriser les changements survenus dans les pratiques esthétiques au cours du XX^e siècle, Adorno les considère en réponse à une *crise du sens* dont le montage, à défaut peut-être d'apparaître comme la solution de dépassement, se révèle être un, sinon le procédé exclusif employé par les artistes dans des conditions de création devenues délicates (celles de l'avant-garde décrites par Greenberg). Conformément aux intuitions de Heartfield, cette crise accompagne l'effondrement des critères classiques de dotation de sens. Autrement dit, dès lors qu'en conséquence, notre conception même du monde et ses modalités de représentation peinent à établir les conditions nécessaires à sa légitimité, qui était jusqu'à lors assurée par les systèmes globalisants issus des traditions philosophiques et théologiques désormais vacillantes, les artistes se heurtent à la possibilité de rendre compte du monde tel qu'il est ; l'effort de représentation, comme témoignage de l'unité du monde, relève alors soit de l'impossible, soit, nécessairement, en l'absence de repères véritables, d'un authentique processus de création. Ainsi, « il devient de plus en plus difficile aux œuvres d'art de se constituer en cohérence de sens. Elles répondent finalement à cela en refusant l'idée de cette cohérence. Plus l'émancipation du sujet démolit toutes les conceptions d'un ordre prédonné et donateur de sens, plus la notion de sens en tant que refuge de la théologie déclinante, et pâissante devient problématique. [...] Les conséquences s'en ressentent jusque dans la forme des œuvres d'art. Si elles n'ont plus rien en dehors d'elles-mêmes à quoi se raccrocher sans idéologie, on ne peut par aucun acte subjectif instaurer ce qui leur manque⁴¹¹ ». C'est dans un tel constat qu'émergent les nouvelles tendances artistiques, qui désormais incapables de restituer le monde dans les œuvres, vont prendre pour motif l'effondrement de sa représentation. La création esthétique, comme invention, démarre dans *l'impossibilité de la représentation* ; et l'assignation n'est possible qu'à partir du moment où *l'autorité insuffisante des grands systèmes sémantiques cesse de la faire passer pour une simple absence de sens* – ou est-ce plutôt l'inverse, peu importe. C'est le premier aspect du dispositif : s'extraire du sens, ou extraire le monde d'un système sémantique auquel on ne croit plus. « En examinant toujours plus impitoyablement la cohérence créatrice de sens, les œuvres d'art s'opposent à cette cohérence, et d'une façon générale, s'opposent au sens. Le travail inconscient du génie

⁴¹¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 215-216.

artistique dans l'élaboration du sens de l'œuvre comme élément substantiel et fondamental supprime le sens. La production avant-gardiste des dernières décennies a pris conscience de cet état de choses ; elle l'a pris pour thème et l'a transposé dans la structure des œuvres⁴¹². » Or, s'opposer au sens ne traduit précisément pas le fait de couper tout rapport avec celui-ci, ou d'abandonner la prétention au sens, mais bien de parvenir à mettre en forme la problématique même que le siècle pose au sens. C'est ce qu'explique Adorno à propos de Beckett : « Ses pièces sont absurdes, non par absence de tout sens – car elles perdraient alors leur signification – mais parce qu'elles mettent le sens en question et en développent l'histoire⁴¹³. » On retrouve donc assez naturellement la primauté de la forme esthétique sur un contenu qui sans être définitivement aboli, s'inscrit dorénavant dans un processus d'abord de négation, ensuite d'élaboration : c'est la forme assignifiante comme matrice de sens, car il n'y a que l'assignifiante pour assurer la liaison entre le sens et sa négation, ou plus encore de faire sens dans la négation du sens, et dépasser ainsi le paradoxe sémantique relatif à l'œuvre d'art moderne. « Néanmoins, l'émancipation des œuvres d'art vis-à-vis de leur sens devient esthétiquement riche de sens dès qu'elle se réalise dans le matériau esthétique : précisément parce que le sens esthétique ne se confond pas immédiatement avec le sens théologique. [...] Les œuvres d'art, même contre leur propre gré, acquièrent un sens cohérent dans la mesure où elles nient le sens⁴¹⁴. »

Or, contrairement à la simple représentation, dont la singularité des fragments s'abandonne à l'unité d'ensemble du monde connu, assurant naturellement par là l'homogénéité du composé, il en est tout autre de la création assignifiante dont tout le défi est de trouver le point d'équilibre qui garantira la cohérence de l'œuvre malgré son aspect dispersé et tout en rupture. « L'œuvre qui nie rigoureusement le sens est tenue par cette logique à la même densité et à la même unité qui devaient autrefois évoquer le sens⁴¹⁵. » Cette cohérence est essentielle en tant que c'est à travers elle que l'artiste délimite, pour ainsi dire, la portion de chaos qu'il tente difficilement de conquérir ; sans elle, et faute de limite, le composé s'effondrerait dans l'indétermination d'une signification excessive et hors de portée. Or, tout le problème, on l'a vu, réside dans le fait que le mode d'assemblage, s'il ne reprend pas la continuité naturelle de la logique ordinaire, ne fait précisément plus sens. C'est pourquoi le montage devient une nécessité dès lors que l'on s'attaque au monde connu, et que

⁴¹² *Id.*, p. 216.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Id.*, p. 217.

⁴¹⁵ *Ibid.*

l'on cherche à en donner une interprétation différente : « les œuvres d'art qui nient le sens sont aussi nécessairement disloquées dans leur unité ; c'est là la fonction du montage qui, de même qu'il désavoue l'unité par la disparité évidente des parties, contribue en tant que principe formel à sa restauration⁴¹⁶ ». Unité, disparité, principe formel, désaveu puis restauration ; ce qu'explique Adorno, c'est toute l'architecture du dispositif esthétique : le processus de création, en transformant la représentation du monde, s'attaque au sens qui l'organise et en maintient l'unité ; le montage est le principe qui, reposant sur l'assignification de la forme esthétique, assure la cohérence de la composition comme *nouveau mod~~le~~ de mise en ordre*, et par conséquent, s'accompagne d'une création de sens. Dans ces conditions, le montage n'est plus simplement un procédé artistique parmi d'autres, mais devient le procédé de référence quand il s'agit de création. « Pour la première fois dans l'évolution de l'art, les déchets montés marquent le sens de cicatrices visibles. Cela situe le montage dans un contexte bien plus considérable. Tout l'art moderne qui succède à l'impressionnisme, et probablement, les manifestations radicales de l'expressionnisme, renient l'apparence d'un continuum fondé dans l'unité subjective de l'expérience du "flux vécu". On rompt l'entrelacement, l'imbrication organique, la croyance selon laquelle l'un s'intègre à l'autre de façon vivante, à moins que l'imbrication ne soit si compacte et enchevêtrée qu'elle se ferme à plus forte raison au sens. Le principe de construction esthétique, le primat radical de la totalité systématique sur les détails et leur rapport à l'intérieur de la microstructure, tout art nouveau pourrait être qualifié de montage. Tout élément non intégré est comprimé par l'instance supérieure de la totalité, de sorte que celle-ci provoque de force la cohérence des parties qui fait défaut et redevient évidemment par là-même apparence de sens⁴¹⁷. »

A une période où notre conception du monde change radicalement, le montage, comme pratique esthétique, relève davantage de l'obligation que du choix ; lorsque le monde ne suffit plus, lorsque le sens, garant de son organisation, semble sans cesse glisser en dehors des déterminations, il est le procédé qui se révèle le plus à même de garantir l'ordre nécessaire. En cela, le montage est à la fois *processus de cr^oation* et *processus de mise en ordre*, comme s'il combinait dans une seule et même dynamique les forces d'ordre et de désordre ; cosmos et chaos, à la fois – chaomose. C'est pourquoi il est au cœur du dispositif, le régisseur même du diagramme. C'est par montage que l'on trace un plan sur le chaos. Or, une des conséquences du montage, parce qu'il s'oppose directement au sens et à la représentation du

⁴¹⁶ *Id.*, p. 218.

⁴¹⁷ Theodor W. Adorno, *Th^oorie esth^otique*, op. cit., p. 219.

monde comme unité, et par là, à la pertinence même de l'idée d'une vision du monde unitaire, est précisément de participer à l'émergence d'une conception différente du monde. Il ne s'agit plus de penser le monde comme l'assemblage parfait de ses composantes, l'addition arithmétique d'identités attenantes et immuables. Quelque chose s'est cassé : ce sont les limites mêmes des identités, qui désormais se mélangent, s'enchevêtrent les unes dans les autres, au grès des rencontres, dans une dynamique continue. Et si les œuvres d'art ne restaurent pas le monde, c'est qu'elles s'emploient au contraire à en proposer à chaque fois une nouvelle vision, précisément parce que la réalité du monde ne suffit plus à garantir la cohérence d'ensemble. C'est ce qu'explique Bourriaud : « Qu'appelons nous une *forme* ? Une unité cohérente, une structure (*entité autonome de dépendances internes*) qui présente les caractéristiques d'un monde [...]. "La forme peut se définir comme une rencontre durable". Rencontres durables, les lignes et les couleurs inscrites à la surface d'un tableau de Delacroix, les objets de rebut qui jonchent les "tableaux Merz" de Schwitters, les performances de Chris Burden : au-delà de la qualité de la mise en page ou de la mise en espace, elles s'avèrent *durables* à partir du moment où leurs composantes forment un ensemble dont le sens "tient" au moment de leur naissance, suscitant des "possibilités de vie" nouvelles. Toute œuvre d'art est ainsi le modèle d'un monde viable. Toute œuvre, jusqu'au projet le plus critique et le plus négateur, passe par cet état de monde viable, parce qu'elle fait se *rencontrer* des éléments tenus séparés⁴¹⁸. » Mais en fin de compte, en tant qu'elles participent, et c'est là leur fonction, à formuler une conception du monde (c'était déjà le cas de la représentation), ce n'est pas seulement les œuvres qui fonctionnent par montage, c'est le monde lui-même qui fait montage.

⁴¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, pp. 19-20.

06. #TrueDetective - L'œuvre d'art et ses paradigmes (diptyque cinématographique 2)

Ça commence comme cela, et l'on n'en sort finalement jamais. Encore faudrait-il que ça commence, de quelque manière que ce soit, ou tout du moins que l'on puisse se faire une idée d'un commencement. Si l'on n'en sort jamais, ce n'est ni par immobilisme, ni sous l'effet d'une éternelle répétition à l'identique, mais plutôt parce que l'on n'en reconnaît pas, ou plus, la finalité. La seule répétition, s'il en est, demeure celle du parcours, de l'errance qui nous sépare à la fois d'un commencement confus et d'un dénouement insaisissable, parce que sans cesse, à chaque pas, repoussé ; ou la ritournelle du Petit Poucet : à chaque fois, la gestuelle est la même, mais répétée, elle définit un parcours désormais traçable, dont la destination reste malgré tout inconnu. C'est ce que nous enseigne le dispositif esthétique. A dire vrai, ce qui marque la véritable distinction entre les deux tendances, à savoir la répétition et la création, ce n'est pas tant le problème de la représentation : en effet, même si elle se présente sous des traits inédits, la seconde tend de toute sa volonté vers la représentation, la détermination, aussi contradictoire cela puisse paraître : c'est toute la fatalité du sens que de figer le monde, et par là de le faire exister ; et c'est en fin de compte toute la réussite de l'œuvre d'art, dans un élan sacrificiel, que de s'abandonner à l'ordinaire. Pour autant, tout au long de son exploration et aussi bien que sur le chaos, la vigilance du créateur doit porter sur la force de gravité exercée par l'origine, le déjà-là qu'il cherche précisément à fuir et qui

représente un chez-soi aux limites rassurantes. Le créateur est condamné à l'équilibre ; il ne reviendra au monde qu'à la condition que celui-ci ait changé, en tant que c'est lui qui apporte ou rapporte le changement – et même pas en personne : c'est le rôle même de l'œuvre, comme compte rendu d'un parcours auquel le monde doit donner sens, et non l'inverse. C'est tout le sens de l'expédition nietzschéenne⁴¹⁹. C'est ce que Deleuze disait à propos de la pensée : « la philosophie croyait en avoir fini avec le problème des origines. Il ne s'agissait plus de partir, ni d'arriver. La question était plutôt : qu'est-ce qui se passe “entre”⁴²⁰ ? » Or, ce qui se passe « entre », c'est tout le thème exploré par Nic Pizzolatto dans la série *True Detective*, le lieu où évoluent l'ensemble de ses personnages : un domaine entre le monde comme il est, jouissant de la clarté de ses certitudes familières, et la vision pressante du monde comme il pourrait, ou devrait être, inquiétante d'obscurité.

Ça commence par un constat qui mêle au problème de l'existence celui de l'identité : « Nous sommes des choses qui persistent dans l'illusion d'avoir un moi, cette accumulation d'expérience sensibles et de sentiments programmée, avec l'entière assurance que nous sommes tous quelqu'un ; alors qu'en réalité, nous ne sommes personnes. »⁴²¹ Ça aurait du se terminer comme ça, ou plus précisément, en rester là, dans cette *persistance* précaire et sans cesse renouvelée qui incarne, à elle seule et dès lors qu'elle est assumée, une force immense de résistance ; l'affirmation de la différence. Mais les forces de l'ordinaire ou de l'origine qui s'y opposent sont d'autant plus puissantes qu'elles finiront par en venir à bout. C'est pourquoi Pizzolatto a raison lorsqu'il résume finalement, à son crépuscule, la première saison de sa série à une lutte entre la lumière et l'obscurité, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que celle qui oppose le bien et le mal – la première oppose deux systèmes quand la seconde est interne à un seul et même système. Et si le triomphe de la lumière sur l'obscurité peut sembler aussi étonnant que le renoncement au changement au profit de l'origine apparaît comme malencontreux, reste que l'ensemble est particulièrement pertinent quant à la conception du monde qu'il dresse.

⁴¹⁹ « Là-bas – je veux aller ; et je me fie
Désormais à moi et à mon poignet.
La mer est là qui s'offre, vers l'azur
Se lance mon bateau génois.
Tout resplendit pour moi nouveau et renouvelé,
Midi dort sur l'espace et le temps – :
Seul ton œil – formidable
Me regarde, infinité ! », Friedrich Nietzsche, « Chansons du Prince Vogelfrei, Vers des mers nouvelles », *Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 364.

⁴²⁰ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2007, p.165.

⁴²¹ Nic Pizzolatto, *True Detective*, HBO, saison 1, épisode 1.

De quoi l'origine est-elle l'image ? D'une conception du monde tel qu'on se le représente à un moment, et telle qu'elle régit et assure, en l'état, sa conservation, la persistance de son fonctionnement à l'identique, parce que l'autorité et l'ordre sont dans la répétition. C'est encore l'image d'un monde connu, parce qu'il n'y ne peut y avoir, par principe, de répétition de l'inconnu. Mais lorsque Deleuze évoque le fait d'en avoir fini avec l'origine, cela relève moins du discours autoritaire ou de l'opinion que du constat d'une impuissance, pour cette vision du monde, de prétendre à l'universalité dont l'origine, pourtant, est le symbole. C'est le Deleuze nietzschéen, devenir-Nietzsche de Deleuze, qui prend la mesure de l'exclusivité du régime interprétatif du monde (le monde comme volonté de puissance et rien d'autre), et de la nécessité alors de s'attaquer à l'ensemble des structures signifiantes et fonctionnelles qui, à la fois, vont à l'encontre du devenir naturel des événements, et réduisent la capacité de l'homme à pouvoir faire face à ce devenir (les *idoles* comme artéfacts de modèles d'occupation rigides). Or ce monde de la volonté de puissance – et la notion même de volonté de puissance – est un perpétuel « interpréter », où les identités, non pas ne sauraient exister, mais, inhérentes au devenir continu du monde lui-même, ne sauraient demeurer, et encore moins, cela va de soi, prétendre à l'universalité et à la Vérité. Et ce jusque dans le sujet : « Il ne faut pas demander : “*qui* donc interprète ?”, au contraire, l'interpréter lui-même, en tant que forme de la volonté de puissance, a de l'existence (non, cependant, en tant qu'“être”, mais en tant que *processus*, que *devenir*) en tant qu'affection⁴²². » C'est la persistance du processus de subjectivation, dont le résultat, toujours en devenir, n'est pas la négation de l'existence, ni même du principe d'identité, mais celle de l'apparence comme illusion, et par là l'affirmation d'un nouveau type de sujet et d'un nouveau concept d'identité.

Saison 1 : le sujet $\odot$ l'preuve des $\circ$ vénements

Si les personnages de Pizzolatto sont comme piégés dans l'entre-deux, et déterminés à suivre une quête persistante d'identité (la leur et celles des événements), plus encore que l'enquête policière, c'est que la série elle-même est un immense diagramme. Et cela parce que c'est précisément à travers l'enquête qu'ils expérimentent le diagramme.

⁴²² Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes XII, Fragments posthumes*, Gallimard, Paris, 1978, 2[151], p. 142.

Quelque chose s'est passé, quelque chose d'inhabituel : c'est la découverte d'un cadavre, l'événement comme crime dont la singularité ouvre une brèche dans l'organisation ordinaire du monde. Comme si l'impossible s'était produit : mais précisément, l'impossible comme inconnu, comme chaos, comme quelque chose qui n'a pas encore de nom, et par là pas encore de sens. « Pas encore » : toute la question est de savoir si l'on parviendra à lui donner un nom et un sens, à l'expliquer. C'est donc la découverte du corps qui ouvre la brèche, et qui expose les deux personnages principaux à un chaos ; mais il faudrait aller plus loin, car en réalité, c'est le cadavre de la victime lui-même, comme montage organique asignant, qui permet l'ouverture du diagramme : un athlétisme dans la position déterminée, un devenir-animal dans les bois de cerfs qui coiffent sa tête, l'isolation de la forme dans la mise en scène, etc. Davantage que mise à mort, la femme a été sortie du monde en entamant une métamorphose. Il y a bien quelque chose de l'ordre du rituel, du spirituel, mais c'est avant tout un montage esthétique : le tueur, dans sa pathologie, se fait artiste ; il met en forme, comme l'explique le personnage de Cohle, une « vision⁴²³ », et cette vision, estime-t-il très justement, relève de « l'impersonnel⁴²⁴ ». La série s'attardant finalement assez peu sur le criminel, on aura du mal à décrypter son artéfact ; on y devinera seulement les grandes lignes d'un agencement socio-familial singulier qui à défaut de justifier son acte, permet en un sens d'expliquer son existence. On retrouve l'idée récurrente qu'un événement extraordinaire comme celui-ci, en marge de la normalité, est l'œuvre d'un individu dont le modèle d'occupation du monde est lui-même marginal, comme la mise en forme de cette marginalité – mais comment comprendre la vision d'un homme dont le monde est différent du sien ?

Le fait est que résoudre l'enquête suppose de retracer l'artéfact. Autrement dit comprendre ce qui s'est passé, donner un sens à l'événement, et par conséquent, pour ainsi dire, le traduire en des termes connus, ou encore intégrer les lignes inédites d'occupation de l'artéfact à celles, établies, du fonctionnement ordinaire du monde. C'est ce qu'explique très bien Deleuze et Guattari à propos des lignes ordinaires et autoritaires du socius capitaliste, à travers la notion d'*axiomatisation* ; lorsque quelque chose échappe à son contrôle – et il en va de même, sur ce plan, de l'artiste et du fou –, s'actionne un mécanisme de défense qui va intégrer ce qui, parce que différent, menace sa persistance. Et parce que le contrôle repose sur le connu, sur l'identique, il ne s'agit pas d'intégrer la différence comme un *surplus*, comme une plus-value, c'est-à-dire comme l'occasion d'un devenir et donc d'une variation, mais bien

⁴²³ Episode 1 et 2.

⁴²⁴ Episode 1.

de la *sur-interpr°ter*, de la surcoder de force pour qu'elle puisse se traduire en des termes connus. L'artiste, le fou : leur parole sera soit falsifiée (c'était donc ça), soit tout bonnement rejetée (ça n'a pas de sens)⁴²⁵. A ce titre, « résoudre » l'enquête revient, pour les deux personnages principaux, à axiomatiser l'événement, en faire une « affaire classée » dont il n'y aura plus rien à dire, et plus rien à craindre (c'est ce qu'on leur demande, c'est leur fonction en tant que « force de l'ordre ») : *cōtait un fou, un d°viant, nous lāavons arr²t°, il ne recommencera plus*. Mais ce qu'il faut lire entre les lignes : *nous avons isol° la cause, °limin° le coupable*, comme si l'événement chaotique naissait et disparaissait avec le criminel, c'est-à-dire un individu entendu comme sujet autonome, entièrement responsable de ses actes – *et nāallons © aucun moment imaginer quāl nāest quāun sympt»me de conditions sociales collectives °tenduesē*. Une affaire classée donc, et malhonnêtement axiomatisée à l'image de celles que Cohle va faire ressurgir des archives pour trouver des antécédents, et découvrir que le criminel n'en est pas à sa première fois. L'axiomatisation, parce que synthétisante plutôt que singularisante, est toujours fragile et grossière.

Mais pour résoudre l'enquête, Rust Cohle et Martin Hart se confrontent eux-mêmes à cette vision d'un autre monde, qui représente, de leur point de vue, un chaos – mais ne doutons pas que l'inverse marche aussi, et que le monde ordinaire, pour le criminel, l'artiste ou le fou, apparaît comme une forme de chaos. C'est la raison pour laquelle l'enquête policière, sans être véritablement secondaire, parce que condition du reste, n'est pas aussi importante que la manière dont les deux personnages réagissent à cette confrontation. Les deux enquêteurs, mais pas seulement : parce qu'à travers eux, à travers la manière dont ils sont affectés, l'intensité du chaos qui les traverse se déploie, de proche en proche, dans les structures familiales, professionnelles, mais aussi médiatiques, établissant un réseau de connexions qui affecte toute une portion de champ social. Une brèche barre cette région du monde et la plonge dans l'obscurité de l'inconnu, mais cette « région » n'est pas, ou pas seulement, d'ordre géographique, mais relève davantage de l'occupation sociale ; dynamique cartographie ontologique du cosmos et de ses entités. Ainsi, avant toute considération d'ordre cinématographique, une des grandes réussites de l'écriture de Pizzolatto réside dans la manière dont il conçoit ses personnages. Plus que par leur identité au sens traditionnel, ils se

⁴²⁵ « Qu'advient-il alors du langage “vraiment” schizophrénique, et des flux “vraiment” décodés, déliés, qui arrivent à passer le mur ou la limite absolue ? L'axiomatisation capitaliste est si riche, on ajoute un axiome de plus, pour les livres d'un grand écrivain dont on peut toujours étudier les caractéristiques comptables de vocabulaire et de style par machine électronique, ou pour le discours des fous qu'on peut toujours écouter dans le cadre d'une axiomatique hospitalière, administrative et psychiatrique. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Lāanti-ī dipe*, op. cit., p. 293).

définissent comme multiplicité, c'est-à-dire selon leur agencement d'occupation social ; accumulation, agglomérat d'éléments ou d'entités diverses – ce que confirme rapidement la conception du monde de Cohle aperçu plus haut, qui est visiblement celle que partage l'auteur. Malgré cela, les deux personnages principaux sont deux modèles différents et opposés de l'occupation sociale.

Le premier, Martin Hart, est bien davantage que le cliché de l'enquêteur américain lambda, c'est *le modèle type de l'occupation sociale américaine*, c'est-à-dire que ses lignes fonctionnelles recourent parfaitement celles de l'ensemble des structures d'organisation et de domination – le couple, la famille, la patrie, le milieu professionnel, ou encore la religion ; autant de structures marquées par de lourdes forces hiérarchisantes⁴²⁶. Si on reste ici dans le cliché, la réussite de Pizzolatto est précisément de le déconstruire et d'en montrer non pas seulement l'apparence, mais de faire apparaître les *ramifications de sa structure*. Si dépendant, dans son identité, de l'autorité de l'ordinaire à laquelle il se soumet inconsciemment, et à travers laquelle il se préserve en un sens tout comme le fait l'organisation sociale dans son ensemble, Hart se montre incapable de supporter les variations engendrées par l'événement qui traverse et bouleverse son agencement. L'ordinaire n'ayant pas de réponse ou d'explication, lui-même, comme interprétation de l'ordinaire, ne sait pas comment interpréter l'inconnu. Et les structures s'ébranlent : tensions dans le couple, conflit avec les supérieurs, etc. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ses différentes tentatives pour tenter de maintenir l'ordre dans sa vie passent par des pratiques toutes aussi ordinaires, voire encouragées par l'autorité sociale : l'alcool, comme divertissement forcé de la société de consommation ; ou encore l'amante comme béquille du couple assumée par Hart, qui est d'autant plus intéressante qu'elle montre très bien que la structure amoureuse chrétienne et clichée du personnage, même s'il y croit fermement, n'est qu'apparence, et cache en réalité des ramifications profondes beaucoup plus complexes. De sorte que la véritable structure familiale de Martin Hart, dans son fonctionnement, est un montage de deux structures tout à

⁴²⁶ Les fameux « modèles » imposés par le socius capitaliste dont parle Guattari : « [Le développement des forces productives, dans les sociétés industrielles] est tenu de modeler les individus à sa convenance et, pour cela de proposer, d'imposer des modèles de désir : il met en circulation des modèles d'enfance, de père, de mère, d'amant... Il lance des modèles, comme l'industrie automobile lance ses nouvelles séries. L'important est que ceux-ci restent toujours compatibles avec l'axiomatisation du capital : l'objet d'amour devra toujours être un objet exclusif participant du système de la propriété privée ; l'équation fondamentale, c'est : jouir = posséder. L'individu est modelé pour s'adapter, comme un rouage, à la machine capitaliste ; au cœur de son désir, et dans l'exercice de son plaisir, il doit retrouver la propriété privée. » (Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., pp. 216-217). Du point de vue du principe de propriété privée, la comparaison entre la maison de Hart et celle de Cohle est plutôt significative. Mais c'est d'autant plus marquant dans les rapports amoureux : Hart exige ainsi de son amante une amusante exclusivité parallèle.

fait contraires à la représentation qu'il se fait de l'amour à travers sa foi chrétienne ; et il le gère relativement mal, en refusant par exemple la liberté de l'amante de construire son propre couple. En d'autres termes, Hart est un cliché, mais les clichés n'existent qu'en apparence, en tant que synthèse, et le travail de Pizzolatto montre toute l'étendue de cette synthèse.

Or si le personnage de Rust Cohle s'accorde beaucoup plus à la singularité de l'anomale situation, c'est précisément du fait de son agencement d'occupation social tout en souplesse, et donc de son identité, qui ne se définit pas selon les normes établies. Il est en ce sens l'exact opposé de son collègue, et c'est la raison pour laquelle ils ont tant de mal à communiquer dans un premier temps ; plus précisément, c'est le second qui ne parvient pas à comprendre et à donner un sens à la vie du premier, dont les idées et le comportement, si différents des siens, lui échappent totalement – et il en va de même de l'ensemble des personnages, tout aussi clichés, de la prostituée, des collègues ou du supérieur hiérarchique, qui croisent l'agencement de Cohle. Cette absence de commune mesure s'explique assez simplement : Cohle n'occupe pas le champ social de la même manière, son lignage traverse, sans y succomber, les grandes lignes autoritaires et subjectivantes ; en découle dès lors une conception du monde radicalement différente. Et ce rapport d'immanence entre les modèles d'occupation sociaux et les conceptions du monde, Pizzolatto le montre particulièrement bien. Ce serait une erreur que de résumer le personnage de Cohle à ses discours, à tendance philosophique, car c'est justement de manière très concrète que prend forme son agencement social : c'est un être solitaire, hermétique à l'amour et à l'amitié ; il a quelque chose du nomade, dont le chez-soi n'a jamais rien de définitif – d'où son appartement, excessivement vide aussi bien d'effets personnels que de meubles, signe au passage de son exclusion de la logique de consommation moderne ; il se soustrait à toutes les formes de hiérarchie et d'autorité relatives aux structures sociales traditionnelles, qu'elles soient d'ordre religieux, professionnel, familial ou amoureux, et cela aussi bien en tant qu'enquêteur que simple individu : dans son cas les deux régimes se confondent, s'alimentent et fonctionnent de concert, au contraire d'un Hart qui, par conséquent, gère difficilement les effets extra-professionnels de l'enquête auxquels il n'a visiblement jamais été véritablement confronté⁴²⁷.

⁴²⁷ L'autonomie, la résistance positive aux structures assujettissantes, la valeur collective de l'impersonnalité, la transversalité... Il y a définitivement dans le destin de Cohle quelque chose du Kafka deleuzo-guattarien : « Le plus haut désir désire à la fois la solitude et être connecté à toutes les machines de désir. Une machine d'autant plus sociale et collective qu'elle est solitaire, célibataire, et que, traçant la ligne de fuite, elle vaut nécessairement à elle seule pour une communauté dont les conditions ne sont pas encore actuellement données [...]. Production de quantités intensives dans le corps social, prolifération et précipitation de séries, connexions polyvalentes et collectives induites par l'agent célibataire, il n'y a pas d'autre définition. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 130).

C'est ici finalement que se situe la principale différence entre les deux modèles d'occupation : la malléabilité, la dynamique de glissement ou de survol de Cohle contre la rigidité catégorisante de Hart. Et ce sont ces caractéristiques qui vont précisément déterminer la manière dont ils réagissent à l'événement.

Résoudre l'enquête, c'est s'approprier l'événement ; l'intégrer à son propre agencement, et par là, faire coïncider ses lignes avec celles du monde établi (on dit habituellement « rentrer dans la tête du tueur », mais c'est donner trop d'importance à l'individu en question, et délaisser son aspect anonyme et collectif, parce que l'explication est toujours sociale). Non pas en le synthétisant, en le faisant passer pour autre chose que ce qu'il est, mais en prenant la mesure des variations que sa rencontre implique pour le monde (ou la rencontre avec son « œuvre »). Il y a un devenir virtuel du monde dans cette enquête. Et après tout, au-delà du jugement, notamment moral, c'est bien notre monde qui a engendré le criminel et son acte « impersonnel » ; le monde à sa limite, dans l'obscurité des interstices du champ social. Or le monde tel qu'il est ne semble pas capable de supporter les variations chaotiques. C'est ce que montre le personnage de Hart qui en est l'expression. Comme il l'explique dans le troisième épisode, il se sent perdu parce qu'il a le sentiment que tout s'écroule sous ses pieds : il ne s'agit pas d'une simple faiblesse psychologique, qui n'est qu'un symptôme, une interprétation de changements profonds quasi-sismiques dans les ramifications de son agencement : le travail, le foyer, les affaires. Et l'image qu'il emploie du coyote (*Bip Bip et Coyote* ; Looney Tunes) poursuivant sa course dans le vide après avoir dépassé le bord de la falaise est tout à fait significative : il pense ainsi pouvoir traverser l'inconnu dans la continuité et avec l'élan du chemin balisé, sauf que le coyote fini toujours par être rattrapé par la gravité. Au contraire, le personnage de Cohle, s'il est affecté par l'enquête, celle-ci ne l'ébranle pas et il y trouve un intérêt manifeste : c'est cette forme de fascination qui nourrit l'obstination qu'il met à la résoudre, qui est d'ailleurs la condition même du récit sur la durée. C'est que Cohle à une affection particulière pour le chaos, et malgré la tendance désabusée et nihiliste de ses discours, qui s'accorde mal à la pensée nietzschéenne dont il se fait d'une certaine façon le porte-parole, il fait preuve dans ses actes, et peut-être de manière inconsciente, d'une prétention au *type surhumain* : expression ou interprétation la plus haute de la volonté de puissance, le surhumain est celui qui se montre capable de se rendre maître des forces, et tout particulièrement celles qui le menacent. C'est par cela qu'il assure un avenir à l'homme : « La question que je pose ici n'est pas de savoir ce qui doit prendre la relève de l'humanité dans la succession des êtres (car l'homme est une *fin*), mais bien quel type d'homme il faut °lever, il

faut *vouloir*, comme le plus riche en valeurs supérieures, le plus digne de vivre, le plus assuré d'un avenir⁴²⁸. » Or c'est bien ici toute la responsabilité de Cohle, seul en mesure de pouvoir faire face à l'événement. Et son rejet du christianisme est avant tout un rejet des valeurs et des structures fonctionnelles impuissantes, d'où le grand projet nietzschéen de l'inversion des valeurs : « Zarathoustra ne laisse ici aucun doute : il dit que c'est précisément la connaissance des "bons", des "meilleurs", qui lui a inspiré l'horreur de l'homme en général : c'est *cette* aversion-là qui lui a donné des ailes pour "prendre son vol vers de lointains futurs" – il ne dissimule pas que *son* type d'homme, un type relativement surhumain, est justement surhumain par rapport aux hommes *bons*, et que les "bons" et les "justes" nommeraient son surhomme *d°monë* ⁴²⁹ » Sans aller jusqu'à considérer que le criminel tend vers le type surhumain, force est de constater qu'il existe des similitudes, dans la marginalité, entre son modèle d'occupation et celui de Cohle. C'est pourquoi ce dernier est le plus à même de le traquer, mais aussi la raison pour laquelle il est lui-même soupçonné, à un moment de l'enquête, d'être le meurtrier.

Un des personnages clé du dispositif de Pizzolatto se trouve être Maggie Hart, la femme de Martin, en ce sens qu'elle est finalement la seule à comprendre à la fois les deux enquêteurs et ce sur quoi ils s'opposent. C'est à travers elle que l'auteur expose le véritable thème de la série, à savoir le problème de l'identité. Entre les deux personnages se joue une lutte entre deux formes d'identités : le sujet traditionnel d'une part, et d'autre part un nouveau type d'identité dont les conditions sociales et paradigmatiques sont différentes. Il ne s'agit pas de dire que le nouveau type remplace l'ancien, mais plutôt qu'il fait apparaître sa structure dans ces conditions inédites : le sujet traditionnel comme représentation, apparence illusoire. Comme on l'a vu, une identité est toujours la centralisation, ou cristallisation plus ou moins synthétique, d'une multitude d'éléments hétérogènes. C'est la condition du connaître, de l'autorité et de l'ordre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Hart cherche à savoir véritablement qui est Cohle à partir du moment où ils découvrent le cadavre, alors même que cela fait déjà trois mois qu'ils travaillent ensemble : c'est en période de doute que le besoin d'ordre se fait le plus fort. Ainsi, l'identité n'est plus une donnée immuable et invariable, mais accompagne les variations dans l'agencement d'occupation étendu d'un individu : c'est ce qu'explique Cohle par la persistance de la quête illusoire d'identité ; cette dernière ne s'atteint jamais véritablement, et n'a d'existence que dans le processus de sa quête. C'est pourquoi

⁴²⁸ Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist suivi de Ecce Homo*, Paris, Gallimard Folio/Essais, 2008, §3, p. 16.

⁴²⁹ *Id.*, « Pourquoi je suis un destin », §5, p. 191.

Maggie Hart dit clairement que Cohle *sait qui il est*, précisément *parce qu'il ne sait pas qui il est*, et qu'inversement, son mari *ignore qui il est parce qu'il pense savoir qui il est*⁴³⁰. Or, lorsque l'enquête implique une adaptation, des variations et par conséquent une identité *capable de les encaisser*, Hart ne se reconnaît plus, tandis que Cohle n'y présente pas de difficultés, du fait de son identité en devenir permanent – d'où ses grandes qualités d'agent infiltré⁴³¹. On ne sait pas qui est Cohle, mais c'est déjà en connaître beaucoup : il est, finalement tout autant que Hart, mais de manière entièrement assumée, le résultat permanent de ses rencontres, de ses relations, des événements qu'il traverse ; une identité qui est moins de l'ordre de l'*être* que de l'*avoir*, ou encore du *faire*, et qui se trace selon des modalités cartographiques, comme un plan évolutif d'occupation du monde – d'où la référence de Cohle à la théorie M, qui réduit le temps de l'espace-temps à des informations d'ordre spatial, et conçoit par conséquent le cosmos comme une surface plane où s'enchevêtrent l'ensemble des entités qui le composent⁴³².

L'enquête policière en elle-même reste particulièrement banale, secondaire parce que ne valant véritablement qu'en tant que condition du diagramme. La force de la série, c'est de montrer comment se constitue et s'agence notre identité, et surtout le rapport d'immanence qu'elle entretient avec notre conception du monde et la manière, très concrète, dont on l'occupe. Dans le dispositif de Pizzolatto, il y a le monde comme il est, dont les clichés sont des modèles d'occupation fonctionnels autoritaires – l'ensemble des identités, celles des individus aussi bien que celles des structures sociales. Une brèche s'ouvre et vient les bouleverser, révélant par là, en s'attaquant en profondeur à leurs structures, l'illusion de leur légitimité et la nécessité, non pas d'abandonner le principe d'identité, mais de *l'adapter* en conséquence. L'organisation sociale ordinaire présente une attraction terrible, et c'est dans son ordonnance que s'exerce toute son autorité. C'est précisément de cette autorité que se méfiait Nietzsche dans le sens où elle affaiblissait le potentiel de l'homme à suivre le monde dans son devenir – il ne faisait pas, à ce sujet, une fixation particulière sur le cas du christianisme, ce dernier représentait simplement pour lui, et à son époque, la plus grande force de répression. Le personnage de Hart montre bien comment, lorsque l'on se constitue soi-même selon les règles ordinaires d'autorité, on se montre incapable d'en sortir : et par conséquent incapable d'y opposer la moindre résistance. L'affaire à laquelle ils font face prend la forme d'une épreuve, en tant qu'elle évalue la capacité de chacun à prendre la mesure

⁴³⁰ Episode 6.

⁴³¹ Episode 4.

⁴³² Episode 5.

de l'inconnu. Mais elle interroge aussi l'organisation sociale, en montrant comment la rigidité désuète de son fonctionnement s'oppose au devenir, comme symptôme d'une société qui cherche avant tout à se conserver, et les dangers que cela implique.

En ce sens, l'ensemble de la série raconte l'histoire d'un échec, et ce même si l'enquête finit par être résolue – peut-être *justement* parce que celle-ci est résolue. L'échec d'un monde à accepter la transformation, le devenir, la différence (sa propre différence). C'est de fait une victoire de l'ordinaire et de notre vieille conception du monde. Lorsque les enquêteurs pensent une première fois avoir résolu l'enquête, c'est comme si le monde n'avait rien appris, l'ordinaire ayant repris le dessus – le couple Hart se reforme, et même Cohle rentre dans les rangs. Mais c'est encore pire à la fin à travers l'échec personnel de Cohle, qui incarne à lui seul l'échec du monde, justement parce que c'était de sa responsabilité de faire preuve de résistance active. Ainsi, la résolution de l'enquête entraîne chez lui un abandon de la persistance d'une quête identitaire. Autrement dit, il se trouve une identité, et sa quête impersonnelle aboutie à la découverte d'une personnalité. Lui qui, contrairement à son collègue, savait qui il était en tant qu'il savait qu'il n'était rien, et s'inscrivait dans la répétition d'un processus de subjectivation infini, succombe à l'illusion en se faisant une identité qui ne découle pas de l'invention, mais d'une révélation, et qui est tout à fait conforme à la normalité établie. La brèche disparaît dans l'indifférence, se refermant au dessus d'un monde à l'organisation décidément trop puissante, et voué à la répétition à l'identique de son fonctionnement. Et avec la faillite de Cohle, c'est tout le dispositif qui s'effondre : les lignes marginales d'opposition de son agencement sont axiomatisées. Tout ce qui faisait son originalité, tout ce qui chez lui faisait incident « rentre dans l'ordre », à proprement parler. Et son aspect fragmentaire, se dérochant à toute détermination synthétique, s'incarne désormais dans de lourdes notions traditionnelles – l'amitié, le religieux, la morale. D'où l'intimité enfin trouvée avec Hart, et les aspirations divines de son ultime constat, bien éloigné de ses discours précédents, et qui s'applique avant tout à *lui-même*, selon lequel la lumière, dans son combat perpétuel contre l'obscurité, a fini par l'emporter : lui qui représentait, dans sa singularité, le côté obscur de l'ordre social. Retour à l'origine.

Saison 2 : identit°s et pourcentages

La deuxième saison de *True Detective* est affaire de pourcentages. Bien qu'elle fasse peau neuve – nouveaux personnages, nouvelle intrigue, environnement différent –, et se présente sous une forme relativement différente de la première, elle ne cherche pas à montrer autre chose : au-delà des apparences, c'est bien de la même conception du monde dont il s'agit. Et plus encore que dans la précédente, c'est la structure des événements qui intéresse Pizzolatto. Une structure si complexe, si étendue, si enfouie dans les ramifications architecturales du fonctionnement du monde, qu'en définitive, on ne sait jamais avec précision où l'on se trouve. On retrouve un meurtre comme élément déclencheur, mais cette fois, l'événement n'a rien de particulièrement extraordinaire. À l'anomalie de la première saison se substitue la banalité de la seconde. Comme pour affirmer définitivement le caractère secondaire de l'enquête. C'est toute l'ironie de l'auteur, qui en réaction à l'intérêt mal placé du public pour la partie narrative de l'enquête dans l'exercice précédent, décide manifestement de la reléguer cette fois au second plan ; et pour cela, de la mettre en pièces, avec pour condition, pour celui qui chercherait à la reconstituer, de suivre un parcours chaotique dans les méandres du fonctionnement social – d'où la faiblesse narrative de la seconde saison.

Car il y a l'événement « principal », en l'occurrence l'enquête qui fait suite au meurtre, et, gravitant autour de celui-ci, tout un ensemble d'événements, de microstructures ou d'agencements sociaux de toutes sortes. Mais précisément, ce que le montage sémantique fait apparaître, c'est une absence de hiérarchie entre ces éléments, de sorte qu'il n'y a plus rien de principal ou de secondaire (dans les événements comme dans les personnages). Si l'on ne sait jamais vraiment où l'on se trouve, c'est justement parce que l'on est toujours à plusieurs endroits à la fois ; à la fois dans l'enquête, qui sert de point de rencontre à l'ensemble des agencements, et à la fois toujours ailleurs – dans une sphère amoureuse, familiale, économique, professionnelle, spirituelle, etc. C'est ici que Pizzolatto se corrige : l'enquête est une pente glissante, même en voulant s'y accrocher on n'a de cesse d'en sortir – un mouvement contraire à la première saison où, en un sens, tout le problème était de rentrer dans l'enquête, ou plus précisément de faire rentrer l'événement dans le monde connu, d'en faire une transcription compréhensible.

C'est qu'à la manière d'un John Dos Passos, l'auteur montre *tout* *à la fois*. Il ne raconte pas une histoire, il dresse le panorama, par juxtaposition, de toute une portion de champ social qui, à la manière de l'œuvre de Kafka, s'agence comme un terrier – une infinité d'entrées et de façons de le parcourir. C'est pourquoi cette deuxième saison a les défauts inhérents à la démesure de son ambition : à vouloir trop montrer en si peu d'espace et de temps, on ne montre finalement pas grand chose, des bribes seulement ; mais c'est aussi là toute la fatalité de ce type d'approche, qui lorsqu'elle est réussie, parvient à déployer, à partir de très peu d'éléments, des agencements virtuels autrement plus vastes⁴³³. *Tout à la fois*, mais toujours de façon partielle : ce n'est pas de l'impuissance, c'est *l'affirmation au contraire d'une accumulation de fragments aux limites relatives*, de machines sociales fonctionnelles de nature hétérogène qui tissent un monde dans leur chevauchement. Le partiel est une réponse au problème des limites : où s'arrête le domaine familial ? Quelle est l'étendue du domaine économique, du domaine juridique ? Et celle de l'autorité policière ? Le fait est que dans cette conception du monde, tout est connecté ; il n'y a pas d'affaire publique qui ne soit aussi privée (le personnage de Paul Woodrugh sous la pression médiatique), pas d'affaire familiale qui n'ait ses composantes professionnelles et inversement (le personnage de Frank Semyon, ou encore celui de Ray Velcoro), pas d'affaire politique qui ne soit à la fois économique, familiale et libidinale (le maire Chessani), etc. Deleuze, à propos de la surface du monde où se font et se défont les événements : « C'est pourquoi il n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel. Quelle guerre n'est pas l'affaire privée, inversement quelle blessure n'est pas de guerre, et venue de la société toute entière ? Quel événement privé n'a pas toutes ses coordonnées, c'est-à-dire toutes ses singularités impersonnelles sociales ?⁴³⁴ » C'est bien de cela dont il s'agit, d'une interrogation sur la matrice de nos déterminations ; et de notre difficulté manifeste, à cause de l'enchevêtrement des événements, de leurs variations ou métamorphoses parallèles continues, à fixer des identités : la famille, l'autorité, le sujet, l'enquête... où ? où ? jusqu'où ? Lorsqu'il est question d'affaires, au sens de business, et c'est un thème récurrent de la série, les personnages parlent en termes de pourcentages. Mais c'est finalement l'ensemble des fragments qui composent l'univers de la série qui se compte en pourcentages, tant ils sont enchevêtrés et fonctionnent les uns des autres. C'est pourquoi on

⁴³³ Ainsi la mère de Woodrugh, personnage relativement peu important, et dont les rares apparitions demeurent peu mémorables, mais qui dans la scène du motel (épisode 7), en quelques répliques et un sourire qu'on ne lui connaissait pas, dévoile beaucoup de choses.

⁴³⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 178.

retrouve un système récurrent de contrepoint dans les transitions entre les plans : ce n'est pas la continuité narrative qui assure les associations, mais une articulation centrée sur un élément présent dans les deux plans qui se succèdent : sans être originaux, ces raccords fonctionnent.

Face à ce problème d'identité, Pizzolatto répond par la fonction. Car l'objet qu'il met en forme, cette portion de champ social aux limites floues, c'est un fonctionnement social où chaque élément, quelle que soit sa nature, participe à sa dynamique. Et la réussite de l'œuvre tient en cela : alors même que les identités ne suffisent plus, que l'on est incapable de déterminer ce qui est de l'ordre de tel domaine, de tel événement, ou de tel sujet, on constate qu'en deçà des identités, autrement dit dans l'indétermination, l'ensemble fonctionne – chaotiquement, mais ça fonctionne. Et c'est d'ailleurs, en définitive, le problème qui touche les personnages. Ce qu'il y a de fondamental dans l'écriture en montage de Pizzolatto, c'est la mise à plat totale des entités, plus encore que dans son travail précédent. Ici, les différentes structures sociales, les différents domaines ou milieux, comme les personnages, sont considérés et traités d'une manière identique. Les événements font, et sont les personnages, et inversement, selon des lignes transversales qui traversent le champ social. Si les événements ont des parts les uns dans les autres, il en est de même en ce qui concerne les individus. Comme si l'identité des personnages se résumait à un ensemble de coordonnées sociales. Et ce dont souffrent les personnages, chacun à sa manière, mais selon un processus identique, c'est précisément de cette sorte d'*ontologie de pourcentages*. Car ce qu'ils expérimentent, c'est le décalage entre les déterminations officielles et traditionnelles du champ social, qui sont censées leur attribuer une identité, et la réalité chaotique des événements auxquels ils prennent part et qui ne cessent au contraire de défaire cette identité. D'où la crise de Paul Woodrugh dans l'épisode 4, qui ne sait plus qui il est, et qui se sent perdu – mais il faut comprendre perdu au sens spatial, géographique, de désorientation, tant il se découvre une identité dispersée. La réponse de Velcoro, qui tente de l'apaiser, est tout à fait significative en faisant appel à des repères identitaires on ne peut plus clichés – en l'occurrence le vieux modèle de l'ancien soldat dans l'agencement états-unien. La démarche de Velcoro tient moins de la méprise que de la fatalité : il n'y peut y avoir d'identité, au sens traditionnel, que de l'ordre du cliché ; et si l'identité, comme le cliché, est nécessairement illusoire, c'est à ce jour la seule manière de concevoir des déterminations de ce type, qui sont la condition d'un monde un tant soit peu ordonné. Et c'est tout naturellement, remarque Deleuze, quelque chose que l'on retrouve chez Dos Passos : « ce qui fait l'ensemble, ce sont les *clichés*, et rien d'autre. Rien que des clichés, partout des clichés... Le problème s'était déjà posé avec Dos Passos, et

les nouvelles techniques qu'il instaurait dans le roman, avant que le cinéma y ait songé : la réalité dispersive et lacunaire, le fourmillement de personnages à interférence faible, leur capacité de devenir principaux et de redevenir secondaires, les événements qui se posent sur les personnages et qui n'appartiennent pas à ceux qui les subissent ou les provoquent. Or, ce qui cimente tout cela, ce sont les clichés courants d'une époque ou d'un moment [...]. Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure⁴³⁵ ». Rien de plus normal : les clichés, en tant que déterminations synthétiques, sont affaire de mise en ordre ; ils ont la faculté de résumer à une unité irréductible toute la pluralité réelle et effective de nos identités. Reste que l'intention de Pizzolatto est précisément de mettre en scène des individus au sein d'un dispositif où les forces organisatrices du grand ordre social s'amenuisent, et où le décalage identitaire est à l'origine d'incidents. On aurait ainsi tort, comme de nombreuses critiques l'ont fait, de reprocher à Pizzolatto le caractère particulièrement cliché de ses personnages et de certaines situations, fortement présent dans la deuxième saison, parce qu'il est toujours contrebalancé par la nature fuyante des identités.

Comme dans la première saison, c'est le personnage le plus désabusé, en l'occurrence Ray Velcoro, celui qui du fait de son vécu n'a plus rien à attendre, dont le parcours, plus proche de l'errance, n'a pas de véritable finalité, qui parvient le mieux à supporter ce paradoxe identitaire. Lorsque dans le quatrième épisode, il offre à son fils, pour que celui-ci ne l'oublie pas, une ancienne plaque de police, l'enfant lui fait remarquer qu'il ne s'agit pas de la sienne, mais de celle de son père. Mais pour Velcoro, cela n'a aucune importance : son père, lui, son fils, c'est la même chose. D'autant plus que ce fils n'est peut-être pas véritablement le sien, mais peu importe : il ne s'agit plus de penser en termes de *lien de sang*, mais en termes de *lien de sens*, et un sens qui n'est pas de l'ordre du représentatif mais du fonctionnel. *Une composition fonctionnelle transversale vient se substituer à la structure familiale traditionnelle*. Et la vieille plaque de police, au cœur d'un geste qui tend vers l'acte esthétique, se change en une sorte d'*artefact*, c'est-à-dire que dépassant les limites sémantiques du simple objet, elle devient la matière d'expression d'un modèle d'occupation social, qui est du même coup modèle identitaire. Qui suis-je ? Moi, et mon père, et mon grand-père, quels qu'ils soient. « Un jour, savoir d'où tu viens signifiera quelque chose pour

⁴³⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 2010, p. 281.

toi », lui souffle Velcoro. C'est un message fort qui n'a rien de symbolique, plutôt est-ce une manière de l'aider à aborder son combat contre le chaos, lorsque la vérité, quelle qu'elle soit, sur ses origines, éclatera, et qu'il devra faire face à une crise identitaire.

Et c'est là précisément toute la fonction de l'œuvre d'art en tant qu'artefact : parvenir à mettre en forme, dans une cohérence d'abord sensible – parce que les transformations dont les clichés sont l'objet, débordant leurs déterminations ordinaires, échappent à la raison –, de nouvelles déterminations, mais ces déterminations se rapportent ou sont l'expression d'agencements fonctionnels sociaux concrets, qui sont simultanément des modèles identitaires ou de subjectivation. Le fils de Velcoro va tôt ou tard, c'est en tout cas ce que craint son père, expérimenter un chaos qui va remettre en question la conception qu'il a de son identité. Une brèche se créera dans cette dernière lorsqu'il apprendra que Velcoro n'est pas son père (et peu importe, on finira par l'apprendre, qu'il le soit en réalité). Il y aura alors le risque de se défaire complètement, d'une perte totale de repère. Mais l'objet offert par son père sera le signe qu'une *organisation différente est possible*. Et il faut bien comprendre par quelle opération la plaque de police devient œuvre d'art, en quoi et comment elle invente du sens. Comme on l'a dit, l'art est création, mais l'acte de création ne part pas de nulle part, il va chercher, dans l'infini pluralité des déterminations du chaos de nouvelles manières d'agencer les éléments du monde. Ici, la création relative à la plaque de police, c'est la proposition, à partir de lignes fonctionnelles opérantes mais sous-jacentes aux déterminations officielles et autoritaires (la structure familiale traditionnelle), d'un modèle d'occupation fonctionnel qui n'a pas encore de sens. Et c'est tout le travail de l'œuvre d'art que d'aménager du sens là où il n'y en a pas, et où fatalement on échappe au fonctionnement ordinaire du monde (le mineur). D'où la fonction de résistance de l'art : inventer pour résister. Placés dans le dispositif, ce sont finalement tous les personnages de Pizzolatto qui sont confrontés au chaos, et font diagramme. Lors de sa crise d'identité, Woodrugh réalise qu'il a passé sa vie à obéir. Et c'est lui même, à partir de cette question d'obéissance, qui rapproche, jusqu'à les confondre, les problèmes d'identité et de fonctionnement : « Cela fait tellement longtemps que j'obéis que je ne sais plus qui je suis. Je ne sais pas comment me comporter dans le monde extérieur. » Obéir, c'est suivre les modèles d'occupation ordinaires, ceux-là même à partir desquels on se définit soi-même. « Tu es un héros de guerre »... Mais lorsque la coquille de la synthèse identitaire se fêle, lorsque le sujet lui-même fait diagramme, laissant apparaître en lieu et place d'une détermination subjectivante tout un ensemble de ramifications collectives et

anonymes, c'est à l'aléatoire que l'on se livre, avec cette nécessité de se construire une identité en retraçant l'ensemble des coordonnées qu'il recoupe réellement.

En conclusion, la deuxième saison de *True Detective* est affaire de reconstitution, mais pas forcément celle que l'on pourrait croire au premier abord. Il ne s'agit pas de la reconstitution d'un crime, dans l'objectif de le résoudre. Il ne s'agit pas tant, non plus, de la reconstitution de l'ensemble de l'agencement social traversé et donc affecté par les ramifications profondes de l'affaire en question. Il s'agirait plutôt de la reconstitution d'une identité perdue, ou plus précisément de la nécessité de *se reconstruire une identité* suite à la découverte de son caractère illusoire et synthétique. D'où la relation évidente avec le personnage de Rust Cohle dans la première saison, qui expliquait dès le premier épisode que le problème fondamental de l'homme était de s'accrocher à l'illusion de l'identité. Cette reconstitution est fonction des deux autres, mais ne s'y confond pas entièrement : le crime, comme événement singulier, est l'élément déclencheur d'une dispersion, et le parcours chaotique de l'enquête est l'occasion pour les personnages, chacun à leur manière, de recomposer une identité nouvelle qui est synonyme de résistance, comme échappatoire à l'autorité du monde ordinaire. Cette quête d'identité ne se déroule pas dans le temps, mais s'organise par montage, accumulation de fragments hétérogènes, qui sont aussi bien des coordonnées sociales (quelle que soit leur nature : sexuelle, amoureuse, familiale, professionnelle, économique, morale, etc.) que des repères identitaires. Puzzle identitaire, identité de pourcentages.

Symptômes paradigmatiques des formes esthétiques

La narration, le raconté, et par conséquent le racontable, s'appuient sur une interprétation connue, commune et établie du monde à tendance synthétique ; le montage en s'y désolidarisant, cherche au contraire, dans un processus de création, une logique de composition plus proche de la Réalité – la Réalité comme impossible en l'état, ou « pas encore », ou « pourrait être », c'est-à-dire comme virtualité d'une promesse de sens à venir : en un mot comme différence. Comme on l'a vu, il ne s'agit pas seulement d'un problème de type cinématographique : c'est ce que montre l'opposition entre les deux types d'identité entre lesquels oscillent les personnages dans le dispositif de Pizzolatto. Il y a d'une part une identité qu'on pourrait qualifier de narrative, qui est figée et illusoire, parfaitement incarnée par

Martin Hart ; d'autre part, une identité assignifiante, identité fragmentaire en devenir permanent de Rust Cohle. Et le grand thème de Pizzolatto dans *True Detective*, c'est l'exploration et l'expérience de la nécessité de l'identité, ou plus simplement la nécessité d'être quelqu'un plongé dans un monde où les déterminations ne cessent de se défaire et de se refaire – nous sommes tous, à différents degrés et différents moments, à la fois Hart et Cohle. C'est ce décalage, qui prend les traits d'un paradoxe, qui est fondamental dans le dispositif esthétique. Cosmos et chaos, ordre et désordre, à la fois. Toute la fonction de l'organisation ordinaire du monde, avec ses structures qui surcodent de sens et de fonctions l'ensemble de notre occupation, de notre fonctionnement, c'est précisément de mettre et de maintenir l'ordre, aussi bien dans le champ social que dans notre manière de penser le monde et de se penser soi-même. Mais cet ordre nécessaire, aussi bien au niveau personnel que collectif, est toujours menacé par des variations qui demandent une adaptation. La question qui se pose, cette fois au niveau cinématographique, est de savoir comment parvenir à montrer ce qui, par principe, relève de l'inconnu, de l'impossible, et surtout ce que cela implique en termes de fonction esthétique.

*Une vieille l°gende de marins raconte quäun jeune matelot se serait vu offert cinq guinn°es döör, ainsi quäun copieux repas, pour passer une nuit en compagnie däune jeune femme. Un riche marchand, Charles Clay, d°cide de la r°aliser. Le matelot, la fille sont recrut°s. Tout est savamment mis en place pour arracher l°histoire ©la l°gende et lui donner pleine existence. Malgr° les efforts de Clay, tout ne se d°roule pas comme pr°vu, cöest-©dire selon löexactitude de la l°gende : il y a en effet des choses qui sont racontables et döautres qui ne le sont pas, et les deux exigent des formes döexpression radicalement diff°rentes. Cette histoire est celle du film *Une histoire immortelle* d'Orson Welles, qui adapte à l'écran la nouvelle *L'°ternelle Histoire* de Karen Blixen. Comme l'écrit Vincent Amiel, la question que posent Welles et Blixen « est celle de la différence entre instants vécus et épisodes racontés. Au sein même d'un processus mimétique, comment distinguer ce qui fait histoire (le racontable) de ce qui reste vécu (non fixable par une forme narrative)⁴³⁶ ? » Ce qui nous intéresse étant, d'un point de vue cinématographique, la façon dont l'image peut « établir dans le récit filmique une distinction entre ce qui ressortit au récit et ce qui n'y ressortit pas⁴³⁷ ». Car ce à quoi se heurte Clay, et qui est tout l'objet du travail de montage de Welles, c'est*

⁴³⁶ Vincent Amiel, *Esth°tique du montage*, op. cit., p. 56.

⁴³⁷ Id., pp. 56-57.

finalement les limites du racontable, de la narration ; ou comment faire cohabiter au sein d'une même œuvre, et selon quels procédés, le signifiant et l'asignifiant.

Il faut donc distinguer deux moments dans le film. Il y a d'abord le temps de la narration, où la mise en scène, à la fois de la légende et du film, se déroule de manière naturelle. Autrement dit, lorsque le racontable est raconté, lorsque dans le film, la mise en réalité de la légende fonctionne, c'est par le biais d'un procédé narratif. « Ainsi encore de l'arrivée du marin dans la riche demeure de Mr. Clay : on l'introduit dans la salle à manger, on l'installe, les domestiques lui servent à boire, l'ordonnancement impeccable du souper déroule ses étapes. Très courte séquence, marquée par un montage rapide, où les plans semblent s'affoler, se superposer parfois les uns aux autres [...]. Mais l'on reste dans une logique linéaire et narrative, où il s'agit bien de raconter, même de manière succincte, le déroulement d'un repas. [...] Les gestes se succèdent, les objets apparaissent sur la table comme par enchantement, mais la vitesse d'exécution et le glissement des plans sans heurts ni ruptures ne font que renforcer la sensation d'un lien constant, d'une tension temporelle stricte ordonnant les fragments. C'est l'histoire qui se déroule, implacable, telle qu'elle a toujours été racontée, et telle qu'elle doit se réaliser, selon les vœux du maître des lieux : nécessité et linéarité du récit sont au principe du montage⁴³⁸. » L'acte de mise en réalité entamé par le personnage de Clay, dans le cadre précis d'une production cinématographique, relève ni plus ni moins ici, entre les mains de son réalisateur, d'un processus de représentation. Autrement dit, ce que Welles nous enseigne, c'est que *lorsqu'un r°cit prend pour fonction de donner une repr°sentation de quelque chose d'œxistant* – et ce même s'il s'agit d'une légende, d'un virtuel –, *cœst le proc°d° narratif qui est le plus ©m²me dœen rendre compte*. Mettre en forme la légende, la répéter telle qu'elle est racontée traditionnellement, avec ses personnages, ses évènements, relève d'une représentation, et donc de la narration.

Mais arrive précisément un moment où la réalité de la situation ou des évènements dépasse ou déborde accidentellement (dans le sens de l'imprévu, mais l'imprévu du pur devenir) le cadre du récit. Comme si ce dernier, et en premier lieu à travers le vécu des personnages qui le réalisent, montrait ses propres limites. Comme si la réalité d'une rencontre entre un homme et une femme, par sa complexité, ne pouvait être entièrement contenue dans les lignes fermées du récit : la réalité des évènements, sous-jacente à nos représentations du monde, est toujours un surplus. Ce qu'il se passe, ce que Clay va découvrir, c'est que la

⁴³⁸ *Id.*, p. 58-59.

légende, en tant que récit, en tant que racontable, n'était qu'une maigre synthèse de l'événement auquel elle prétend donner sens. « Enfermés dans une chambre au milieu de laquelle se dresse un lit entouré de rideaux de mousseline, les deux personnages sortent littéralement de l'histoire, s'en échappent, au moment précisément où Mr. Clay pense qu'ils l'accomplissent. Leur rencontre semble être tout autre chose que l'épisode, fût-il central, d'un scénario écrit à l'avance. [...] C'est cet écart, cette subversion de l'ordre imposé par le récit que le montage prend en compte⁴³⁹. » Or cet écart dépasse celui, interne au film, entre la légende et la manière dont elle est vécu, c'est aussi celui qui sépare le racontable du non racontable, ce qui est de l'ordre du langage et ce qui ne l'est pas, ce qui sépare la narration du montage, le signifiant de l'asignifiant, mais également les deux types d'identité aperçus précédemment. C'est cet écart dont les personnages de *True Detective* font l'expérience, dans cet espace où leur identité se déploie, défiant alors l'ordre établi du sens. Et dans les deux cas, c'est tout naturellement le montage qui assure la cohérence. Chez Welles : « Les premiers faux raccords apparaissent lorsque Virginie, avant de s'étendre sur le lit, souffle les chandelles disposées devant les miroirs. Les plans se succèdent en la montrant tantôt tournée vers la gauche, tantôt tournée vers la droite ; elle souffle une, deux, trois bougies, les plans sont plus brefs, le montage plus serré, et le geste se répète en heurtant la perception du spectateur, qui assiste à une action dont l'enchaînement n'est plus lisible. En effet, la répétition d'une part, et l'inversion d'autre part perturbent le mouvement des plans, comme si tout à coup il n'y avait plus de linéarité, mais une sorte de suspension/dispersion des moments. [...] En un instant, la narration bifurque, ou, plus radicalement encore, change de nature ; les raccords de nécessité sont oubliés, au profit d'un temps suspendu. [...] Rarement acte sexuel aura été filmé de façon aussi peu figurative, aussi fulgurante et irréaliste. Le montage utilisé par Welles pour cette courte scène brise toute notion de continuité, et par la même toute idée de récit. Des plans se succèdent, qui manifestent une brutale émotion, mais qui le font davantage par agrégat d'éclats que par continuité. Des moments différents de la nuit, dispersés peut-être dans la chronologie, mais traversés par un identique élan. On retrouve là un principe de collage plus que d'articulation, qui traduit un état différent de représentation, une nature distincte des instants traités. »⁴⁴⁰ En outre, la singularité de l'événement qui se déroule dans la chambre diagrammatique est accentuée par la persistance de la cohabitation des deux types de montage ; car *la br±che söuvre ©la porte de la chambre*, et pas ailleurs dans une demeure régie par la narration dans laquelle persévère le personnage de Clay : « Chaque fois que l'on

⁴³⁹ *Id.*, p. 59.

⁴⁴⁰ *Id.*, p. 59, p. 60 et p. 61.

voit celui-ci, on est de nouveau dans le temps des histoires, dans l'ordonnancement continu des gestes, dans une durée aux repères lisibles⁴⁴¹. » D'où, comme l'explique très bien Amiel, la manière dont Clay, entre obstination et ignorance, fini par être oublié du cours du film, et aux premières lueurs du jour, devenu étranger à son propre dispositif, « déclare à contretemps : "Ce n'est qu'une histoire... mon histoire"⁴⁴² ». Le dispositif mis en place par Clay a bien entendu quelque chose d'esthétique, mais il s'intègre à celui, plus vaste, du réalisateur ; car c'est bien à Welles que revient toute la responsabilité d'assumer, en un sens, le devenir de la ligne de fuite engendrée par son personnage. Or ce que montre le dispositif du cinéaste dans *Une histoire immortelle*, c'est que le *d°passement* de notre conception des choses, ce que l'on connaît, ce qui a du sens, et par conséquent ce qui est racontable, nécessite une *mise en forme différente*, qui passe par le montage, et s'attaque directement à la logique naturelle, mais toute relative, de la narration. Cela ne relève pas du jeu, mais bien d'une sérieuse mécanique qui allie pensée et pratique. Le montage, par sa logique d'assemblage, provoque une fonction très concrète.



Sans aller aussi loin du point de vue de la technique du montage, le dispositif de la série *True Detective*, et tout particulièrement celui de la première saison, dévoile un processus similaire qui est d'autant plus intéressant qu'il associe presque par dépendance, à chacun des deux types de montage, une conception du monde qui lui est rattachée, et qui se signale à travers les modes d'occupation des personnages ; comme une manière décisive d'affirmer les conséquences paradigmatiques réelles des procédés esthétiques utilisés. En effet la première saison, qui raconte une histoire qui se déroule principalement à trois époques différentes (aux environs de 1995, 2002 et 2012), se décompose en deux grandes parties. La première, qui s'étend du premier au sixième épisode, s'articule autour d'un interrogatoire des deux enquêteurs dans le présent de la série (2012), où est relaté l'ensemble des éléments passés de l'enquête (entre 1995 et 2002) dont ils n'ont, à cette date, plus la charge. La deuxième partie, qui comprend les deux derniers épisodes, prend le présent de 2012 comme point de départ et

⁴⁴¹ *Id.*, p. 60.

⁴⁴² *Id.*, p. 59.

se déploie dans une chronologie classique, décrivant alors la reprise et le dénouement de l'enquête.

S'appuyant sur la structure libre de l'interrogatoire, la première partie est une construction non chronologique, fragment par fragment, de l'agencement de l'enquête et de ses différents protagonistes entre 1995 et 2002. Nous sommes donc dans une composition par collage, qui privilégie la juxtaposition à la linéarité – il y a bien, et nécessairement, des séquences d'ordre narratif, mais celles-ci sont internes aux fragments qui eux s'assemblent selon la logique du montage. Et bien que les questions qui sont posées à Cohle et Hart portent presque exclusivement sur l'enquête, et sur les périodes clés de celle-ci, le parcours du spectateur dans les différents blocs de souvenirs traverse en réalité beaucoup plus de choses, parce que chaque fragment, du point de vue informatif, déborde toujours de la simple fonction de reconstitution policière de l'événement. Par conséquent on ne se limite pas à l'enquête, on ne cesse d'en sortir : mais précisément, c'est que l'événement de l'enquête n'a pas de limite franche, et prolonge ses ramifications bien *au-delà* d'un rapport de police. La seconde partie en revanche, qui démarre dès lors que l'interrogatoire prend fin, est exclusivement narrative ; les événements s'enchaînent dans une continuité logique, comme si l'ensemble des lignes qui précédemment, se croisaient dans tous les sens à travers l'espace et le temps, se réunissaient en une seule, poursuivant alors un but enfin défini. La distinction entre les deux parties est flagrante, et ses caractéristiques correspondent en tout point à celles des procédés employés : le montage élabore une composition obscure non linéaire qui ne cesse de s'enrichir, tandis que la narration suit, dans la succession, une ligne définie dont on connaît l'issue. Comme si le montage mettait de l'ordre dans le désordre, et que la narration ne faisait que se plier à l'ordre.

Or la grande réussite de Pizzolatto est de lier ses personnages, et plus précisément la conception qu'il en donne, aux procédés par lesquels il les présente, mais surtout, au fond, de montrer par là que la conception que l'on a du sujet est associée à la manière dont on occupe le champ social. En d'autres termes, cela veut dire que *la conception du sujet traditionnel obéit à une logique d'occupation sociale ordinaire et connue dont la représentation esthétique passe exclusivement par les procédés narratifs* ; et que *la conception contemporaine du sujet, au contraire, traduit une occupation du monde différente, transversale et marginale, qui ne peut s'exprimer que par montage*. C'est ce que montre très bien le dispositif à travers l'évolution des deux personnages suivant les deux parties. Lorsque l'on est dans le montage, les lignes ordinaires qui tiennent le champ social s'effondrent, et Martin Hart, dont l'identité et/ou l'agencement fonctionnel en dépendent, se retrouve totalement perdu. Mais c'est le

monde qui est bouleversé par l'enquête, son organisation, son fonctionnement, et la représentation que l'on en a – en l'occurrence, la représentation que Hart se fait du monde. Et tout naturellement, c'est *dans le montage* que l'identité singulière de Rust Cohle s'exprime ; c'est *dans une vision fragmentaire du monde* qu'il peut exister en tant que tel. C'est pourquoi dès lors que l'on tombe dans la narration, et que par conséquent le monde ordinaire reprend ses droits, il trouve comme on l'a vu précédemment une identité classique, en tout point comparable à celle d'un Hart retrouvé. L'échec de Cohle, qui se traduit par un abandon de son identité hybride, est principalement lié au fait que son occupation du monde est différente ; une occupation qui s'inscrit désormais dans la logique ordinaire qu'il va alors, même inconsciemment, affirmer, et que Pizzolatto va *nécessairement* montrer par la narration. On peut certes regretter la banalité des deux derniers épisodes, qui réduisent considérablement l'intérêt de la série, mais comme composantes du dispositif, ils tiennent une place considérable en ce sens qu'ils *justifient* tout le mécanisme de ce dernier. Au crépuscule de l'enquête, Cohle devient son propre fantôme. L'identité trouvée est synonyme d'identité perdue. Et il perd alors tout son potentiel de résistance : lorsque que sur le parvis de l'hôpital, Hart lui annonce qu'il a déjà tout organisé pour sa sortie, Cohle ne proteste même plus, il en rigolerait presque. Or ce potentiel de résistance, il résidait précisément dans son identité, qui était l'expression d'un agencement social d'occupation singulier. Ce que montre admirablement bien le dispositif de *True Detective*, c'est que par conséquent, une œuvre d'art, pour prétendre à la création, et par là opposer une forme de résistance au monde comme il est, ne peut le faire autrement que par montage, car compte tenu de l'organisation actuelle du monde, toute autre forme de représentation se montre incapable d'exprimer la différence nécessaire à l'invention.

La série *True Detective* est une réussite parce qu'elle fait de problématiques actuelles les principes de sa mise en forme esthétique, dans l'élaboration de ses personnages, dans sa narration, et dans sa temporalité – quand bien même, justement, son contenu, son discours restent relativement banals. Mais surtout, elle parvient à déployer un dispositif à travers lequel sa signification se justifie. Le combat entre l'obscurité et la lumière n'est pas celui du bien contre le mal, mais bien, en deçà de ces déterminations morales devenues illusoire, l'expression des rapports de force qui s'exercent entre deux tendances d'occupations du champ social, l'une marginale ou de résistance, l'autre officielle, ritualisée ou d'obéissance. Mais ce que la série montre le mieux, par la dynamique de son dispositif, c'est finalement le *r»le fondamental que joue la forme esth°tique dans le sens de l'œuvre*, c'est-à-dire le rapport

d'immanence qui demeure *entre la manière de raconter et le sens de ce que l'on raconte*. En brisant les codes socio-esthétiques traditionnels, la série expose un riche paradigme qui disparaît dès lors qu'elle revient à des formes classiques, montrant par là toute le potentiel de la forme, et par extension, la fonction de l'ensemble des œuvres qui répètent inlassablement les mêmes pratiques. On retrouve alors le lien qui unit la linéarité classique du récit et les fortes individuations, auxquelles s'adaptent très bien le droit de propriété et la logique de consommation – sur lesquels repose le fonctionnement d'un champ social capitaliste. Il est alors tout à fait naturel que la grande majorité du cinéma de masse, et en particulier le cinéma hollywoodien du fait de son hégémonie, s'appuie principalement sur ces codes et ces formes-là. Ce qu'il faut y comprendre, c'est que le fonctionnement qu'exprime ce type d'œuvres, et par conséquent la fonction qu'elles exercent sur leur public, se traduit par un renforcement d'une praxis sociale conforme à la pérennité d'un système capitaliste. Et bien qu'elle s'y oppose franchement, il y a dans le dénouement de la série une forme de capitulation face aux forces autoritaires d'organisation : à travers sa métamorphose finale, Cohle ne se contente pas d'absorber les lignes singulières de l'évènement, mais va abdiquer en leur opposant tout simplement les forces ordinaires de résistances du socius dominant. Autrement dit, il n'en tire pas une nouvelle forme d'organisation, mais revient à l'ancienne, celle qui, précisément, était incapable d'encaisser ce type d'évènement. On pourrait presque faire le parallèle avec le sort de la série qui, bien que proposant une œuvre à contre-courant des productions actuelles et de leurs fonctions, en épouse le circuit de diffusion (la chaîne HBO et sa politique culturelle de masse) pour fatalement en consolider l'activité.

Mad Max : le retour ©l'origine ou l'axiomatisation narrative par la terre

Dans un futur indéterminé et dystopique, un monde où la terre, devenue hostile à toute forme de vie, est peuplé de rares groupements d'individus uniquement animés par le désir de survivre. Dans cette optique, deux ressources sont indispensables : l'eau et l'essence, qui assurent respectivement le fonctionnement des organismes et des véhicules. Ces derniers sont nécessaires en tant qu'ils permettent des déplacements en dehors des lieux de regroupement, sans être en rapport direct avec une terre incompatible avec la vie (hybridation entre les genres post-apocalyptique et road movie). C'est là, dans cette mince distance avec le sol, que se joue toute l'opération : maintenir une certaine hauteur est synonyme d'un monde

qui s'organise, d'un nouveau modèle social qui demande à être rempli de sens ; à l'inverse, le contact avec la terre, lorsqu'il n'est pas mortel, implique un paradoxe qui menace l'équilibre de l'univers en construction.

C'est le dispositif de *Mad Max : Fury road*, sorte de chat perché post-apocalyptique, où l'on retrouve le même phénomène que dans la série *True Detective*, à l'exception près que dans le film de George Miller, le retour du narratif est si violent qu'il se fait au détriment du reste, allant jusqu'à recouvrir tout ce qui lui échappait. Comme si la brèche ouverte par Miller au début du film se refermait sous la pression du monde comme il est, avant même que le diagramme puisse véritablement faire fonction. Ce dernier volet en date de *Mad Max* est pourtant loin d'être dénué d'intérêt.

On y retrouve l'ensemble des composantes classiques, voire clichées, de ce type d'univers : la question du nucléaire, l'urgente perspective de la survie et le thème de l'écologie, qui comme souvent s'incarne dans le fantasme de l'eau et de la verdure végétale. Mais ce qui fait la particularité du dispositif de ce quatrième épisode de la saga *Mad Max*, bien plus encore que les précédents, en tant que mélange des genres entre road movie et univers post-apocalyptique, c'est de proposer, comme réponse au problème d'une terre devenue hostile à la vie, une *condition de survol*. Toucher le sol est synonyme de mort : sur la route, cela suppose un accident, généralement fatal ; mais même dans la *Citadelle*, lieu de rassemblement de la principale communauté humaine du film, ceux qui vivent à ses pieds meurent de faim et de soif. Ainsi, d'une part, les privilégiés vivent dans les hauteurs de la *Citadelle* ; d'autre part, ce n'est qu'au sommet de celle-ci, et nulle part ailleurs, que la terre est fertile et présente une couleur différente de l'ocre étouffant des plaines désertiques (le *Wasteland*) ; enfin, les déplacements ne sont possibles qu'à la condition que quelque chose sépare l'homme de la terre, d'où la pertinence de centrer l'intrigue du film sur l'aspect road movie – à noter que certains véhicules, montages mécaniques hybrides à tendances parfois animalières (la voiture porc-épic, qui en reprend le mécanisme de défense), sont constitués de superpositions de multiples carcasses automobiles, comme pour s'assurer d'une hauteur supplémentaire. Des quelques rares traces d'existence en dehors des communautés humaines, et donc en contact direct avec la terre, on retrouve la nécessité du survol : on y trouve un arbre mort, des formes de vie étranges évoluant sur de longues échasses et deux rassemblements de motards plus ou moins nomades. La moto nécessitant de poser un pied à terre, ces derniers

présentent un paradoxe : celui qui précisément traverse toute l'œuvre de Miller et l'empêche de s'exprimer pleinement.

Le fait est que dans ce monde, le contact du sol est fatal. Le grand événement du film, c'est lorsque les deux personnages principaux, Max Rockatansky et l'impératrice Furiosa, touchent une première fois le sol. Cela ne les tue pas, mais il s'agit bien d'une mort qui n'a rien de symbolique, d'un *rat° dans le dispositif* : c'est la mort du film, l'effondrement de son univers, la fermeture de son fragile diagramme. En effet, avant cela, les deux personnages ne sont pas en contact avec la terre : Furiosa est déjà dans le camion lorsqu'on descend celui-ci de la Citadelle ; Max est soit dans les hauteurs de la Citadelle, où il est d'ailleurs suspendu par les pieds dans une cage, soit attaché à l'avant d'un véhicule – il touche bien le sol une première fois, dans la courte séquence d'ouverture du film, mais cela le met précisément dans une situation qui aurait pu lui coûter la vie. Or cet événement irrévocable, qui survient environ au tiers du film, parce qu'il marque la mise en route d'un flux narratif, coupe le long métrage en deux. Avant cela, dans une première partie préservée de la logique narrative, l'univers se construit par accumulation d'éléments et de micro-événements partiels, qui ne sont jamais totalement explicites et, parce que ne renvoyant à aucune totalité connue, forcent le spectateur à élaborer lui-même, par association des différents fragments qui prennent sens les uns par rapport aux autres, la cohérence du monde étrange et singulier qu'il rencontre. Le manque manifeste d'informations et d'explications joue un rôle crucial : évoluant dans un univers sans repères, le visionnage du film, comme décryptage, est actif et suppose un effort, même inconscient, de création. Lorsque rien ne vient donner un sens au comportement singulier des différents personnages, entre violence excessive et folie inouïe (mais est-ce réellement de la violence, de la folie ?), il atteint une intensité incroyable. Les éléments les plus absurdes, à l'image du guitariste harnaché sur un véhicule du convoi, comme pour accompagner l'événement d'une bande-son épique, qui serait ailleurs le procédé comique d'un mauvais film de série B, trouve étonnement sa place.

Or, dès lors que Max, qui sort miraculeusement indemne d'un accident, se relève, la narration prend ses droits. Elle ne vient pas seulement donner une direction au déroulement du film, mais imprègne l'ensemble de l'univers aperçu jusqu'alors. A ce moment précis, un objectif se dessine. Le parcours des personnages – qui jusque-là donnaient l'impression d'errer de manière aléatoire, sinon par fuite – s'organise autour d'un but qui, s'il change quelque peu au cours du film, est toujours identifié et ne demande qu'à être suivie (dans un premier temps, traverser les montagnes, unique passage possible, puis prendre la direction des

terres vertes ; ensuite, faire le chemin inverse vers la Citadelle, dont la route est connue). *Läerrance*, la fuite laissent place à *lätin°raire* avec l'autorité que cela implique. C'est tout particulièrement le cas de Max, personnage sans cause, autonome, solitaire et énigmatique : animé par le seul désir de survivre, il se laisse emporter par des histoires qui, davantage que de le dépasser, lui sont tout simplement étrangères. Par deux fois il tente de s'y soustraire (lorsqu'il rencontre Furiosa et les femmes d'Immortan Joe à la suite de l'accident, et lorsque ce petit groupe pense avoir atteint les fameuses terres vertes), mais en vain : or, ce n'est pas les situations qui le contraignent, mais bien le cinéaste. Ce n'est qu'à la troisième occasion qu'il y parvient, mais c'est bien trop tard, le film est terminé. Le personnage de Max, parfaitement cohérent au début, donne l'impression de ne plus être à sa place : le fait est *quäl est sa place lorsquäl ne löest pas* (précisément parce que son monde n'a pas de sens), et que l'histoire du film lui en impose une. Dans la scène où il tente de soigner les blessures de Furiosa, la soudaine et surprenante empathie dont il fait preuve, marque d'une affinité naissante ou enfin dévoilée, met mal à l'aise – autant lui que le spectateur. Certains pourraient voir dans le comportement général de Max l'affirmation positive d'une conscience féministe : ce n'est le cas qu'en apparence, et c'est avant tout le signe fort d'une soumission à la logique narrative qui épuise inlassablement les mêmes codes, les mêmes structures sociales et morales.

Lorsque les personnages rejoignent la terre, lorsque le survol prend fin, c'est tout l'univers qui, plutôt que de se composer au gré d'une expérience créatrice comme dans la première partie, se donne tout entier à lire à travers le prisme de l'histoire racontée. Des réponses, des explications sont apportées, comme sous la contrainte, à ce qui pourtant relevait moins de l'interrogation que d'éléments asignifiants dont le sens demandait à être inventé. Et toujours, ces informations nous ramènent en terrain connu – « c'était donc ça ! ». C'est le sort subit par Nux, personnage dont le comportement dénué de sens dans la première moitié du film était impossible à caractériser. En suivant les personnages principaux, il en épouse la cause, et donne l'impression de devenir « bon ». Or, un jugement moral de ce type n'est envisageable qu'à partir du moment où l'on s'accorde sur un système de valeurs commun, et si possible universel : autrement dit, *©partir du moment oē läunivers du film sänscriit dans la logique ordinaire du monde comme totalit° partag°e par tous* – ce qui est une *condition de la continuit° narrative* et qui, comme nécessairement, correspond au changement de comportement du personnage. Bien entendu, rien n'empêcherait le cinéaste de mettre en place une esquisse de son propre système de valeurs, relatif à la configuration de l'univers en

question ; c'est d'ailleurs ce à quoi il est contraint, même passivement, dans la première partie du film, ne serait-ce que par le manque d'informations qu'il donne. Or par la suite, ce que l'on constate, c'est qu'une fois de plus la narration nous replonge, de manière quasiment systématique, dans un système de valeurs très familier, et qui correspond plus ou moins à celui des sociétés occidentales chrétiennes ou post-chrétiennes. Le fait est que Miller avait réussi, dans un premier temps, à s'extraire de cette totalité : à ce moment-là et en l'absence de repères, tout un système de valeurs demandait à être construit. Le personnage de Nux n'était alors ni bon ni mauvais : mais en « devenant bon » dans la phase de narration, cela fait de lui, rétroactivement, un personnage mauvais dans les conditions précédentes. Ce qu'il y a de gênant, ce n'est pas tant qu'à l'image du personnage de Max, le changement de posture soit trop brusque – bien que ce soit légèrement le cas –, mais bien qu'ils passent tous deux d'une posture indéterminée, voire asignifiante, à une posture en tout point cliché qui n'apporte rien, ni au film, ni au cinéma, ni au fonctionnement social.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le procédé de montage, notamment et surtout dans le cinéma, ne se limite pas à une simple opération technique d'assemblage de plans. Dans *Mad Max*, il porte davantage sur la construction sémantique de l'univers, qui plonge le spectateur dans un monde inconnu, tout en appliquant d'un point de vue technique une continuité narrative – ce qui n'est pas incompatible. C'est le cas même dans la première partie du film, et particulièrement lors de deux scènes d'action où le montage narratif est forcément privilégié : la tentative d'évasion de Max et la première grande poursuite. Mais dans ces deux cas, la logique narrative reste interne à des événements enveloppés d'incertitude : dans la première, la fuite de Max se fait au hasard des rencontres, et n'a pas de véritable finalité ; il en est de même du parcours du convoi, parcourant le désert sans destination précise. Autrement dit, les événements reprennent dans leur rendu une logique connue, mais ne se rapportent pas pour autant au monde connu comme totalité. Or la narration, parce qu'elle s'appuie, par nécessité, sur une logique ordinaire pour assurer sa continuité, remplace lorsqu'elle devient trop pesante l'ensemble des éléments constitutifs de l'univers dans la totalité du monde connu. Ce dernier agit dès lors comme l'unique grille de lecture sémantique du film. Les différents fragments, qui précédemment gardaient un aspect asignifiant, se voient alors attribuer une signification non plus *en fonction des autres*, dans un processus de création authentique, mais *par rapport à une totalité d'où elle ou r°v°l°e*, relative au monde comme il est, avec ses modèles comportementaux, ses valeurs morales, etc. Or, ces

modèles imposés, qui sont répétés – dans le monde réel comme dans celui du film –, déterminent toute la fonction esthétique de l'œuvre.

Dans une partie de chat perché, si tous les participants restent au sol, le jeu perd considérablement de son intérêt. Le survol fait partie intégrante, est une condition de sa jouabilité et de sa composante ludique ; sans lui, c'est l'ensemble du monde du jeu qui s'écroule. *Mad Max : Fury Road* souffre de ce problème, parce que la condition de survol est à la base de son univers. Dès lors que les personnages rompent cette condition, ils font apparaître un paradoxe qui brise la cohérence d'un monde singulier en construction, et le ramène de force à une configuration connue. De sorte que l'histoire qui est finalement racontée présente un aspect relativement réactionnaire, peu pertinent et auquel on ne croit pas vraiment : dans la configuration qui est celle du monde post-apocalyptique, et c'est assez courant dans le genre en question, les personnages cherchent moins à inventer de nouvelles manières d'occuper le monde que de revenir aveuglément à celles, soit qu'ils ont connu, soit dont ils ont entendu parlé – d'où le mythe récurrent d'un endroit à atteindre où la nature a repris ses droits. Finalement, et c'est ici toute l'ironie du film de Miller, la terre verte, fruit de fantasme pour les personnages du film, symbole d'un avenir meilleur, était là au commencement, au tout début du film au sommet de la Citadelle de laquelle ils cherchaient à fuir. Et pour l'atteindre, c'est ce que montre la dernière scène du film, il suffisait simplement de prendre un peu de hauteur. Le salut du film et de son univers passera par le personnage de Max, qui précisément refuse de suivre ses compagnons : il retourne discrètement au nomadisme, à l'errance, et du même coup il refuse le retour à l'origine comme finalité – un monde reste à construire dehors, un *monde différent*. C'est l'ironie de Max, qui ne suit sa propre route que lorsque l'histoire se termine, lorsque les lumières de la salle se rallument sur le générique de fin ; peut-être aussi l'ironie d'un cinéma hollywoodien qui ne peut se permettre autre chose dans les limites de ses productions, mais qui laisse toutefois une ouverture sur une vision différente du monde. La véritable histoire de Max ne peut s'écrire que par montage, c'est pourquoi, finalement, il semblait si mal à l'aise tout au long du film. Réoccuper le *Wasteland*, mais autrement.

07. #AkaiMPC - Sampling social

Un tas de disques, une platine vinyle raccordée à un sampleur – c’est l’installation de base, mais elle peut être enrichie. Ecouter les disques, sans préférence de genre ou d’époque, les uns après les autres, piste après piste, en repérant les passages susceptibles d’être intéressants. Il n’y a pas de règles, tout dépend de la manière dont les échantillons prélevés vont être traités et utilisés par la suite : il peut s’agir aussi bien de moments musicalement chargés, généralement situés dans le ventre du morceau, de moments plus légers, souvent au début ou à la fin, que de *breaks* ou de transitions disséminés tout au long de la piste ; des fragments avec ou sans motifs vocaux ; il est aussi possible de sélectionner des sons isolés d’instruments ou de voix – rajouter une ou plusieurs notes de piano ou de cuivres, programmer une section rythmique à partir d’une grosse caisse, d’une caisse claire et d’un charleston piochés séparément dans des morceaux différents. Avec l’habitude, on repère rapidement à l’écoute si un morceau est prometteur, ou au contraire, vide de toute possibilité – mais il y a des surprises : tout dépend, une fois de plus, du travail postérieur. Enregistrer les échantillons retenus dans le sampleur, et les assigner aux différents *pads* de celui-ci – les échantillons peuvent être redécoupés en de plus courtes séquences. Les retoucher, rajouter des effets si besoin (*pitch*, *delay*, *reverse*, etc.). Construire un morceau, en jouant des *pads*, par montage des différents échantillons. Il suffit parfois de rajouter, si elle est absente, ou de renforcer la partie rythmique d’un bon sample joué en boucle, dont on modifie ou pas la vitesse, et auquel on peut rajouter des éléments venus par exemple d’instruments joués (une

ligne de basse, la nappe d'un synthétiseur, etc.). Mais le montage est souvent plus complexe, et résulte d'une composition faite d'une multitude de samples retravaillés dont on ne reconnaît plus les origines.

Ceci est le dispositif de base du beatmaker. Il ne naît pas avec le sampleur, dont les machines du constructeur Akai, qui ne se limitent d'ailleurs pas à cette seule fonction, sont devenues l'emblème dans le milieu du rap ; il n'est plus non plus, aujourd'hui, un outil nécessaire à la production, du fait de l'évolution des possibilités offertes par la MAO (musique assistée par ordinateur), mais le dispositif est le même. Le rapport entre le rap et la pratique du sampling, qui prend son origine dans un détournement de la platine du DJ, la faisant passer de simple instrument de diffusion à un outil, à la fonction certes limitée dans un premier temps, de création, rappelle au demeurant les installations de Pierre Schaeffer, qui se composaient d'un alignement de platines dont la vocation était d'abord radiophonique – installation que l'on retrouve de manière quasiment identique dans les impressionnantes performances du collectif de DJ français C2C. Le cœur du sampleur, et en l'occurrence des machines MPC, ce sont les pads. Au premier abord, ils reprennent l'apparence et la fonction du clavier du traditionnel piano, en ce sens qu'à chaque touche, sur lesquelles il faut appuyer, correspond un son. Mais c'est très différent dans la pratique, et les pads transforment le sampleur en instrument de montage musical. S'il est tout à fait possible de programmer les pads suivant le modèle de la gamme musicale, (en décomposant par exemple une ligne de basse dont chaque pad jouera une note), ce n'est qu'un cas particulier qui, en outre, ne correspond pas à la fonction même du sampleur. En effet, en tant qu'instrument de montage, ce dernier oppose le fragment sonore, comme matière première, à la note du piano, et par là renonce volontairement aux règles de la musique classique : c'est un instrument dont la structure est profondément sensible, intensive. Entre les pads, on ne retrouve pas comme entre les notes la continuité et l'ordre relatifs au langage de la musique classique, mais des ruptures de toute nature (n'importe quel son peut être programmé sur un pad) qui, précisément, vont être intégrées à la composition lorsque l'on joue du sampleur.

A ce titre, parce qu'il repose essentiellement sur la pratique du montage, le sampleur apparaît comme l'instrument musical moderne type. On aurait d'ailleurs tort de l'associer aux différentes entreprises de décomposition ou de destruction esthétiques desquelles il se distingue véritablement, même s'il en représente en un sens la descendance ; une descendance pleine de promesses qui a réussie à dépasser la problématique de ses prédécesseurs.

La fonction inachevée : l'œuvre comme simple symptôme d'une crise

Le jazz, par exemple, se nourrit à la fois de sa généalogie africaine et de ses réactualisations sous des formes multiples et hétérogènes. Il en sera ainsi tant qu'il sera vivant. Mais, comme toute machine autopoïétique, il peut mourir faute de réalimentation ou dériver vers des destins qui le rendent étranger à lui-même⁴⁴³.

À partir du milieu des années 40, les musiciens de jazz entamèrent une série d'expérimentations qui, dès les prémices du bebop, consistaient à dépasser les limites du genre en rejetant l'ensemble des conventions, aussi bien musicales qu'extra-esthétiques ; cela répondait notamment à la question du processus d'appropriation des codes musicaux et culturels noirs par l'entité autoritaire blanche contre laquelle était précisément, et positivement, dirigée l'expression esthétique profonde de la musique noire du XIX^e et du début du XX^e. Sans en renier l'influence et l'importance, notamment comme symptôme, le problème de ce mouvement, et en particulier du free jazz dont la radicalité stylistique marque l'apogée, réside dans le fait que le dépassement, ou la différenciation (il s'agit au fond, comme toujours, d'un processus identitaire de subjectivation) se fait principalement par pure *d°composition* voire simple *destruction* des codes établis. De sorte que l'élan de création manque de maîtrise, non pas d'ordre technique mais de composition, autrement dit un manque de maîtrise du chaos dans lequel on tombe lorsque l'on dépasse les limites du connu ; comme si les compositions obtenues manquaient de re-mise en ordre – d'où la place très importante attribuée à l'improvisation libre. De sorte que si le résultat peut avoir du sens dans son intention critique – c'est tout le sens de la forme libre, et tout la fonction comme symptôme de ce type d'œuvre –, il peine cependant à montrer *autre chose* qu'un champ de ruine, de prendre comme thème autre chose que la destruction ; c'est ce que décrit, dialoguant avec les musiciens français André Hodeir et Michel Fano, le tromboniste américain Nat Peck à propos de Thelonius Monk : « il y a même des endroits où Monk nous donne une leçon de

⁴⁴³ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., pp. 130-131.

désintégration de la phrase... C'est là où je ne suis pas d'accord avec vous : il détruit la phrase, mais on voit comment il la détruit⁴⁴⁴ ».

Si le mouvement accordait une grande importance à la composante sociale de son intention, il faut comprendre dans quelle mesure celle-ci est intimement liée à la forme ou aux formes musicales qui l'expriment, et que précisément, dans sa radicalité, on constatait un certain abandon non pas tant, finalement, d'hypothétiques marques propres à l'agencement afro-américain (qui en prenant le statut ambigu d'origines, s'accompagnaient d'une tendance réactionnaire peu prolifique), mais l'absence relative d'une cohérence solide et légitime *entre* les conditions sociales et les formes esthétiques. Ce qui faisait la grandeur et la réussite du jazz, ainsi que des différents genres musicaux afro-américains qui lui ont précédé, c'était justement *l'aspect créatif et actif de son expression critique* : il ne s'agissait pas de s'opposer à l'autorité blanche en l'attaquant directement, en essayant de détruire ses codes, mais en produisant des formes d'expression différentes, qui s'accompagnaient de significations et de fonctions nouvelles. Il s'agissait de construire des composés esthétiques dont la signification recouvrait un agencement afro-américain dont le sens se limitait jusqu'à celui déterminé par l'autorité officielle blanche. Et précisément, parce que cette signification n'existait pas officiellement dans la doxa, la forme esthétique, le langage artistique étaient les supports les plus à même d'en rendre compte : ils permettaient de donner un sens à quelque chose qui n'en avait pas, à travers l'assignation esthétique. Et cette façon de procéder est très différente de celle qui consiste, négativement, à détruire ce qui existe ; cela suppose au contraire de créer *positivement* une manière différente de concevoir les choses. Le jazz reposait sur cette mise en forme positive, et c'est ce qui lui permettait d'avoir cette cohérence.

Il y a ainsi, comme l'explique Hugues Panassié, deux éléments fondamentaux dans le jazz : un *rythme* et une *manière de jouer*. Le rythme est « la pulsation, qu'on devait plus tard appeler "swing" ("balancement" rythmique régulier). [...] C'était la pulsation régulière, d'un caractère bien particulier, que la batterie devait [...] assurer dans l'orchestre de jazz (c'est pourquoi, dans le jazz, le rôle du batteur est capital)⁴⁴⁵ ». La manière de jouer des instruments, de la part de musiciens qui n'avaient pas appris à en jouer selon les codes de la musique classique, reprenait, à l'oreille, la forme du chant afro-américains, « fort différent du nôtre par ses multiples inflexions, son vibrato rapide, ses effets vocaux fort peu académiques. La note,

⁴⁴⁴ *Jazz Hot*, décembre 1956.

⁴⁴⁵ Hugues Panassié, *La bataille du jazz*, op. cit., p. 27.

une fois posée, au lieu de rester “stable” comme dans le chant européen, est sans cesse *retravaillé* par de multiples effets qui lui donnent une grande force expressive⁴⁴⁶ » – c’est pourquoi les instruments de jazz, et tout particulièrement les cuivres, rappellent tant la voix humaine⁴⁴⁷. Or ces deux éléments esthétiques qui donnent existence au jazz ne sont rien d’autre que la mise en forme de pratiques très concrètes, dont ils sont finalement l’expression, qui renvoient à des composantes spirituelles, culturelles et parfois religieuses fondamentales dans l’agencement d’occupation du peuple afro-américain : « Voilà pourquoi les musiciens ont dit que le jazz venait des spirituals et des blues : non seulement de la pulsation qui est à la base de la musique religieuse et profane des Noirs des Etats-Unis, mais de la manière dont elle était chantée⁴⁴⁸. » Or il faut bien comprendre que ces deux éléments sont une sorte de cristallisation, dans un registre esthétique, d’un plan concret d’occupation social qui recoupe de nombreux aspects. Comme si, pour le dire simplement, les afro-américain *avait fait de leur vie une œuvre*, et que par ce biais ils avaient créé une entité dont l’existence même impliquait qu’on la remplisse de sens. C’est tout l’objectif de l’œuvre d’art. Mais contrairement à ce que l’on pourrait penser, faire de sa vie une œuvre n’a rien de personnel, car à travers sa propre expérience, ce que l’artiste exprime, ce qu’il met en forme, c’est tout un agencement, dans lequel il s’insère certes, mais dont la cartographie le dépasse considérablement – un agencement collectif. Lorsque Panassié évoque l’origine du swing, il évoque ou suggère beaucoup plus qu’un simple élément musical, car celui-ci déjà s’insère dans des conjonctures de vie autrement plus vastes, non esthétiques où se croisent des éléments de différentes natures. « Le swing est antérieur au jazz proprement dit. C’était déjà la pulsation rythmique qui se dégageait des réunions en plein air des Noirs, dans le sud des Etats-Unis, le soir après le travail, lorsque certains dansaient tandis que d’autres frappaient dans leurs mains, tapaient sur des instruments de fortune : vieilles caisses, seaux, boîtes, etc.⁴⁴⁹ » Il y a tout un agencement d’occupation dans l’artéfact du swing, et que l’analyse, d’une certaine façon, permet partiellement de reconstituer. Et il en va de même de la façon de jouer d’un instrument, qui rappelle les conditions économiques et sociales des afro-américains de l’époque. Et une fois de plus, il faut insister sur le caractère positif de l’acte de création : il y a bien une composante critique dans le fait de jouer de la trompette comme l’on chante, et non pas comme on l’apprend dans un conservatoire réservé aux blancs, mais la lutte est

⁴⁴⁶ *Id.*, p. 29.

⁴⁴⁷ « Si l’on écoute attentivement les disques de Louis Armstrong, on ne peut manquer de s’apercevoir qu’il joue de la trompette EXACTEMENT comme il chante. Les subtiles inflexions de son chant, le vibrato de sa voix se retrouvent intégralement dans son jeu de trompette. » (*Id.*, p. 30).

⁴⁴⁸ *Id.*, p. 29.

⁴⁴⁹ *Id.*, p. 28.

pleinement effective, inventive et accouche de quelque chose qui porte les marques des conditions de son émergence ; conditions impersonnelles d'un agencement social qui tire sa cohérence de sa réalité fonctionnelle.

Malgré une volonté tout à fait légitime et clairement affichée de retrouver ces marques là, précisément parce qu'entretemps, l'agencement afro-américain et sa signification gagnée à travers sa musique, et tout particulièrement le jazz, s'est vu imprégnée et assimilée par une logique qui lui était étrangère et surtout, à laquelle elle s'opposait, le free jazz *peine dans l'expression positive* de l'agencement noir du moment en prenant pour thème la destruction des marques de l'intrusion blanche dans la musique noire. Le résultat est le signe d'un symptôme particulièrement fort, mais qui n'a pas la cohérence et la puissance esthétique de ses ancêtres, notamment parce que l'on peine à le remplir de sens. Ce que l'on peut par conséquent reprocher à ce mouvement dans le jazz, ce n'est pas tant, comme l'ont fait de manière quelque peu réactionnaire, entre autres, Panassié et certains critiques et jazzmen de l'époque, le fait de ne pas être conforme à « l'origine », à ce qui serait une certaine « essence du jazz », qui n'a aucune existence en soi et n'est que la projection d'un agencement historique singulier, mais bien de ne pas parvenir sur le moment à rendre compte et à donner un sens à un agencement social forcément différent, autrement que dans la confusion et la destruction esthétique. C'est toute la différence entre le processus d'assignification, qui est un projet sémantique et fonctionnel concret, cherchant à dépasser une crise du sens, et l'absence affichée de sens pris comme thème ; thème particulièrement présent, comme symptôme puissant, dans les productions artistiques du XX^e, dont il a fallu, et dont il faut, visiblement encore, prendre la mesure, mais qui à lui seul relève plus du signal que du programme.



On n'écoute pas assez ce que disent les peintres

« L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage et le montage⁴⁵⁰. » C'est précisément l'écoute des peintres qui amena Gysin et Burroughs à la

⁴⁵⁰ William S. Burroughs et Brion Gysin, *l'œuvre Croisée*, Paris, Flammarion, 1976, p. 39. Ces propos sont ceux de Gysin.

pratique du *cut-up* qui, d'une façon certaine, est une application littéraire des procédés de collage et de montage utilisés dans l'art pictural, comme l'explique Clémentine Hougue dans le remarquable article qu'elle consacre aux deux artistes : « Le cut-up consiste en un découpage de différents textes, réassemblés dans le but de former un texte inédit, à la forme complexe, fragmentée [...]. Le cut-up pose comme condition préalable de mise en œuvre un décroisement entre littérature et art pictural : en effet, c'est sous l'impulsion des collages picturaux et des photomontages de Gysin que Burroughs aurait eu l'idée de procéder de façon similaire avec du texte. Le texte, en étant découpé, plié, collé, est traité comme une image, pris dans sa dimension sensible, matérielle⁴⁵¹. » Mais ce serait une erreur que de considérer que la pratique emprunte seulement aux procédés picturaux, peinture, collage et photomontage, dans le sens où elle rejoint plus largement les préoccupations esthétiques et extra-esthétiques de l'époque. C'est pourquoi elle est si proche, finalement, du projet musical de Schaeffer, qui ne la précède que d'une dizaine d'années à peine, et dont elle représente pour ainsi dire le penchant littéraire. Le cut-up ne relève pas de la curiosité, et s'établit comme l'expérimentation littéraire la plus ambitieuse de la période qui nous intéresse. Mais, à l'image des expériences menées dans le jazz, en ce milieu de XX^e siècle, Gysin et Burroughs, au-delà d'une intuition géniale, ne semble pas avoir été en mesure de maîtriser complètement le ou les problèmes essentiels qu'ils posaient.

Le plan était pourtant exemplaire, d'une grande pertinence. On y retrouve presque machinalement, conformément à la théorie de Barthes sur l'évolution de l'écriture, la volonté de se soustraire à l'autorité par l'invention que génère le contournement des règles ordinaires du langage ; cela s'appuyant sur un questionnement portant sur les conditions de la production de sens. « Dans l'écriture du cut-up, le texte se libère de la linéarité et de la hiérarchie qu'impose le langage à la construction de sens. Plus de narration, de déroulement ou de chronologie : le texte est envisagé comme un ensemble, d'unités à la fois autonomes et interdépendantes, comme une surface mouvante sans architecture ni organisation, un "corps sans organes"⁴⁵². » Ainsi l'écriture dans le cut-up use tout à fait du Mot moderne, du #signe, et comme l'explique Clémentine Hougue, cette tendance tire son origine du collage, et plus particulièrement, en l'occurrence, des travaux picturaux, moins connus que ses écrits, que menait Burroughs lui-même dans ce domaine. D'où le fait que les mots, dans le cut-up, recoupent deux éléments fondamentaux relatifs au collage : *l'horographe* et *l'aspect partiel*

⁴⁵¹ Clémentine Hougue, « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre », TRANS- [En ligne], 2 | 2006. URL : <http://trans.revues.org/159>, p. 2.

⁴⁵² *Id.*, p. 6.

de ses composants. « D'une part, il est un agencement d'éléments et matériaux disparates, de formes, volumes, tailles et textures diverses. D'autre part, les éléments qui composent un collage sont, pour la plupart, des parties de l'objet préexistant dont ils ont été extraits (un morceau de journal déchiré, par exemple) : ainsi la partie de l'objet insérée dans le collage suggère le tout auquel elle appartenait originairement, mais devient dans ce processus la partie d'un autre tout : l'œuvre d'art. Dans le cut-up, écrit, on retrouve une démarche similaire : les fragments de phrases sont issus de textes préexistants, et recomposent un nouveau texte. Ce morcellement en propositions donne à lire un texte à la fois discontinu et formant un tout⁴⁵³. » Or c'est ce glissement qui est capital, car comme dans le montage cinématographique, il permet de reconstituer une entité autonome cohérente, un « tout », mais dont la nature diffère de celle du modèle original, précisément par le biais d'une mise en relation des éléments qui ne relève plus de la logique ordinaire – le morceau de journal « échantillonné » ne relève pas seulement d'un déchirement du papier, mais s'accompagne d'une rupture plus profonde de l'organisation même du journal, du traitement que celui-ci fait de l'actualité, etc. : c'est notre conception du monde, l'ordre de son interprétation ordinaire, qui à travers le filtre médiatique sont attaqués. Comme montage littéraire, le cut-up utilise ce procédé sur les mots ; l'auteur les arrache de l'organisation du langage et en libère le contenu – tout comme le fragment, dans le cinéma, s'enrichit de significations lorsqu'il se libère de la continuité narrative. Il stimule l'imagination en suggérant, voire en imposant un déploiement virtuel immense à la manière du hashtag. Ce n'est plus l'ordre du monde tel qu'il est et ses modes et supports d'interprétation ordinaires qui régissent l'organisation de l'entité créée – autrement dit de l'agencement, de la mise en relation de ses composantes –, mais un ordre nouveau, qui se distingue précisément par une liberté accrue de composition et de lecture, et donc d'une véritable dynamique d'ouverture – les fragments suggérant toujours plus que ce qu'ils montrent. « Ainsi les fragments sont-ils toujours en mouvement : mouvement du dehors du texte vers son dedans, puis à l'intérieur même du texte⁴⁵⁴. » Ce déploiement, concomitant à un mouvement inépuisable, s'inscrit dès lors dans une critique de l'apparence via une conception du signe comme régime de signes, c'est-à-dire comme donnée dont le contenu varie en fonction de la distribution dans laquelle elle se trouve. D'où le rôle essentiel que joue le

⁴⁵³ *Id.*, p. 3.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

montage dans le dispositif, dans le sens où c'est par ce procédé, et uniquement grâce à lui, que la redistribution, ou qu'une redistribution est possible⁴⁵⁵.

Conformément à la structure du dispositif esthétique, la transversalité introduite dans la catégorisation sémantique de l'interprétation classique du monde implique deux choses indissociables : une primauté donnée à la forme ; une tendance évidente à l'asignifiante. En se libérant de la contrainte de la signification figée, l'intensité signifiante se déplace donc du signifié au seul signifiant – la fameuse opacité de la forme esthétique. « Le mot y est considéré pour lui-même [...]. En effet, cette technique présente une revalorisation du signifiant, non plus simple moyen dans le langage, coquille creuse qui abrite le signifié, mais totalité indépendante de toute détermination qui lui serait extérieure. Le mot pris dans sa matérialité se déploie en tant que lui-même, est *pr^osent* en tant que lui-même. Dans le cut-up, le jeu visuel d'agencement du texte en fragments *donne son sens au signifiant*. En ce sens, l'œuvre se manifeste dans l'apparition du mot, de la proposition, et non sous l'autorité d'une origine qui de tout temps lui préexisterait⁴⁵⁶. » Nous disions précédemment que le langage était le lieu idéal de la fixation du sens, et cela explique certainement en grande partie le retard pris par la littérature vis-à-vis, par exemple, de l'art pictural. Or, comme le précise Clémentine Hougue, cette primauté de la forme, Gysin et Burroughs semblent justement en hériter des disciplines artistiques usant davantage des images, comme s'il y avait chez eux une volonté de faire éclore l'image, avec ses composantes sensibles plus évidentes, du mot. « Le cut-up pose donc d'emblée la question du rapport entre l'image et le texte [...]. La multiplication des supports invite à placer le cut-up dans une logique de l'interpénétration des techniques, qui tend à annuler l'antagonisme de l'écrit (conceptuel) et de l'image (visuelle, sensorielle)⁴⁵⁷. » Au-delà de ces considérations, la simple expérience de lecture des textes en cut-up procure cette sensation étrange d'un *monde sans repos*, en chantier permanent : on y repère bien des formes connues, familières, ce sont les mots ; mais au fil et au rythme de la phrase dans lesquels ils sont pris, et sur laquelle aucune logique n'accroche, ces formes se défont presque immédiatement. Parfois une phrase, ou un ensemble de phrases, un court paragraphe, semble faire sens : mais ce sera, au mieux, une île perdue au milieu de l'océan. Ce statut de la forme, existante ne serait-ce que dans sa présence, mais à la fois cruellement fuyante, est l'expression la plus radicale du processus d'asignifiante – radicale dans le sens où

⁴⁵⁵ « La répétition des fragments opère comme une variation chromatique du sens, qui varie en fonction des segments précédents et suivants, comme des sérigraphies éclatées et disséminés dans le texte. » (*Ibid.*).

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 5.

⁴⁵⁷ *Id.*, p. 2.

le lecteur pressent nécessairement, pour ainsi dire, les limites mêmes de ses possibilités : un pas de plus et c'est le chaos. Pour autant les auteurs n'abandonnent pas le projet de faire sens ; mais un sens qui, finalement ici, se rapporte davantage, par décomposition du langage, sur une mise en évidence de la matrice même du sens. *Il y a d'autres manières de faire sens* : c'est ce que semble dire le cut-up en proposant tout un mécanisme sémantique nouveau, tout du moins à ce point, et en littérature. Le processus d'assignification qui se met en place dans le dispositif du cut-up, c'est la prolifération, ou l'horizon de tous les possibles, où « la reproduction des segments, leur répétition, produit une dislocation du discours qui ouvre la voie à une prolifération multidirectionnelle et simultanée du sens⁴⁵⁸ ». D'où le fait que Clémentine Hougue en ressort, en théorie, une définition simple et efficace de l'assignification en littérature. « C'est la construction de la langue qui permet la venue au jour du sens : par exemple, la structure syntaxique détermine les liens de causalité entre les propositions, liens qui vont relier deux événements du monde ensemble. En rompant avec la syntaxe, les propositions ne sont plus connectables entre elles suivant cette logique : le sens emprunte une autre voie⁴⁵⁹. »

Sauf que les choses ne sont pas aussi simples et que, semble-t-il, le plus dur ne soit pas le traçage d'un diagramme (l'ouverture de la brèche relevant après tout du hasard ; c'est le cas ici, une fois de plus, à travers l'assemblage libre des fragments de textes préalablement découpés), mais bien *la maîtrise des forces auxquelles on se confronte alors* ; ce sur quoi bute quelque peu l'entreprise de Gysin et Burroughs. Le problème est ici différent de celui du free jazz. Celui-ci péchait par manque de cohérence, d'un tenir debout, parce qu'il ignorait son agencement ou ne parvenait pas à le mettre en forme. C'est tout à fait différent dans le cas du cut-up qui cristallisait avec sérieux non seulement l'occupation sociale mais aussi les problématiques plus conceptuelles de toute une génération, d'artistes mais pas seulement. Le cut-up est ainsi indissociable de la *Beat Generation*, mouvement états-unien du milieu du XX^e qui portait, à travers la production artistique, une conception du monde et une manière de l'habiter à tendance « révolutionnaire », dans le sens où elle opposait à l'organisation sociale traditionnelle américaine, dans une sorte d'élan de fuite et de libération, des idéaux et des pratiques jusque-là ignorés ou marginaux. Recoupant de nombreux domaines (professionnel, politique, moral, sexuel, idéologique, etc.), la Beat Generation incarnait le refus des normes, dans lesquelles elle ne se reconnaissait pas, ou plus, qui structurent le fonctionnement social

⁴⁵⁸ *Id.*, p. 3.

⁴⁵⁹ *Id.*, p. 6.

du pays, sans pour autant avoir la prétention de proposer un nouveau modèle, mais simplement de faire fuir celui existant – l’homosexualité, par exemple, comme force d’opposition et de décomposition à l’assujettissement des structures amoureuses et familiales traditionnelles, héritées du christianisme ; ou encore la démystification de l’*american dream*. Face à une Amérique dont la légitimité des fondements, de plus en plus discutés et discutables, tend à l’effondrement, il est somme toute naturel de retrouver, dans les pratiques de la Beat Generation, un procédé de décomposition/recomposition : une décomposition qui, par la corrosion du système en place, s’entame finalement d’elle-même, et une recomposition qui en l’absence de modèle et de projection clairement affirmées, s’effectue par accident, *au gr° de*. Le montage se montre donc comme la manière la plus à même d’en rendre compte. Mais le montage est aussi le procédé adéquat pour mettre en forme une vision du monde intensifiée par l’usage des drogues, particulièrement courant à l’époque, qui dans leurs effets perceptifs se confondent avec la volonté de dépassement des normes, et plus globalement des limites abstraites qui encerclent la conception de soi, du monde, et du fonctionnement social. D’où la pertinence d’une écriture dérégulée, tout en morcellement et en fuite, au sein de laquelle même le sujet a tendance à se dissoudre, s’abandonnant, lui-aussi, à la forme assignifiante : « faire une écriture mécanique, indépendante de son auteur, en sommes une pure représentation sans sujet individuel. Quel est alors ce langage autogénéré ? Un langage dont l’origine ne serait plus la parole, mais l’écriture, c’est-à-dire un langage qui viendrait au jour dans sa manifestation sensible, et non plus dans l’abstraction d’une parole première⁴⁶⁰ ? » Oui précisément, et comme on l’a vu à plusieurs reprises, tout particulièrement dans le cas des personnages de la série True Detective, cette manifestation sensible d’un sujet devenu impersonnel est une conséquence *directe et quasi systématique* d’un artiste qui se défait de la représentation ordinaire du monde, et d’une œuvre d’art, reposant sur le montage, qui est l’expression d’un agencement collectif anonyme. Comme si l’un n’allait pas sans l’autre et ensemble commençaient à tracer l’ébauche d’un paradigme naissant, particulièrement visible dans l’art, mais qui n’est après tout que l’expression d’une occupation concrète du monde. On pourrait encore noter, pour appuyer la pertinence esthétique du projet de Gysin et Burroughs, l’insistance de la composante industrielle dans l’émergence de cette conception nouvelle du sujet, qui rappelle par exemple, et toujours à la même période, le travail d’un Warhol – bien que de manière un peu différente ; question de style. Une des intuitions géniales d’Andy Warhol, c’est l’utilisation, comme procédé de mise en forme esthétique, des processus

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 5.

mécaniques issus de la sphère industrielle. Mais cela ne relève en aucun cas du gadget, notamment lorsque l'artiste le couple sur un projet de décomposition du cliché ; c'est particulièrement le cas dans sa *Marylin*. Nicolas Bourriaud explique ainsi à son sujet : « le sens de la *Marylin* d'Andy Warhol, au-delà de l'icône populaire qu'est l'image de Marilyn Monroe, provient du processus industriel de production adopté par l'artiste, que gouverne une indifférence toute mécanique envers les sujets qu'il choisit⁴⁶¹ ». Cette rencontre, ce rapport d'immanence, qui existe dans l'œuvre, entre le sujet et le processus de mise en forme ne relève ni du hasard ni d'un concours de circonstance, mais d'une affinité réelle, on ne peut plus concrète, présente entre l'individu Marilyn Monroe et le fonctionnement social. Ainsi la Marilyn de Warhol, montrée non plus comme représentation mais *comme Figure*, et à la manière d'un Heartfield, tend à retracer la réalité de ce qu'est Marilyn Monroe, au-delà d'un cliché qui l'a montée en simple idole. Mais de quoi alors Monroe est-elle le nom, ou plus précisément le signe ? De la Marilyn de Warhol, on ne demandera pas « quel sujet ? », mais « quel agencement, quel réseau ? », c'est-à-dire « quel circuit fonctionnel ? », tour à tour médiatique, économique, iconique et autres. Quel agencement ? Celui peut-être d'une boîte de soupe. D'une impersonnalité alors... Mais il faut bien saisir à quel point cet agencement est concret : c'est, d'un point de vue fonctionnel, la réalité effective de l'entité Marilyn Monroe, prise dans le déploiement de son plan d'occupation – qui est le même, en peut-être plus intense seulement, et à quelques variations près, identique à celui de tout un chacun, et tout particulièrement à celui de Warhol, qui n'hésitera pas, selon les mêmes procédés, à se prendre lui-même comme sujet d'une œuvre pour livrer au public ce qui apparaît, davantage qu'un autoportrait, comme sa véritable géo-biographie ou topo-biographie picturale. La technique d'écriture du cut-up est aussi marquée par l'influence de la composante industrielle. Comme l'explique Clémentine Hougue, le fait de découper (*to cut-up*) intègre à l'organicité traditionnelle de l'écriture un geste mécanique qui s'y oppose ; or tandis que l'organique suppose un sujet, ce dernier n'est pas nécessaire dans le mécanique, et le cut-up peut prétendre, en partie, s'établir comme une espèce de langage machinique. En partie seulement, car il est le résultat d'une rencontre entre l'organique et le mécanique ; c'est d'ailleurs là que réside tout le dispositif : l'organique injecte le hasard nécessaire que la machine, comme raisonnable application d'un « programme calculable⁴⁶² », rend impossible.

⁴⁶¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 44.

⁴⁶² Clémentine Hougue, « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre », art. cit., p. 3 ; reprenant les termes de Jacques Derrida dans *Papier Machine*.

Le cut-up montre donc une aptitude remarquable à exprimer, dans ses processus de mise en forme, la singularité de son agencement d'origine (au sens de lieu d'émergence) ; c'est-à-dire, pour reprendre le cas du jazz des débuts, de parvenir à créer une entité esthétique authentique qui, au plus proche du réel, « représente » des modes d'occupations sociaux pertinents et, c'est tout son objet, différents de l'organisation établie. Malgré cela, il semble que Gysin et Burroughs prennent trop leur procédé comme thème. L'œuvre ainsi « *pr°sente* les conditions de sa production en même temps qu'elle *se pr°sente* comme œuvre⁴⁶³ ». Ce n'est pas un problème en soi, et l'on pourrait dire la même chose, par exemple, de Warhol. Mais ça le devient dans le cut-up lorsque le procédé devient le centre d'intensité ou de pesanteur d'une œuvre qui, par conséquent, peine à dépasser ses conditions d'existence. Pour le dire autrement, si le découpage parvient effectivement à faire diagramme, le montage qui en résulte, même s'il tient plus ou moins debout, le fait à la faveur, une fois de plus, des conditions de découpage, et non pas, comme il le faudrait dans une entreprise de création de sens, puisque c'est bien de cela dont il s'agit, à travers l'émergence de formes *asignifiantes* à remplir d'un sens nouveau. Etrangement, et de manière particulièrement étonnante, le cut-up semble capable de fournir ce que l'on pourrait qualifier, bien que dans les limites de la pensée humaine, de *v°ritables* œuvres chaotiques. Esthétique du bord de falaise : au plus près du chaos, ces œuvres sont comme des diagrammes à l'état pur, piégées inexorablement entre la représentation et la re-représentation. Car si l'on sort bien d'un monde, celui que l'on découvre est d'une terrible hostilité : aucun plan ne semble y être traçable sur la durée. À la lumière du cut-up, on comprend alors mieux les précautions considérables que prenait un Bacon, conscient de ce dans quoi il mettait les pieds – une Figure seulement, et isolée, absolument... – et de nécessité de ne pas succomber entièrement aux forces du chaos. Il est bien évidemment ici question d'identités, et du processus de métamorphose continu qui les touche dès lors que l'on n'en reste plus aux clichés. « Dans le processus de découpage, l'identité est toujours renouvelée, elle perd sa fixité jusqu'à se perdre comme identité. [...] L'identité, dans ce processus de répétition par truchement du montage, devient autre en restant la même, et crée une unité hétérogène⁴⁶⁴. » Mais on touche alors aux limites du dispositif esthétique : pas celles du cliché, et son attraction comme retour, par axiomatisation, à l'ordre du monde comme il est ; mais de l'autre côté, celles du chaos qui défont toute possibilité sémantique. Les formes émergentes du cut-up *sont asignifiantes*, mais sont comme *condamner © le rester*. Aussi si Clémentine Hougue a raison de faire appel au rhizome

⁴⁶³ *Id.*, p. 4.

⁴⁶⁴ *Id.*, p. 6.

deleuzo-guattarien, elle ne semble pas prendre toute la mesure du concept. « Les cut-ups sont bien des textes-rhizomes, des agencements sans articulations prédéfinies, ou le texte morcelé agit comme un corps sans organes. A la fois processus de déconstruction et structure en rhizome, le cut-up dissout simultanément les conceptions traditionnelles de parole et de texte, et de ce fait les deux conditions de l'unité du sens et de son intégrité dans le langage. Le texte n'est pas image du sens, il est création d'images pour elles-mêmes, avènement d'un sens inédit que seul le processus de mécanisation peut mettre en œuvre⁴⁶⁵. » Le rhizome est un concept à l'état pur, prodigieuse création de techniciens de la pensée, de métaphysiciens. Mais si Deleuze et Guattari ne l'utilisent pas outre mesure, sauf en qualité supposée d'arrière plan conceptuel, de *plan d'ämanence*, c'est précisément que pris indépendamment il ne produit rien ; par lui-même il ne suffit pas. A travers le concept de rhizome, qui relève finalement, et à l'image de leurs autres concepts, d'une logique diagrammatique, Deleuze et Guattari créent une image du chaos ; mais comme les expérimentations artistiques, leur diagramme nécessite d'être maîtrisé, travaillé, afin d'en faire sortir quelque chose d'exploitable⁴⁶⁶. C'est la raison pour laquelle ils utilisent davantage, suivant la dynamique du rhizome, la notion de *machine*, qui est en quelque sorte une fixation processuelle et temporaire dans un flux de devenir rhizomatique ; où la *restauration nécessaire d'une identité*. Comme nous le disions précédemment, il n'y a pas d'expérience proprement dite du chaos ; le chaos, c'est *l'impossible*. « En véritable spécialistes du scandale, Gysin et Burroughs s'attellent au démembrement de toutes les certitudes du lecteur en inventant une écriture de l'instable, toujours au bord de l'explosion⁴⁶⁷. » En réalité, le cut-up est déjà une écriture de l'explosion, non pas de l'accident, mais de la catastrophe. Sagesse de Bacon : « Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout, une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis. Sortir de la catastrophe⁴⁶⁸... »

⁴⁶⁵ *Id.*, p. 7.

⁴⁶⁶ On nous dira que le rhizome est un concept, et c'est certainement le cas d'une certaine façon, tout particulièrement à l'époque de sa création. Mais d'un point de vue philologique, il se confond, dans la pensée tardive de Deleuze et Guattari, avec le plan d'immanence qu'ils distinguent du concept proprement dit. Le plan d'immanence est la toile de fond, la surface intensive sur laquelle travaille le philosophe en la peuplant de concepts : « La philosophie au contraire procède en supposant ou en instaurant le plan d'immanence : c'est lui dont les *courbures* variables conservent les mouvements infinis qui reviennent sur soi dans l'échange incessant, mais aussi ne cessent d'en libérer d'autres qui se conservent. Alors il reste aux concepts à tracer les ordonnées intensives de ces mouvements infinis, comme des mouvements eux-mêmes finis qui forment à vitesse infinie des *contours* variables inscrits sur le plan. En opérant une coupe du chaos, le plan d'immanence fait appel à une création de concepts. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 45).

⁴⁶⁷ Clémentine Hougue, « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre », *art. cit.*, p. 7.

⁴⁶⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 103.

Le cut-up est en quelque sorte la branche littéraire radicale de l'art du « tout est possible », précisément parce que la sensation reste trop floue, ne permettant pas d'assurer le traçage d'un plan durable. Cela reste cependant une grande réussite, notamment à une époque où, sans doute, l'impression de liberté qui se dégageait d'un monde tombant lentement en ruine représentait déjà une victoire comme promesse, sinon tout du moins une prise de conscience majeure. Mais d'un point de vue esthétique, prendre la mesure du problème ne suffit pas : non en vue de le résoudre, mais d'en tirer quelque chose : l'émergence d'un sens nouveau se résumant finalement à la structure même du problème. On notera d'ailleurs que si le cut-up ne sera pas véritablement suivi dans sa radicalité, son influence se trouve, encore aujourd'hui, dans l'intégration accrue de la pratique du montage dans l'écriture ; un montage certes plus timide, mais aussi davantage maîtrisé. Le style d'un écrivain comme Michel Houellebecq, par exemple, est profondément marqué par les ruptures – ruptures de genre, de texture, de contenu. Dans ses récits ainsi se succèdent et se mélangent différents types de discours, tantôt biologiques, tantôt météorologiques, tantôt historiques, tantôt techniques, tantôt biographiques, tantôt spirituels, tantôt, plus généralement aussi, encyclopédiques – d'où la controverse illégitime sur le plan esthétique à propos de son sampling du site Wikipedia pour le roman *La carte et le territoire*. On retrouve des pratiques similaires chez Georges Perec, grande influence de Houellebecq, qui s'autorisait cependant davantage de choses, des ruptures parfois plus franches – ici un projet de roman ou d'œuvre d'art, là une liste de course, ailleurs un mode d'emploi, etc. –, tout comme chez le professeur et écrivain américain Percival Everett. Reste que la littérature, sur ce point, et malgré des évolutions notables depuis les expériences encore trop systématiques de John Dos Passos au début du XX^e siècle, semble encore accuser un retard certain sur l'art pictural – et par là, présente un grand potentiel de possibilités exploitables. La faute peut-être d'avoir pris trop d'avance, et dans une certaine précipitation ; mais une précipitation finalement révélatrice de la période en question – symptôme.

Reste que la machinerie du cut-up apparaît aujourd'hui comme un ancêtre littéraire du sampleur moderne, dont il incarne les prémices du dispositif. A ceci près, tout de même, d'une différence dans la méthode : Gysin et Burroughs échantillaient des textes écrits par eux-mêmes, créant déjà un certain décalage avec le monde, auquel venait se rajouter, amplifiant la rupture, celui qui résulte de l'opération de montage ; tandis que les beatmakers, eux, s'attaquaient déjà à des objets existants et fonctionnels. A vrai dire, ce que l'on sample dans le hip-hop, ce n'est pas seulement des disques, c'est le monde, directement.

La machine identitaire de Percival Everett et les devenirs communs du rap et de la littérature

« Je suis Thelonious Monk Ellison. Appelez-moi Monk. J'ai la peau noire, les cheveux frisés, le nez épaté, certains de mes ancêtres étaient esclaves et j'ai été gardé à vue par des policiers pâlots, dans le New Hampshire, l'Arizona et en Géorgie ; selon la société dans laquelle je vis, donc, je suis noir ; c'est ma race. Bien que de carrure plutôt athlétique, je suis nul au basket. J'écoute Mahler, Aretha Franklin, Charlie Parker et Ry Cooder sur disques vinyle et compacts. J'ai passé ma thèse à Harvard, mention *summa cum laude*, dans un sentiment de parfaite horreur. Je suis bon en math. Je ne sais pas danser. Je n'ai pas grandi dans une ville du centre ni dans le Sud rural. Ma famille possédait une petite maison près d'Annapolis. Mon grand-père était médecin, mon père, mon frère et ma sœur aussi⁴⁶⁹. » Dans son roman *Erasure (Effacement)*, Percival Everett raconte les péripéties de Thelonious Monk Ellison, un auteur américain dont la carrière peine à décoller, la faute à des livres jugés non pas de mauvaise qualité, mais ne correspondant simplement pas à ce que le monde littéraire, le monde médiatique, l'Amérique simplement ou le monde tout court, attend d'un homme comme lui : un afro-américain, un noir. Alors que ses écrits barthiens n'intéressent que trop peu le public, la sensation littéraire du moment est un roman écrit par une auteure noire, *We's lives in da ghetto*, acclamée par les critiques et le public pour son aptitude à rendre compte fidèlement des conditions de vie des noirs aux Etats-Unis. Ne se reconnaissant fondamentalement pas dans ce texte qui, dans un sens, devrait le représenter, lui reprochant une tendance usée et néfaste à ne faire que répéter les préjugés qui habillent l'agencement social afro-américain, Ellison rédige ironiquement et publie, non sans surprise, dégoût et succès, un livre du même ordre, dont le caractère pamphlétaire échappera à un pays aveugle décidément englué dans ses clichés.

Derrière un commentaire minutieux de la sphère médiatico-littéraire et de sa lourde fonction réactionnaire, qui finalement en découle ou en est une manifestation, l'œuvre d'Everett porte d'abord sur le problème de l'identité, en l'occurrence celle, complexe, de l'afro-américain aujourd'hui, et sur la manière esthétique de la mettre en forme – bien que précisément, son dispositif ne se limite pas à une identité en particulier, mais concerne le principe même d'identité dans un champ social donné. Le grand problème, c'est que le personnage principal ne correspond à aucun cliché ; il est même, vulgairement parlant ou, si

⁴⁶⁹ Percival Everett, *Effacement*, Arles, Actes Sud / Babel, 2006, pp. 11-12.

l'on se plie justement au filtre des clichés, bien plus « blanc » qu'une grande majorité de blancs – et ce sans arrivisme aucun, avec si peu de naïveté, mais de façon tout à fait naturelle et décomplexée ; ce qui est d'autant plus problématique : un blanc peut tout à fait comprendre, et même s'en satisfaire dans le sens où il épouse son propre idéal, un *noir qui porte un masque blanc*, pour reprendre la formule de Franz Fanon ; mais c'est plus difficile pour lui de concevoir le supplément de mélanine d'un point de vue strictement biologique, sinon par le biais d'une jalousie suscitée par une exposition prolongée au soleil. Et c'est sur ce point que repose toute la pertinence du roman d'Everett. Si la problématique de fond est celle relative au principe d'identité, le thème du roman est la falsification, dans une opinion publique élaborée par les grands médias et la culture de masse, de l'identité de la culture afro-américaine. D'où le projet du personnage principal, l'écrivain Thelonious Monk Ellison, d'écrire la parodie d'un best-seller (intégrée entièrement dans *Erasure*) qui, plutôt que de rendre compte de la réalité des ghettos américains, n'en fait en réalité qu'une caricature volontairement grotesque. Le projet d'*Erasure*, sa prétention positive, c'est donc de reconstruire l'agencement d'un afro-américain – celui de Monk, mais aussi celui d'Everett, dont le profil déborde de celui qu'en donne l'opinion ; au fond, composer une identité tout court, débarrassée de la composante raciale.

En lieu et place d'une identité clichée, figée et fortement délimitée par la doxa, Everett compose une figure morcelée, où chaque élément apparaît comme un trait singulier d'individuation. Guattari écrit, à propos du jazz mais s'appliquant à toute œuvre d'art, qu'il s'agit de tracer « un agencement de subjectivation donnant sens et valeur à des Territoires existentiels déterminés⁴⁷⁰ », parce qu'il a très bien saisi le rôle joué par le procès artistique dans la composition d'identités, ou, selon ses termes, dans la *production de subjectivité*. L'afro-américain n'est plus seulement un habitant désabusé du ghetto, aux relations instables, mal élevé, fuyant les études et dont le point mire demeure inexorablement la cellule pénitentiaire, mais un agencement aussi varié que complexe, où peuvent se croiser la grande littérature, la recherche universitaire, la médecine, la pratique de la pêche, la menuiserie, l'homosexualité, autrement dit autant de caractéristiques tenues éloignées, dans l'opinion, de la culture noire. L'identité n'est dès lors plus confinée à sa synthèse, moins encore aux limites géographiques du ghetto, mais se diffuse dans toutes les strates de la société, à un niveau où les domaines de celle-ci ne sont plus marqués racialement. Il est bien question ici d'identité, mais comprise comme *agencement social*, c'est-à-dire comme *somme, centralisation ou*

⁴⁷⁰ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 131.

cristallisation de différentes fonctions d'occupation. C'est pourquoi il faut porter une attention particulière aux lieux, finalement peu nombreux, du roman : la maison familiale, la résidence secondaire, une clinique, les hôtels, une salle de conférence, les avions, une voiture de luxe... Et toujours ce souci d'Everett de mettre en avant l'ambiguïté effective des lignes et des positions autoritaires de l'opinion concernant les préjugés raciaux : dans la clinique qui s'occupe des avortements, c'est sa sœur, noire, qui officie et se fera assassiner ; il y a toujours eu une gouvernante dans la maison familiale ; son frère est homosexuel, etc. En effet, ces lieux étant toujours le résultat d'une hybridation entre les cultures noire et blanche, son agencement échappe à toute détermination ordinaire. D'où le personnage principal, surtout, dont le récit se résume à une errance, d'un lieu à un autre, d'un domaine à un autre, et où finalement il ne trouve jamais sa place – rapport familiaux difficiles ; incompréhension du milieu littéraire ; rejeté, à travers les personnages de son frère et de sa sœur, d'une sexualité ordinaire et du domaine médical car il ne peut être entièrement quelque chose, ne peut épouser l'ensemble des caractéristiques d'un groupe.

Et si le montage par échantillons semble être la manière la plus apte de constituer cette identité singulière, c'est précisément parce que du fait de la charge rituelle de signification qui accompagne chacun de ces aspects, demeure dans l'opinion officielle comme une impossibilité d'en rendre compte directement, à travers une image toute faite. Comme s'il n'existait aucun nom, aucun terme, aucun signe globalisant, et pas d'autre langage que celui du montage, pour exprimer ce que peut être aujourd'hui un afro-américain – il oppose aux signes arrêtés un régime de signes mobiles. Thelonious Monk Ellison n'existe tout simplement pas, ou pas encore : c'est précisément la fonction d'*Erasure*, en tant qu'œuvre d'art, c'est-à-dire comme entité asignifiante, de faire émerger la possibilité d'une identité correspondante, à travers l'unité fragmentaire qu'elle constitue.

La force du roman, et sa fonction, semble davantage reposer sur sa forme que sur son contenu, et est de fait un bon exemple d'une œuvre dont la fonction passe, comme une nécessité, par sa structure. C'est la structure, en effet, qui permet l'asignifiante : en l'état, le contenu du livre se réduit presque à une énumération d'attributs identitaires – fonction raciale, fonction professionnelle, fonction sexuelle, etc. ; chacune s'accompagnant de modalités d'occupation sociales prédéterminées dans la représentation courante du monde. Ces modalités sont largement connues, reconnues, mais leur accumulation ne suffit pas à faire tenir debout un nouveau modèle d'identité. Parce que précisément, ce modèle que « crée » Everett, ce profil identitaire, cette *Figure littéraire*, est troué de ruptures ; ce sont celles qui

découlent de la transversalité de son agencement : entre *noir* et *professeur* ou *universitaire*, entre *noir* et *m^odecin*, entre *noir* et *argent* ou *luxé*, etc. ; autant de ruptures qui viennent écorcher la conception du monde comme il est – il aurait tellement été plus simple, plus sage de sa part, qu’il sache danser et apprenne à jouer au basket...

Monk n’existe pas ? En tout état de fait il existe, pleinement, et de manière d’autant plus réelle et concrète que ne l’est le cliché qui synthétise vulgairement son identité dans l’interprétation ordinaire de la doxa. C’est d’ailleurs là, dans ce décalage, que se joue toute la fonction de création esthétique. Le profil de Thelonious Monk Ellison, et bien qu’il reste un personnage de roman, ne relève pas aujourd’hui de la fiction. A la question complexe de savoir ce que crée véritablement l’œuvre d’art, nous pouvons répondre ici et finalement assez simplement qu’elle crée du sens ; autrement dit, elle produit des *mod[±]les d’interprétation du monde calqu[°]s sur des modes fonctionnels d’occupation*. Mais il faut bien comprendre en quoi cela ne relève pas de la simple représentation (sinon d’une re-représentation), et s’accompagne forcément de fonctions très concrètes. Monk, Everett lui-même sans doute, et l’ensemble des individus répondant à ce profil identitaire décidément marginal parce que morcelé, existent bel et bien. Mais précisément, parce que leurs agencements d’occupation ne possèdent pas de modèles d’interprétation clairement définis, ils ne sont pas traités, dans le fonctionnement social établi, à la mesure de ce qu’ils sont et de ce qu’ils font. L’agencement de Monk échappe aux forces de l’ordre qui le considèrent comme un probable délinquant, un criminel ; aux acteurs des sphères médiatique et littéraire qui refusent d’y voir les marques d’un écrivain authentique : tout cela est très concret, c’est du *fonctionnel ©l^otat pur*, qui résulte d’une incapacité chez les individus en question de se comporter en dehors des circuits fonctionnels relatifs aux clichés – un écrivain noir, soit c’est un blanc, soit c’est un criminel, soit rien du tout. En créant du sens, l’œuvre d’art fait donc bien plus que générer des idées ou des concepts abstraits : *elle trace les supports s[°]mantiques abstraits de fonctionnements concrets avec lesquels ils se confondent*. Et même si, dans une certaine mesure, ces supports d’interprétation sémantiques ne sont que l’expression de fonctions réelles qui les précèdent, leur mise en forme relève bien d’un acte de création ; et le « plan tracer sur le chaos » prend alors tout son sens : pour le policier, derrière le cliché afro-américain, le profil de Monk est un chaos ; il a besoin pour le comprendre, pour se l’approprier, qu’un peu d’ordre y soit mis ; il a besoin, en définitive, d’une représentation fiable.

Mais précisément, il ne s’agit pas d’une question de lutte raciale. Il serait en effet facile, si l’on s’en tient au discours, de considérer le livre comme un manifeste pour la cause noire

aux Etats-Unis. Or, il ne s'agit pas simplement de dire qu'un noir peut être médecin ou universitaire. Au-delà de ça, la fonction d'*Erasure* est de montrer que les identités échappent à toute catégorisation, sont toujours singulières et résultent d'une composition d'éléments partiels d'individuation – d'où l'ouverture du roman : je suis noir, *et* docteur, *et* j'écoute Mahler, *et* je ne sais pas danser, *et* mon père est médecin, *et...*, *et...*, etc. A ce titre, l'impossibilité manifeste de définir entièrement un individu selon chacune des caractéristiques s'étend, finalement en premier lieu, à celle de la race ou de la couleur de peau. C'est pourquoi si le contenu, parce que mettant en scène un personnage noir dans la société américaine, reste situationnel et semble épouser la cause afro-américaine, la mise en forme témoigne d'une ambition beaucoup plus grande, et se présente comme une *structure d'individuation* que chacun peut remplir en fonction de sa propre occupation du champ social – les noirs écoutent Mahler et les blancs font du rap ou du basket. Interpréter le livre de cette façon serait finalement une manière aussi terrible qu'absurde de ressusciter les composantes raciales. Nous ne sommes pas ici, il est important de le comprendre, dans le même cas que le jazz à son commencement ; bien que le processus soit le même, l'agencement est lui radicalement différent : il était bien question du peuple noir dans le jazz, car l'agencement concernait essentiellement des individus afro-américains ; mais les choses sont différentes à l'époque où Everett écrit son livre, et où les noirs, aux Etats-Unis, prétendent en fait et en droit aux mêmes statuts que leur concitoyens blancs. Le personnage de Thelonious Ellison, et Percival Everett lui-même, en sont la preuve.

Erasure : Effacement. Ce qui s'efface, ce sont toutes les limites sémantiques et identitaires catégorisantes, au profit de lignes plurielles souples d'individuation qui se propagent à un niveau du champ social sur lequel un langage synthétisant n'a aucune prise, la faute à des signes trop autoritaires, trop limités : noir, blanc, médecin, universitaire... Toute la fonction du roman d'Everett est de déployer ces mots-signes, au-delà de l'utilisation qu'en fait le langage, au-delà de la signification qu'en donne la doxa : brancher le noir sur le médecin, et leurs ramifications se développent, l'ensemble se métamorphose par recomposition : #noir, #médecin, et finalement #afro-américain.

« A travers un effort systématique d'emprunt et de réassemblage de tout un éventail de textes, le roman *Erasure* réécrit l'histoire de la littérature afro-américaine. En premier lieu, le titre de l'œuvre évoque et retravaille le classique de Ralph Ellison, *Invisible Man*, dans lequel le narrateur anonyme déclare : "J'aime peut-être Louis Armstrong pour avoir fait jaillir de la poésie de l'état invisible. C'est probablement parce qu'il est, à mon avis, inconscient d'être

invisible”. Plutôt que d’être invisible, Monk, le personnage principal d’*Erasure*, a été effacé suite à son assimilation aux règles relatives à la littérature et à l’édition héritées du mouvement des droits civiques. A travers ses emprunts à Ellison (aussi bien à son texte qu’à son nom puisque le nom de famille de Monk est Ellison), Everett cherche à montrer comment le mouvement des droits civiques a transformé la nature du défi auquel font face les afro-américains. Ces derniers ne sont plus absents de l’écriture américaine, ni invisibles. Le multiculturalisme a permis davantage d’opportunités de publication pour les afro-américains et a développé un marché autrefois négligé. Le problème, cependant, est que parallèlement à l’émergence d’une littérature de “race”, la stratégie même qui l’a rendu possible a aussi engendré une image monolithique de la culture afro-américaine. Ainsi, les afro-américains ne sont plus invisibles. Ils ont plutôt été exclus de l’acte même de publier davantage de romans portant sur les afro-américains⁴⁷¹. » Par conséquent, la pratique du sampling consiste en l’assemblage de « choses, de textes et de chansons issus des décombres des expériences vécues de la culture afro-américaine, même si certaines de ces expériences tombent à côté des critères multiculturels fraîchement établis. *Erasure*, à l’image de la littérature afro-américaine contemporaine, rejoint et partage l’enthousiasme du hip hop dans la manière dont ils rassemblent, avec cohérence et beauté, différentes choses, sons et mots en apparence opposés, en dehors d’un monde qui cherche à effacer, fragmenter et déformer l’identité et la culture afro-américaine⁴⁷² ». Comme l’explique très bien Richard Schur, Percival Everett soulève un grand problème qu’il tente de traiter par un travail esthétique. Si aux Etats-Unis, le mouvement des droits civiques a permis aux afro-américains de prétendre à une identité propre, et parallèlement et consécutivement d’occuper une place plus importante dans la littérature, cela s’est fait pour cette dernière au profit de l’émergence d’une littérature de genre, de type raciale, et relativement limitée qui consistait, à la faveur des autorités littéraires et d’une partie du public (même inconsciemment : traditionnellement), dans la répétition d’une représentation unique et clichée de l’identité afro-américain dans laquelle ni Everett ni son personnage ne peuvent se reconnaître⁴⁷³. Pour constituer sa propre identité, qui pour le

⁴⁷¹ Richard Schur, « Stomping the Blues No More ? Hip Hop Aesthetics and Contemporary African American Literature », in *New Essays on the African American Novel*, Palgrave Macmillan, New-York, 2008, p. 205. Nous traduisons l’ensemble des citations relatives à l’article à l’exception de l’extrait du livre de Ralph Ellison, que nous reprenons de Magali et Robert Merle (Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 2002, p. 40).

⁴⁷² Richard Schur, « Stomping the Blues No More ? Hip Hop Aesthetics and Contemporary African American Literature », *art. cit.*, p. 207.

⁴⁷³ « Pour Everett, la culture américaine efface les afro-américains précisément parce qu’elle refuse de reconnaître, suite au mouvement des droits civiques, la complexité et la richesse de la réalité afro-américaine. » (*Id.*, p. 209).

coup n'existe, elle, pas encore, Everett décide de recomposer ce qui serait le montage de l'ensemble des éléments, forcément subjectivants, qui concernent Thelonious Ellison. Or ces éléments hétérogènes, qui résultent d'une occupation singulière du champ social, ne sont pas marqués racialement, et l'identité qui émerge de leur assemblage s'oppose par dépassement et donc positivement à l'identité afro-américaine clichée. Puisque le sens commun (les droits civiques relèvent bien d'une création de sens, mais catégorisante et terriblement synthétique) se trouve dans l'incapacité de déterminer son identité, Everett s'attaque à celui-ci selon un processus de décomposition-recomposition, en y traçant un plan d'occupation transversal qui en redéfinit la topologie.

Bien au-delà de ça, comme conscient que son identité morcelée ne peut prendre forme que par montage, ce dernier devient chez Everett un procédé d'écriture à part entière. Le fil de l'histoire est décousu, la chronologie est affectée, et les chapitres eux-mêmes sont une accumulation de fragments littéraires de toutes sortes : courts récits majoritaires ; projets de romans ou « idées pour une histoire » ; correspondances ; dialogues fictionnels, parfois historiques ; curriculum vitae ; communication de conférence, etc. ; et comme on l'a dit plus haut, intégration d'un roman dans le roman. Les rencontres de ces différents types de fragments sont toujours synonymes de ruptures, dans la narration comme dans l'écriture. Comme lorsque l'on passe, d'un simple saut de ligne, d'une discussion entre Ellison et sa sœur à une description des parties de pêche du premier⁴⁷⁴ ; lorsqu'un entretien d'embauche à l'université se détourne en description de type encyclopédique sur la truite fario⁴⁷⁵ ; ou encore lorsque qu'un descriptif des différentes scies et de leurs usages succède à une réflexion sur la notion de race⁴⁷⁶. Or pratiquer la pêche, faire de la menuiserie sont des éléments de subjectivation. Il y a d'ailleurs, dans ce style descriptif si particulier, quelque chose de Houellebecquien chez Everett ; ou peut-être est-ce l'inverse, peu importe – quelque chose de perécien sans doute, et chez les deux. Houellebecq a pris cette habitude de noyer des fragments de différents types dans ses romans – l'historique du bichon frisé dans *La carte et le territoire*, les passages scientifiques dans *Les particules °l°ementaires* ou *La possibilit° d'äune ¶e*, le contenu des catalogues de voyageurs dans *Plateforme*, les recherches littéraires dans *Soumission*, etc.

⁴⁷⁴ Percival Everett, *Effacement*, op. cit., p. 20.

⁴⁷⁵ *Id.*, pp. 92-93.

⁴⁷⁶ *Id.*, pp. 13-14.

La machine littéraire de Michel Houellebecq est encyclopédique. Ses composantes descriptives échappent ainsi au modèle de description classique, qui traditionnellement relève du compte rendu des perceptions et des interprétations d'un sujet. Les ruptures dès lors engagent une nouvelle forme de discours : cela concerne, dans la forme, les passages descriptifs, mais c'est l'ensemble du récit qui est comme contaminé ; mise en suspend du jugement au profit d'un flottement neutre, ou survol déshumanisé, désincarné du monde. D'où l'errance généralisée des personnages principaux de l'auteur, sans origines, ou peu déterminantes, et surtout sans buts véritables. Ainsi le dispositif religieux dans *Soumission*, qui est traité de manière effective, très fonctionnelle, et avec une certaine froideur ; jamais ou en vain spirituelle ou affective. *Combien de femmes ? Combien ?*, finissent machinalement par demander les personnages masculins. C'est à l'ordre qu'ils se soumettent alors, l'ordre d'une organisation sociale qui, bien qu'en apparence religieuse, se manifeste et s'exerce selon une rationalité prononcée. Même l'amour, le sentimental se présentent sous la forme de nombres, voire de mètres carrés – arithmétique amoureuse : « Eh bien le nombre de femmes, en gros, en découle. La loi islamique impose que les épouses soient traitées avec égalité, ce qui impose déjà certaines contraintes, ne serait-ce qu'en termes de logement. Dans votre cas, je pense que vous pourriez avoir trois épouses sans grande difficulté – mais vous n'y êtes, bien entendu, nullement obligé⁴⁷⁷. » Cette vision s'ajoute finalement aux précédentes projections houellebecquiennes d'une fatale organisation humaine, sociale et cosmique aux racines scientifiques (*La possibilité d'une vie*, *Les particules élémentaires*) dont l'idéal, précisément, repose sur la neutralité – le fantasme du clone, la neutralisation du désir, etc. Cet ordre nouveau ne relève pas plus de l'utopie que de la dystopie : c'est un entre-deux où les questions relatives au bonheur et au malheur ne se posent tout simplement plus.

Or, ce à quoi répond ce besoin d'ordre, qui consiste en une mise à plat des existences, c'est précisément à l'angoisse provoquée par une machine socio-économico-libidinale profondément inégalitaire. Dans *L'Extension du domaine de la lutte*, Houellebecq découvre non pas l'inégalité des sexes, mais l'inégalité *dans* les sexes. Mais ce n'est pas tout, car cette inégalité, qui en un sens transcende l'inégalité naturelle (ce n'est pas uniquement une question de beauté physique, mais aussi de réussite sociale moderne), s'étend à l'ensemble du fonctionnement social : c'est le dispositif de *L'Extension*, qui comme son nom l'indique prolonge les mécanismes de la lutte économique des classes dans les domaines amoureux et sexuel. Ainsi ce qui soutient les grands thèmes Houellebecquiens de l'impossibilité

⁴⁷⁷ Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015, pp. 292-293.

amoureuse et de l'acte sexuel mécanique, c'est le remontage d'un agencement social dont le moindre recoin est perverti par la logique de marché. Même la ritournelle houellebecquienne de la vieillesse, avec la mort en perspective (notamment Bruno dans *Les particules °l°mentaires*, Daniel dans *La possibilit° d'äun ¶le*), n'est jamais chez l'auteur un problème en soi ; elle le devient seulement dans une distribution sociale qui met en exergue la volupté de la jeunesse et l'ensemble de ses ramifications : la jeunesse pour la beauté, la beauté pour la séduction, la séduction pour le sexe, la réussite professionnelle et éventuellement, un petit peu d'amour. D'où la hantise inlassablement répétée des *peaux fl°tries* et des *seins qui tombent*.

S'il est difficile de déterminer clairement un style propre à Houellebecq, son écriture est tout de même traversée de procédés récurrents. On y retrouve donc assez naturellement une logique de montage, reposant sur des ruptures plus ou moins marquées mais qui, de manière générale, s'inscrivent davantage, par rapport par exemple à un Dos Passos ou un Everett, dans une volonté de garder une certaine fluidité dans le texte. Le montage prend aussi le temps comme objet, et des ruptures émergent de la recomposition temporelle – c'est notamment le cas dans *Les particules °l°mentaires*. Mais surtout, c'est certainement dans son utilisation délicate de mots #signes que l'écriture de l'auteur se singularise ; une capacité, par le biais de termes savamment choisis, de trouser la narration par endroit, et d'offrir comme un point de vue inquiétant sur l'organisation sociale aux ramifications extrêmement complexes. Ces mots relèvent du sampling ; un sampling social : et les points de vue sont vertigineux. Il s'agit par exemple de citer des marques, symptômes d'une fatale intrusion marchande dans l'existence humaine. « J'aimerais adhérer, à quelques sacrifices ; retrouver l'espérance, en achetant des meubles⁴⁷⁸ », écrit Houellebecq. Toujours dans le poème chanté « Plein été », « certains retraités ramassent des coquillages ». Dans « Séjour-Club » : « J'imaginai les cadres, assis dans leurs avions ; et les poils de leurs jambes, très similaires aux miens ; et leurs valeurs morales, et leurs maîtresses hindoues⁴⁷⁹ ». Sous la plume de Houellebecq, les salariés, les cadres, les retraités, ou encore l'« Algérien [qui] balaie le plancher du “Dallas”⁴⁸⁰ », traités de manière très neutre, jusqu'à l'indifférence, ne sont plus des individus, ce sont les *agents partiels d'äun agencement social d°shumanis° et strictement fonctionnel*. Ainsi la normalité, la quotidienneté fortement présente chez Houellebecq n'est pas synonyme de légèreté, mais tout au contraire d'une profondeur illimitée, voire abyssale. Elle crée des *interstices*. Dans

⁴⁷⁸ Michel Houellebecq, « Plein été », *Pr°sence humaine*, Tricatel, 2000.

⁴⁷⁹ *Id.*, « Séjour-Club ».

⁴⁸⁰ *Id.*, « Plein été ».

l'agence de voyage au tout début de *Lanzarote*, le court dialogue entre les personnages, d'une banale cruauté, est tout à fait significatif :

« J'aimerais partir en janvier... » fis-je avec une sourire que j'imaginai désarmant.

« Vous voulez aller au soleil ? », elle embrayait à cent à l'heure.

« Mes moyens sont limités » repris-je avec modestie⁴⁸¹.

Il faudra lire *Plateforme*, qui lui succède dans la série « Au milieu du monde », pour retracer cet agencement économico-libidino-touristique qui étend encore un peu plus, par le biais du divertissement et par-delà les frontières, le triste fonctionnement social propre à l'auteur. D'où la formule « Le monde est de taille moyenne. » en exergue de *Lanzarote* : même à l'autre bout du monde, on peine à se sortir du dispositif ; même à ses extrémités, on reste « Au milieu du monde ». Mais c'est précisément que le modèle d'interprétation du monde se referme sur lui-même ; la terre est ronde : elle n'a pas de limites, et l'on se trouve toujours, en quelque sorte, au milieu.

Houellebecq et Everett, mais aussi les musiciens noirs du XIX^e, et dans une plus large mesure l'ensemble des artistes ayant recours au collage ou au montage, dans des registres plus ou moins similaires, partagent le même principe de création. Il s'agit, comme l'expliquait Anders à propos de Heartfield, de rendre visible l'invisible réalité de fonctionnement, en mettant en forme une occupation singulière du champ social. C'est par ce biais là qu'ils peuvent lui donner un sens, et l'intégrer de fait à une nouvelle représentation du monde, à la fois sémantique et fonctionnelle. Mais davantage que sur le fond, c'est sur l'élaboration formelle que les artistes en question se retrouvent. Le travail sur le déjà-là et sur les clichés, que l'on a commencé à aborder ici avec le cas de Bacon, relève finalement d'un échantillonnage du monde comme il est, ou plus précisément du modèle d'interprétation établi du monde. Sampling et montage. Il est donc assez naturel, et d'un certain point de vue nécessaire, que Richard Schur opère un rapprochement entre les pratiques littéraires d'Everett et celles musicales du hip hop : « *Erasure* constitue un exemple de comment la sensibilité à l'origine du hip-hop a aussi transformée la littérature afro-américaine contemporaine⁴⁸². » Une MPC littéraire : un montage de mots, d'évènements, de fonctions et d'attributs de toutes sortes (Guattari, nous verrons, parle de *m°tamod°lisation*) : dans son exercice d'écriture,

⁴⁸¹ Michel Houellebecq, *Lanzarote*, Paris, Gallimard, 2000, p. 7.

⁴⁸² Richard Schur, « Stomping the Blues No More ? Hip Hop Aesthetics and Contemporary African American Literature », *art. cit.*, p. 203.

Percival Everett opère un d'échantillonnage/collage du champ social. C'est ce dernier, ses signes, ses modèles d'interprétation, les identités qui le structurent, qui sont samplés, isolés, transformés, et recomposés pour former une identité inédite. Mais que dire de Houellebecq ? De Schaeffer ? De Kafka ? De Perec ? De Welles ? De Picasso ? De Heartfield ? De Bacon ? Tous sans exceptions, et bien d'autres encore, utilisent le même dispositif esthétique, partagent des intentions et des procédés communs. C'est pourquoi, à la lumière de tout ce que nous avons dit, il nous semble peu pertinent, comme le fait Schur, de limiter ces pratiques à la seule expression de l'agencement afro-américain de la fin du XX^e siècle, alors que celles-ci s'inscrivent seulement dans la continuité de plus d'un siècle de création artistique. Pour comprendre cela, il faut s'intéresser à la pratique du sampling au-delà de son simple aspect musical, car les fragments utilisés ne se résument pas à quelques secondes arrachées à un vieux disque.

L'art°fact esth°tique : pour une s°miologie fonctionnelle de l'œuvre d'art

L'opération de démontage de la composition esthétique revient à faire de même avec le tissu social, ou plus précisément, à faire une reconstitution par retraçage d'une carte d'une manière d'occuper le champ social. Ce que « dit » l'œuvre, ce qu'elle communique, à travers la manière dont elle se constitue esthétiquement, n'est rien d'autre que la mise en forme d'un lignage d'occupation du monde. Et dès lors c'est l'ensemble de la sphère esthétique qui devient, à travers chaque œuvre, c'est-à-dire chaque montage social, chaque manière singulière d'occuper une portion de champ social, un support d'analyse de ce dernier, avec l'ensemble des marquages qu'il contient (géographiques et temporels notamment : en un mot biographique). Car chaque élément que révèle l'œuvre dans son démontage est un signe, une trace, une empreinte au sens premier, territorial du terme qui, associé aux autres, décrit simultanément un parcours à deux faces : l'un *artistique*, dans la composition esthétique ; l'autre *pratique*, hétérogène, qui traduit tout un modèle d'occupation du champ social. Et les deux ne font qu'un. Il nous faut donc appréhender l'œuvre d'art à la manière de l'archéologue ou de l'anthropologue face aux artefacts, c'est-à-dire comme des objets de fabrication humaine, ou tout du moins en partie modifiés par l'homme, qui nous renseignent sur le fonctionnement social d'une civilisation. Ce qui intéresse l'archéologue et l'anthropologue, ce n'est jamais *l'objet en tant que tel*, mais *la place qu'il occupait, la manière dont il s'insérait*

dans l'activité sociale de l'époque. Ce qui les occupe, c'est l'identification, par décomposition, des différents signes contenus dans l'objet pour recomposer un agencement fonctionnel. Ainsi au-delà de ce qu'ils sont, les artefacts décrivent un agrégat de *régimes fonctionnels enchevêtrés*. La composante informationnelle d'un signe est inséparable de sa composante fonctionnelle ; cependant, cette dernière ne se réduit pas à sa fonction pratique, mais s'inscrit dans un *régime fonctionnel* plus étendu : le régime fonctionnel d'une lance, par exemple, ne se réduit pas à une fonction de chasse, mais recoupe un agencement environnemental (la nature du gibier), un agencement biologique (le régime alimentaire du chasseur), un agencement technique (préparation des aliments, création de vêtements), etc. Et si l'on peut, à partir d'un travail sémantique, recomposer un fonctionnement social, c'est précisément parce que les régimes fonctionnels que décrivent les différents artefacts ne sont pas *indépendants* les uns des autres, mais s'établissent entre eux de *multiples rapports d'enchevêtrement* – l'animal représenté sur la paroi de grotte est aussi celui qui est chassé : contrepoint.

Mais, point essentiel, cette reconstitution du monde par l'art n'aboutit pas à une représentation du monde unique, où chaque œuvre s'assemblerait spontanément comme les pièces d'un puzzle, en dévoilant une parcelle bien définie, et retraçant à terme la succession d'une Histoire Universelle de l'homme. Car l'objet de l'art est moins la Vérité que les vérités ou réalités sociales d'occupation ; et comme le montre bien le cas d'*Erasure*, le même environnement peut s'occuper de manières tout à fait différentes – modèle d'occupation afro-américain médiatico-littéraire cliché et modèle d'occupation singulier de Thelonious Ellison. Nous voulons dire par là que la façon d'appréhender les agencements relatifs à la nébuleuse identité afro-américaine n'est pas la même qu'il s'agisse par exemple des autorités gouvernantes, médiatiques ou culturelles ou des individus concernés eux-mêmes. Or en l'occurrence, l'effort esthétique d'un Everett consiste précisément à exprimer une manière singulière, officieuse, « mineure » et par là résistante d'appréhender le tissu social en donnant sens à son propre modèle d'occupation – ou faudrait-il dire, car il s'agit d'un exercice de création, en attribuant un sens à son modèle d'occupation. Si ces différents points de vue semblent impossibles du point de vue de la Vérité, l'évidence pragmatiste nous oblige à considérer leur chevauchement et, par extension, à concevoir le monde non plus selon le mode de l'unicité, d'un macro-cosmos, mais bien suivant celui de la multiplicité, c'est-à-dire de l'enchevêtrement d'une multitude de micro-cosmos qui participent à un fonctionnement commun. Cette remarque est aussi importante en touchant à la question de la charge

personnelle de l'artiste dans l'œuvre d'art. Compte tenu de ce qui vient d'être dit, s'il va de soi que la création artistique est avant tout le résultat d'une expérience singulière du monde, le contenu même de l'œuvre n'est en aucun cas réductible au vécu individuel. D'où la *distinction d'°cisive entre le singulier et l'äindividuel*. Ce dont l'artiste se fait le porte-parole, c'est d'un agencement aussi bien hétérogène qu'anonyme, car peuplé d'entités en tout genre. Ce n'est pas de *lui*, comme sujet, dont il est question, mais toujours de *l'äenvironnement* qu'il occupe ; le seul témoignage individuel qu'il transmet résidant dans la forme qu'il donne à son parcours dans le champ social. L'inclinaison personnelle donne lieu à un compte-rendu collectif.

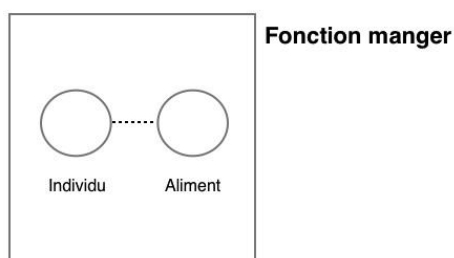
Ce qui nous intéresse dans l'objet d'art, dans l'entité esthétique, est ce que l'on peut appeler de manière très ordinaire son *fonctionnement*. Non pas le mécanisme d'un fonctionnement exclusivement interne, mais *le plan de d'°ploiement que son fonctionnement implique dans l'äactivit° sociale*, ce dernier enveloppant dans sa dynamique une multitude d'entités et d'aspects divers (individus ou groupes d'individus, objets, idées, éléments naturels, marquages spatiotemporels, etc.). Le simple mécanisme de la cloche d'une église est davantage d'ordre interne, mais la manière et la fréquence dont elle sonne impliquent des fonctions qui la dépassent en tant qu'objet, en la distribuant au sein de composés extrêmement variés (c'est là que l'on dépasse, comme nous verrons plus tard, le simple *m°canisme* pour un *machinisme* dans le vocabulaire deleuzo-guattarien). Si nous parlons ainsi de fonctionnement, c'est qu'il nous semble toujours synthétique sinon trompeur d'isoler une fonction singulière. Si la fonction primaire d'une cloche est effectivement de sonner, l'ensemble du fonctionnement qui en découle est non seulement complexe, mais surtout traduit à chaque fois l'expression d'une infinité de fonctions dont les variations vont s'opérer sur une multitude d'entités par le rythme qu'elle imprime sur la vie aussi bien sacrée que profane. C'est pourquoi en deçà du langage qui formule l'effectuation des fonctions, notamment par l'usage du verbe, leur véritable praxis révèlent toujours un *r°gime de fonctions*, que l'on va pouvoir identifier sous la forme d'un agencement dont les composantes seront les entités concernées et les rapports qu'elles vont entretenir entre elles – le son de la cloche marque le réveil ; la fin de la journée de travail ; l'heure du dîner, etc. Il faut alors imaginer l'ensemble de l'activité générée par la cloche dans une ville, avec tous les enchevêtrements que cela entraîne : deux individus programment de se voir le lendemain alors qu'il se croisent sur la route, l'un quittant son lieu de travail, l'autre allant chercher son fils à l'école. Les variations qui s'opèrent sur un régime fonctionnel en entraînant d'autres, et ainsi de suite pour une

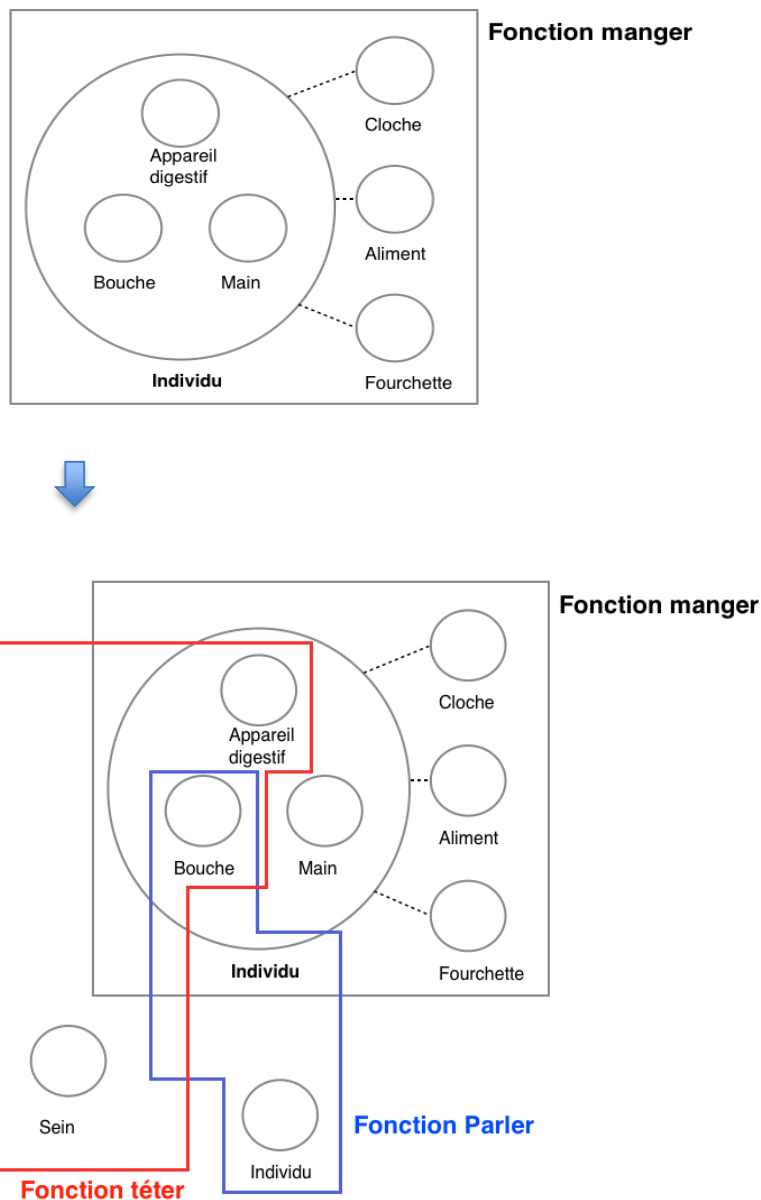
ramification illimitée : ce que l'on appelle communément le *devenir*. De sorte que la formulation des fonctions par le langage (« aller chercher son enfant à l'école », « rentrer chez soi », « se donner rendez-vous demain à 18h », mais aussi bien « il pleut » ou n'importe quelle proposition) agit comme une sorte de fixation singulière et intelligible par la pensée de processus fonctionnels sociaux totalement désincarnés – c'est-à-dire qui concernent une mise en rapport d'entités sans prise en compte du sens que la pensée leur attribue dans l'exercice d'identification – toujours en mouvement, et dont l'étendue de l'activité *ne se confond pas* avec les limites des identités fixées par la pensée. Par exemple, le fait pour un individu de respirer (« je respire ») ne se limite pas à un processus organique individuel mais comprend aussi bien la présence d'oxygène, d'une atmosphère adéquate, et bien d'autres choses dans son régime fonctionnel. Identifié dans ses grandes lignes, ce dernier ne concerne pas davantage le fonctionnement interne d'un organisme humain que l'ensemble des fonctions qui lui sont extérieures et étrangères. Un régime fonctionnel trace ainsi un plan transversal à travers le monde organisé par les entités identifiées dans un modèle commun d'interprétation. Et comme on l'a évoqué précédemment, l'ensemble des régimes fonctionnels sont ouverts et communiquent les uns avec les autres.

De sorte que tout comme les identités et les fonctions synthétiques, le traçage d'un régime fonctionnel relève d'un acte de création – assorti de la question « où place-t-on les limites ? » – mais dont les enjeux diffèrent. Pour en revenir à l'artéfact, tout le travail d'analyse est donc de parvenir à retracer le régime fonctionnel de l'objet qui, mis en relation avec ceux d'autres objets avec lesquels il possède, au minimum, un élément en commun, va permettre en théorie de reconstruire les grandes lignes de l'agencement fonctionnel social d'une civilisation. Mais cela nécessite justement cette opération de démontage/remontage (démontage d'un objet ou démontage du sens – remontage d'un fonctionnement) sans quoi, si l'on s'en tenait aux conceptions d'identification classiques ou officielles, la tâche serait impossible. Il en va donc de même en ce qui concerne ce que révèle les œuvres d'art : le démontage des compositions esthétiques en termes d'activités sociales dessinent des modèles d'occupation qui ne sont autre que des régimes fonctionnels au sein desquels se croisent les différentes sphères qui composent le champ social.

Un des problèmes majeurs qui se pose dans cette opération de démontage/remontage découle directement de son principal intérêt, à savoir l'assemblage des différentes entités par les lignes transversales que suivent les fonctions. Si cela nous impose de contourner ou de dépasser les identités traditionnelles et leur charge signifiante, cela suppose aussi et surtout de

jouer avec les *différents niveaux (ou strates) d'interprétation du monde*. Car il n'existe pas seulement deux niveaux, l'un sémantico-langagier, l'autre fonctionnel, mais entre ces deux tendances, tout un jeu de strates d'interprétation qui les mélangent, et dont la difficulté provient du fait que celles-ci, que l'on qualifiera par conséquent davantage de *dimensions*, s'organisent moins selon le principe des poupées russes (un objet est contenu dans un autre plus étendu) que selon une logique d'enchevêtrement (le passage de l'une à l'autre procédant sans différentiel de grandeur). Chaque niveau d'interprétation déterminé dans la désignation d'une identité, quelle qu'elle soit, autrement dit d'un signe, enveloppe tout un ensemble d'éléments qui sont comme présupposés dans sa définition, mais qui, compte tenu de ce que nous avons dit plus haut, ne s'y réduise jamais. La « fonction manger » traduit le fait pour un individu, ou un organisme de se nourrir. A un autre niveau, on peut l'exprimer par démontage par le composé partiel aliment-main-bouche-dent-appareil digestif, etc., en tant que chacun de ces éléments rentrent dans la distribution de la fonction (il y en a évidemment une infinité d'autres, et de toutes sortes : œil, fourchette, appétit, etc., jusqu'à la cloche de l'église qui sonne l'heure du repas...). Si nous pourrions de prime abord considérer que certains éléments sont effectivement contenu dans les éléments « individu » ou « organisme », ce n'est évidemment pas le cas pour tous. Le son de la cloche, comme on l'a vu, rentre aussi dans des composés fonctionnels très différents. Et en même temps, la bouche rentre dans la distribution du composé fonctionnel de la « fonction parler », « fonction embrasser », « fonction téter », etc. On comprend bien que dans tous les cas, les éléments désignés dans le démontage restent de l'ordre de l'interprétation, que chacun peuvent à leur tour être démontés, mais qu'une fois de plus, à chaque fois, les différents éléments ne se contiennent pas : si la bouche fait partie de l'organisme dans le composé de la « fonction manger », l'individu à qui on s'adresse dans la « fonction parler » lui est extérieur.





Ainsi pour résumer, il existe une discordance entre la manière dont on conçoit, imagine et formule le champ social, dans sa large définition de cosmos, et la manière dont on l'occupe réellement et le pratique – discordance qui, on l'a vu, est à l'origine des collages de Heartfield. Cette différence se traduit par la nécessité pour la pensée de rendre intelligible, par fixation, le mouvement confus et continu du devenir du monde – qui par définition s'entend comme changement constant, et qui est incompatible avec le principe d'identité. C'est ici toute la dualité des notions de *chaos* et de *cosmos* qui s'exprime : le chaos est ce qui se passe,

le cosmos est la manière dont on *interprète* ce qui se passe. Il ne s'agit pas de dépasser les dispositions supposées de la pensée, en affirmant rendre compte directement du chaos – démarche dont on peut, en outre, douter de son utilité. Si sortir de cette impasse nous semble impossible, d'autres voies se dessinent, en n'abandonnant pas le principe d'interprétation relatif au cosmos organisé, mais en se rapprochant davantage du bouillonnement chaotique. Si ce principe est le mécanisme même de la pensée, nous voulons en faire une véritable méthode de travail. Il s'agit ainsi de proposer une méthode pragmatiste d'interprétation différente dans l'approche et la constitution de ces identités, qui se fonde non plus sur les critères ontologiques de l'être (« qu'est ce que c'est ? ») propres à une sémiologie de représentation, mais sur une dynamique fonctionnelle (« qu'est ce que ça fait ? », ou plus impersonnel encore, « ce qui se passe »). Cette pratique, reposant sur un processus de démontage/remontage, se veut à la fois une méthode d'analyse et une méthode de création. Car si le démontage opère une décomposition des identités classiques, révélant leur incapacité à rendre compte du problème de la fonction, il est déjà une forme de reconstruction, en tant qu'émergent des composés, appréhendables par la pensée (ou rendus appréhendables), qui viennent se substituer aux identités qu'il défait – sans pour autant les faire disparaître : ils représentent en un sens le matériau brut de la pratique. Mais puisque le traçage de ces composés fonctionnels relève toujours de l'interprétation (dans le sens où l'on joue avec les différentes strates), il témoigne d'un véritable exercice de création. Il faut finalement parvenir à atteindre et à décrypter cette surface où se font et se défont les identités, ou *surface d'äsignification*, entre l'ordre et le désordre, entre le cosmos et le chaos. Il faut chercher, dans chaque entité, son potentiel d'artéfact, autrement dit ce qu'elle nous dit sur son occupation du monde ou fonctionnement cosmique. C'est dans cette optique que nous pourrons, non seulement identifier la fonction des choses, mais surtout donner du sens à cette fonction ; notamment dans le cas des entités artistiques dont le sens, dans le meilleur des cas, échappe aux déterminations établies. Car au fond, il ne s'agit que de ça : identifier une fonction, c'est déjà lui accorder un sens.

Dans le cas de l'art, puisque c'est le domaine qui nous préoccupe, et dont nous ferons l'exemple type de la méthode, il s'agira donc d'identifier les fonctionnements sociaux qui déterminent les œuvres et leur mise en forme esthétique. Certes les œuvres sont des analyseurs, comme montages-témoins de modèles d'occupation sociaux, mais il serait insuffisant de s'en tenir à leur simple statut de marqueur historique. L'enjeu ici n'est pas de faire *de* l'histoire, mais de la *d°faire* pour *faire l'histoire*. En ce qui concerne la notion de

fonction, et tout particulièrement la fonction esthétique, on aurait ainsi tort de la considérer comme une simple *cons^oquence* – autrement dit, face à une œuvre : telle est sa fonction, telles sont les conséquences de son expérience sur l'activité de son public. Car comme on l'a déjà dit, la fonction singulière n'existe pas, seuls s'exercent des régimes fonctionnels, des fonctionnements, qui plus est transversaux, illimités, impersonnels et dont la localisation ne se fait qu'en rapport aux éléments qu'ils mobilisent. Identifier une fonction esthétique, même relative à une œuvre en particulier, ou à un groupement d'œuvres (le cas du rap par exemple, à travers la pratique partagée du sampling), ce n'est pas saisir les conséquences sur son public, mais bien tracer le fonctionnement social à l'origine même de l'œuvre, qui fait déjà fonction en tant qu'il fonctionne comme modèle d'occupation, que le public va finalement intégrer. La fonction est un fonctionnement, et l'œuvre, comme analyseur, est à la fois la manifestation, l'enregistrement, la preuve, la trace, le symptôme d'un modèle en cours de fonctionnement et de transformation. Et il est important de comprendre cette subtilité : l'œuvre n'est pas une *cause*, mais déjà un *effet*, un *sympt^ome*. Au fond, l'analyse d'une œuvre d'art n'est jamais rien d'autre qu'une analyse du champ social – de son fonctionnement, et nous ne devons pas chercher à savoir quelles sont les conséquences de tel événement, ou de telle œuvre, mais à chaque fois, déterminer les fonctionnements sociaux dans lesquels ils sont rendus possibles, car c'est ici, et uniquement ici, que s'exercent les fonctions. Le reste n'étant que des interprétations fragmentaires et partiellement aveugles de mouvements obscurs autrement plus importants.



Le territoire abstrait de la fonction esthétique déborde son objet : elle y est à la fois antérieure et postérieure ; l'analyse de l'œuvre ne se limite donc jamais aux limites de sa manifestation esthétique. Bien qu'elle nous paraît, dans l'ensemble, quelque peu insuffisante, certainement à cause du fait que son auteur, anthropologiste, se concentre principalement sur les productions artistiques des sociétés traditionnelles, la « théorie anthropologique de l'art » développée par Alfred Gell, rassemblant l'ensemble des observations précédentes, se trouve être particulièrement moderne – certainement *gr^ace* au fait que son auteur se concentre principalement sur les productions artistiques des sociétés traditionnelles. S'il n'y a rien de paradoxal dans ces remarques, c'est précisément que dans un certain sens, l'occident

contemporain se rapproche, sur certains points, de celui des sociétés primitives épargnées, pour ainsi dire, des « détours » monothéiste et rationaliste⁴⁸³. Gell résume sa théorie en ces termes :

« La “théorie anthropologique de l’art” est une théorie des relations sociales axée autour des œuvres d’art, ou des indices. Ces relations sociales font partie du tissu relationnel de la vie sociale, au sein d’un cadre de référence biographique (au sens anthropologique). Les relations sociales n’existent que lorsqu’elles se manifestent au travers d’actions. Les auteurs des actions sociales sont des “agents” qui agissent sur des “patients” (qui sont des agents sociaux en position de patient vis-à-vis d’un agent agissant). Pour les besoins de la théorie anthropologique de l’art, les relations entre les agents et les patients se nouent autour de quatre termes (entités susceptibles d’être en relation les unes avec les autres) qui sont les suivants :

1. Les indices : ce sont des entités matérielles qui suscitent des inférences par abduction, des interprétations cognitives, etc.
2. Les artistes (ou autres “producteurs”) : on leur attribue, par abduction, la responsabilité causale de l’existence et des propriétés de l’indice.
3. Les destinataires : par abduction, ce sont ceux sur lesquels les indices exercent leur agentivité, ou ceux qui exercent leur agentivité par l’intermédiaire de l’indice.
4. Les prototypes : par abduction, on tient ces entités pour ce qui est représenté par l’indice, souvent, mais pas nécessairement, en vertu de leur ressemblance visuelle⁴⁸⁴. »

Autrement dit, il s’agit de considérer que l’œuvre d’art, ou toute autre forme de création authentique⁴⁸⁵ (l’indice, qui est la contraction de l’objet résultant de l’acte de création et de son contenu esthétique), comme mise en forme d’un prototype, autrement dit d’un modèle quel qu’il soit⁴⁸⁶, est le support effectif de communication ou transmission, entre l’artiste et

⁴⁸³ Montebello explique, à ce sujet et en s’appuyant sur l’anthropologie, que la séparation entre l’homme et la nature caractéristique de notre conception occidentale moderne du monde n’est en réalité qu’un cas particulier dans l’histoire de l’humanité : « [l’anthropologie de la “nature”] nous enseigne que dans l’ensemble des cosmologies dont l’ethnographie a recueilli les témoignages auprès des peuples, le modèle qui oppose nature et culture est plutôt rare. C’est même un cas très particulier, “exotique”, qui ne saurait en aucun cas servir d’étalon de mesure des autres cultures. Partout ailleurs qu’en Occident, la notion de nature comme domaine unifié et transcendant n’existe pas. On pourrait même dire que le “grand partage intérieur” qui traverse l’Occident a quelque chose de très singulier : non seulement nous séparons nature et culture, mais nous sommes *les seuls* à séparer nature et culture. » (Pierre Montebello, *M°taphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Dijon, Les presses du réel, 2015, pp. 160-161).

⁴⁸⁴ Alfred Gell, *L’art et ses agents, une th°orie anthropologique*, op. cit., pp. 33-34.

⁴⁸⁵ « Mais on peut aussi supposer que n’importe quel objet peut être un objet d’art d’un point de vue anthropologique, y compris des personnes vivantes, parce que la théorie anthropologique de l’art (que nous pouvons grossièrement définir comme l’étude des “relations sociales autour des objets qui médiatisent l’intentionnalité sociale”) se confond avec l’anthropologie sociale des personnes et de leurs corps. » (*Id.*, p. 8). C’est par exemple le cas de la plaque de police dans la seconde saison de *True Detective*.

⁴⁸⁶ On note une certaine ambiguïté quant à la définition du *prototype* dans la théorie de Gell ; une ambiguïté qui découle du problème de la représentation. S’il constate et admet la possibilité d’une absence de modèle clairement identifiable dont l’œuvre d’art serait la représentation, il ne semble pas en mesure de proposer un concept approprié au contenu qu’il confère à l’œuvre – d’où le terme de prototype, qui reste marquée par la

son public, de ce que Gell nomme *agentivité*, et qui n'est rien d'autre que ce que nous entendons par fonction, ou fonctionnement, c'est-à-dire des manifestations concrètes qui, confondant le vivant et l'inerte, constituent l'activité sociale dans son ensemble. Ceci étant dit, la compréhension de cette théorie riche et complexe, qui met donc l'accent sur la fonction esthétique, nécessite de retracer la conception ontologico-cosmique de son auteur, héritée de l'anthropologie, et qui s'articule autour de ce que nous pouvons qualifier de trois *régimes entitaires* qui, du fait de leur enchevêtrement, se distinguent finalement et seulement selon des *degrés d'interprétation volontaires du monde* : le sujet ; le champ social ou cosmique ; l'œuvre d'art. La difficulté étant que, considérés, comme le fait Gell, d'un point de vue purement fonctionnel, ces différents régimes interprétatifs ne présentent pas de véritables différences de nature. Mais c'est en supposant ce rapport d'enchevêtrement ou d'immanence que l'on peut observer une fonction esthétique qui mobilise des modes de relations fonctionnelles dans l'organisation du cosmos : *entre* les individus et les œuvres (artistes ou public), *entre* les individus eux-mêmes et *entre* les individus et les éléments constitutifs de l'agencement social dans sa globalité.

Il faut revenir au cas du chien, précédemment cité, et à la question de savoir dans quelle mesure son aboiement appartient à ce qu'il est. Or précisément, il devient attribut de son identité étendue dès lors que l'on considère l'identité du chien du point de vue de son agentivité, autrement dit de la manière dont l'animal s'insère, occupe, est affecté par et affecte l'activité de son environnement : l'agentivité sociale « ne se définit pas en termes de propriétés biologiques (ce qui différencie une chose inanimée d'une personne incarnée), mais selon des critères relationnels. L'attribution du statut d'agent social ne tient pas compte des propriétés intrinsèques d'une chose (ou d'une personne) ; ce qui importe, c'est sa position dans un réseau de relations sociales⁴⁸⁷. » Le chien aboie, le chat s'enfuit, son maître part à sa recherche, etc. A partir de là, toutes les entités, sans exceptions, qui composent le cosmos sont éligibles à ce statut de « personnalité disséminée ». « Même si elle est réelle, la distinction entre l'« esprit » (la personne intérieure) et la personne extérieure est relative. Lorsque nous cherchons à atteindre l'intérieur d'une personne, nous nous trouvons toujours face à d'autres personnes – les homoncules de Dennett – et si, en tant que sociologues et non en tant que psychologues cognitivistes, nous tentons de rendre compte des traits extérieurs des personnes,

mécanique du couple modèle/représentation. Cependant, cette ambiguïté ne pèse pas sur l'ensemble de la théorie, en tant que celle-ci s'intéresse moins à ce que l'œuvre représente que ce qu'elle communique concrètement – son agentivité.

⁴⁸⁷ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit., 2009, pp. 151-152.

nous découvrons que tout individu social est la somme des relations (disséminées dans l'espace et dans le temps biographique) qu'il entretient avec d'autres personnes (Strathern, 1988 ; Gell "Strathernogrammes", 1998). [...] En tenant compte de ces faits, il ne serait pas si absurde de suggérer que ce que les personnes sont à l'extérieur (et collectivement) est une sorte de miroir grossissant de ce qu'elles sont à l'intérieur. Et ceci d'autant plus si nous considérons les "personnes" non comme des organismes biologiques clos, mais comme tout objet ou événement d'un contexte donné, d'où nous inférons par abduction l'agentivité ou la personnalité. Vu sous cet angle, une personne ou l'esprit d'une personne ne sont pas de simples coordonnées spatio-temporelles. Ce sont des réseaux d'événements biographiques, des mémoires d'événements, un ensemble dispersé d'objets matériels, des traces et des restes, qu'on peut attribuer à une personne et qui, une fois réunis, témoignent de l'agentivité et de la passivité de la personne durant une carrière biographique qui pourrait se prolonger bien après la mort biologique. La personne est donc conçue ici comme la somme des indices qui témoignent, pendant la vie et après sa mort, de son existence particulière. Parce qu'elle est une intervention dans le milieu causal, l'agentivité personnelle produit un "objet disséminé", c'est-à-dire l'ensemble des différences matérielles d'un "état de fait", d'où on peut inférer, par abduction, une agentivité particulière⁴⁸⁸. » Autrement dit, des dispositions anthropologiques permettent à Alfred Gell de considérer un sujet, un individu et finalement, n'importe quelle entité comme un artéfact, c'est-à-dire comme un agencement social d'occupation qui malgré l'hétérogénéité des informations qu'il contient, se réduit à un unique lignage relationnel. L'identité des entités n'est plus personnelle mais singulière, et en cela collective, parce que résultant d'un tracé singulier sur la surface relationnelle commune à toutes les entités – cosmos. En outre, ce plan relationnel d'occupation est fonctionnel, en tant qu'il est la manifestation d'actions concrètes⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ *Id.*, pp. 266-267 ; faisant référence aux travaux de Marilyn Strathern : Strathern, M. (1988), *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press, ainsi qu'à ses propres travaux : Gell, A. (1999), « Strathernograms or Semiotics of Mixed Metaphors », *The Art of Anthropology : Essays and Diagrams by Alfred Gell*, Londres, Athlone.

⁴⁸⁹ Si nous précisions plus haut que le paradigme primitif (bien qu'il soit difficile, il est vrai, de généraliser) se rapprochait des nouvelles tendances paradigmatiques contemporaines, c'est en raison notamment de cette conception particulière du sujet, comme en témoigne par exemple le rapprochement, à ce sujet, du cas de la pirogue marquisienne et celui de la voiture de l'individu occidental moderne : « il convient dès à présent de noter que presque tout l'art marquisien était lié au corps humain (comme le tatouage, les parures). De plus, l'art qui ne fait pas à proprement parler partie du corps humain (comme les armes, les pirogues, le mobilier, etc.) était conceptuellement traité comme si il en faisait partie. Par exemple, la pirogue d'un chef faisait partie de son corps, portait un de ses noms, et si elle était endommagée, la blessure était vécue comme une blessure corporelle. » (Alfred Gell, *L'art et ses agents, une th'orie anthropologique*, op. cit., p. 204) ; « La voiture, en tant qu'elle est un bien que l'on possède ou en tant que moyen de transport, n'est porteuse d'aucune agentivité, ni de la part de son propriétaire, ni de la sienne propre. Mais son propriétaire a du mal à ne pas considérer sa voiture comme une partie de son propre corps, comme une prothèse, un objet dans lequel il investit sa propre

Si Gell évoque assez peu le cas du champ social à proprement parler, c'est que compte tenu de sa conception du sujet, qui non seulement enveloppe l'ensemble des entités, mais s'établit surtout sur une lecture collective et relationnelle des agents sociaux basée sur l'agentivité, c'est un peu comme s'il n'y avait rien à rajouter. D'une part, le sujet – l'entité comprise comme agencement – se constitue déjà lui-même comme une véritable microsociété ; et d'autre part, les fragments relatifs aux différentes entités disséminées d'un milieu donné, ne sont jamais propres à une seule d'entre elles, mais constituent au contraire, en tant qu'objets partiels, des points de jonction entre des entités profondément enchevêtrées (la voiture, comme prolongement du corps de tel individu, est la même que celle qui a été construite, moyennant salaire, par tels autres, revendu par celui-ci, ou encore qui bloquera le passage de celui-là, etc.). Enchevêtrement qui par conséquent permet, par le retraçage et le prolongement d'un ensemble d'entités, de se représenter le modèle d'un fonctionnement social. Par conséquent, du point de vue de l'anthropologue, ce ne sont pas uniquement les objets matériels inanimés qui sont considérés comme des artéfacts, mais ce sont aussi les individus : chose somme toute assez naturelle dans la mesure où le retraçage de l'agencement social d'un objet nous amène nécessairement, à un moment ou un autre, à recroiser les marques d'agentivité d'un individu. Mais ce n'est pas tout : l'originalité de la thèse de Gell étant alors de considérer les productions artistiques d'un environnement social donné comme l'expression effective de modèles d'agentivité. Alfred Gell opère par conséquent une mise à plat totale du champ cosmique qui, délaissant les composantes sémantiques et ontologiques, s'intéresse uniquement aux fonctionnements d'entités désubjectivées – les relations et l'effectivité de celles-ci – ou en état de *subjectivation permanent*.

agentivité sociale vis-à-vis des autres agents sociaux. Le vendeur se mesure à un client potentiel par son corps (sa dentition parfaite, une coiffure irréprochable, autant d'indices corporels de son sens des affaires) de la même manière qu'avec sa voiture (une Mondeo, immatriculation récente, de couleur noire), c'est-à-dire une autre partie de son corps, détachable, que l'on expose aux regards et à l'approbation d'autrui. De même, le fait de voir sa voiture endommagée est vécu comme un affront personnel, un outrage, même si la compagnie d'assurance accepte de vous rembourser. » (*Id.*, p. 23). D'où l'agencement de la Mercedes Classe A chez Houellebecq : « Bien qu'il ne sache rien de sa vie, Jed fut peu surpris de voir Jasselin arriver au volant d'une Mercedes Classe A. La Mercedes Classe A est la voiture idéale d'un vieux couple sans enfants, vivant en zone urbaine ou périurbaine, ne rechignant cependant pas à s'offrir de temps à autre une escapade dans un *h»tel de charme* ; mais elle peut également convenir à un jeune couple de tempérament conservateur – ce sera souvent, alors, leur première Mercedes. Entrée de gamme de la firme à l'étoile, c'est une voiture discrètement *d°cal°e* ; la Mercedes berline classe C, la Mercedes berline Classe E sont davantage paradigmatique. » (Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Gallimard, Paris, 2010, p. 355).

Etant donné que l'anthropologie de l'art se définit comme « l'analyse théorique des “relations sociales autour des objets qui médiatisent l'intentionnalité sociale”⁴⁹⁰ », elle suppose que « les objets d'art équivalent à des personnes, ou plus précisément à des agents sociaux⁴⁹¹ ». Autrement dit, l'œuvre d'art est un artefact, un agencement social mobilisant et cristallisant, au même titre que n'importe quelle entité, une certain nombre d'éléments partiels ; mais surtout, et par conséquent, parce que l'œuvre médiatise des fonctions, elle dispose aussi d'une *force d'agentivité*^o : ce sont les fonctions effectives qui résultent des relations qu'elle noue avec d'autres entités. Gell écrit : « Les images sont à la fois des sources et des cibles d'agentivité sociale⁴⁹². » De sorte que l'indice, quelle que soit la forme qu'il prend, qu'il s'inspire ou pas d'un modèle réel – la représentation s'accompagne déjà, comme on l'a évoqué, de marques d'agentivité de répétition – doit se faire le relais de comportements sociaux ou cosmiques concrets. Dans cette optique, puisque l'ensemble des entités, dont l'unique dynamique relationnelle d'enchevêtrement suffit à rendre compte du fonctionnement du monde, sont réductibles au statut d'artefact⁴⁹³, l'agentivité esthétique résulte, tout comme l'agentivité ordinaire, d'une simple mise en rapport de modèles d'occupation : l'expérience esthétique est une *exp^orience d'agentivité*^o tout court ; la rencontre d'une œuvre engage un devenir comparable à celui qui résulte de la rencontre d'un individu ou d'un objet, quel qu'il soit. Cela n'empêche pas Gell de faire une distinction entre les artefacts rudimentaires, tendant vers l'artisanat et dont le potentiel d'agentivité est soit connu soit aisément déchiffrable dans la pratique – à l'image par exemple des « statuettes utilisées dans les rituels divinatoires africains⁴⁹⁴ » ; et les œuvres d'art authentiques, relevant de ce qu'il nomme la

⁴⁹⁰ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une th^oorie anthropologique*, op. cit., p. 9. « Les exemples précis d'objets disséminés qui témoignent d'une agentivité appartiennent bien entendu à la catégorie des objets d'art. » (*Id.*, p. 267).

⁴⁹¹ *Id.*, p. 9.

⁴⁹² *Id.*, p. 119.

⁴⁹³ L'ensemble des entités, toutes connectées les unes aux autres, trace le plan ou la carte globale du cosmos à partir de leur agentivité – une surface, un plan d'artefacts enchevêtrés. Cette conception rappelle celle du monde de la volonté de puissance nietzschéen, ou encore de la surface deleuzienne des événements. Les trois modèles partagent, en effet, une vision du monde et de ses entités constituantes qui se situe en deçà du processus à travers lesquels ces dernières atteignent le statut de modèle signifiant. A propos du plan de ramification des artefacts – s'il est ici question d'œuvres, il faut garder en tête que Gell ne fait pas de distinction de nature entre les différents agents sociaux : « Mais les œuvres ne sont jamais de simples entités singulières ; elles font partie de catégories d'œuvres. Leur signification se trouve fortement infléchie d'une part par les relations qui existent entre elles en tant qu'œuvres individuelles et d'autres spécimens appartenant à cette catégorie d'œuvres, et d'autre part par les relations qui existent entre cette catégorie et d'autres catégories d'œuvres d'art à l'intérieur d'un ensemble stylistique, à savoir un système de production d'œuvres historiquement ou culturellement déterminé. [...] Toute œuvre d'art individuelle est la projection de certains principes stylistiques qui forment des unités plus importantes, tout comme chaque individu, dans une société fondée sur la parenté, est considéré comme une projection, ici et maintenant, de principes de descendance, d'alliance et d'échange. » (*Id.*, p. 187). Il existe donc, à l'image de la biographie sociale des individus, une biographie artistique.

⁴⁹⁴ *Id.*, p. 84.

captivation : « La captivation ou la fascination, c'est-à-dire l'intimidation que produit le spectacle d'une virtuosité incompréhensible, désigne l'état dans lequel se trouve le spectateur lorsqu'il se trouve piégé par un indice, en raison du caractère indéchiffrable de l'agentivité qu'il incarne⁴⁹⁵. » Cette captivation, qu'elle relève de la magie ou du génie artistique, demeure de l'ordre du mystérieux, et témoigne donc d'une absence notoire de signification immédiate. D'où le récit que fait l'auteur de sa rencontre avec le tableau de Vermeer, *La dentellière* : « Je suis Vermeer jusqu'à un certain point, et je peux me reconnaître dans sa technique artistique ; je vois le tableau comme s'il était le résultat de mon engagement physique dans le monde et de ses effets sur les matériaux qu'utilisent les peintres. Mais lorsque j'atteins les limites de la comparaison, lorsque je ne peux plus identifier l'agentivité de Vermeer à la mienne, c'est comme si je me trouvais suspendu entre deux mondes : le monde ordinaire dans lequel je vis, où les choses ont une explication rationnelle et une origine connue, et le monde dont le tableau donne une esquisse, qui résiste à toute tentative d'explication. Entre ces deux mondes, je suis confronté à un paradoxe logique ; je dois reconnaître que le tableau fait partie de "mon" monde, car il est bien là, physiquement devant moi, et en même temps il ne peut en faire partie car je ne connais ce monde que parce que j'agis en lui ; et je ne parviens pas à retrouver le lien nécessaire entre l'expérience de mon agentivité et l'agentivité, celle de Vermeer, qui est à l'origine de ce tableau⁴⁹⁶. » Le lecteur reconnaîtra, à ce stade de notre travail, les différentes manifestations du dispositif esthétique – l'entre-deux mondes, l'ordinaire et l'inconnu dont l'œuvre fait la jonction ; l'expérience de l'assignification ; la captivation comme régime sensible, etc. Or, dans un parti pris salutaire pour la fonction, Gell semble oublier la composante formelle, et *résume ainsi l'interprétation de l'agentivité propre à l'objet d'art en l'ensemble des facultés, la dominante technique, la nécessaire la création de l'œuvre*. Comme si, quant bien même il refuse de réduire la notion d'agentivité aux seuls principes physiques de causalité, la compréhension et la fonction de l'œuvre d'art se limitaient à un simple savoir-faire, à la connaissance/reconnaissance d'un savoir-faire. C'est que la fonction esthétique telle que l'auteur la considère, l'agentivité de l'œuvre d'art, et malgré une conception subtile du fonctionnement social et de ses acteurs, est tout à fait, et de manière étonnante, *étrangère à l'œuvre elle-même*, étrangère à sa composante esthétique. Le cas des proues de pirogues trobriandaises est significatif⁴⁹⁷ : si elles effraient tant les étrangers, c'est simplement que ces derniers se sentiraient incapables de les reproduire ; et

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 88.

⁴⁹⁶ *Id.*, p. 85.

⁴⁹⁷ *Id.*, pp. 85-86.

l'intimidation qu'elles provoquent, d'origine technique uniquement, n'auraient aucun rapport avec ce qu'elles représentent esthétiquement.

Si nous insistons malgré tout sur la théorie d'Alfred Gell, c'est que nous estimons son travail d'analyse anthropologique remarquable et particulièrement pertinent, et qu'il mérite justement d'être poussé plus loin. Mais il est essentiel, dans cette perspective, de faire ce qu'il ne fait pas : *parvenir à mettre en lien l'œuvre et l'agentivité*. En effet, le grand problème de la théorie anthropologique de l'art réside dans son incapacité à penser la nature des relations qui existent, dans l'œuvre, entre le fond et la forme, c'est-à-dire *entre le mode de relations sociales que médiatise l'œuvre et la forme qui est censée signaler, communiquer ce mode*. Préférant s'appesantir sur les données d'ordres social et fonctionnel, Alfred Gell délaisse, pour ainsi dire, la composante purement esthétique des œuvres d'art – ce n'est pas, pense-t-il sans doute, du ressort de l'anthropologie. Or cette carence soulève une question importante : si, comme il l'explique, la composante esthétique ne présente aucun lien spontané avec l'agencement social qu'elle médiatise pourtant, par quels moyens, précisément, expliquer le processus de médiation ? Puisque l'œuvre d'art communique par ses formes, comment les fonctions se propagent-elles si les formes y sont étrangères ? On ne peut en effet imaginer que le contenu de l'œuvre soit en rupture totale avec sa fonction. Il existerait, selon Gell, un domaine esthétique, totalement autonome vis-à-vis du domaine social, dans lequel on pourrait retracer et expliquer l'ensemble de l'évolution formelle de l'histoire de l'art. « Le style visuel est un domaine autonome au sens où il ne se définit que par rapport à la relation entre des artefacts et d'autres artefacts [...]. Les artefacts ont la forme de leur “domaine inter-artefactuel” et obéissent aux injonctions immanentes qui gouvernent les relations stylistiques formelles entre les artefacts, et non aux injonctions extérieures qui viendraient d'un soi-disant “organe de décision”⁴⁹⁸. » Pour le dire plus simplement, les composantes formelles des œuvres, en rupture avec la réalité sociale, ne seraient influencées que par les composantes formelles des œuvres qui les précèdent. Si l'on ne peut nier l'existence de rapports formels strictement esthétiques entre les œuvres d'art, il nous semble cependant que l'on ne peut y résumer les processus de production artistiques, et tout particulièrement ceux qui impliquent une invention authentique et qui présupposent, comme on l'a vu, une primauté de la forme. Nous ne pouvons donc pas suivre l'auteur lorsqu'il écrit que ce « serait une erreur de croire que la “culture” au sens large détermine le style visuel des artefacts. La culture peut dicter la signification pratique et/ou symbolique des artefacts, et orienter leur interprétation

⁴⁹⁸ *Id.*, p. 258.

iconographique, mais le seul facteur qui gouverne l'apparence visuelle d'un artefact est sa relation aux autres artefacts du même style⁴⁹⁹ » ; ou encore que « les “propriétés esthétiques” ne peuvent être extraites, d'un point de vue anthropologique, des processus sociaux qui règlent l'usage des objets aspirant à être des “objets d'art” dans des contextes sociaux précis⁵⁰⁰ ». Ceci est d'autant plus troublant que se concentrant sur l'agentivité, il refuse aussi toute approche sémio-symbolique des œuvres⁵⁰¹, rendant alors l'expérience esthétique proprement dite quelque peu énigmatique. L'interprétation cognitiviste dont l'auteur se fait le relais (« Les jugements esthétiques ne sont rien d'autre que des actes mentaux internes⁵⁰² ») ne peut suffire à expliquer l'ensemble du processus d'art.

Or pour que cette théorie de l'art fonctionne, il est nécessaire que le public puisse relever dans l'œuvre les indices ou les signes d'agentivité qu'elle médiatise. Nous sommes d'accord avec Gell sur le fait que l'interprétation ne relève pas d'un processus sémiologique ou symbolique ordinaire, de l'ordre de la représentation ; mais pour des raisons différentes cependant : comme nous l'avons montré, les signes contenus dans une œuvre ne relèvent pas encore du sens mais de l'assignifiance, et ne peuvent donc être saisis selon les critères d'interprétation préétablis. Mais c'est alors pour cette raison que la forme esthétique, qui est l'unique interface entre l'œuvre et son public, doit assumer à elle seule l'expression de l'assignifiance. « Certes, on ne peut pas partir des propriétés stylistiques des œuvres d'art [...] et les plaquer à des propriétés de systèmes socioculturels⁵⁰³. » Si, précisément, on le peut. Il faut parvenir, pour reprendre le vocabulaire de Gell, à renouer les liens qui existent entre l'indice et le prototype, et montrer en quoi la *forme que prend l'indice* est la *manifestation esthétique d'un agencement social particulier*. Et nous n'avons a priori pas le choix. Mais cela nécessite, comme on a commencé à l'esquisser, de considérer le signe d'un point de vue fonctionnel – ou socio-relationnel. L'œuvre d'art est un artefact, un assemblage de signes qui dans son unité nouvelle encore fragile, ne livre pas d'emblée toute sa signification – parce que l'œuvre justement précède sa signification. Pour connaître cette signification, qui n'existe que de manière confuse parce que dispersée dans la réalité sociale, il faut retracer, à partir de ces signes, les ramifications sociales dont ils sont la manifestation. Et de ce balisage émergera le sens.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Id.*, pp. 6-7.

⁵⁰¹ Sur ce point, voir *Id.*, pp. 7-8.

⁵⁰² *Id.*, p. 3.

⁵⁰³ *Id.*, p. 258.

Agencement socio-fonctionnel du rap

Joe Muggs : Je me souviens que lors d'une discussion avec El-B, le producteur de *UK garage*, il m'avait dit que lorsqu'il était allé en Californie, il avait compris instantanément, à la manière dont les gens marchaient, les rythmes du hip hop de la west coast !

Flying Lotus : [rire] Oui, oui tu peux le voir dans la démarche, c'est dingue ! Mais oui, absolument, — la manière dont marchent les gens, la manière dont ils bougent se retrouvent dans leur musique. Je pense que tous ceux qui me connaissent et voient comment je suis peuvent parvenir à comprendre pourquoi je fais ce que je fais⁵⁰⁴.

La polyphonie des modes de subjectivation correspond, en effet, à une multiplicité de façons de « battre le rythme ». D'autres rythmiques sont ainsi amenées à faire cristalliser des agencements existentiels, qu'elles incarnent et singularisent⁵⁰⁵.

Si les racines du sampling ou échantillonnage sonore sont profondes et complexes (#Schaeffer), le hip-hop en marque une certaine démocratisation et en fait le procédé sonore fondamental de son genre musical dont l'émergence, si elle reste ambiguë, se situe autour du milieu des années 1970 dans les ghettos new-yorkais. Ayant précédemment abordé sa composante littéraire, nous nous intéresserons ici à l'aspect musical du hip-hop, c'est à dire au *rap* et au *DJing*, disciplines du mouvement qui à la base concernaient respectivement le chant et le traitement des platines — si nous précisons, c'est que si à ses débuts, la partie instrumentale était effectivement assurée par le DJ lors des fêtes/concerts de quartiers ou *block parties*, c'est par la suite au *producteur* ou *beatmaker* que reviendra la fonction de créer

⁵⁰⁴ Extrait d'une interview du producteur californien Flying Lotus à l'occasion de la sortie du disque *Cosmogramma* (Joe Muggs, « Flying Lotus : Cosmic drama », Resident Advisor, 2010, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1175>).

⁵⁰⁵ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 30.

les morceaux sur lesquels rappera le MC, dont le terme, sigle de *maitre de c^or^omonie*, dérive du rôle que jouait l'animateur des block parties. En définitive, s'il provient principalement de ces événements de quartier, qui trouvent eux-mêmes une partie de leurs origines dans les *Soud systems* jamaïcains, le hip hop, tel que nous le concevons ici, est le genre arrivé à maturation en ayant établi une certaine forme de ligne directrice quant à sa manière de faire, et intégrant les codes ordinaires de la production musicale de l'époque : en l'occurrence l'enregistrement d'un MC qui rappe sur un beat original créé par un beatmaker.

Si les origines du rap sont toutes aussi complexes, faisant intervenir de nombreux éléments de différentes natures (historiques, économiques, politiques, esthétiques, migratoires, etc.), le genre s'inscrit assez naturellement dans la grande histoire de la musique afro-américaine du XX^e siècle en succédant notamment au gospel, au blues, au jazz, au rock'n'roll, à la soul, et au funk. En plus d'y puiser de nombreuses influences, il partage avec l'ensemble de ces genres un attachement profond aux conditions de vie, au sens large du terme, c'est à dire aussi bien pratique que technologique ou paradigmatique, des populations dont il émerge. Pour revenir à un genre précédent déjà abordé, le jazz se définit avant tout par une pulsation qui lui est propre, le *swing*, et une manière particulière de faire sonner les instruments. Or ces deux éléments proviennent directement des *negro spirituals*, ces chants sacrés, essentiellement vocaux et rythmiques, nés dans les populations d'esclaves afro-américains, et du blues, genre musical qui en dérive : le swing renvoie au rythme dans lequel ils frappaient dans leur mains, le son des instruments cherchent à se rapprocher au mieux de la voix du chanteur de blues. Et à chaque fois, des éléments, notamment d'ordre technologique, viennent se greffer aux conditions sociales de l'époque qui évoluent sans cesse : à la fin de la première guerre mondiale, les soldats ramenèrent, par exemple, des instruments d'Europe⁵⁰⁶... Il faut donc comprendre que ces différentes influences, qu'elle que soit leur nature, ne se limitent pas à définir le contenu des œuvres (discours, messages, etc.), mais vont jusqu'à *modeler les pratiques esthétiques elles-mêmes*, c'est-à-dire la manière dont va prendre forme l'œuvre d'art musicale. Comme si jouer du trombone d'une façon particulière exprimait déjà quelque chose, s'accompagnait d'une signification, sans besoin d'y rajouter de mots. Ainsi, dans la lignée de ses prédécesseurs, c'est dans l'environnement social de son époque que se dessinent les formes esthétiques du rap.

⁵⁰⁶ Sur l'histoire et les caractéristiques du jazz, voir Hugues Panassié, *La bataille du jazz*, op. cit.

Si l'on a coutume de considérer que l'acte de rapper s'inscrit dans la continuité de la fonction du maître de cérémonie lors des block parties, l'aspect instrumental du hip-hop, avec son recours au sampling semble y être tout aussi lié, en ce sens que pendant ces fêtes de quartier, le DJ ne passait pas de morceaux originaux mais faisait des *sets* qui mixaient les morceaux les plus à même de plaire au public – dans la grande tradition du sound system⁵⁰⁷. Il s'agissait alors pour le MC « d'occuper », d'une certaine manière, un espace musical étranger. (Pratique qui persistera dans la culture rap sous la forme des *freestyles* où les rappeurs performant des textes écrits ou improvisés sur des beats joués par un DJ⁵⁰⁸.) Et à cela s'ajoutaient les diverses manipulations des disques par les DJ avec les platines qui préfiguraient d'une première forme d'appropriation des morceaux joués et utilisés, par un processus de transformation. Si cela représente les préludes de la forme accomplie du rap, il faut aller plus loin pour en comprendre les mécanismes esthétiques. Comme on l'a vu précédemment, la musique, y compris dans son aspect purement esthétique, est profondément attachée dans ses processus de mise en forme aux conditions de son environnement social. Le rap, à travers la pratique du sampling, en est un exemple significatif.

De manière très concrète, la musique rap est l'expression d'une jeunesse, majoritairement issue des ghettos new-yorkais. À ce propos, il nous faut préciser que s'il ne s'agissait pas uniquement de la communauté afro-américaine : les blancs impliqués partageaient les mêmes conditions sociales, c'est-à-dire que s'il existe bien un aspect « racial » propre à celles-ci, il n'est qu'un symptôme, à dominante socio-économique, du fonctionnement des agencements sociaux en question. Plus qu'une communauté, c'est donc d'un agencement social collectif dont il s'agit, où se croisent toutes sortes de composantes aussi bien culturelles qu'économiques, géographiques, professionnelles, idéologiques, religieuses, familiales, etc. Si le rap émerge de ce territoire, il en concentre donc les signes. En voici les éléments essentiels :

Le contenu des messages et des idées véhiculés, que ce soit à travers le langage ou par la simple expression esthétique, est la manifestation d'une population singulière et n'a pas la prétention de l'universalité. C'est la raison pour laquelle elle doit prendre une forme nouvelle

⁵⁰⁷ Sur le sound system jamaïcain, ses caractéristiques, son rôle social, etc., et l'ensemble de l'histoire de la musique jamaïcaine, voir l'excellent travail de Lloyd Bradley, *Bass Culture*, Paris, Allia, 2001. Notamment « Première partie : First session ».

⁵⁰⁸ Il demeure dans la pratique du freestyle certains éléments propres aux racines du hip-hop, notamment une rupture avec les codes de la marchandisation musicale. Un rappeur comme Insight peut par exemple exceller en freestyle tout en étant relativement banal sur disque. Sa performance sur une radio new-yorkaise avec le producteur Damu The Fudgemunk : <http://www.youtube.com/watch?v=1ISJOi9VXS0>.

et conforme à son milieu, qui marque du même coup une opposition aux autres (à la manière des frontières des ghettos qui les isolent). Rapper est différent de chanter ; les platines ne sont plus un support de diffusion mais de production ; les différentes machines (sampleur, boîte à rythme, etc.) s'opposent aux instruments traditionnels ; le langage utilisé n'est pas le langage officiel et conventionnel, mais celui des ghettos. Les dispositions économiques et culturelles trahissent un accès limité et complexe à la fois aux formations musicales ordinaires et aux instruments, détournant par là la création musicale de ses procédures classiques. S'il y a recherche d'un modèle de création original, conforme au processus d'art, et support d'une volonté d'expression à travers une forme musicale, c'est par d'autres moyens que cela s'opère. A savoir ce qu'il y a à disposition : des platines vinyles, des disques, de simples voix, et différentes machines relatives aux technologies de l'époque.

Une fois l'ensemble des ces éléments réunis, et associés en amont aux habitudes et pratiques on ne peut plus concrètes qui prennent racine dans les fêtes de quartier, le sampling s'impose assez naturellement comme l'exercice esthétique le plus à même de rendre compte des revendications et préoccupations, quelles qu'elles soient, de ces artistes. Si la pratique du sampling ne naît pas avec le rap, ni même avec la musique sous la forme du montage, c'est dans cet agencement là qu'elle aboutira à une forme singulière qui définira le genre quasiment à elle seule. Même les premières tendances à sampler de la musique afro-américaine (jazz, soul et funk principalement) s'explique assez simplement : les disques que les artistes possédaient et donc samplaient étaient ceux de leur famille, des amis, ou les leurs, c'est-à-dire provenant majoritairement de la culture afro-américaine. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce cas, c'est que comme on l'a dit, au-delà du discours et de l'idéologie inhérents à tout effort artistique, qui est plus aisément rattachable au cadre social, ce dernier vient aussi définir l'aspect strictement esthétique, c'est-à-dire ce qui concerne la forme que prend l'art dans son processus de réalisation. Comme si finalement la manière de composer de la musique traduisait au moins aussi bien les idées exprimées dans les paroles. Un morceau de rap fabriqué à partir de samples se suffirait à lui-même en tant qu'il exprime le fonctionnement d'une portion de champ social. C'est ce que montre finalement le démontage du montage en question, dont les différents fragments, loin d'être réductibles au seul domaine esthétique, témoignent d'une mise en rapport d'éléments jouissant d'une grande hétérogénéité quant à leur genre, et renvoyant non pas à un quelconque domaine artistique mais bien, si l'on

retrace la composition le long des lignes de connexion, à une plongée réelle dans l'environnement social.

Ainsi si le beatmaker procède par montage de fragments sonores, l'opération révèle *un deuxième niveau de montage, et nous enseigne par là une nouvelle manière d'envisager l'œuvre d'art, comme un ensemble hétérogène d'éléments, profondément sociaux, qui se distribuent au sein d'une composition dont les connexions se confondent dans la mise en forme esthétique*. Autrement dit, la composition varie en fonction des éléments qu'elle distribue. Pour prendre un exemple, si c'est la dimension musico-culturelle de l'artiste qui définit l'élément disque de la distribution (la nature des disques échantillés), une modification de cet élément (artiste dont l'agencement historico-culturel est différent) aura un effet sur sa musique : Edan, un rappeur/producteur juif américain, a échantillé « Dark, dark » du chanteur israélien Arik Einstein, relativement ignoré du monde du rap, sur « Promised Land », où l'on peut entendre Einstein chanté en hébreu⁵⁰⁹. En outre, l'album *Beauty and the Beat* sur lequel se trouve le titre est particulièrement influencé par le rock psychédélique des années 1960 et 1970, genre relativement marqué par la culture blanche, ce qui était, à l'époque de sa sortie, relativement rare dans le rap afro-américain.

En 2009, le beatmaker Damu The Fudgemunk s'associe à l'artiste Joseph Buckingham pour la réalisation de la série *ReVISIONS (Damu vs Joe Buck)*, dont le principe est le suivant : Joe Buck revisite la pochette d'un disque dont Damu revisite un ou plusieurs titres. On y trouve ainsi et entre autres un travail sur le morceau « Rhinestone Cowboy » du groupe Madvillain, issu de l'album *Madvillainy*. Concrètement, Damu compose un titre inédit à partir de fragments du morceau initialement échantillé par Madvillain – « Mariana, Mariana » de la chanteuse brésilienne Maria Bethânia. Tandis que Madlib, le beatmaker de Madvillain, se contentait de faire tourner en boucle un sample d'environ sept secondes, relativement accéléré, auquel été ajoutée certaines composantes rythmiques, le fond sonore d'une foule en liesse (échantillé sur un autre morceau de Maria Bethânia, « Molambo ») et quelques éléments vocaux (échantillés sur le « Making love » de la comédie *A Child's Garden Of Grass* de Ron Jacobs) ; Damu The Fudgemunk construit un beat à partir de davantage d'éléments piochés sur « Mariana, Mariana ». Dans une vidéo créée pour l'occasion, on peut voir le beatmaker jouer sur les pads de son MPC qui ont au préalable été programmés avec les différents

⁵⁰⁹ Arik Einstein, *Mazal Gadee*, Mis, 2005 ; Edan, *Beauty and the Beat*, Lewis Recordings, 2005 : <http://www.youtube.com/watch?v=VeVs-M6er0E> ; <http://www.youtube.com/watch?v=-tLoC2PKazc>.

échantillons – eux aussi accélérés⁵¹⁰. Le clavier du sampleur devient alors une surface abstraite, d'enregistrement et de production, où se croisent de manière plus ou moins aléatoire les fragments du disque originel : c'est précisément la fonction du beatmaker, lors de la création du morceau par association ou montage des fragments, de définir un ordre nouveau de composition. L'entité musicale qui en émerge relève d'un réarrangement, réagencement de l'unité et de la continuité originelles d'un morceau qui n'avait pas vocation d'être retravaillé de la sorte ; Damu y insère des ruptures (découpage) et invente de nouvelles associations (montage). Le résultat n'a plus grand chose à voir avec le titre de Maria Bethânia : bien que celui-ci en demeure la matière première, parce que ses procédés de création ne sont pas les mêmes, sa forme, son sens, et par conséquent sa fonction diffèrent radicalement.

Il ne s'agit que d'un exemple ; mais la procédure de création, à quelques variations près, est celle du hip hop dans son ensemble. Il s'agit toujours de prendre une ou plusieurs entités musicales ou sonores, de la ou les décomposer puis d'en faire, par montage, une nouvelle unité signifiante. C'est toute la fonction de la MPC, comme outil technique, que de permettre cette opération : ce qui est important, c'est ce qui se passe dans la machine, *entre* ce qui y rentre et ce qui en sort. Ce qui y rentre : une matière sonore ou musicale *d°termin°e*, c'est-à-dire signifiante, avec, pour reprendre le vocabulaire anthropologique, sa propre *biographie* (son genre, son époque, les caractéristiques conceptuelles et sociales qui y sont attachées) ; ce qui en sort : une matière sonore ou musicale *in°dite*, composée par assemblage d'éléments partiels arrachés à leur unité d'origine, qui en perdent par là leur signification mais en trouve une autre dans la nouvelle distribution – la perte de sens des fragments se fait par dénaturation, altération, il ne s'agit pas d'une perte totale de sens mais, à la manière d'un Everett, d'une redistribution sémantique obtenu par assemblage : la distribution ou combinaison noir-écrivain-universitaire modifie, par l'acte de mise en rapport, la signification de chacun des termes. Ce qui rentre dans la MPC littéraire d'Everett, ce sont les signes clichés de l'interprétation américaine ordinaire du monde. Ce qui en sort, c'est un modèle recomposé, à partir d'éléments partiels, d'une nouvelle interprétation du monde. Mais les signes sont toujours l'expression de fonctions. Il s'agit certes d'une représentation, mais la représentation de modèles fonctionnels effectifs. C'est la raison pour laquelle créer du sens est aussi une manière de créer de la fonction.

⁵¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VKaoHEoF5sg>.

Comme on l'a vu, le roman *Erasure* cherche à poser les fondations d'une identité transversale et mouvante ; l'entreprise est à la fois sémantique et fonctionnelle : restructuration du plan d'interprétation américain ordinaire et des modèles fonctionnels qui en dépendent. Pour cela l'auteur assemble différents éléments relatifs à son modèle d'occupation social. Si Richard Schur considère l'écriture d'Everett du point de vue des pratiques du hip hop, c'est parce que les beatmakers opèrent de la même manière. Et contrairement à ce qu'écrit Alfred Gell, cette pratique, aussi bien chez Everett que dans le hip hop, va *directement* définir la composante formelle, esthétique des œuvres. Il faut donc décomposer l'agencement formel de l'œuvre pour connaître l'agencement social, et donc l'agentivité qu'il exprime, et ainsi déterminer quelles fonctions sont en jeu. Nous ne prétendons pas que la démarche est toujours aisée, car elle réclame une certaine connaissance de l'agencement en question. Or, et c'est précisément toute la fonction de l'art, c'est l'expérience des œuvres elles-mêmes qui permet de connaître l'agencement social dont elles émergent.

D°montage

Qu'est-ce qu'une œuvre de hip hop – l'agencement esthétique d'un morceau de rap ? C'est d'abord une *entité musicale* qui, comme on l'a vu, se compose de *différents fragments sonores*. Si on laisse de côté la composante littéraire, déjà abordée, c'est à peu près tout.

De quoi cette entité est-elle la manifestation ? Autrement dit, quel est son contexte, l'agencement pratique de sa réalisation ? On y croise des *platines*, un *sampleur* et des *disques vinyle* (plus tard dans des formats numériques dans une version enrichie de l'agencement).

Les platines sont, à l'origine, un outil de diffusion, mais elles deviennent outil de création dans un contexte où les conditions relatives à la pratique musicale traditionnelle sont absentes.

Le sampleur, comme outil technique, renvoie à sa propre biographie : avant de devenir un instrument de musique fabriqué en série et relativement *abordable*, son utilisation renvoie à toute une *histoire de pratiques artistiques* (montage et collage, dans la peinture, le cinéma ou l'écriture) qui s'accompagnent de *conditions paradigmatiques* (les apparences, les déterminations, les identités sont

des interprétations synthétiques figées d'un monde en devenir ; incapacité pour la narration de rendre compte du mouvement du monde, etc.).

Ces pratiques et leurs conditions paradigmatiques renvoient à un *agencement plus large* où se croisent différents types d'événements (progrès techniques, *déclin de l'efficacité religieuse*, *découvertes scientifiques et intellectuelles*, etc.)

Les disques renvoient à l'évolution technique, la *démocratisation de la culture et de l'art*, mais aussi à un *agencement biographique* à la fois culturel, économique, historique, racial, etc. : comme nous l'avons dit, ce sont les disques que l'on écoutait dans un contexte social déterminé, à savoir principalement la communauté afro-américaine. D'où le fait qu'il s'agit beaucoup de jazz, de soul et de funk. D'où le fait aussi qu'il va s'agir de musique latine dans le contexte latino-américain, notamment en Californie. D'où le fait, toujours, que la démocratisation d'internet, ou encore le succès commercial du hip hop et des tournées internationales des rappeurs qu'ils entraînent, en faisant varier la nature des disques découverts et écoutés, font aussi varier la nature des disques échantillonnés.

L'effet de globalisation ou de mondialisation des biens culturels est rattaché aux *conditions techniques et technologiques* : avènement d'internet, développement des nouveaux supports de communication et de transport, etc.

Ceci étant dit, qu'est-ce qui explique les procédés de création, et la forme que va prendre l'intention artistique ? Celle-ci se compose de *pratiques particulières* et d'une *utilisation spontanée* des éléments à disposition des artistes dans un contexte donné.

Nous avons vu d'une part l'influence que jouent les différentes *pratiques héritées des block parties*.

Les block parties sont elles-mêmes héritées des *sound systems jamaïcains* : *agencement historique, social et économique des mouvements migratoires*.

D'autre part, la configuration, particulièrement complexe, de l'agencement social des individus en question (historique, économique, professionnel, spirituel,

racial, etc.), s'accompagne de certaines restrictions : *accès difficile aux instruments et aux formations musicales traditionnelles*, qui amènent les artistes à devoir inventer leurs propres procédés de création.

L'utilisation classique des platines et des disques, par l'intermédiaire du sampleur, *est détournée*, et les trois éléments s'agencent dans une *distribution créative*.

L'ensemble des éléments que recoupent les lignes de ce réseau trace un plan d'occupation partiel des habitants des ghettos américains. Par conséquent, la décomposition de la composante formelle d'un morceau de hip hop symptématise un modèle social d'occupation, aussi bien conceptuel que fonctionnel, qui en retour explique la composante formelle. Le morceau de rap est le *montage esthétique* de ces différents éléments ; éléments qui relèvent eux-mêmes de l'assemblage de différents éléments de natures hétérogènes. Le beatmaker ne fait que mettre en forme son occupation du monde. Les platines, les disques, le sampleur : les platines sont utilisés comme instrument de création ; les disques sont ceux à disposition ; le sampleur est l'instrument principal, à défaut d'un autre et de compétences particulières – instrument d'autodidacte. L'agencement, l'agentivité, le fonctionnement singulier mais collectif, sont *dans* la forme et *dans* les procédés de création. Surtout, l'entité créée, parce qu'elle mobilise dans l'acte de mise en forme les éléments d'un modèle d'occupation singulier, prétend définir une signification dans la cohérence de sa nouvelle unité. Cette signification, à la manière d'un Everett, c'est le sens que les artistes attribuent eux-mêmes à leur agencement ; c'est leur identité propre, non pas celle que leur impose la doxa, ce n'est pas celle, abstraite, qui est inscrite sur leurs papiers, c'est une identité fonctionnelle.



Alfred Gell aurait bien du mal justifier avec précision l'écriture-montage d'Everett ou le sampling dans le rap. Il évoquerait sans doute, et à juste titre bien que de manière insuffisante, les cas historiques précédents de montage. Tout indique pourtant que les procédés employés sont ici à l'origine même des formes esthétiques des œuvres. Si Everett écrit de la sorte, c'est

que son *identit° elle-m²me est morcel°e et rel±ve dāun montage social*. Si les beatmakers usent du sampling, c'est que le monde, tel qu'ils le conçoivent et l'occupent, les amène, dès lors qu'il s'agit, dans une entreprise de création, de donner sens à ce qu'ils sont, à recourir au montage. Dans un cas comme dans l'autre, on ne parlera pas seulement de montage littéraire ou de montage sonore, mais bien de *montages sociaux* dont ils sont la manifestation, ou la réalisation. Dans les deux cas, il s'agit du même processus : leur identité, entendue comme agencement d'occupation, parce que l'interprétation et le fonctionnement ordinaire du monde n'est pas fidèle à leur réalité, n'existe que sous forme fragmentaire. *Löŭvre dāart, dans son asignifiance relative et provisoire, est läentit° ©travers laquelle sœxprime cette r°alit°* ; une entité qui fait le lien entre deux mondes : le monde tel qu'il est et le monde tel qu'il pourrait, ou devrait être ; mais aussi entre deux régimes : un régime sémantique et un régime fonctionnel, car l'un ne va pas sans l'autre. La forme esthétique est le support de cette possibilité, c'est pourquoi l'art est création. Mais pour autant, l'œuvre d'art ne se résume pas à sa composante esthétique : elle est toujours affaire de fonctionnement social, d'un acte d'invention qui se réduit à un démontage et à un remontage du champ social. C'est dans ce processus qu'émerge le sens ; un sens différent à la fois du sens commun et du bon sens, car il s'oppose à la fois aux modèles autoritaires d'interprétation et à la manière dont ces derniers sont en relation dans le fonctionnement social. Le #signe présente deux faces : non pas le signifiant et le signifié, mais le *s°mantique* et le *fonctionnel*.

Il y a quelque chose d'instinctif dans l'acte de création du hip hop ; c'est ce qui en fait un symptôme d'autant plus intéressant aujourd'hui. Les différents artistes abordés jusqu'ici, aussi bien dans la musique que dans l'écriture, le cinéma ou l'art pictural, avaient une idée assez claire de ce qu'ils faisaient, de pourquoi ils le faisaient. Bacon, Schaeffer, Welles, Burroughs, Heartfield et même Everett, dans une certaine mesure, avaient conscience de leur travail ; ils connaissaient l'ennemi comme l'enjeu de la lutte, une lutte profonde, dont les œuvres sont les repères et les symptômes historiques. Ils savaient à quel point il n'était pas question d'art, ou pas seulement. Il s'est passé quelque chose d'important sur cette si courte période ; comme si l'art avait effectivement fait fonction. Quelque chose d'assez important pour que les *rare intuitions du pass°* deviennent *les conditions spontan°es dāaujourd'hui* ; pour que les pratiques instinctives contemporaines, réalisées dans une certaine urgence, se doublent d'une pertinence esthétique quasi inconsciente. Le monde comme il pourrait être d'hier devient le monde comme il est d'aujourd'hui. Or si c'est le cas, il ne faut pas chercher ailleurs la manifestation de la fonction esthétique. Si cette dernière se manifeste, à un certain

niveau et de façon singulière, dans la création concrètes de sens et de fonctions (l'identité afro-américaine par exemple), elle laisse aussi apparaître, à la lumière d'un siècle de productions artistiques, un dispositif autrement plus complexe et étendu, qui concerne les conditions mêmes de création. Comme si la grande fonction esthétique concernait la *manière* dont on crée du sens et des fonctions.

08. #Cosmogramma - M°tamod°lisation de subjectivités hybrides

Le monde, tel qu'on le conçoit ; ce qui peuple ce monde : ses objets, ses entités, chacune avec leur identité, tels que l'esprit les définit, tels qu'il se les représente par la pensée, les agence dans une représentation du monde, tels qu'ils se communiquent dans le langage, c'est-à-dire selon les limites de leur signification. Dépasser, sortir d'une sémiologie représentative, pour suivre les entités dans leur dynamisme authentique ; une entité ne se définit plus selon ce qu'elle est, mais selon ce qu'elle fait, son identité se confond avec son fonctionnement – sémiologie fonctionnelle, ontologie relationnelle. Une brèche se crée, ou plutôt les entités, en chacun de leurs points, commencent à se trouer et à s'ouvrir sur leur dehors ; c'est que leur fonctionnement suppose des branchements multiples qui les mettent en rapport avec d'autres : où commence la guêpe ? où se termine l'orchidée ? et inversement. A la limite commune des signes de la plante et de l'insecte se dessine une zone nébuleuse, sorte de no man's land signifiant ou identitaire. Mais c'est de partout qu'elle se déploie, confrontant et confondant principe d'identité et principe de la limite – à l'image du processus de reproduction, celui de la photosynthèse n'est jamais entièrement assignable à la plante (les feuilles se branchent sur l'atmosphère, les racines dans la terre), qui en est le lieu principal sans pour autant en épuiser la fonction. Précisément, chercher à épuiser l'identité des entités dans la fonction, autrement dit la pousser à l'asignifiance, à un tel degré qu'une représentation figée ne suffise plus à la contenir. Composer de nouvelles identités, identités hybrides et fonctionnelles : hybrides parce qu'issues d'un enchevêtrement d'identités classiques, fonctionnelles parce que se définissant selon la dynamique même d'un monde en devenir. Recomposer les identités : repenser et refaire le monde, constamment.

Löentit° esth°tique est une coh°rence signifiante

En 2010, le beatmaker américain Flying Lotus (Steven Ellison) sort l'album *Cosmogramma* (Warp, 2010) qui va marquer une étape considérable, à la fois dans l'œuvre de son créateur (la rupture avec *Los Angeles* (Warp, 2008), son précédent opus, est beaucoup plus importante qu'elle n'y paraît), et dans l'évolution du hip hop. Car si les frontières qui séparent les différents genres musicaux tendent aujourd'hui et plus que jamais, à l'image de toute forme de catégorisation, à s'effondrer, *Cosmogramma* reste un disque de hip hop. Comme l'explique Flying Lotus, son *background* est hip hop, mais selon une vision du genre singulière et particulièrement éclectique, et dont les membres, en relation et aux influences et pratiques variées, le poussent constamment au renouvellement⁵¹¹. Le rap ne saurait se résumer à un couplet rappé sur un beat : mais quel genre, de nos jours, exploite encore les principes de ses origines ? L'éclectisme du disque lui-même démarre dans les influences et les rencontres, mais celles-ci relèvent davantage, et désormais, d'un échantillonnage de nature différente. Flying Lotus continue de sampler sur *Cosmogramma*, mais ne se limite pas au sampling sonore. Les influences sont larges et si elles sont constamment dépassées, c'est du fait de leurs rencontres mutuelles dans la distribution du disque. On note la grande importance de certains producteurs de rap (Deadelus, Madlib, Jay Dilla), de la musique électronique moderne (d'où l'influence de Thom Yorke, qui ne se limite pas sa présence vocale sur « ...And the World Laughs with You », mais se prolonge ailleurs à travers les sections rythmiques de type *electronica*), et bien sûr du jazz, qui imprègne tout le disque. Le jazz si singulier de Sun Ra notamment (l'hommage est évident sur « Arkestry »), mais aussi et surtout le jazz comme composante biographique. Flying Lotus est le petit neveu de la musicienne Alice Coltrane – qui fut la femme du saxophoniste John Coltrane –, et celle-ci a joué un rôle déterminant dans sa musique. Et il faut ajouter à cela les conditions particulières et personnelles du contexte de création de l'album, marqué par les décès d'Alice Coltrane et de la mère de l'artiste. Le résultat se joue alors, entre nécessité et contingence, à la croisée de l'ensemble de ces éléments et évènements, quelle que soit leur nature.

⁵¹¹ « Je viens du hip-hop, je dirais que c'est mon background, et c'est cool – j'apprécie le fait que l'on y soit tous connecté, car ces connexions nous permettent d'en apprendre davantage, de découvrir pourquoi tout cela arrive, de comprendre pourquoi nous faisons ce genre de sons. Mais j'ignore vers quoi on va – ça évolue simplement dans un joli bordel... » (Joe Muggs, « Flying Lotus : Cosmic drama », *art. cit.*).

Et tout commence par un quiproquo sémantique qui engagea l'imagination du jeune Steven Ellison dans l'asignifiante. Il explique comment le terme de cosmogramme (*cosmogramma*) provient, avant qu'il prenne connaissance de son existence, d'une mauvaise interprétation des propos de sa tante ; il substitua alors le terme « cosmogramma » à celui de « cosmic drama⁵¹² ». Les deux ne s'opposent pas et, en un sens, se complètent assez bien : le *cosmogramme*, avec ses aspects mystiques et spirituels, possède une portée cartographique, c'est une carte ou un plan de l'univers incluant les différentes composantes, terrestres et divines, du cosmos, et les relations qu'elles entretiennent ; la notion de *drame cosmique* renvoie davantage aux événements et à une mise en scène, ou à une interprétation de ces derniers selon les codes dramaturgiques. Mais les deux ont en commun une volonté manifeste de sortir l'homme de son ordinaire et étroite condition terrestre, et de lier son destin à celui d'un univers illimité. Si Flying Lotus nomme son disque *Cosmogramma*, c'est qu'il trace un *cosmogramme*. Un cosmogramme qui n'est pas uniquement musical, mais qui, davantage encore qu'en être la simple expression, est la *métamodélisation* d'un agencement aux composantes hétérogènes. Car derrière un son à la croisée des genres (« son hybride⁵¹³ »), il y a des rencontres, des devenirs mutuels, etc. : toute une biographie en somme, dont les différents éléments, qui ne vont pas nécessairement a priori ensemble, participent au balisage d'un agencement singulier. Cet agencement, c'est celui de l'artiste. S'il est singulier, ce n'est pas tant parce qu'il est personnel, mais au contraire parce qu'il est collectif et relève d'une volonté de son créateur de donner une cohérence à des associations qui précisément dépassent les catégorisations ordinaires. Le background est hip-hop, mais c'est seulement une manière de parler, qu'exigent l'habitude et la nécessité de communiquer. Car de genre musical, *Cosmogramma* n'en a pas réellement, si ce n'est comme expression singulière d'une multiplicité d'éléments utilisés : c'est pourquoi il n'y a pas encore de mot pour le qualifier, mais seulement un disque, c'est-à-dire une entité esthétique qui en est le témoin asignifiant. Flying Lotus n'a pas d'idée préconçue de ce qu'il fait ou va faire. Même lorsqu'il décide de travailler sur un projet d'album de jazz (*You're dead !*, Warp, 2014), il est rattrapé, dans son

⁵¹² « J'écoutais un des discours de ma tante [Alice Coltrane] – je suppose que c'était un discours spirituel. Elle parlait du caractère illusoire du monde dans le contexte Maya. C'est un peu comme un drame cosmique [*cosmic drama*], tu vois ? J'ai l'impression d'avoir entendu "cosmogramma". Je me suis dit "Peut-être que j'irai vérifier pour voir ce que ça signifie". Et en fait, cela veut bien dire quelque chose. Et c'est tout à fait lié à ce que j'essaie de raconter dans le disque. Même le truc du "drame cosmique" s'applique vraiment à la manière dont sonne l'album. Ça fonctionnait simplement bien. » (Tom Breihan, « Flying Lotus Talks New LP, Lil Wayne », *Pitchfork*, 2010, <http://pitchfork.com/news/37567-flying-lotus-talks-new-lp-lil-wayne>).

⁵¹³ Patrick Sisson, « Flying Lotus », *Pitchfork*, 2010, <http://pitchfork.com/features/interviews/7793-flying-lotus>. D'où l'*Infinity Band* crée pour l'occasion, qui accompagne Flying Lotus lors de ses concerts, et qui regroupe des artistes de tout horizon : le bassiste Thundercat, la harpiste Rebekah Raff, le compositeur Miguel Atwood-Ferguson ou encore le saxophoniste Ravi Coltrane.

processus de création, par un agencement qui déborde les limites du genre – « Il y avait tellement plus à dire musicalement⁵¹⁴ ». C'est parce que lui aussi se laisse guider par une forme de hasard, par une énergie sensible difficile à définir qui, à la manière d'un Bacon, fait office d'assise de son travail⁵¹⁵.

Ni trop hip hop, ni trop jazz⁵¹⁶ ; entre les deux. Mais cela vaut pour l'ensemble des éléments qui composent sa musique, quelle que soit leur nature. Et c'est précisément dans la mise en rapport des hétérogènes qu'émerge la nouveauté. La création n'a jamais été autre chose que cela. C'est tout particulièrement le cas sur le morceau « Velvet Cake » (titre exclusif à l'édition japonaise de *Cosmogramma*), peut-être le plus parlant, où se mélangent, jusqu'à se confondre, musique électronique et jazz. Nous ne sommes plus ici dans une simple juxtaposition, car la mise en rapport qui résulte du montage transforme justement les éléments, jusqu'à leur faire perdre leur texture originelle. C'est en ce sens beaucoup plus réussi, par exemple, que le remix de « My Favorite Things » de John Coltrane par André Benjamin du groupe Outkast⁵¹⁷, qui en restait précisément à la juxtaposition un peu brute du jazz et d'une rythmique de type drum and bass ou jungle. Et c'est dans ces rapports d'enchevêtrements stylistiques que se fait l'invention, par transformation, dépassement. On devine l'influence chez Flying Lotus, comme chez nombre de ses contemporains dans le hip hop, du producteur Jay Dilla, dont l'originalité et la finesse des programmations rythmiques, tout à fait singulières, restent encore inégalées à ce jour. Mais là où beaucoup se contentent d'imiter, Flying Lotus invente : c'était déjà un peu le cas sur des titres précédents comme « Massage Situation⁵¹⁸ », mais *Cosmogramma* est le lieu véritable du dépassement. Des titres comme « Nose Art », « Zodiac Shit » ou « Computer Face//Pure Being » montre comment l'artiste a su s'approprier l'influence de Dilla, comment il l'a digérée, surtout, pour finalement pousser encore plus loin le mariage d'un groove vivant et d'un rythme mécanique – mariage si caractéristique de Dilla, mais aussi et surtout de sa ville de Detroit, à la fois berceau de la soul et de la techno.

⁵¹⁴ Nick Murray, « Flying Lotus Says New LP 'You're Dead!' Will 'Mess Up the Game' », Rollingstone, 2014, <http://www.rollingstone.com/music/features/flying-lotus-youre-dead-interview-20140814>.

⁵¹⁵ « Ca commence avec une espèce de vision, ca commence avec une nouvelle énergie dans le studio – [...] et alors je sais qu'il est temps de débiter l'album. » (Joe Mugs, « Flying Lotus : Cosmic drama », *art. cit.*).

⁵¹⁶ « Je ne voulais pas que ce soit trop jazz. Je ne voulais pas que ce soit trop hip-hop. Je garde les éléments, et je travaille l'ensemble en éliminant autant que possible ce qui dépasse. » (Eric Sunderman, « Flying High With Flying Lotus », Noisey, 2014, <http://noisey.vice.com/blog/flying-lotus-interview-youre-dead>).

⁵¹⁷ Outkast, *Speakerboxxx/The Love Below*, LaFace Records, 2003.

⁵¹⁸ Flying Lotus, *Reset EP*, Warp, 2007.

Cosmogramma est le lieu d'un dépassement, ou de dépassements. Un lieu où les fragments, de toutes sortes, sont à la fois familiers en un sens et, par le processus d'association, étrangers dans un autre. C'est pourquoi il porte si bien son nom. Le disque de Flying Lotus est un diagramme, un cosmogramme, c'est-à-dire un plan tracé à la surface même du cosmos et dont le lignage, à la manière des mandalas, met en communication l'incommunicable (les hommes et les dieux, la terre et l'au-delà). Mais ici ce sont les événements qui se croisent, les territoires, les gens et les genres. Tout un ensemble d'idées que l'ont se fait, du jazz, du classique ou du rap, du sampling, de villes comme Los Angeles ou Detroit, etc. Tout l'enjeu, et toute la complexité de l'entreprise de création, c'est de parvenir à donner vie à ce composé inédit, à cette vision nouvelle du monde et des choses à travers lesquelles on se construit cette vision. Flying Lotus a très bien saisi la nécessité de la cohérence : une cohérence qui, comme on n'a pas cessé de le dire, se joue dans l'équilibre d'un entre-deux, entre l'unité d'une vision autoritaire du monde et le chaos d'une dispersion totale. Construire, même temporairement, dans la durée et la substance sonore d'un disque, un monde fragmenté, une multiplicité, un micro-cosmos – la référence au cinéma est tout à fait significative : « J'ai toujours cherché à faire ça, j'ai toujours cherché à faire des films, à faire en sorte que ces disques soient comme des films, dont on sent la cohérence et qui ne soient pas qu'un simple assemblage de fragments d'idées ou d'autres choses. Je les voulais aussi cohérents que possible, mais tout en conservant toute une pluralité de territoires. Composer un univers est la chose qui m'inspire le plus – c'est ma manière d'offrir *un monde* à quelqu'un⁵¹⁹ ! »

Un artiste, lorsqu'il produit, assemble des éléments ; l'œuvre d'art résulte toujours d'un montage, un montage de signes. En tant que signes, ces éléments ne sont pas uniquement porteurs de significations, mais également, et par là, de pratiques, d'agentivité. Parfois, ces signes sont connus, c'est-à-dire qu'ils sont partagés et *font autorité*, dans les deux sens du terme, dans un système de représentation donné. On parlera alors de signes clichés, dont la signification et la fonction ne seront que la répétition de celles des signes en question. D'autres fois, le travail de transformation sur les signes existants, ou encore l'effet d'une mise en rapport inédite de ces derniers feront émerger des choses nouvelles – Bacon déforme directement l'image du corps, Schaeffer le son des objets ; Grems redistribue les mots (sans oublier que les procédés employés, à l'image du montage, sont eux-mêmes des signes, et qu'ils sont à la fois signifiants et source d'agentivité). Une œuvre représentative, qui utilisera

⁵¹⁹ Joe Muggs, « Flying Lotus : Cosmic drama », *art. cit.*

les signes de fonctionnements connus, immédiatement assimilables, endossera une fonction de répétition, et donc de maintien d'une organisation ou de l'application d'un ordre social établi. L'œuvre asignifiante, authentiquement créatrice, parce que ses formes demandent à être remplies, sera l'enregistrement de fonctions sociales inédites : ce que son agencement montre, c'est une manière différente d'occuper le monde. Mais il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises œuvres d'art, il n'y a que des entités esthétiques qui en tant qu'agencements sociaux, font fonction, fonction de répétition ou de variation, parfois un peu des deux, et le jugement artistique ne doit porter que sur la pertinence de ces fonctions ; tout dépend de l'usage. Dans tous les cas, l'œuvre d'art est le résultat d'un assemblage de signes dont la distribution, à la surface de l'œuvre, trace une carte qui est l'expression d'un modèle d'occupation social qu'il faut pouvoir identifier.

Ces agencements ne sont pas seulement affaire de pratiques artistiques. Mais l'œuvre d'art reste, encore aujourd'hui, un lieu privilégié de création. Lorsque Deleuze, nous l'avons évoqué, écrit que l'œuvre d'art est l'unique résultat du « jeu idéal », il faut le comprendre en ces termes : seule l'entité esthétique, dans les conditions qui sont les siennes, est en mesure de rendre compte de véritables multiplicités, c'est-à-dire de donner l'épaisseur de l'existence, à travers la cohérence sensible d'un nouveau mode d'interprétation, à des visions du monde qui ne sont pas soumises à l'autorité de l'ordre établi. Le sens ne soulève jamais un problème de véracité. La réalité du sens, c'est la fonction qu'il engage. Or l'œuvre d'art, dans sa tentative de création de sens, le fait à travers l'élaboration d'un agencement fonctionnel, dont l'entité esthétique en est la représentation asignifiante.

Cet agencement, nous l'appelons cosmogramme. L'art crée des cosmogrammes. Mais, comme nous le répétons depuis le début, l'artiste travaille le monde, le cosmos, son champ social très concret, la manière dont il l'occupe. Et les entités qu'il crée, auxquelles il donne vie par la forme, sur lesquelles il appose la promesse d'une signification à venir, comme d'une agentivité possible, n'a pas d'autre substance que la réalité de ce monde. L'artiste s'attaque au voile de l'apparence, au modèle d'interprétation ordinaire du monde, parce qu'il le juge illusoire ou insuffisant pour rendre compte de cette réalité ; sans avoir d'autres prétention que de proposer des variantes d'un modèle qui s'accompagne nécessairement d'une forte autorité fonctionnelle. Par conséquent, si l'artiste trace des cosmogrammes, c'est parce qu'il voit le monde autrement : précisément, il voit un monde de cosmogrammes, où les différentes entités, débarrassées des limites abstraites du sens commun et du bon sens, s'enchevêtrent dans un devenir, ou dans un fonctionnement illimité. A la surface où se joue le

sens, toutes les entités, sans exception, sont des cosmogrammes. Cosmogramme de Kafka, cosmogramme(s) de Bacon, cosmogramme d'Everett...

C'est par l'usage du dispositif esthétique que l'on produit des cosmogrammes. Mais l'enjeu est autrement plus important. En effet, si le dispositif en lui-même est le symptôme de variations d'ordre paradigmatique, le cosmogramme comme résultat de son mécanisme de traçage fait encore autre chose. Le projet de la fonction esthétique, ce n'est pas tant d'affirmer, de symptômatiser un état de crise, mais davantage, il s'agit, au travers d'un processus de création, d'imaginer pour ainsi dire la suite, en maintenant, dans les nouvelles conditions, une certaine maîtrise de notre rapport au monde. Un peu d'ordre. Et cela passe, précisément, par de nouvelles modalités de d'interprétation.

Le cosmogramme comme concept

Du d°montage

Le plus profond, c'est la peau⁵²⁰. De toute entité, et quelle que soit sa nature, il faudrait dire deux choses : d'une part qu'elle est toujours plus que ce qu'elle semble être, qu'aucun nom ne parvient à la cerner avec exactitude parce qu'elle échappe sans cesse à toute définition, jusqu'à ce que sa totalité explose finalement en mille morceaux ; d'autre part, que tout se passe à sa surface, qu'elle ne se définit que dans des rapports d'échanges complexes, tournés vers l'en-dehors, jusqu'à ce que finalement l'entité comme ensemble disparaisse au profit d'une simple limite. Il n'y pas de global ni de particulier, seulement un monde de singularités, pas plus qu'il n'existe de grands ou de petits ensembles, mais des multiplicités plus ou moins étendues, ou encore de grands événements, mais toujours l'expression d'une ramification active et silencieuse. Le terme de déconstruction, lorsque l'on envisage les choses en tant que multiplicités, est trompeur, plutôt faudrait-il parler de reconstruction, ou de recomposition, dans le sens où toute construction, tout devenir commence par le jeu des singularités, et s'exprime dans les multiplicités. Sonder les multiplicités s'apparente ainsi à une reconstruction du monde et ce selon son aspect primordial, celui de sa fonction. La question de l'être n'a de perspectives qu'à condition de faire succéder à son *quoi* le *comment* qui révélera un *qu'est-ce que* *l'a fait*. Cette démarche n'est pas éloignée de celle de

⁵²⁰ Paul Valéry, *L'ad°e fixe*, repris par Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 20.

l'ontologie, non pas dans son sens classique, plutôt dans celui des ontologies formelles dans cette volonté de recréer un monde peuplé d'objets en relation pour en déterminer son fonctionnement ; plus simplement, il s'agit de suivre le tournant que font subir Nietzsche et ses contemporains de la fin du XIXe siècle à la question de l'être dans son ontologie de la relation⁵²¹. Car c'est précisément dans et par sa fonction qu'un objet se révèle – la question de savoir ce qu'il est n'a finalement que peu d'intérêt, d'autant plus lorsque l'on considère que sa nature se dessine au gré de son activité. A la suite de Gabriel Tarde⁵²², il faut abandonner la philosophie de l'être pour celle de l'*avoir*, et même plus en faisant de l'avoir le principe d'un *faire*. Deleuze écrit : « Il faut aller plus loin : faire que la rencontre avec les relations pénètre et corrompe tout, mine l'être, le fasse basculer. Substituer le ET au EST. Le ET n'est même pas une relation ou une conjonction particulière, il est ce qui sous-tend toutes les relations, la route de toutes les relations, et qui fait filer les relations hors de leurs termes et hors de l'ensemble de leurs termes, et hors de tout ce qui pourrait être déterminé comme Etre, Un ou Tout⁵²³. » L'objet en tant que multiplicité se traduit par son contenu, qui va définir sa manière de faire, tout comme, selon sa dynamique relationnelle de propriété, c'est-à-dire par gain ou perte de matière, ses possibilités d'action. Et l'on retrouve sensiblement la même chose chez Guattari⁵²⁴. Nous faisons face à un monde, nous prenons place dans un monde parcellaire en mouvement, dont l'être est le chantier : re-construction permanente, ré-association, re-production, ré-agencement, ré-assemblage. Le sens relatif aux entités figées ne veut plus rien dire, aussi factice qu'un décor de cinéma, coquille vide, chaque parcelle se décompose déjà en une infinité d'autres, qui sont autant de territoires à explorer pour à la fois suivre le mouvement et surtout y prendre part.

De toute entité il ne faudrait que supposer l'agrégat qu'elle compose, autrement dit la recomposer à chaque fois. Investir une multiplicité tout en redéfinissant ses contours. L'expérience nous montre que cette attitude n'est en rien originale : nos rapports aux choses, qu'ils se déterminent selon l'expérience, le désir ou la pensée, ne sont jamais des rapports au tout, mais des investissements singuliers qui ne sollicitent qu'un certain nombre de leurs composantes, prises elles-mêmes dans des mouvements plus profonds. Je désire une chemise sans prendre en compte la provenance du tissu ; j'utilise un marteau sans me soucier du matériau de son manche ; lorsque je pense à un problème quelconque, je fais l'impasse même

⁵²¹ Voir à ce propos Pierre Montebello, *Nietzsche, la volonté de puissance*, Paris, PUF, 2001 ainsi que Pierre Montebello, *L'autre Métaphysique*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

⁵²² Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, *op. cit.*, Partie VII.

⁵²³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champ Flammarion, 1996, p. 71.

⁵²⁴ Voir notamment Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, pp. 151-152.

involontaire sur une infinité de ses aspects. Et déjà : la chemise, fabriquée en Chine, à nécessité un transport sur environ 8000km ; c'est tel ami, rencontré il y quatre ans dans telle situation, qui m'a prêté ce marteau ; je pense à tel problème en lisant ce livre, ou suite à telle situation, telle expérience... et nous n'avons encore rien dit, tant la démarche est inépuisable. La difficulté tient en ce fait que les désormais agrégats qui peuplent le monde échappent à toute définition rationnelle. Ils sont tout en variations, mouvements, tout en fonctions ; et du fait qu'ils ne se définissent plus qu'en ces termes, autrement dit selon un dynamisme, nous ne pouvons les aborder de manière différente. Nous ne nommerons les choses ni par leur nom (langage), ni par ce qu'elles sont (essence), mais suivant ce qu'elles font, selon ce que l'on en fait – et déjà faudrait-il simplement dire selon ce qui se passe – dans le sens où le faire suppose encore trop l'existence d'une volonté agissante. Nous ne nommons plus, *nous employons* – à la manière d'un Barthes qui *endosse une production*.

Il y a dans la notion de *cosmogramme*, développée par John Tresch⁵²⁵, matière à transformer notre façon de considérer le monde et l'ensemble de ses objets ; et dans cette perspective en faire un outil universel de *lecture* et de *production* – universel, non pas dans sa faculté à réduire la machinerie cosmique à ses seuls principes, mais par plasticité, la propension à se fondre de façon indifférencié dans chacun de ses rouages, s'amalgamer au pic comme aux creux, articuler et désarticuler toute sorte de problème. La définition du cosmogramme esquissée par Tresch renvoie à différentes notions ou objets, plus ou moins similaires, plus ou moins mystiques, dans lesquels, tout au long de l'histoire, s'est incarné le spectre de la vision globale d'un univers organisé. Littéralement, un cosmogramme est un *trac° de l'univers*, une *repr°sentation du cosmos*. Du travail de Tresch, nous retiendrons deux caractéristiques fondamentales. D'une part, le cosmogramme expose une vision du monde qui découle de la cartographie du cosmos, marquée à la fois par l'idée d'un fonctionnement d'ensemble, d'un dispositif totalisant, mais se présentant sous la forme d'une multiplicité par la prise en compte des éléments qui composent cet ensemble organisé – éléments hétérogènes dont la nature importe peu. Une telle démarche a forcément une portée pragmatiste, dans le sens où la représentation du monde que l'on trace est *moins le monde tel qu'il est* que *le monde tel qu'on le crée*, le monde dans lequel on va/veut vivre. La construction d'un cosmogramme implique une nouvelle vision du monde, une « *re-description*, au conditionnel ou au futur : non pas le monde comme il est mais comme il pourrait être⁵²⁶ ». En découle la

⁵²⁵ En particulier dans John Tresch, « Cosmogram », in *Cosmograms*, Melik Ohanian & Jean-Christophe Royoux, *op. cit.*

⁵²⁶ *Id.*, p. 74.

seconde caractéristique du cosmogramme : son aspect pratique. Le recensement des différents éléments qui viennent constituer, de manière théorique, l'ensemble du cosmos et par conséquent, son cosmogramme, et les relations que ce dernier prescrit entre ses éléments débouchent sur une praxis : autrement dit un mode d'emploi du cosmos, où comment, à partir de sa cartographie, l'on va occuper le monde et y vivre. « Ce qui est important, et c'est aussi la raison pour laquelle cela diffère d'une cosmologie, c'est que nous parlons d'un texte dont résulte à la fois un ensemble d'objets et une pratique concrète, qui, réunis, décrivent un inventaire complet ou la carte du monde⁵²⁷. » Relayant les propos de David Damrosch, Tresch montre que cette tendance à l'usage renvoie au Tabernacle construit par Moïse à la fin de l'Exode. Le tabernacle donne une description du cosmos dans son intégralité, figurant des pouvoirs de Dieu, de la place des hommes et de leurs relations avec lui et le reste de la nature, incarnée dans la construction d'un temple dont les instructions précises (nature, couleur et nombre des matériaux, méthode architecturale, etc., adaptées au mode de vie des Hébreux, c'est-à-dire inscrites dans un contexte d'usage précis) sont transmises par Dieu à Moïse. Le tabernacle comprend en son sein l'arche d'alliance dans laquelle se trouvent les tables de la loi, qui apparaissent comme les « classifications de différents types d'action, d'individus, de plantes et d'animaux⁵²⁸ », et surtout les relations qu'ils entretiennent entre eux. Ce que décrit ce passage de l'Exode n'est ni plus ni moins qu'un cosmogramme, c'est-à-dire, et contrairement à une simple cosmologie, qu'à travers la construction du tabernacle, c'est tout un inventaire du cosmos et les différentes relations, interactions de ses objets, comme les actions concrètes qui en découlent, qui y sont prescrites – c'est-à-dire comment va s'exécuter l'activité de chacun des éléments cités en fonction de leurs rapports avec les autres. Ce *mode d'emploi cosmique* va se traduire dans la praxis en production sociale. On désigne les différents éléments, leur agencement, et leur fonctionnement propre au sein d'un ensemble. Et ce qui est important, c'est bien cette dimension usuelle du cosmogramme: « c'est exactement ce qu'un cosmogramme fait : il donne une forme concrète à cette totalité et en fait l'assise pour de nouvelles interprétations et actions : rapports sociaux, rapports interculturels, relations entre diverses entités naturelles, animales, végétales⁵²⁹. »

Bien qu'elle forge le prototype du concept de cosmogramme, l'approche de Tresch semble s'établir sur l'unique horizon d'une vision et d'une pratique *moltaire* de ses objets. Il ne s'agit pas pour nous de nier l'existence et la pertinence d'un tel champ d'activité mais

⁵²⁷*Ibid.*

⁵²⁸*Id.*, p. 67.

⁵²⁹*Id.*, p. 69.

plutôt, pour ainsi dire, et de manière théorique tout d'abord, d'opérer une mise en abîme du terme à partir de ses propres principes – cosmogramme du cosmogramme – afin de l'affranchir de son contexte pour lui accorder la consistance du concept ; comme passer d'une seule dimension à une infinité. La raison se trouvant dans la notion multiplicité. En effet, le recensement des objets qui rentrent dans la composition d'un cosmogramme est une démarche trop idéale, trop complexe pour avoir une fin. Ce qui pourrait de prime abord apparaître comme une impuissance du concept à se réaliser pleinement prend une toute autre signification dès lors que l'on retourne le problème et que l'on s'emploie à l'appliquer dans sa véritable perspective : on trace un cosmogramme *en vue d'une pratique ; la repr^osentation est une production*. Par conséquent, dans la plus grande tradition pragmatiste, la valeur d'un cosmogramme s'expérimente uniquement dans cette perspective. La création d'un cosmogramme est une production en vue d'une pratique ; l'analyse d'un cosmogramme s'apparentera à la mise en lumière, la projection de ces pratiques (bien que les conditions de l'analyse engagent à leur tour une certaine forme de création). Ainsi, le cosmogramme comme outil s'intéresse moins aux éléments qu'à leurs singularités productives, autrement dit les entités à travers lesquelles, ou sur lesquelles repose l'élan d'un événement. À ce titre, et conformément à ce qui a été dit précédemment, les objets identifiés le sont sous la forme de multiplicités. L'horizon du tabernacle est celui du cosmos, ses objets découlent d'une décomposition de ce dernier – ou faudrait-il dire déjà d'une recombinaison. Par sa définition, le concept est affaire de cosmos, d'univers absolu, mais ne s'y réduit pas dès lors qu'à travers la multiplicité, il devient possible de considérer tout objet comme un cosmos, comme *un monde r^oductible* ©son tour, un agencement dont la mise en association de singularités le composant traduit son activité. C'est le signe comme régime de signes. Ce foisonnement de dimensions est clairement lisible dans l'exemple du tabernacle : ce n'est en réalité jamais d'objets homogènes et fermés dont il question, tel matériau ou tel animal pour ce qu'ils sont, mais bien pour ce qu'ils font ; plus précisément, ce qu'ils font dans une mise en rapport. Le bois pour ses propriétés favorables à la construction ; tel animal pour sa peau pour se vêtir, ou sa viande pour se nourrir, etc. L'absolu macro-cosmogramme disparaît au profit de tout un champ d'investigation peuplé d'une véritable infinité de micro-cosmogrammes enchevêtrés. Et il est toujours possible d'aller plus loin : l'usage du bois renvoie à un contexte géographique favorisant la pousse des arbres ; la confection de vêtements rentre en rapport avec les conditions climatiques ; et tout se recoupe en permanence : le type de faune et la façon de se vêtir sont, entre autre, fonction du climat, etc. C'est pourquoi, tout en admettant sans la subir l'ombre d'un monde effectivement homogène, d'un fonctionnement global (en

raison d'entités forcément imbriqués les uns dans les autres), au sein duquel s'exerceront ses variations, c'est à partir de toute entité que l'on supposera l'existence de cosmogramme. Une entité est dépendante de ce réseau complexe mobile, tout en ramifications et connexions, au travers duquel il s'exprime, occupe et affecte l'agencement du monde. Le cosmogramme d'une entité, quelle qu'elle soit, trace la représentation de ce micro-cosmos en recensant à son échelle l'ensemble des éléments qu'il recoupe et qui participent à son activité dans le macro-cosmos. Cette représentation prendra la forme d'une multiplicité, d'un agrégat dont l'équilibre provisoire découle d'une agglomération temporaire. On parlera des tracés des cosmogrammes en termes d'agencement, dans sa définition deleuzienne : « multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une “sympathie”⁵³⁰. » Mais pas seulement, c'est réellement un *agencement*, selon le modèle cartographique qu'implique le cosmogramme : d'après les éléments recoupés, leur mise en association et les tendances d'application qui en découlent, le cosmogramme *balise un domaine d'occupation*, marque un territoire dont la place se dessine sur la carte du cosmos en deux dimensions. Ce territoire tient, dans le vocabulaire de Tarde, de la propriété, mais il nous faut préciser de suite que cette propriété est toute relative en tant que chaque élément se répartit simultanément sur différents agencements et n'est l'attribut propre d'aucun d'entre eux : il ne peut dès lors s'agir de propriété au sens de possession, plutôt au deuxième sens de disposition, à la condition cependant que celles-ci s'inscrive déjà dans l'exercice d'un fonctionnement. L'agencement ne dispose d'éléments qu'en tant qu'il les fait fonctionner dans sa distribution, à la manière du pouvoir qui, chez Foucault, est défini dans sa propagation à un niveau micro, et s'exerce, autrement dit « fonctionne », plus qu'il ne se possède⁵³¹.

Ce que révèle cette décomposition sans fin d'un monde parcellaire, c'est avant tout une possibilité totale de recomposition du monde à partir de ses entités. Le cosmogramme d'une entité contient des éléments appartenant tout autant à d'autres cosmogrammes, et ainsi de

⁵³⁰ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 84.

⁵³¹ « Or l'étude de cette microphysique suppose que le pouvoir qui s'y exerce ne soit pas conçu comme une propriété, mais comme une stratégie, que ses effets de domination ne soient pas attribués à une “appropriation”, mais à des dispositions, à des manœuvres, à des tactiques, à des techniques, à des fonctionnements ; qu'on déchiffre en lui plutôt un réseau de relations toujours tendues, toujours en activité plutôt qu'un privilège qu'on pourrait détenir ; qu'on lui donne pour modèle la bataille perpétuelle plutôt que le contrat qui opère une cession ou la conquête qui s'empare d'un domaine. » (Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard/Tel, 2013, p. 35). C'est pourquoi le pouvoir se définit comme rapports de forces impliquant, par son mode opératoire, aussi bien le dominant que le dominé, qu'il n'est pas plus l'attribut de l'un que de l'autre, mais s'exerce dans l'implication nécessaire des deux.

suite, jusqu'à finalement reformer le monde à partir de n'importe lequel de ses points – c'est en quelque sorte l'aspect monadique des cosmogrammes.

De la limite

Le cosmogramme peut facilement apparaître comme un concept sociologique. On est d'ailleurs très proche de la théorie de l'acteur-réseau (ANT, pour *Actor-Network Theory*) – et par rétro-extension des principes sociologiques développés par Gabriel Tarde à la fin du XIX^e siècle. En opérant la description et le dénombrement des différents objets et phénomènes qui rentrent dans la composition d'une entité étudiée, le sociologue de l'acteur-réseau ne fait pas autre chose que tracer des cosmogrammes, c'est-à-dire déterminer les agencements de ces entités sur la surface du champ social. Si l'affinité entre le concept de cosmogramme et ce type de sociologie est clairement identifiable, c'est avant tout parce que le champ d'activité de l'ANT dépasse largement le cadre de celui de la sociologie classique : le social de l'ANT n'est ni la société, ni une substance ou un domaine spécifique, c'est un *socius*, un monde et un mode d'association, « un mouvement très particulier de réassociation ou de réassemblage⁵³² », ou encore la surface complexe d'enregistrement et d'interférence des micro-cosmos – le social comme cosmos, monde organisé ; vue d'ensemble effaçant les frontières qui séparent nature et culture, vivant et inerte. Aussi, le social ne joue plus le rôle embarrassant de cause, mais apparaît toujours comme le résultat ou le symptôme d'un processus, en précisant, il le faut, que c'est *le processus lui-même*, en tant que mode de relation, qui ne cesse d'être résultat – nature processuelle. Le caractère social habituellement attribué ou pas à certains objets perd tout fondement : *soit tout est social, soit rien ne l'est*⁵³³, annonce Tarde, et de cette perspective ressort la nature même du social, en tant que simple mise en rapport machinique d'éléments qui, par leur dynamique relationnelle, viennent définir ce qu'est une entité. La tâche du sociologue sera, en suivant les lignes, de retracer les associations pour déterminer les mécanismes en jeu dans la production d'un phénomène ou l'activité d'un acteur (actant) quelconque : « Le travail consiste à *d'oployer* les acteurs *en tant que* réseaux de médiations⁵³⁴ », autrement dit déplier, déployer l'agencement d'une entité en suivant l'ensemble de ses ramifications. Pour cela, l'ANT procède selon certaines « sources

⁵³² Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., p. 14.

⁵³³ De la même manière que nous disions que chaque chose est un cosmos : « Mais cela suppose tout d'abord que toute chose est une société, que tout phénomène est un fait social » (Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, op. cit., p. 58).

⁵³⁴ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., p. 197.

d'incertitudes » identifiés par Bruno Latour : « Pas de groupe, mais des regroupements continuels ; pas d'acteur, mais des formes d'existence qui le font agir et dont on comprend mal l'origine et la force ; pas d'interaction face à face, mais de longues chaînes de médiations à travers des objets de toute nature dont la présence passe brusquement du visible à l'invisible⁵³⁵. » Identifier ces pôles d'intensités, jusque dans leurs rayonnements les plus lointains (chaque entité, comme agencement, ou micro-cosmos, permet dans son déploiement de retracer l'ensemble du macro-cosmos), implique de se décharger de nombreux préjugés propres à la sociologie classique, notamment du fait de la différence de plans sur lesquels œuvre chacune des pratiques : conformément à la définition, les réseaux au centre de l'attention se propagent, eux, sans se poser la question de ce qu'ils sont. L'autre tour de force de l'ANT, c'est la nature hétérogène de ses matériaux ; c'est moins la nature des choses que le produit de leurs mélanges qui donne le sens. La cause de cette approche marque considérablement la structure même du cosmogramme : sur la surface cosmogrammique ; on n'atteint jamais véritablement l'entité, toutes se dérobent au profit d'une nuée de singularités qui à leur tour, se réduisent au multiple, de sorte qu'on n'identifie jamais un élément brut et indivisible mais toujours des regroupements à l'infini, et dont finalement seules les limites de l'analyste pourront y mettre un terme. Il ne s'agit pas par conséquent de jouer du zoom et, suivant le principe des poupées russes, de s'attendre à ce que les choses, suivant leur taille s'emboîtent les unes dans les autres – derrière l'objet, la matière, puis les molécules, les atomes... La recomposition ne se creuse pas en profondeur comme dans un terrain stratifié, ne passe pas du macro au micro, ou du micro au macro, mais se laisse glisser le long de lignes de fuite sur une surface plane, dans toutes les directions, en progressant de proche en proche. « “Macro” ne désigne plus un site *plus large* ou *plus vaste* dans lequel le niveau “micro” serait enchâssé comme une poupée russe, mais un autre lieu, tout aussi local, tout aussi “micro”, qui se trouve *connecté* à d'autres [...]. Ce changement de perspective a pour effet salutaire de préserver la platitude du paysage, puisque ce que la sociologie pré-relativiste situait auparavant “au-dessus” ou “en dessous” se trouve maintenant côte à côte et au même niveau que les autres sites qu'on prétendait avant “surplomber” ou “inclure”⁵³⁶ ». La surface plutôt que la profondeur, l'horizontalité plutôt que la verticalité, l'immanence plutôt que la transcendance – c'est la transversalité.

⁵³⁵ *Id.*, p. 125.

⁵³⁶ *Id.*, pp. 257-258.

En toile de fond, une carte d'ensemble en guise de cosmos qui, de manière théorique, intègre virtuellement tous les éléments de l'univers, tous ses points singuliers imaginables, des entités tiraillées entre une infinité de pratiques, des événements observés selon mille points de vue, des problèmes qui s'articulent et se désarticulent variable après variable ; une carte en mouvement dont les variations s'opèrent par l'oscillation de lignes qui engagent de nouvelles associations et avec chacune d'entre elle une redéfinition du monde ; une nouvelle représentation d'une carte vivante. Ce type particulier de carte, qui serait l'équivalent d'un immense bac à sable (avec ses aspects pratique et ludique) dont la morphologie est modulable à l'infini, c'est le plan de composition des cosmogrammes. C'est un peu le principe des *sandboxgames* dans le domaine du jeu vidéo, dont le contenu de base imaginé par les développeurs est comparable à une simple boîte à outils : c'est aux joueurs de créer des objectifs, de construire un ou plusieurs mondes, voire d'inventer, à partir des outils existants, de nouveaux dispositifs afin d'enrichir les possibilités de jeu – le tout selon différents régimes communautaires de partage et d'échanges. Pour insister sur le caractère à la fois sérieux, productif et ludique de notre pratique, il nous faut revenir au jeu idéal de Deleuze, encore plus radical, sans vainqueur ni vaincu, dans lequel on invente les règles à chaque coup et affirme tout le hasard : « Chaque coup opère une distribution de singularités, constellation. Mais au lieu de partager un espace fermé entre des résultats fixes conformément aux hypothèses, ce sont les résultats mobiles qui se répartissent dans l'espace unique du lancer ouvert et non partagé : *distribution nomade*, et non sédentaire, ou chaque système de singularités communique et résonne avec les autres, à la fois impliqué par les autres et les impliquant dans le plus grand lancer⁵³⁷. » Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans l'exemple du bac à sable, c'est la nature de son unique matériau, qui finalement importe peu, et auquel on peut donner toutes les formes. La question n'est même pas celle de la nature des associations qui accouchent des formes les plus diverses, mais du processus associatif, de comment il fonctionne, comment il produit. L'idée est donc la suivante : en structurant le monde selon un concept qui ne tient pas compte de la différence de nature des éléments qu'il articule, et qui se concentre essentiellement sur comment il articule et ce que cela produit – en termes de nouvelles articulations –, alors il devient possible de mesurer l'efficience, la fonction de tout type d'entité de manière analogue. L'analyse, par démontage, d'un phénomène, d'un problème, d'un individu, d'une œuvre d'art ou autre s'effectuera toujours de la même façon. On trace un cosmogramme, on définit une forme comme agencement qui incarne un champ

⁵³⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 76.

d'activité, une dynamique cosmique cristallisée dans l'entité mais qui se déploie sur l'ensemble d'un réseau plus étendu.

S'il se décide selon un mode particulier d'association, un cosmogramme se définit d'autant mieux d'après ses limites. Le problème de la limite fait écho à cette réflexion de Latour : « Lorsque nous agissons, qui d'autre agit en même temps que nous ? À combien d'entités faisons-nous appel ? [...] L'action est toujours dépassée ou débordée, reprise par d'autres, distribuée dans un grand nombre de formes d'existence sans visage⁵³⁸. » Deux choses, donc, concernant le concept de cosmogramme : d'une part ses limites n'ont rien à voir avec celle de l'objet physique et, s'il ne s'agit pas d'un objet, elles dépassent forcément celles de son idée. Cela n'a rien à voir, de fait, avec les limites d'une subjectivation aristotélicienne qui définit le tracé d'un individu en fonction de celles de son corps. Ce sont bien les limites de sa ou de ses pratiques qui nous intéressent, ses *limites fonctionnelles*. D'autre part, parce qu'une fonction ou un événement quel qu'il soit engage toujours un grand nombre d'autres événements, et mobilise le long de ses lignes une infinité d'éléments divers et variés, les limites ne sont jamais clairement définies – toute entité s'ancore dans le monde et ses objets, s'y mélange, s'y enchevêtre ; les frontières s'évanouissent. C'est comme si la ligne, déjà complexe, tracée par un cosmogramme était sans cesse déséquilibrée, incitée à bifurquer vers d'autres directions aux abords des éléments recoupés. Recouper une multiplicité, c'est faire vibrer certains de ses éléments, mais l'onde se propage forcément, d'une singularité à une autre, d'une multiplicité à une autre. Du point de vue de la pratique, on s'en remet à l'idée de composition, de l'acte de création : les limites, on les arrête où l'on veut d'une certaine façon, où l'on peut dans la plupart des cas. Le modèle selon lequel se structurent les multiplicités et par conséquent les cosmogrammes, c'est le rhizome⁵³⁹ ; défaisant toute unité, les figures sont libres ; tous les points sont potentiellement connectables entre eux, quelle que soit leur nature. De sorte que tout en s'accordant au modèle et à ses principes, les cosmogrammes viennent s'y définir malgré eux, et paradoxalement en apparence, comme ce qui vient mettre de l'ordre dans le désordre, de la pesanteur et de la lenteur dans l'aisance et la vitesse – en réalité, *jouer* avec les formes, les intensités et les vitesses. Un rhizome émerge d'une vision particulière, et n'existe qu'à travers les formes que ses libertés d'exécution produisent justement. Ainsi, si de manière strictement théorique, le cosmos s'apparente à un chaos d'associations qui tracent des lignes sans début ni fin, et ce moins par anarchie que par sur-connexion, sur-organisation,

⁵³⁸ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., pp. 64-65.

⁵³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome », *Mille plateaux*, op. cit.

reste que l'expérience nous amène à considérer des agencements particuliers, autrement dit des *tendances*, des *inclinations de distribution* dans le rhizome. Comme l'écrit Deleuze : « Dans chaque monde, les monades individuelles expriment toutes les singularités de ce monde – une infinité – comme dans un murmure ou un évanouissement ; mais chacune n'enveloppe ou n'exprime “clairement” qu'un certain nombre de singularités, *celles au voisinage desquelles elle se constitue et qui se combinent avec son corps*⁵⁴⁰. » Dans son tracé, le cosmogramme opère une distribution particulière d'éléments, de singularités, qui va définir un agencement singulier, comme manière précaire d'organiser et d'occuper le cosmos. L'agencement du cosmogramme vient donc définir une distribution, comme regroupement, *tendance lignag $\pm$ re* d'un rhizome et en détermine les limites effectives de sa praxis – le domaine ou la fonction qu'il exprime clairement. Cependant, toute la tâche du cosmogramme tient dans le fait qu'il ne referme pas la série, n'y met pas un terme, dans le sens où chacun des éléments s'articule comme un point de fuite possible vers d'autres entités, d'autres multiplicités, à travers des relations qui sont la condition de possibilité de nouvelles associations. « Et comme les variations de ses dimensions lui sont immanentes, *il revient au m²me de dire que chaque multiplicité est d'ordre composé de termes hétérogènes en symbiose, ou qu'elle ne cesse pas de se transformer dans d'autres multiplicités en enfilade, suivant ses seuils et ses portes*⁵⁴¹. » Intégrer la possibilité de fuite est absolument nécessaire, dans le sens où un événement n'agit qu'à travers la variabilité associative, cette dernière étant seulement rendue possible par la plasticité des agencements cosmogrammiques à leurs limites, c'est-à-dire précisément sur chacun de ses éléments : chaque élément d'un cosmogramme, en tant que singularité, point de passage d'un agencement à un autre, en marque forcément une limite. En réalité, le cosmogramme, bien qu'il définisse un agencement, une parcelle, une étendue, le fait sur le *mode de la limite*, au point que *tout en lui soit limite*⁵⁴². Le cosmogramme est tout en surface ; il est en tout point frontalier avec un en-dehors, en tout point et dans autant de directions que d'autres cosmogrammes sont précisément branchés sur ces points – et inversement. L'étendue répond simultanément à un balisage et une mise en série de coordonnées, rien de plus. Mais les coordonnées ne s'envisagent jamais seules, elles-mêmes

⁵⁴⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 135.

⁵⁴¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 305.

⁵⁴² On trouve chez Deleuze et Guattari la fonction clé de la limite : « Voilà notre hypothèse : une multiplicité se définit, non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en “intension”. Si vous changez de dimensions, si vous en ajoutez ou en retranchez, vous changez de multiplicité. D'où l'existence d'une bordure suivant chaque multiplicité, qui n'est nullement un centre, mais la ligne enveloppante ou l'extrême dimension en fonction de laquelle on peut compter les autres, toutes celles qui constituent la meute à tel moment (au-delà, la multiplicité changerait de nature) » (*Id.*, pp. 299-300).

prises dans d'autres séries, balisant un autre agencement. S'arrête ici toute possibilité de représentation d'un cosmos unifié. Mais ce que l'on perd en image, en représentativité, on le gagne dans la pratique : le travail de *repr^osensation* du monde rattachée à la définition de Tresch s'efface finalement pour laisser place à un véritable exercice de *composition*, comme re-production du monde à travers chacune de ses micro-parcelles. Aussi et surtout, comme pour en finir avec la conception de Tresch, ce n'est dès lors plus Dieu qui, par l'intermédiaire des prescriptions religieuses, vient déterminer l'organisation fonctionnelle ici-bas ; c'est l'homme, désormais, qui en endosse dans l'acte de création, la responsabilité : il va de soi que ce changement est significatif en tant qu'il s'inscrit dans une période marquée par le déclin manifeste de l'influence religieuse et du paradigme traditionnel. La méthode de description chère à Latour n'est jamais innocente, c'est une re-description qui implique une certaine ingérence. Il s'agit toujours d'investir, et de s'investir, la lecture est relecture. Et il s'agit toujours de la même chose, comme en témoigne par exemple le programme analytique proposé par Deleuze et Guattari dans le domaine du désir: « La schizo-analyse ou la pragmatique n'ont pas d'autre sens : faites rhizome, mais vous ne savez pas avec quoi vous pouvez faire rhizome, quelle tige souterraine va faire effectivement rhizome, ou faire devenir, faire population dans votre désert. Expérimentez⁵⁴³ » – Leitmotiv dans lequel on retrouve les marques de l'asignifiance.

Du dynamisme

Le cosmogramme se meut dans un rhizome, le sillonne, ne cessant de prendre racine, tantôt en se soumettant à ses contraintes de bourgeonnement, tantôt en lui opposant une certaine résistance ; mais toujours en suivant la mécanique du milieu qui oscille par coupure dans un efficace chaos de sur-connexion. Bien que ses figures soient libres et n'obéissent à aucun modèle, le rhizome structure nécessairement – nous évoquions cela plus haut. Il ne fait même que ça, structurer, dans tous les sens, dans *n* dimensions. Mais simultanément, cette abondance d'interactions qu'il suppose appelle de nouvelles variations, à toujours plus d'associations. Les structures sont mobiles, se font et se défont inlassablement dans un mouvement de reformation permanente, et de ce bouillonnement émerge une *dynamique*. En réalité, le cosmogramme ne se limite pas à la représentation, ni même à un agencement ; il s'agit d'ailleurs ni de l'un ni de l'autre : l'agencement, la multiplicité seraient

⁵⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 307.

plutôt le résultat du traçage du cosmogramme entendu comme *performance*. En tant que limite, fluctuation de surface, le cosmogramme se définit avant tout selon une dynamique – même si, par commodité, ou simplement parce que sa forme nous y contraint, nous parlerons encore des cosmogrammes en tant qu’agencement (le fait est que nous ne sortirons jamais du problème que pose le devenir et ses variations incessantes à la pensée, comme l’impossibilité de penser la réalité de son continuum). Parce que la limite délimite, précise une surface, par son rôle considérable d’interface entre l’intérieur et l’extérieur, l’envers et l’endroit, l’un et l’autre, ou encore entre l’infini et la finitude⁵⁴⁴, parce qu’elle est l’intermédiaire nécessaire à la différenciation, ou simplement en tant que milieu d’échange, de communication : la limite est le lieu de vie par excellence. En empruntant les limites, le cosmogramme se saisit aussi de son mouvement, en endosse les mécaniques. Être sur la limite, c’est être à la fois d’un côté *et* de l’autre, *aussi bien* sur une surface que sur l’autre ; il s’y passe forcément des choses. A travers l’*Anomal*, Deleuze et Guattari expriment le rôle et la charge de médiateur que joue la limite, en tant qu’entre-deux ; pas seulement entre deux formes, mais aussi et surtout entre deux types de forces : fermer et ouvrir, marquer un domaine tout en le défaisant vers d’autres. « Chaque multiplicité est définie par une bordure fonctionnant comme Anomal ; mais il y a une enfilade des bordures (*fibre*) d’après laquelle la multiplicité change. [...] Une fibre en enfilade de bordures constitue une ligne de fuite ou de déterritorialisation. On voit que l’Anomal, l’Outsider, a plusieurs fonctions : non seulement il borde chaque multiplicité dont il détermine, avec la dimension maximale provisoire, la stabilité temporaire ou locale ; non seulement il est la condition de l’alliance nécessaire au devenir ; mais il conduit les transformations de devenir ou les passages de multiplicités toujours plus loin sur la ligne de fuite⁵⁴⁵. » Du paradoxe positif de la limite émerge une alternance de mouvements qui vont de l’entretien des formes, en tant que contour, à leur transformation, dès lors que la ligne de bordure change de trajectoire. Lorsque la bordure se déplace, c’est-à-dire qu’elle modifie le contenu d’une multiplicité, elle intègre de nouveaux éléments ou au contraire se défait de certains : c’est le principe de gain ou de perte de contenu qui définit l’*avoir* d’une multiplicité. Plutôt faudrait-il parler d’*investissement* ou de *retrait*, pour insister sur le procès du cosmogramme, en tant que ses lignes s’introduisent réellement à travers les multiplicités, glissent de l’une à l’autre, de l’une dans l’autre, se partageant les singularités ; c’est tout un mouvement d’enchevêtrement qui défait l’idée de propriété au sens ordinaire. C’est que l’acte

⁵⁴⁴ Infini du chaos, finitude du cosmos : voir à ce propos Félix Guattari, « Le nouveau paradigme esthétique », *Chaosmose*, *op. cit.*

⁵⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 305-306.

d'investir agit comme capture (et le retrait comme abandon) : le traçage du cosmogramme s'apparente à une mise en série ; recouper un élément, c'est moins se l'approprier que l'intégrer dans une série, et pris dans une série (pour tout élément une infinité), un élément se trouve *distribu*°, c'est-à-dire qu'il rentre en résonnance avec les autres éléments de la série, c'est la mise en association d'une constellation de singularités qui réalise les multiplicités, non pas comme tout mais comme agrégat temporaire. « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres⁵⁴⁶. » Et à chaque variation de la ligne : une nouvelle distribution, un nouvel agencement ; et suivant la logique de réagencement, ou d'occupation de la carte cosmique, toute redistribution, tributaire d'une nouvelle bordure qui lui correspond, s'accompagne de possibilités d'associations toutes aussi nouvelles. De sorte que le processus de différenciation, comme processus de création, jamais ne s'interrompt. Il n'y a évidemment que des multiplicités pour supporter ces variations intensives intempestives ; la multiplicité comme substitut à l'Identité dont le principe se révèle trop rigide. C'est la figure du banc de poisson, non hiérarchisée, dont la distribution évolue lors de tout changement de direction, ajout ou perte d'un élément, mais où demeure toujours l'harmonie du multiple. Nous dirons que les multiplicités sont en constante *m°tamorphose* : la métamorphose ou la redistribution des singularités⁵⁴⁷.

La métamorphose, en ce sens qu'elle est affaire de rencontre avec l'en-dehors de la multiplicité⁵⁴⁸ le long de sa bordure, est, conformément à la structure tout en limite du cosmogramme, libre de percer en chacun de ses points – chaque poisson se retrouve tôt ou tard à la périphérie du banc. Le cosmogramme n'a de structure que plastique, nulle hiérarchie ou pré-ossature. C'est d'autant plus vrai qu'un élément se partage toujours entre plusieurs multiplicités. Il est peut-être temps de clarifier ce que nous entendons vraiment par singularité : si un élément se retrouve toujours partagé entre différentes multiplicités (en tant qu'il définit lui-même un cosmogramme singulier), les différentes multiplicités qui le recoupent ne l'enveloppent pas dans son intégralité. Il apparaît alors, dans une multiplicité donnée, comme fragment, *objet-partiel*, et se définit en tant que tel comme singularité, c'est-à-dire qu'engagé dans une distribution particulière, il est pris dans une inflexion qui l'érige

⁵⁴⁶ *Id.*, pp. 15-16.

⁵⁴⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴⁸ « [L]a cause presque exclusive de la différenciation interne d'un type social doit être cherchée dans les relations extra-sociales de ses membres [...]. [I]l est à remarquer que les cellules extérieures, cutanées, celles qui ont le monopole des principales relations extra-sociales, sont toujours le plus aisément modifiables. Rien de plus *variable* que la peau et ses appendices. » (Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, *op. cit.*, 64).

comme point singulier⁵⁴⁹. Métamorphose et limite s'articulent autour d'un problème commun, dont la dynamique est celle qu'introduit le cosmogramme. En effet, les variations opèrent au hasard des rencontres, au hasard des bordures, suivant leurs tracés nomades ; mais c'est bien à partir de chacun de ses points, à travers les lignes qu'ils tracent au-delà des bordures que s'envisage la métamorphose. Comme si à proximité d'une singularité, le tracé du cosmogramme déviait de sa route, empruntant une ligne de fuite pour redéfinir ses limites. Le cosmogramme ne se contente plus de recouper la singularité mais s'engage dans tout un rhizome – en tout point, la promesse d'une ligne de fuite. La perturbation vient toujours de l'extérieur, ou plus précisément de la part extérieure, de la ramification étrangère des éléments internes. Gabriel Tarde montre très bien ce dynamisme à l'œuvre dans tout type de regroupement : « Est-il nécessaire d'indiquer que [...] la plupart des révolutions d'un État sont dues à la fermentation intérieure produite par l'introduction d'idées nouvelles que les populations limitrophes, les marins, les guerriers revenus d'expéditions lointaines telles que les croisades, importent journellement de l'étranger ? [...] dans chacun de ces grands mécanismes réguliers, le mécanisme social, le mécanisme vital, le mécanisme stellaire, le mécanisme moléculaire, toutes les révoltes internes qui finissent par les briser sont provoquées par une condition analogue : leurs éléments composants, soldats de ces divers régiments, incarnation temporaire de leurs lois, n'appartiennent jamais que par un côté de leur être, et par d'autres côtés échappent, au monde qu'ils constituent. [...] Les attributs que chaque élément doit à son incorporation dans son régiment ne forment pas sa nature tout entière ; il a d'autres penchants, d'autres instincts qui lui viennent d'enrégimentations différentes⁵⁵⁰ » – soldat singulier ; mercenaire malgré lui, fatalement. Considérer le champ balisé par le cosmogramme, c'est considérer les singularités prises dans le regroupement, mais pour en apprécier le mouvement fonction de son activité, il faut suivre les lignes au gré du mouvement de bordure. Tout comme derrière tout objet se dissimule un régime, une multiplicité, une singularité exprime tout un monde de ramifications qui conditionne la place qu'elle occupera dans chacun des agencements. Bien qu'elle suppose, en lieu et place d'une multiplicité, une dualité trop franche entre deux formes de corps, l'un individuel, l'autre collectif (comme « combinaison de systèmes écologiques, techniques et symboliques »), tout en en faisant le privilège du sujet humain classique, on retrouve dans la notion de *m°diance* chez Augustin Berque une telle tentative de formation ontologique en dépassement et partage, comme l'affirmation des rapports d'immanence sur lesquels repose la composition des entités.

⁵⁴⁹ Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris, Minuit, 2009, p. 81.

⁵⁵⁰ Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, op. cit., p. 65 et p. 80.

« La médiance fait que, pour “moitié”, nous *sommes* notre milieu (notre corps médial) ; mais il faut bien entendre que le milieu humain est irréductible à l’environnement écologique, puisque, outre nos systèmes techniques, il comprend aussi nos systèmes symboliques, dont la fonction excède radicalement les vecteurs physiques⁵⁵¹. »

Le cosmogramme ne tient et ne fonde que sur cette dynamique. Il mobilise des singularités dans un effort continu d’oscillation de la limite ; et puisque chacune des singularités n’est qu’un point de vue singulier révélant à son tour tout un champ à investir, le traçage continu de la bordure, autrement dit, l’activité d’un cosmogramme, est toujours incertain, renouvelé. Qu’elle qu’en soit la cause, c’est comme si les cosmogrammes étaient sans cesse traversés d’une vibration qui chaque fois redéfinissait les contours des multiplicités. La cause nous importe peu tant que l’expérience fait état de cet élan constant pour la création, la différenciation, pour le devenir. Chaque vibration est l’occasion pour les lignes de dévier de leurs trajectoires, investir de nouveaux espaces, recouper de nouveaux éléments, redéfinir les distributions. Seules les multiplicités sont capables de supporter de tels changements, et seule une structure toute en bordure permet de suivre les lignes dans des trajets si complexes. Les cosmogrammes réalisent les métamorphoses qui redessinent les multiplicités : tout le problème étant que de l’activité des multiplicités découle de la reproduction du *socius*, c’est-à-dire, pour revenir à ce qui a été dit précédemment, l’agencement et l’activité des objets qui peuplent le cosmos. Le dynamisme du cosmogramme détermine, ou plutôt accompagne ou marque l’enregistrement des devenirs. Lorsqu’un nouvel élément est recoupé, la redistribution s’opère, et l’agencement de la multiplicité se modifie : l’association des singularités implique une occupation différente du cosmos. Et il s’agit bien d’un devenir pratique, d’une manière nouvelle pour l’acteur en question d’agir, d’interagir et de se comporter sur le champ social. Par l’enchevêtrement et le mélange des différents cosmogrammes qui composent le macro-cosmos, la métamorphose au niveau d’un cosmogramme n’est jamais indépendante mais emporte forcément avec elle la modification de toute une nuée de multiplicités prises dans le devenir (entendons des multiplicités qui de près ou de loin ont un élément en commun) ; par conséquent, la plus fine des connexions entraîne la modification de toute une parcelle du champ social, et ainsi de suite : la vibration traverse l’enfilade des bordures et son écho se diffuse dans tout un rhizome, théoriquement, se fait entendre au quatre coins du cosmos – ou l’effet papillon démystifié. Nous rejoignons ainsi,

⁵⁵¹ Augustin Berque, *Milieu et identité humaine. Notes pour un d°passement de la modernité*, Paris, Edition Donner Lieu, 2010, pp. 66-67.

d'une certaine façon, l'intention originelle du cosmogramme de donner une représentation globale du monde. Seulement, le détour que nous empruntons à travers le champ des singularités est nécessaire pour suivre l'activité du monde dans sa globalité, dans le sens où ses devenirs ne sont pas clairement lisibles dans les grands ensembles, mais sont toujours la conséquence de l'horlogerie fine des connectivités au niveau moléculaire des multiplicités. Ce n'est pas tant que les petites causes peuvent avoir de grands effets, mais plutôt que les grands effets ont toujours des petites causes, et se déploient eux-mêmes dans des multiplicités d'effets. Nietzsche écrit : « Les plus grands événements ne sont pas nos heures les plus bruyantes, mais nos heures les plus silencieuses⁵⁵². » Si le monde des singularités est des plus silencieux, c'est paradoxalement aussi le plus bavard, le plus fourni en informations.

Si nous insistons particulièrement sur le phénomène de bordure, aussi bien sur son rôle que sur sa nature, en en faisant le lieu de détermination des multiplicités, c'est précisément parce qu'il réunit à la fois *la différenciation* nécessaire à la formation des multiplicités et *l'indifférenciation* de son statut qui permet d'envisager une continuité logique entre tous les éléments qui peuplent le cosmos unifié, un fonctionnement d'ensemble. Si la moindre variation dans une multiplicité (par investissement ou retrait) peut modifier les distributions d'un grand nombre d'autres multiplicités, il faut bien comprendre que l'intention n'est pas le fruit d'un cosmogramme en particulier, mais bien que les métamorphoses font l'objet d'un fonctionnement d'ensemble qui dépasse le cadre des multiplicités : les vibrations ne connaissent que les bordures, parcourent les lignes de bordures, non pas de multiplicités en multiplicités, mais de bordure en bordure. Comme l'écrit Latour, l'action est dislocale, ne s'incarne nulle part sinon partout, « elle n'appartient à aucun secteur en particulier ; elle est distribuée, différenciée, multiple, disloquée⁵⁵³ ». De sorte qu'à l'image de la monade, une multiplicité est attachée au monde entier dont elle suit les mouvements : la multiplicité, comme l'acteur, « n'est pas la source d'une action mais la cible mouvante de tout un essaim d'entités qui fondent [sur elle]⁵⁵⁴ ». Comprendons par-là que tout est pris dans un flow commun, que les vibrations traversent sans cesse l'ensemble des multiplicités, et que si celles-ci ne changent pas directement la composition d'une multiplicité, elles en modifient forcément le voisinage, et donc, de façon indirecte ou latente, le devenir de sa distribution à venir.

⁵⁵² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 160.

⁵⁵³ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., p. 87.

⁵⁵⁴ *Id.*, p.67.

Il est un problème important sur lequel nous ne cesserons de revenir, parce qu'il dénonce pour ainsi dire les limites de la pensée. Le dynamisme qui anime le cosmogramme tient d'une force de devenir toute en continuité, qui ne supporte pas la simplification, la synthèse, la représentation, encore moins l'arrêt et, si peu, le ralentissement que lui impose la pensée. Or la pensée tient à ses représentations, à ses noms, à ses identités – c'est ça ou trop de chaos, autrement dit la folie. A peine posons nous des mots que nous enfermons le devenir, et il est très difficile d'imaginer le dynamisme intense à l'endroit précis où les yeux ne perçoivent que de l'inanimé. C'est d'autant plus complexe que le devenir joue et s'accorde sur *l'alternance* des rythmes et des vitesses : un cœur qui bat, le bois qui travaille, la vie d'une étoile, une idée, etc. Nous sommes donc toujours confrontés, à travers le problème de la limite, à la difficulté de cerner avec précision l'état réel des choses réalisées – entendons par là réalisées du point de vue de la pensée. Nous avons dit qu'un rhizome organise nécessairement, qu'il fait naître des formes, mais qu'en même temps c'est par principe qu'il les défait aussitôt. Mais ici aussi il existe des différences de vitesse. Une forme ne disparaît pas, elle n'est jamais remplacée par une autre, mais elle se transforme. La vibration de devenir qui parcourt le champ des singularités, donnant des formes en fixant des rapports de connexion, annule moins les formes existantes qu'elle ne les anime, ou plus simplement les fait vivre. Un cosmogramme donne une forme, définie par sa distribution, qui est toujours ambiguë du fait de l'enchevêtrement général. C'est pourquoi le cosmogramme est si lié à l'asignifiance.

Du devenir

Toute nouvelle association entraîne avec elle un devenir, ou par la pluralité des objets concernés, *n* devenirs. Le devenir est moins le résultat que l'expression tangible qui *accompagne* le phénomène de métamorphose. C'est pourquoi les devenirs sont affaire d'organisation ou d'agencement ; ils réagissent toujours à un réagencement. Lorsqu'il décrit l'évolution du cosmos, du supposé Big Bang à l'émergence du vivant, Hubert Reeves fait cette remarque : « l'histoire de l'univers, c'est l'histoire de la matière qui s'organise⁵⁵⁵. » Cependant, le processus associatif qui crée des systèmes en réseau de plus en plus complexes n'agit pas selon le modèle de l'arborescence. Entre les particules élémentaires et les molécules complexes nécessaires à la composition du vivant, il y a toute une histoire de

⁵⁵⁵ Hubert Reeves, *Poussières d'étoiles*, Paris, Seuil/Points, 1994, p. 27.

naissances et de morts de systèmes dont le mouvement s'apparente à une constante mise à plat. Une fois de plus, dans ce cheminement complexe, ce sont les multiplicités qui nous intéressent – multiplicités mobiles. On apprécie une étoile lorsqu'on considère le réseau qu'elle compose, c'est-à-dire les associations de ses différents éléments, y compris celles qui produisent une supernova et celles qui en découlent. Le cosmogramme d'une étoile ne fait rien d'autre que rendre compte de l'histoire de sa multiplicité à travers la recomposition de son réseau, les devenirs contenus dans ses associations. Si la matière vivante que nous connaissons compose avec des éléments produits au préalable lors de l'explosion d'une étoile, le cosmogramme du vivant garde trace de sa connexion avec cette dernière – *retracer les associations pour r°aliser que nous sommes faits de poussières d'étoiles...* Les devenirs sont réels, interprétables, toujours en termes d'agencement sur la carte du cosmos. Les devenirs prodigieux de l'agencement de l'océan primitif : « La présence de nappes océaniques va jouer un rôle primordial. L'eau crée des conditions hautement favorables aux jeux des combinaisons atomiques et moléculaires. Dans l'océan primitif de la Terre, on verra apparaître, grâce à d'innombrables réactions chimiques, des molécules de plus en plus complexes. Certaines vont regrouper des centaines de milliers, voire des millions d'atomes. Avec ces systèmes apparaîtront des propriétés nouvelles, inconnues jusque-là dans l'univers. Certaines molécules pourront se “nourrir”, d'autres se diviser pour se multiplier, d'autres encore stocker des informations complexes. Une fois encore, la Nature utilise sa recette favorite : l'association des systèmes. Des molécules “spécialisées” vont se regrouper pour engendrer des cellules. Ce sont les premiers “vivants” de l'océan primitif. Ils se meuvent, se nourrissent, se multiplient et transmettent à leurs enfants leurs caractères héréditaires. Cette recette sera à nouveau utilisée au niveau des cellules pour donner des êtres “pluricellulaires”. Les méduses en sont un premier résultat. Au cours des ères, la vie terrestre va se ramifier en plantes et en animaux. Les lignées diverses évolueront, acquérant des propriétés nouvelles, accroissant leur capacité d'interaction avec l'environnement⁵⁵⁶. » Ce type d'exemple est particulièrement parlant, non seulement du fait de notre conception du monde atomique ou moléculaire, relativement marquée par la construction par association, mais aussi parce que la tendance en réalité trompeuse à considérer ces éléments comme irréductibles facilite la compréhension – bien qu'ici les conditions du milieu océanique trahissent bien le fait qu'un élément renvoie toujours à une multiplicité complexe ; l'océan traçant son propre agencement. Ce qu'il montre clairement, c'est que les métamorphoses engendrent des devenirs qui, bien

⁵⁵⁶ *Id.*, pp. 39-40.

qu'encore lisibles en termes d'associations, traduisent des agencements, des modèles d'occupation et de fait des activités différentes pour les multiplicités. Un organisme vivant, désormais terrestre, révèle une activité différente de celle de ses ancêtres marins : son cosmogramme n'est pas le même, ses connexions ont changées, les éléments qu'il recoupe aussi. Plus précisément, c'est en faisant varier ses associations qu'il est devenu ce qu'il est. C'est que chaque ligne d'association est porteuse d'un devenir qui s'accompagne d'une pratique correspondante. L'agencement d'une multiplicité – un cosmogramme – est concomitant à un *fonctionnement*. Par fonctionnement nous entendons à la fois le rôle joué par une multiplicité, la place qu'elle occupe et l'ensemble de ses activités dans le cosmos ; un raccourci pour exprimer le « comment ça fonctionne » et le « qu'est-ce que ça fait ». Une fonction est bien sûr tributaire d'un agencement, d'un processus de métamorphose et de devenirs en tout genre. Lorsque nous disons que le fait de tracer des cosmogrammes consiste aussi bien à représenter qu'à composer, il va de soi que la pratique implique de prendre part à la mise en valeur de fonctions ; de les décrire, mais aussi d'en inventer – les deux processus étant fortement liés. On retrouve tout naturellement, dans l'expérience de composition, l'ombre du *monde comme il pourrait ou devrait être*. Dans les exemples que donnent Deleuze et Guattari⁵⁵⁷, les devenirs inhérents aux rapports entre la guêpe et l'orchidée ou l'araignée et la mouche sont forcément d'ordres fonctionnels, en ce sens qu'ils déterminent des fonctions – fonctions qui mobilisent ou emportent dans leurs élans une certaine quantité d'éléments. Le devenir-mouche de l'araignée, qui articule la liaison de leur cosmogramme respectif autour de l'élément toile qui fait office de contrepoint, point de passage, traduit une fonction alimentaire, et détermine l'agencement des deux. Dans le devenir-orchidée de la guêpe et le devenir-guêpe de l'orchidée, fonction alimentaire et fonctions de reproduction. Ce qui se passe, c'est que les deux cosmogrammes vont partager des éléments communs, une connexion s'établit, la vibration longe les bordures d'une multiplicité à l'autre – variation des limites. Le cosmogramme de la guêpe investit celui de l'orchidée, la singularité nectar est arrachée à la distribution de la fleur et entre dans celle de la guêpe – bien qu'une autre dimension donne au nectar son propre cosmogramme qui contient à la fois la guêpe et l'orchidée. La reterritorialisation du pollen emporté dans le jeu de devenir signe un mouvement plus franc de la limite : le cosmogramme de l'orchidée capture l'élément guêpe pour investir de nouveaux territoires. Au-delà de l'identification des fonctions inhérentes aux devenirs, c'est l'observation du changement d'occupation et des métamorphoses en chaîne qui est ici

⁵⁵⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 17 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 175.

frappante ; longeant les bordures, la vibration implique nombre de cosmogrammes, les modifie, en trace de nouveaux – l'écho se propage de proche en proche, contaminant de son élan toute un fragment de cosmos : pousse d'une autre orchidée, aux coordonnées différentes, tissant de nouvelles connexions (mais quelles connexions ? arrivera-t-elle à maturation ?... expérimentation) ; transformation du nectar en nourriture, survie de la guêpe, garantie de la descendance, etc. Et la vibration du devenir-mélilot blanc de l'abeille résonne successivement dans la ruche, chez l'apiculteur, le magasin, jusque sur la tartine de l'amateur de miel. Parce qu'il est affaire de fonctions, un cosmogramme retient toutes sortes d'éléments. La toile fait forcément partie de celui de l'araignée dès lors que du rapport entre les deux émerge une fonction ; il en est de même pour l'apiculteur et la ruche, l'abeille et le mélilot, etc. Le contenu d'un cosmogramme est fonctionnel, ses limites pour une entité donnée sont celles de ses fonctions.

La vibration qui parcourt les lignes de bordure est l'expression d'un élan de devenir ; le pur devenir qui, bien que profitant de l'organisation du monde, tout en limite et en relation, ne s'incarne jamais à proprement parler dans les multiplicités. Le devenir traverse le monde et implique les éléments sur son passage, faisant le jeu des multiplicités, c'est-à-dire traçant des lignes, connectant ou déconnectant. Cependant, aucune entité, aucune multiplicité ne peut revendiquer l'origine ou le fondement du devenir qui reste insaisissable, parce qu'à la fois venu d'ailleurs et déjà autre part. Le devenir s'infiltre partout mais sans prendre part, il est toujours *entre* les choses, entre les multiplicités, entre les cosmogrammes, c'est pourquoi c'est un agent des limites, ou encore l'intensité de toutes les limites, Limite des limites. La ligne de devenir « ne relie pas la guêpe et l'orchidée, pas plus qu'elle ne les conjugue où les mélange : elle passe entre les deux, les emportant dans un commun voisinage où disparaît la discernabilité des points⁵⁵⁸ » ; précisément parce qu'un point qui fait contrepoint appartient dès lors aux deux agencements. Le processus de devenir ne répond pas au principe de causalité ; une nouvelle association n'est ni la cause d'une fonction ou d'un réagencement, ni l'effet d'une connexion antérieure. Au pire est-ce les deux à la fois, au mieux faut-il considérer le devenir comme un flux, un *continuum*, dans le sens où le réduire à des réactions de causes et d'effets nous amène, comme le montre Nietzsche, non seulement à isoler des éléments, délimiter des lieux d'action trompeurs et par conséquent à incarner à tout prix le devenir dans les choses, mais aussi par cela à nier la complexité des rapports relationnels entre les entités impliquées dans un devenir ; alors que précisément le cosmogramme

⁵⁵⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 360.

implique le contraire : décomposer les objets du monde en un réseau de relation. « Cause et effet : probablement n'existe-t-il jamais une telle dualité, – en vérité nous sommes face à un *continuum* dont nous isolons quelques éléments [...]. La soudaineté avec laquelle de nombreux effets se dessinent nous induit en erreur ; mais ce n'est qu'une soudaineté pour nous. Il y a dans cette seconde de soudaineté une quantité infinie de processus qui nous échappent. Un intellect qui verrait cause et effet comme un *continuum*, non à notre manière, comme une partition et une fragmentation arbitraires, qui verrait le flux du devenir, – rejetterait le concept de cause et d'effet et nierait tout conditionnement⁵⁵⁹. »

Comme l'écrit Deleuze, les métamorphoses forment une histoire⁵⁶⁰. Cette histoire, c'est celle du devenir ; à l'échelle du cosmos, c'est la grande histoire de l'ensemble des devenirs – le cosmos comme *Evènement*. On comprendra aisément que du fait de la complexité de l'organisation du champ cosmogrammique, cette histoire, sans sujet véritable, sans début ni fin, ne relève pas de la narration. Mais chaque multiplicité, au gré de ses métamorphoses successives, tout en participant à celle du cosmos, écrit sa propre histoire. La distribution correspond à la mise en série des singularités dans la formation d'une multiplicité. De chaque métamorphose résulte une distribution inédite, plus ou moins distincte de la précédente et de la suivante. Lorsqu'une multiplicité capture ou au contraire libère un élément, il y a redistribution, c'est-à-dire que la série se redistribue en fonction des éléments qu'elle recoupe. Cette description reste simpliste et théorique, dans le sens où les devenirs, et donc les métamorphoses, sont permanents et engagent toujours un certain nombre d'investissements ou de retraits – la fausse soudaineté qu'évoque Nietzsche. Si Deleuze écrit que les métamorphoses forment une histoire, c'est que toute nouvelle distribution est fonction de la précédente tout en préfigurant la suivante, et qu'ainsi, le processus de métamorphose d'une multiplicité s'interprète comme l'histoire de la multiplicité. De sorte qu'une multiplicité, à tout moment, garde la trace, dans sa distribution actuelle, de chacune de ses distributions passées. Qu'il ait pour cause un ajout ou une perte, le réagencement trahit l'histoire de son contenu. Ce type de mémoire n'a rien à voir avec un enregistrement comme il s'opère sur une bande magnétique, c'est une *mémoire de connexion et de devenir*, de la même manière que la couleur verte garde trace du jaune par l'association au cyan ou inversement. En outre, c'est sa distribution qui donne un aspect singulier à chaque multiplicité : un même élément, recoupé par diverses multiplicités, n'aura pas la même fonction au sein de chacune parce qu'il

⁵⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Gai savoir*, op. cit., § 112, p. 167.

⁵⁶⁰ « Les métamorphoses ou redistributions de singularités forment une histoire ; chaque combinaison, chaque répartition est un évènement » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 72).

occupera, dans chacune des séries, une place différente en fonction des autres éléments de leur distribution – le jaune donne du vert avec le cyan mais de l'orange avec le magenta⁵⁶¹. Si l'exemple des couleurs ne nous permet pas d'aller plus loin, il faut comprendre que la distribution joue un rôle décisif d'*inclinaison* dans le processus de métamorphose. Nous avons vu précédemment qu'un cosmogramme est peuplé non pas d'éléments à proprement parler, mais de singularités, c'est-à-dire de portions d'éléments pris dans une série, et que chaque singularité, en tant que point de passage, exprime tout un monde par projection, qui correspond à l'ensemble des multiplicités dans lesquelles il opère – et de projection en projection, le monde dans sa totalité. Les multiplicités sont prises dans un réseau (macro-cosmos) en même temps qu'elles structurent le leur (micro-cosmos), c'est pourquoi les limites sont si floues ; les multiplicités sont nébuleuses. C'est qu'elles partagent leur propre réseau avec le reste du monde ; parce que constituées de singularités, ces entités sont en deçà ou précèdent toute forme de regroupement. Bien sûr, les vitesses sont élevées, tous les points sont connectables (et même en réalité le sont d'une manière ou d'une autre ; il suffit de suivre les lignes pour s'en convaincre), mais dans les faits, les choses sont différentes et le processus de devenir opère de proche en proche : plus précisément, selon la logique de regroupement des multiplicités, la proximité ici désignée n'étant en rien l'équivalent de celle qui se réalise dans les regroupements, c'est-à-dire dans notre univers spatial en trois dimensions. La distribution inscrit donc le regroupement dans un rapport de type réseau avec le reste du monde, en l'occurrence à travers des connexions avec différentes entités, qu'elle ne recoupe pas dans leur ensemble mais dont elle investit certains aspects en tant que singularités. Si ce partage global est possible, c'est grâce à la nature des singularités qui ne sont jamais marquées de la propriété des regroupements au sein desquels elles prennent place. Elles ne font sens qu'à travers leur mise en association ou leur mise en rapport, et n'existent paradoxalement pas en dehors de ce modèle de structuration – ou nous sont tout du moins inaccessibles.

⁵⁶¹ Deleuze avait bien compris cela et travaillait des composés conceptuels, qui marchaient très bien parce qu'ils faisaient fonctions. C'est comme s'il prenait un tonneau de bois, le posait au milieu de son salon, et disait : « C'est une table. » On lui répondra : « Non Gilles, c'est un tonneau de vin. » Il ira chercher une bouteille, deux verres qu'il posera sur le tonneau, ramènera deux chaises ou tabourets qu'il disposera autour, s'assiéra et dira : « Tu vois bien que c'est une table. On boit un coup ? » Le composé : le tonneau, les chaises, les verres, la bouteille. Dans cette distribution, le tonneau fait fonction de table. Il va de soi que le tonneau reste un tonneau, mais cela n'a plus aucune importance. D'ailleurs, le tonneau comme récipent n'était qu'une fonction parmi d'autres dans l'agencement de la cave. Vérité, natures ou essences des choses n'ont désormais plus d'importance ; en outre, elles ne relèvent non pas de l'interprétation, mais de leur fonction dans une distribution donnée.

Ainsi une multiplicité, par sa distribution, prend place ou prise sur le monde d'une façon bien particulière, c'est-à-dire que son voisinage le plus proche, son en-dehors immédiat ou encore le matériau en relation directe avec sa bordure, n'est pas autre chose que celui qui constitue les multiplicités des éléments qu'elle recoupe elle-même. Autrement dit : la multiplicité m est constituée de n singularités ; les singularités, considérées comme entités, décrivent elles-mêmes des multiplicités $m\ddot{a}$, $m\ddot{a}\ddot{a}$ etc., constituées à leur tour de $n\ddot{a}$, $n\ddot{a}\ddot{a}$ etc., singularités ; la bordure de m , qui passe par chacun de ses points, marque donc la frontière entre les singularités de m , et l'ensemble des singularités de $m\ddot{a}$, $m\ddot{a}\ddot{a}$ etc., en ce sens qu'elles sont directement connectées : soit parce qu'une singularité s de m fait aussi partie de $m\ddot{a}$ soit parce que du fait de cette connexion, l'ensemble des singularités de $m\ddot{o}$ sont connectées à celles de m ; de sorte que la variation de bordure de m se fera toujours de proche en proche, par investissement de $m\ddot{a}$, $m\ddot{a}\ddot{a}$ etc. Cela ne veut pas dire que les métamorphoses sont limitées, et ne remet pas en question les possibilités de déploiement des regroupements. En effet, les multiplicités voisines sont composées d'éléments extrêmement variés, renvoyant à d'autres multiplicités, qui à leur tour peuvent être recoupées par la multiplicité m , repoussant toujours un peu plus sa bordure et ainsi de suite⁵⁶². Il y a bien une logique de connexion, aux principes très simples, qui ne doit sa complexité relative qu'aux quantités infinies d'éléments à traiter. Il n'y a aucune limite au devenir, cependant, les métamorphoses se faisant toujours de proche en proche, il est possible, en suivant simplement les lignes de connexions, et en les replaçant dans les contextes pertinents des regroupements entre lesquels elles s'opèrent, de retracer les devenirs et de déterminer les changements qu'ils entraînent sur les multiplicités. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que la distribution joue un rôle majeur dans le processus de métamorphose. Si elle traduit le contenu actuel d'une multiplicité, la distribution, synonyme d'encrage dans le monde, nous informe aussi sur un historique de connexion : histoire de connexions passées et à venir. Mais surtout, intégrer un nouvel élément dans une multiplicité,

⁵⁶² Cette description, générique et lourdement théorique, ne doit pas faire oublier l'application pratique de nos propos. Félix Guattari rend compte d'un exemple concret dans le traitement d'un patient psychotique qui, tout en étant « bloqué dans ses problème », émet certains désirs a priori anecdotiques aussi bien pour lui que pour le thérapeute (« J'ai pensé reprendre des cours de conduite automobile » ou « J'ai envie d'apprendre le traitement de texte »). Pourtant, encourager chez le patient ce type de démarche peut s'avérer décisif dans la cure en tant qu'ils génèrent des variations, aussi simples que concrètes, dans son agencement : « une telle singularité peut devenir une clé déclenchant une ritournelle complexe, qui modifiera non seulement le comportement immédiat du patient, mais lui ouvrira de nouveaux champs de virtualité : la reprise de contact avec des personnes qu'il avait perdu de vue, la possibilité de renouer avec d'anciens paysages, de reconquérir une assurance neurologique... » (Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 34). Un autre exemple dans le domaine artistique : « Un cri, un bleu monochrome font surgir un Univers incorporel, intensif, non discursif, pathique ; et à la suite sont entraînés d'autres Univers, d'autres registres, d'autres bifurcations machiniques. Constellations singulières d'Univers. » (*Id.*, p. 133).

revient à s'offrir de nouvelles possibilités de devenir – c'est le continuum. La distribution, du point de vue de la carte, donne des tendances, des orientations.

Le devenir répond à un principe de connexion, tourné à la fois vers le passé et le futur. C'est que chaque métamorphose emporte avec elle le cours du temps, le mettant ©*plat* plus qu'elle ne le met en pause, racontant une histoire passée *tout en* projetant une histoire à venir, dans un seul et même mouvement. Mais c'est plus que cela en tant que les devenirs échappent aux contraintes classiques de la série chronologique. Si les éléments qui constituent les cosmogrammes sont de natures hétérogènes, il en va de même pour leurs dispositions temporelles. Une distribution rassemble ainsi des éléments dont le marquage temporel diffère : cela ne veut pas dire que le temps ne joue aucun rôle dans la distribution ou le devenir, mais simplement que l'on retrouve dans un cosmogramme de multiples temporalités différentes. Les événements s'entrelacent, les époques se croisent défiant toute forme de hiérarchie chronologique. C'est précisément la nature du devenir qui l'exige : un continuum plutôt que la lourde mécanique des causes et des effets. Ce temps n'est autre que l'*Ai»n*, celui de l'instant qui rate forcément le présent, parce qu'il est toujours entraîné par l'élan d'un continuum, l'instant de l'impossible incarnation ou de la forme fixe, parce que la forme est à la fois passée et future, à la fois *ce qui s'est pass*⁵⁶³ et *ce qui va se passer*⁵⁶⁴ ; pour le dire simplement, elle est prise dans le devenir : « un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois⁵⁶⁴. » Le présent d'un cosmogramme, ou l'instant de sa distribution, traduit l'ouverture d'un champ d'immanence temporel où se confirme la libre circulation des éléments d'un cosmos à la surface du temps, parce qu'en s'affranchissant des contraintes, le temps s'inscrit désormais sur une surface, il s'accommode du modèle cartographique. L'agencement d'un cosmogramme, comme mise en relation de différents éléments, intègre par conséquent *n* dimensions temporelles. Latour explique très bien cela lorsqu'il écrit que nous sommes passés d'une *temporalit*^o du temps moderniste à une *temporalit*^o de *l'èspace* postmoderniste, autrement dit du temps de la succession au temps de la simultanéité. Ce changement est fondamental en tant qu'il traduit une manière radicalement différente de penser le monde selon la notion de cohabitation : au sein d'un élément cohabitent ses modulations temporelles. La dimension temporelle d'un élément subit comme une spatialisation de son histoire qui laisse des traces sur la carte selon une logique d'extension. Anne Cauquelin fait la distinction

⁵⁶³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 17.

⁵⁶⁴ *Id.*, pp. 192-193.

entre l'*espace* et le *lieu* comme témoignant de deux types de spatialité. Alors que l'espace se résume à une stricte représentation figée d'un objet, répondant à des codes bien précis, le lieu comme icône s'accompagne d'une dimension historique et « déborde le quadrillage de l'espace par la multiplicité de points de vue qui le construisent comme lieu⁵⁶⁵ ». Mais contrairement à l'auteure, nous ne dirons pas que le lieu troue la carte dévoilant une profondeur stratifiée, mais plutôt qu'à la surface du monde des singularités, qu'une entité marquée d'une mémoire (c'est le cas de toute entité) s'enrichit de coordonnées ; ses traces mnésiques se révèlent dans la distribution selon une mémoire de devenir, dévoilant ainsi un historique de connexion. En fait, l'aspect temporel d'un cosmogramme s'inscrit dans le devenir auquel il est soumis en permanence. La mémoire, qui décrit les dimensions temporelles d'une entité, est une mémoire de connexion, et se traduit en ces termes : le temps trace des connexions, encore et toujours. Investir un cosmogramme, c'est investir un cosmos, aussi bien spatialement que temporellement, mais d'une seule et même manière. L'abandon du rouleau pour le codex dans l'Empire romain marque une révolution dans la façon d'aborder un manuscrit par les possibilités qu'il offre de se déplacer librement et spontanément dans le récit, d'une page, d'un chapitre à l'autre, se déroband à la lecture continue. La fonction du cosmogramme dans la représentation du monde reprend en quelque sorte celle du codex. Tout comme le cosmogramme, le codex repose sur une mécanique de la limite (reliure) comme bordure des bordures, qui fait que de la même manière qu'un cosmogramme est relié aux autres, toutes les pages sont reliées ensemble à leur limite. Le macro-cosmos, cosmogramme des cosmogrammes qui trace la représentation du monde dans son ensemble, est le codex inachevé dont le récit rapporte en permanence l'histoire du cosmos. Et le cosmos, comme le récit littéraire, repose sur un exercice de composition.

Nouveau principe d'identité : le processus de subjectivation

Le changement, la variation, l'évolution, proviennent de l'en-dehors, l'extérieur, par-delà les limites, de ce qui s'y trouve. La métamorphose s'explique par un contact avec un extérieur encore inconnu, contact qui se transforme en expérience et investissement de l'inconnu. Le processus de devenir implique de devenir quelque chose, un devenir-autre que ce qui est ou est devenu ; il implique un devenir-étranger. Il y a un avant et un après, et

⁵⁶⁵ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2007, pp. 80-81.

précisément, du fait de la nature du devenir, c'est d'un survol du présent dont il s'agit, pour seulement des avants et des après. Comme l'explique très bien Tarde, l'impulsion du changement se joue *sur* la limite, au niveau des entités qui font contrepoint entre au moins deux regroupements. Parce qu'elles occupent à la fois l'un et l'autre, entrent dans la distribution de l'un et de l'autre, elles sont le lieu d'échange par excellence, à travers lequel s'opèrent de nouvelles connexions, en ce sens que la vibration y trouve matière à se propager, repoussant et révisant les contours des regroupements. Cependant, en tant que chaque élément constituant un cosmogramme est forcément pris dans de nombreux agencements, appartient autant aux uns qu'aux autres, suivant le point de vue duquel on l'observe, les possibilités de métamorphose apparaissent en chacun de ses points. Il n'existe aucun élément assez stable ou immuable pour esquiver le processus de devenir ; la menace d'une révolution est partout et constante. Nous revenons toujours à une logique de la limite : il serait tout aussi faux de dire que le déclic provient de l'intérieur que de l'extérieur, dans le sens où il s'agit toujours des deux à la fois, d'une rencontre *entre* le dedans et le dehors, d'un élément à deux faces, l'une familière, l'autre étrangère – ou plutôt, pour une familière, mille étrangères. Le devenir est d'autant plus incontrôlable que les cosmogrammes sont tous connectés les uns aux autres, sont constamment pris dans des positions d'interpénétrations et de superpositions, de sorte que la modification de l'un entraîne celle de ceux de son voisinage, et ainsi de suite. En outre, tous les cosmogrammes, des plus étendus au moins étendus, sont nécessairement pourvus de limites, et sont donc sans exception tous exposés aux mutations. Conformément à ce qui a été dit précédemment, le devenir opère de proche en proche et par simples variations ; c'est tout son paradoxe : d'une part, un grand événement ou révolution n'est jamais la conséquence d'un grand bouleversement, mais fait suite à toute une multiplicité de métamorphoses discrètes ; d'autre part, la plus infime des variations emporte avec elle la possibilité d'une révolution virtuelle. La logique de connexion et de regroupement des multiplicités, si elle permet tout type de métamorphose entre deux éléments qui n'ont a priori rien à voir l'un avec l'autre, ou rien en commun, nécessite cependant l'application de son mode opératoire, ce qui veut dire qu'il est toujours possible de tracer l'évolution de leurs transformations jusqu'à déterminer l'endroit où les deux entrent effectivement en contact, justifiant leur devenir commun. Le rapport à l'étranger porte un nom : *expérimentation* ; et nous avons déjà vu les modalités de sa dynamique à travers le concept de ritournelle. Nicolas Bourriaud écrit : « C'est *säaventurer* : ne pas se satisfaire de la tradition, des formules et catégories existantes,

mais frayer de nouveaux chemins, se faire pilote d'essai⁵⁶⁶. » Tout investissement est l'expérimentation d'un domaine inconnu, d'un ailleurs, l'expérience d'un devenir-autre dans lequel on est pris et à travers lequel on devient autre chose, en même temps que cet autre chose devient un peu soi-même – évolution convergente mais aparallelèle – ; tout cela s'articulant autour du partage d'un élément. Ce n'est pas *devenir l'autre*, mais bien *devenir-autre*, autre que soi-même, tandis que l'autre devient encore autre chose. C'est l'investissement de l'étranger, d'un *alienus*, en vue de son appropriation, le faire entrer dans sa distribution : non pas « imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin⁵⁶⁷ ». Entre les deux regroupements, un seuil de passage se dessine : seuil d'indétermination, ou zone d'indiscernabilité. Atteindre la zone d'indiscernabilité, c'est atteindre l'entre-deux, comme parcourant la ligne de connexion entre plusieurs agencements et s'arrêter en son juste milieu, sur le diagramme, à l'endroit précis où se joue le devenir, lorsque l'on ne sait plus où l'on se trouve vraiment, si l'on est plutôt dans un agencement ou plutôt dans un autre ; c'est la zone indifférenciée, l'intervalle de la vibration de devenir, où s'*ind°termine* le choix entre deux ou plusieurs cosmogrammes. Nous ne devrions plus ici parler en termes de lignes car la zone d'indiscernabilité se dessine au sein même d'un élément partagé entre plusieurs agencements, il s'agirait plutôt du lieu où pour un élément donné, chacune de ses faces devient visible, dévoilant l'ensemble des regroupements dans lesquels il est pris – en réalité, son cosmogramme.

L'existence primordiale de la limite, autrement dit d'un jeu de surface, d'un dedans et d'un dehors, suppose celle d'un contraste identitaire, la détermination d'individualités. Le fait est que les multiplicités asignifiantes figurant les cosmogrammes se dérobent à l'assignation d'identités trop rigides et leur impossibilité à rendre compte du processus continu de devenir. C'est que la subjectivation d'un cosmogramme ne tient qu'à sa *distribution particulière*, et si tous disposent effectivement de distributions différentes, ces dernières demeurent instables. L'identité n'est que celle d'un instant, mais d'un instant toujours raté : identité insaisissable, à la fois identité passée et à venir. Un cosmogramme est moins une individualité qu'un *individuel en devenir* parce qu'il est, en permanence, à la fois sujet *au* devenir, sujet *aux*

⁵⁶⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esth°tique de la globalisation*, op. cit., p. 17.

⁵⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 17.

devenirs multiples, mais aussi et surtout sujet *de* devenir ; *le devenir comme mode de subjectivation*. Il se peut que Deleuze et Guattari aient presque déjà tout dit sur le cosmogramme en découvrant les *hecc°it°s* : l'absolue mise à plat, les relations entre hétérogènes, le rôle de la limite... deux types d'heccéités qui en réalité n'en forment plus qu'une : le cosmogramme comme mode d'agencement tout en surface. « Tout au plus distinguera-t-on les heccéités d'agencements (un corps qui n'est considéré que comme longitude et latitude), et les heccéités d'inter-agencements, qui marquent aussi bien les potentialités de devenir au sein de chaque agencement (le milieu de croisement des longitudes et latitudes). Mais toutes deux sont strictement inséparables⁵⁶⁸. » Inséparables parce qu'un agencement n'est qu'un ensemble de coordonnées qui font corps dans une distribution, mais ces coordonnées sont simultanément partagées entre les corps en tant que points de croisement – enlacement, superposition des agencements. Et chaque coordonnée fait contrepoint entre les différents corps, fait partie de tous ceux-là à la fois, de sorte que les corps sont ouverts, communiquent en tous points (le cheval et la rue, le rat et l'air, le cheval et l'air, le mélilot et le nectar et l'abeille, l'abeille et la ruche, la ruche et le miel, l'apiculteur et la ruche et le miel, ou encore l'apiculteur est la ruche et est le miel...). D'une heccéité on ne dit plus *qui*, à peine *quoi*. On dira que c'est ça, *et* ça, *et* ça, etc. – désignation. C'est tout cela à la fois, c'est le balisement d'un agencement par le rassemblement de coordonnées. On dira *oç*, du fait de l'ancrage occupé par une multiplicité ; un *oç* imperceptible, dans la mesure ou sa localisation est uniquement relative et fonction des rapports que l'entité entretient avec les autres. Et dans chaque appropriation, derrière chaque branchement, un devenir.

L'individuation, la subjectivation d'un cosmogramme est liée à ses devenirs. Il y en a dans chacune de ses conjonctions. L'ancrage, ou la subjectivation d'un regroupement sur le monde, n'est pas de l'ordre de la transcendance, mais de l'immanence ; la subjectivation est

⁵⁶⁸ *Id.*, p. 321. L'étonnant passage où Deleuze et Guattari font l'expérience des cosmogrammes : « C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements, dans des agencements qui ne se séparent pas d'une heure, d'une saison, d'une atmosphère, d'un air, d'une vie. La rue se compose avec le cheval, comme le rat qui agonise se compose avec l'air, et la bête et la pleine lune se composent toutes deux. [...] Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes ou les personnes qui les peuplent, les suivent, y dorment ou s'y réveillent. Et c'est d'une seule traite qu'il faut lire : la-bête-chasse-à-cinq-heures. Devenir-soir, devenir-nuit d'un animal, noces de sang. Cinq heures est cette bête ! Cette bête est cet endroit ! "Le chien maigre court dans la rue, ce chien maigre est la rue", crie Virginia Woolf. Il faut sentir ainsi. Les relations, les déterminations spatio-temporelles ne sont pas des prédicats de la chose, mais des dimensions de multiplicités. La rue fait aussi bien partie de l'agencement cheval d'omnibus, que l'agencement Hans dont elle ouvre le devenir-cheval. On est tous cinq heures, du soir, ou bien une autre heure, et plutôt deux heures à la fois, l'optimale et la pessimale, midi-minuit, mais distribuées de façon variable. Le plan de consistance ne contient que des heccéités suivant des lignes qui s'entrecroisent. » A propos des déterminations spatio-temporelles, le passage reprend ce qui a été dit précédemment sur la prise en compte de la temporalité, identifiables dans un cosmogramme à travers les connexions qu'on lui attribue. Toujours un seul type de connexion, une seule nature d'élément.

situationnelle. Augustin Berque parle d'°*coum±ne* pour désigner les relations humaines à son milieu, qu'il nous faut saisir au-delà des principes phénoménologiques, sans l'autorité d'un sujet. La subjectivité se situe, se prédique et se déploie. La contingence et le devenir d'un *on* a remplacé l'indépendance du *je* immuable (le *je* de l'écriture classique). « L'en-tant-que de cette prédication (de cette saisie humaine) déploie les choses en monde. Par exemple, l'eau est saisie en tant que ressource (pour l'irrigation), contrainte (quand il faut traverser le fleuve), risque (si le tsunami arrivait...), ou agrément (dans la cascabelle du jardin). Elle n'est jamais – abstraitement – l'en-soi d'un pur objet [...], mais toujours – concrètement – une chose [...]. Telle est la réalité de l'écoumène : celle d'un déploiement de mondes [...] à partir de la Terre⁵⁶⁹. » Cependant, Berque a tort de ne pas appliquer ces principes à l'ensemble des entités du cosmos. « Bref, l'identité humaine est contingente comme l'histoire, et concrète comme l'écoumène. On n'est pas soi-même dans l'absolu, mais dans un rapport en devenir à l'altérité, que ce soit celle d'autrui, des animaux, des plantes ou des pierres ; et chacun de ces êtres nous rattacherait toujours à l'étagement des identités communes qui font le lieu de notre propre identité⁵⁷⁰. » La prolifération du *on* anonyme et collectif se substitue à l'exigüité du *je*. Le *on* dans l'ambiguïté de sa démesure, qui présente les qualités de ses défauts. Il suggère sans préciser ni incarner, n'a ni début ni fin (dans le nombre, le genre et le temps), il est porteur de tendances et non d'une direction, peut s'adapter aux variations du devenir. Deleuze en parle très bien : « Combien ce *on* diffère de celui de la banalité quotidienne. C'est le *on* des singularités impersonnelles et pré-individuelles, le *on* de l'évènement pur où *il* meurt comme *il* pleut. La splendeur du *on*, c'est celle de l'évènement même ou de la quatrième personne. C'est pourquoi il n'y a pas d'évènements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel⁵⁷¹. »

Une identité de devenir, où en devenir. Une subjectivité dont l'unité naît du multiple, d'un multiple redistribué en permanence au fil des rencontres, des connexions, selon les devenirs que celles-ci engagent et qui façonnent son être autant que ses fonctions. *Identit° radicante* d'après les mots de Nicolas Bourriaud, identité « en lutte contre toute forme d'adhérence⁵⁷² ». Le cosmogramme est radicalement en tant qu'il « n'existe que sous la forme dynamique de son errance et par les contours du circuit dont il trace la progression, qui sont

⁵⁶⁹ Augustin Berque, *Milieu et identit° humaine. Notes pour un d°passement de la modernit°*, op. cit., p. 63. La *saisie* ou *capture*, dans le vocabulaire deleuzien.

⁵⁷⁰ *Id.*, p. 74.

⁵⁷¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 178.

⁵⁷² Nicolas Bourriaud, *Radicalement, pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 42.

ses deux modes de visibilité : en d'autres termes, c'est le mouvement qui permet *in fine* la constitution d'une identité⁵⁷³ ». Ce qui veut dire que l'on en a fini avec l'immuable, le retour pathologique et désormais stérile à l'essence ou à l'origine. Non plus l'arborescence et sa seule et unique racine de laquelle tout provient, sur laquelle tout repose ; porteuse d'une identité vraie et à jamais prolifique : en réalité, un endroit plus sûr du tout dès lors que le sol se dérobe sous chaque pas. Les fondations s'écroulent au profit d'une multiplicité de soubassements lignagers. L'organisme radicant, au contraire du radical, fait racine de proche en proche, au grès de sa progression et en fonction des éléments rencontrés. Le résumer à une seule racine contraint à ne le saisir que partiellement. « Être radicant : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer⁵⁷⁴ » – en un mot : hybrider. Considérer aujourd'hui le monde en termes de « radicalité » revient à couper ou éliminer tout ce qui dépasse, « branches inutiles », °*pur*er, jusqu'à se rendre compte qu'il n'y a rien d'autre. Le contraste entre le radical et le radicant appelle à une autre forme d'opposition. D'un côté, le retour rassurant à l'origine, « réinitialiser le monde à partir d'un principe unique, présenté comme la fondation d'un nouveau langage libérateur⁵⁷⁵ », se traduit par un certain immobilisme réactionnaire, c'est l'annulation de toutes les forces propices à déséquilibrer l'organisation en place, ou à la défigurer, jusqu'à la rendre méconnaissable. C'est ré-enraciner tout en arrachant les mauvaises herbes, cerner le champ comme on fermerait des frontières pour limiter tout rapport avec l'étranger. Finalement, faire de la bordure une clôture. De l'autre côté, une posture révolutionnaire, voyageuse ou d'*errance* qui repose sur l'affirmation du changement comme sur un rapport intime avec l'étranger : le radicant n'est pas tourné vers l'intérieur mais de tout son être vers l'extérieur. Le terme de *traduction*, sur lequel insiste Bourriaud, rend bien compte du type de rapport avec l'étranger dans lequel est engagée l'entité radicante. « Le radicant se développe en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les circonvolutions, s'adapte à sa surface et à ses composantes géologiques : il se *traduit* dans les termes de l'espace où il évolue. Par sa signification, à la fois dynamique et dialogique, l'adjectif *radicant* qualifie ce sujet contemporain ternaillé entre la nécessité d'un lien à son

⁵⁷³ *Id.*, p. 62. Notons que dans son ouvrage, Bourriaud revendique certaines divergences entre son radicant et le rhizome de Deleuze et Guattari. Les deux notions ne nous paraissent pas incompatibles, au contraire : sortit de la métaphore botanique, le rhizome, en tant que concept, forme le plan d'*errance* nécessaire à la dynamique radicante. Les oppositions entre ligne et parcours, traduction et capture ou devenir ne nous semblent pas remettre en question leur compatibilité. Le rhizome serait comme le régime d'une entité radicante.

⁵⁷⁴ *Id.*, pp. 23-24.

⁵⁷⁵ *Id.*, p. 23.

environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre. Il définit le sujet comme un objet de négociations. [...] Le radican se présente comme une pensée de la traduction : l'enracinement précaire implique l'entrée en contact avec un sol d'accueil, un territoire inconnu⁵⁷⁶. » En même temps, la traduction s'envisage comme un déplacement ; déplacer pour rencontrer et faire rencontrer, réaliser des connexions et faire voir leur possibilités. Se faire autre, et se transformer en conséquence, c'est traduire l'autre en soi-même, et toujours dans l'idée d'un devenir convergent : le radican « se porte à la rencontre de l'autre pour lui présenter de l'étranger sous une forme familière⁵⁷⁷ ». Et par les rapports d'entrelacements dans lesquels sont pris les cosmogrammes, l'expérience de l'autre n'entraîne pas uniquement un devenir chez les partis concernés, mais déjà de nouvelles capacités de devenir pour les agencements dans lesquels ils sont eux-mêmes pris. La mémoire de connexion de la distribution retient en outre tout un historique qui conditionne le rapport à l'extérieur. L'identité qui se construit au fil des rencontres et des métamorphoses garde en elle la détermination, comme tendances, ou orientations, de cette histoire : « Il fait que, où que nous allions, nous transportons dans notre identité une part du milieu où elle s'est construite », en réalité, l'ensemble des milieux où elle se construit, « et cette part [...] est la condition de notre saisie des environnements que nous découvrons au fur et à mesure⁵⁷⁸ ».

Si Bourriaud identifie avant tout la posture radicante aux artistes et aux œuvres, cela n'en fait pas pour autant une démarche strictement restreinte au domaine artistique. L'art témoigne, réagit, s'adapte à un milieu dont il est indissociable et à la production duquel il participe. Un art radican *suppose un monde radican*, des dispositions culturelles, des circuits de distribution ou de déplacement radicans à travers lesquels il propage ses racines. Inutile une fois de plus d'essayer de comprendre qui, de l'art ou du monde, fût l'investigateur du changement, sans retomber dans les paradoxes du principe de causalité. C'est le fruit d'un devenir commun, qui entraîne les deux au même titre qu'une infinité d'éléments et d'entités de natures très différentes – ce dont témoignent finalement bien le cosmogramme comme le radican, en tant que reposant sur la mise en rapport des hétérogènes. « Cent soixante-quinze millions d'individus vivant sur une planète en un exil plus ou moins volontaire, environ dix millions de plus chaque année, la banalisation du nomadisme professionnel, une circulation sans précédent des biens et des services, la constitution d'entités politique transnationales :

⁵⁷⁶ *Id.*, p. 58 et p. 61.

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 61.

⁵⁷⁸ Augustin Berque, *Milieu et identité humaine. Notes pour un dépassement de la modernité*, op. cit., p. 67.

cette situation inédite ne pourrait-elle pas donner lieu à une nouvelle manière de concevoir ce qu'est une identité culturelle ?⁵⁷⁹ » La biographie du concept de cosmogramme, à travers l'histoire lisible dans sa distribution, témoigne de toute la série de symptômes abordée précédemment et qui a favorisé la création par le mélange et le dépassement des limites : philosophiques, sociologiques, scientifiques, anthropologiques, technologiques, théologiques, etc., aussi bien que des individus (penseurs, voyageurs, etc.), des événements (guerres, révolutions, découvertes en tout genre, etc.), des objets (livres, œuvres, trains, etc.), des moyens de transport ou de communication (courrier, téléphone, internet, aviation, etc.)... Tous les éléments qui composent l'agencement du concept de cosmogramme ont donné lieu à des devenir et des fonctions, par leurs rencontres, leurs métamorphoses.

Le mode de subjectivation d'un cosmogramme est celui de l'heccété, et rien d'autre ne peut parvenir à le cerner ou lui donner un nom. Une identité hybride qui n'est pas simplement un résultat de différents rapports et d'échanges, mais bien une subjectivation concomitante au processus de métamorphose, au continuum de devenir. Cela veut dire qu'un cosmogramme est *© la fois* toutes les choses dont il est constitué (et, et, et...), mais cet *© la fois* inscrit l'ensemble des cosmogrammes dans des rapports d'immanence de sorte qu'un élément quelconque est à la fois dans un cosmogramme et dans un autre, et un autre encore (enrégimentations multiples). Ce qui marque dès lors l'identité précaire des cosmogrammes n'est autre que la nature des mises en rapports des éléments dans leurs distributions respectives et quelles fonctions ces regroupements vont produire – tel élément dans telle distribution ne jouera pas le même rôle que dans telle autre. En réalité, c'est comme si la subjectivation de chaque cosmogramme se traduisait de manière assez simple par un point de vue unique sur le cosmos. De ligne en ligne, de point en point, chacun est un seuil de départ possible pour retracer l'ensemble du monde. Mais chaque point de départ est différent, et chaque élément investi le sera en fonction de cette origine, et finalement, les mondes retracés ne seront pas identiques. Un cosmogramme envisage le monde à sa façon, de son point de vue, en fonction de sa distribution, des éléments qu'il fait fonctionner sur sa parcelle de cosmos. Ainsi, un cosmogramme, en occupant un point de vue particulier, est ancré dans le monde en définissant déjà un intérieur et un extérieur, ce qu'il recoupe ou fait fonctionner, et ce qui lui est étranger ou inconnu. Mais cet en dehors, cet alienus, ne se définit qu'à partir du point de vue d'un cosmogramme, et diffère d'un agencement à un autre. C'est bien ce que traduit le terme d'*alienus* : quelque chose d'étranger, d'éloigné, mais en ce sens de ce qui

⁵⁷⁹ Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 23.

appartient à un autre. Mais en même temps, la nature du matériau est la même d'un côté et de l'autre de la frontière. Le connu de l'un est l'inconnu de l'autre et inversement.

Nous pouvons distinguer deux formes d'*alienus* selon la distance relative qui le sépare d'un cosmogramme et par conséquent qui définit la manière dont il les aborde. D'une part, un *alienus proche* ou de voisinage, qui correspond à l'ensemble des agencements limitrophes d'un cosmogramme avec lesquels il partage des éléments. Cet *alienus* suggère des connexions directes dans le sens où, à travers l'élément en commun, le cosmogramme est en rapport direct avec tous ceux associés à cet élément dans les cosmogrammes qui le recoupent. D'autre part, un *alienus m°diat*, qui correspond au reste du cosmos à partir des éléments qui, pour un cosmogramme donné, suppose pour établir une connexion, de passer par au moins un élément intermédiaire. Les connexions sont donc indirectes. Fonctionnant par simple déplacement de la limite de proche en proche, la métamorphose ne s'opère qu'à travers l'*alienus* limitrophe, ce qui, on l'a vu, ne contraint que momentanément et très partiellement les possibilités de devenir : chaque investissement entraînant la redistribution d'un cosmogramme en modifie aussi la bordure et donc le contenu voisin ; une partie de l'*alienus* lointain devient accessible en se rapprochant. Pour reprendre la formule utilisée par Deleuze à propos des variations du digramme de Foucault, le processus de métamorphose du cosmogramme relève d'un « mixte d'aléatoire et de dépendant⁵⁸⁰ » : tributaire d'une distribution et d'un *alienus* immédiat ; hasard de la distribution à venir et d'un *alienus* médiat. Ainsi le moindre investissement, même si certains sont quasiment négligeables, a forcément une incidence sur la forme d'un cosmogramme parce qu'il entraîne une redistribution. Or, chaque redistribution modifie l'agencement du cosmogramme sur la carte du cosmos, et ainsi, son voisinage proche comme les possibilités de métamorphoses que cela engage. Pour reprendre la distinction de Bruno Latour, il faut considérer un élément quel qu'il soit comme *m°diateur* et non comme *interm°diaire*. « Un *interm°diaire* désigne [...] ce qui véhicule du sens ou de la force sans transformation : définir ses entrées, ses *inputs* suffit à définir ses sorties, ses *outputs* », alors que « [q]uel que soit le degré de simplicité apparente d'un médiateur, il peut devenir plus complexe ; il peut se déployer dans de multiples directions qui vont modifier tous les comptes rendus contradictoires que l'on donnera de son rôle⁵⁸¹ ». L'intermédiaire supposerait des métamorphoses sans conséquences, autrement dit un déplacement de la limite immobile. Or, tout élément, en tant que l'on peut en retracer le réseau à travers lequel s'expriment ses

⁵⁸⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p.92.

⁵⁸¹ Bruno Latour, *Changer de soci°té, refaire de la sociologie*, op. cit., pp. 58-59.

fonctions, décrit forcément un cosmogramme qui emporte avec lui une certaine quantité de singularités : investir un élément, c'est déjà investir une parcelle du monde ; et même si le degré de redistribution que le processus engage n'a pas de grande influence et peut être ignoré, la connexion n'est jamais sans effet, ne serait-ce que par les facultés de devenir virtuel qu'entraîne la modification de l'agencement du cosmogramme en question à travers le déplacement de la limite.

Le cosmogramme, en tant que dynamisme et affirmation du devenir par métamorphoses successives, décrit son agencement comme limite. Chacune des conjonctions marque son ouverture sur le monde comme autant de pas empiétant toujours un peu plus sur la frontière. L'affirmation du rapport à l'étranger est donc essentielle dans le processus de devenir. La distribution définissant un ancrage d'une multiplicité sur le réseau du cosmos, elle est indissociable d'une forme correspondante d'alienus, c'est-à-dire liée aux devenirs qui s'expriment dans les rapports entre cosmogrammes ; et en même temps, de la constitution de l'alienus dépendent les connexions qui vont pouvoir s'opérer. Et ainsi de suite : une métamorphose, en ré-agencant le cosmogramme et sa distribution, va transformer son alienus de voisinage, ce qui relance, ou plutôt entretient, le processus de devenir.

Cosmogramme et totem : les deux tendances de composition

Lorsqu'il aborde la question du totémisme, Lévi-Strauss écrit ceci : « Pour maintenir dans leur intégrité et fonder du même coup les modes de pensée de l'homme normal, blanc, et adulte, rien ne pouvait donc être plus commode que de rassembler en dehors de lui des coutumes et des croyances – à la vérité très hétérogènes et difficilement isolables – autour desquelles viendraient se cristalliser, en une masse inerte, des idées qui eussent été moins inoffensives, s'il avait fallu reconnaître leur présence et leur activité dans toutes les civilisations, y compris la nôtre. Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle. On pensait donc la valider, en faisant de l'exigence inverse un attribut de cette "nature seconde" que, par vain espoir de s'en affranchir en même temps que de la première, l'homme civilisé se

confectionne, avec les états “primitifs” ou “archaïques” de son propre développement⁵⁸². » Evoqué en ces termes, le totémisme est un exemple typique de mythe, selon le sens que lui donne Roland Barthes. Ignorant la pluralité et la richesse des systèmes totémiques, l’hétérogénéité de leurs composantes, les significations que l’on attribue à ces différents systèmes de signes sont remobilisés pour devenir, comme l’explique Barthes, la base d’une nouvelle chaîne sémiologique. Le sens, comme dernier maillon du système signifiant-signifié classique, devient signifiant (forme) d’un second système (celui du mythe) qui se greffe comme un parasite au premier, signifiant auquel on associe alors un nouveau signifié (concept) pour accoucher d’une nouvelle signification. Toute la mécanique mythique repose sur ce processus d’appropriation, comme appauvrissement, aliénation d’un signe devenu forme vide, par un concept (le signifié du système mythique) qui va dès lors la remplir d’une nouvelle signification se posant elle-même comme tendance ou fonction plus ou moins imposée, volontaire et motivée – c’est le *surcodage* deleuzo-guattarien.

Le mythe du totem est relativement simple à décrypter : les différentes institutions primitives constituent un régime de signes hétérogènes (signifiant ou forme) auquel sera associé une structure totémique (signifié ou concept), pour former la signification totémique globalisante et cliché – le mythe du totem. Parallèlement à la construction du concept mythique s’érige l’affirmation, comme l’explique Lévi-Strauss, d’un mode de pensée dominant, en l’occurrence celui de l’homme blanc aux racines chrétiennes ; c’est en quelque sorte la fonction autoritaire de répétition du mythe. On retrouve ici l’attitude moderne du retour aux principes primordiaux – la Racine. Le rapport à l’étranger étant savamment contrôlé et utilisé à des fins précises ; on n’apprend pas de lui, on s’en sert pour s’affirmer, se différencier, y compris lorsque cela concerne sa propre histoire. Le coup de force du mythe étant d’autant plus frappant dans ce cas précis en ce sens qu’il met en lumière l’artificialité de la racine primitive : après tout, qui de plus légitime pour incarner l’origine que les peuples primitifs ? Mais très justement, on trouve ici toute la fonction du mythe : l’oubli, la manipulation, l’appauvrissement du sens (« tout un système de valeur⁵⁸³ » dit Barthes, autrement dit un régime de signes, un cosmogramme), pour l’utiliser en vue d’imposer une fonction toute autre. « Nous tenons à nos frontières, nous, blancs, chrétiens, nous n’avons jamais été primitifs, sauvages, ce rapport à la nature n’est pas le nôtre » dit le mythe du totem. Le mythe utilise le sens en le synthétisant et en l’aliénant, il en a besoin car il ne peut en

⁵⁸² Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd’hui*, Paris, PUF, 2009, pp. 7-8.

⁵⁸³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil/Points, 2014, p. 222.

créer : « la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition. On croit que le sens va mourir, mais c'est une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir. Le sens sera pour la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise⁵⁸⁴. » L'affirmation de l'autre pour assurer son ordre à soi, aucun devenir-étranger possible car tous les signes étrangers, alimentant la signification du mythe, deviennent inexploitablement autrement. « C'est l'un des traits constants de toute mythologie petite-bourgeoise, que cette impuissance à imaginer l'autre. [...] Tout mythe tend fatalement à un anthropomorphisme étroit, et, qui pis est, à ce que l'on pourrait appeler un anthropomorphisme de classe⁵⁸⁵. » Le mythe favorise donc la constitution et le durcissement d'entités inertes, imperturbables en les protégeant du changement ; la bordure se referme sur l'intérieur, les frontières sont bien gardées. L'aliénation des signes traduit l'ignorance du multiple, l'affirmation de la pauvreté des dimensions et des fonctions contre le danger et la réalité de l'abondance, finalement, le sédentaire contre le nomade, le radical contre le radicant, le Nom pour une heccéité...

On pourra nous reprocher notre utilisation détournée de la notion de totem : les rapports à la nature, à travers l'identification des clans aux figures animales, ne sont en rien comparables aux devenirs tels qu'ils sont décrits ici jusqu'à maintenant. Comme le montre Lévi-Strauss, s'appuyant notamment sur les propos de Bergson⁵⁸⁶, ces rapports d'identifications n'impliquent pas de rapports particuliers avec l'animal ou la plante en question. La signification d'une telle démarche se situe ailleurs : la figure naturelle a pour fonction essentielle de différencier les clans entre eux (différenciations institutionnelles, sexuelles, etc.). L'identification régent le fonctionnement des clans, en déterminant des fonctions, ce qui nous ramène à notre définition du totem comme anti-cosmogramme, ou formation de regroupements définis et réglementés.

Le fait est que le mythe s'applique à tout ; Barthes l'a suffisamment montré. Les entités qui composent notre cosmos ont été mythifiées, et engagées dans des fonctionnements, cristallisées jusqu'à en faire oublier la pluralité à travers laquelle elles fonctionnent. Les entités qui peuplent le monde (à commencer par le monde comme totalité), de toutes natures qu'elles soient, sont devenues mythes dans les systèmes de signification dominants ; on les a mythifiés, totemisés. Le totem s'oppose à la multiplicité et au cosmogramme ; l'identité

⁵⁸⁴ *Id.*, p. 223.

⁵⁸⁵ *Id.*, p. 47.

⁵⁸⁶ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1967, pp. 193-195.

totémique, qui est celle du sujet traditionnel, s'oppose à l'heccéité ; le signe s'oppose au régime de signes. Nietzsche, philosophe au marteau, s'attaque aux totems : « Là aussi, questionner à coups de marteau, et, qui sait, percevoir pour toute réponse ce fameux “son creux” qui indique des entrailles pleines de vent⁵⁸⁷. » Le son creux, c'est celui qui émerge d'un sens parasité, et devenu la forme vide qui attend l'assignement d'un concept lorsque le signe est pris dans la mécanique mythique. Le marteau n'est pas l'outil du destructeur, mais bien du créateur, de celui qui sonde les idoles à la manière du médecin qui diagnostique avec l'aide du même instrument, celui qui redessine le monde comme l'artiste sculpte son matériau. Le marteau est à la fois outil d'analyse et de composition. Il s'agit de retrouver, sous la forme brute du totem, le signe comme sens, dans sa pluralité, sa multiplicité ; mais déjà, tout comme on trace un cosmogramme, l'inspection prend la forme d'une création. C'est pour cette raison que chez Nietzsche la morale est identifiée comme instrument d'éducation, de dressage ou d'obéissance, autrement dit comme producteur de tendances ou de fonctions orientées (l'orientation contre l'errance).

Ce n'est pas tant qu'il existerait deux types de regroupements, l'un totémique, l'autre cosmogrammique, dans le sens où toutes les formations sont sujettes au même processus de devenir, la différenciation s'opérant précisément sur la façon avec laquelle un regroupement envisage son rapport au devenir, ou comment il s'y expose – il s'agit de fait de tendances. On sait que tout le problème de la limite est de maintenir de façon constante l'équilibre entre deux fonctions : assurer une stabilité d'ensemble d'une part, régler les transformations et le rapport à l'extérieur d'autre part. Il se pourrait par conséquent que ces tendances décrivent les deux versants dont la mesure s'accorde au seul et unique processus devenir, processus vital des cosmogrammes, mais qui dans leurs discordances précipitent, chacun à leur manière, les multiplicités dans des postures aussi pathologiques qu'improductives. *Devenir-inerte* d'un immobilisme forcé, *devenir-fou* du tout-nomade ou de la mauvaise herbe. On retrouve ici les deux tendances du dispositif esthétique. C'est ce qu'identifient Deleuze et Guattari dans le cadre d'une théorie du désir, à travers les deux pôles d'investissements libidinaux, l'un *parano-aque r°actionnaire*, l'autre *schizo-de r°olutionnaire*, se définissant « *läun* par l'asservissement de la production et des machines désirantes aux ensembles grégaires qu'elles constituent à grande échelle sous telle forme de puissance ou de souveraineté sélective, *läautre* par la subordination inverse et le renversement de puissance ; *läun* par ces ensembles molaires et structurés, qui écrasent les singularités, les sélectionnent et

⁵⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Cr°puscule des idoles*, op. cit., p. 9.

régularisent celles qu'ils retiennent dans des codes ou des axiomatiques, *l'äutre* par les multiplicités moléculaires de singularités qui traitent au contraire les grands ensembles comme autant de matériaux propres à leur élaboration ; *läun* par les lignes d'intégration et de territorialisation qui arrêtent les flux, font garrots sur eux, les rebroussent ou les recoupent suivant les limites intérieures au système, de telle manière qu'ils produisent les images qui viennent remplir le champ d'immanence propre à ce système ou cet ensemble, *l'äutre* par des lignes de fuite que suivent les flux décodés et déterritorialisés, inventant leurs propres coupures ou schizes non figuratives qui produisent de nouveaux flux, franchissant toujours le mure codé ou la limite territorialise qui les séparent de la production désirante⁵⁸⁸. » Et toujours la nécessité de fonder sur l'équilibre, la juste mesure, le besoin d'osciller entre les pôles, aussi bien en ce qui concerne le délire que la composition de multiplicités.

On retrouve cette opposition dans les deux types de formations. La *formation cosmogrammique radicante* affirme la multiplicité de ses composantes et l'ensemble des devenirs que celles-ci engagent. La *formation totémique radicale* aura tendance à refreiner les rapports avec l'extérieur, ou du moins à contrôler (axiomatiser) les devenirs de sorte qu'ils ne remettent pas en cause de trop sa distribution. Elle repose, à l'image du mythe, sur un nombre peu élevé de fonctions ciblées, plus ou moins imposées, plus ou moins conformes et réductrices vis-à-vis de l'ensemble des signes avec lesquels elle compose, signes qu'elle détourne dans l'attribution des fonctions. Un totem ne se donne pas à voir sous la forme d'une multiplicité, plutôt comme corps brut, molaire, dissimulant ses éléments engagés dans de lourdes fonctions. Or, les devenirs opèrent toujours selon une mécanique fine ; c'est de tout son être, en chacun de ses points qu'il s'y expose. Il y a cependant un cosmogramme derrière chaque totem, comme un système complexe de signes, et toute une biographie derrière chaque mythe. Ainsi, tout comme il est contre-productif d'essayer de déterminer les mœurs des peuples primitifs, dans leur ensemble, à partir d'une grosse notion incapable de pénétrer les ramifications des réseaux et systèmes de chacun – les considérant par conséquent comme corps brut et non dans la multiplicité de leurs fonctions – il nous est impossible de penser l'analyse cosmogrammique de manière similaire : pour parvenir à saisir la complexité du fonctionnement d'une entité quelle qu'elle soit, il est nécessaire de repérer l'ensemble de ses signes (ses éléments), retracer ses devenirs, c'est-à-dire le réseau dans lequel son agencement opère, son alienus proche, pour enfin saisir les fonctions qu'ils entraînent. Et cela n'est possible qu'à partir du moment où l'observateur s'engage à prendre l'objet de l'analyse dans

⁵⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., pp. 439-440.

sa totalité, non pas une totalité unitaire, mais une totalité multiple, autrement dit dans les limites de ses fonctions, car c'est seulement à ce niveau que sera précisément lisible son activité.

Le mode opératoire de l'analyse cosmogrammique est celui d'une sémiologie. On peut considérer que l'ensemble des éléments d'un cosmogramme sont identifiables à des signes, ils sont porteurs de significations. Cependant, le sens ne suffit pas, le cosmogramme est affaire de fonctions, de praxis comme fluctuations des entités qui peuplent le cosmos. De fait, nous sommes plus proches d'une démarche pragmatiste, et parlerons plus facilement d'une *fonctiologie* – un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser qu'un nouveau nom désignait déjà... Sémiologie fonctionnaliste, et non pas représentative, en ce sens qu'elle cherche à confondre le signe avec le modèle d'occupation fonctionnel du monde qu'il exprime dans son activité. On dira qu'un cosmogramme exprime un panel de fonctions relatives à une entité donnée. Les fonctions s'expriment à travers la mise en relation ou l'organisation de différents éléments (distribution) que recoupe le cosmogramme, et par conséquent sont inhérentes aux différents devenir qui fondent l'encrage de l'agencement de l'entité en tant que parcelle d'un réseau plus vaste. L'élément guêpe assimilé dans le devenir-guêpe de l'orchidée, combiné aux autres éléments de la distribution de la fleur, exprime une fonction de reproduction ; cueillir l'orchidée en vue de l'offrir en engage une autre. Il va de soi qu'un élément pris de manière indépendante ne traduit aucune fonction (si c'est le cas, c'est que l'on a ignoré la multiplicité que forme l'élément en question) : c'est de la mise en rapport, donc des devenir, que naissent les fonctions. C'est pourquoi chaque élément d'un cosmogramme est comparable à un *fonctif*. Un fonctif n'est pas *fonction de*, mais a une fonction *par rapport* à un autre fonctif. La raison étant qu'un élément pris dans différentes distributions exprimera diverses fonctions compte tenu des éléments avec lesquels il s'associe. Les méthodes de la cosmo-analyse sont assez proches de la schizo-analyse de Deleuze et Guattari, toutes deux partageant une vision du monde similaire. Ce n'est pas tant que les cosmogrammes sont alimentés par la libido, mais plutôt que cette dernière emprunte des sillons de type cosmogrammique. Que produit le désir sinon des fonctions, c'est-à-dire en définitive des modulations du champ social (au sens large de cosmos) ? Deleuze explique bien que le désir n'est pas dirigé vers un objet supposé (un totem en l'occurrence) mais s'inscrit dans un ensemble comme agencement⁵⁸⁹. L'objet désiré l'est en tant que multiplicité, comme contexte, panorama qu'il enveloppe, autrement dit sur toute l'étendue de son déploiement.

⁵⁸⁹ Gilles Deleuze, « D comme désir », Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

Désirer, c'est à la fois *mobiliser* et *mod°liser* un agencement par investissement – le désir constructiviste. La femme qui désire une robe investit le cosmogramme de la robe, c'est cet agencement qu'elle désire dans la pluralité de ses composantes et des fonctions qu'il implique ; la portant, elle *devient* un peu cette robe en modifiant sa distribution qui recoupe et occupe désormais des dimensions supplémentaires. La cosmo-analyse est une schizo-analyse devenue rhizome-analyse dès lors qu'on ne prend plus comme objet d'étude les investissements libidinaux, mais le devenir, la fonction, et qu'on l'applique à l'ensemble des entités du cosmos.

La procédure de l'analyse repose sur une série de questions clés (cette procédure reprend dans les grands traits celle que nous avons fait précédemment concernant le hip hop) :

1. *Quel cosmogramme ?* Quelle multiplicité ? Il faut définir une entité à analyser, à la fois point de départ et point de vue sur le monde. L'ancrage comme direction est primordial en tant que les fonctions ne sont pas les mêmes d'un cosmogramme à un autre, même à partir d'un devenir commun. Peu importe sa nature, nous aurons précisément à traiter d'objets de natures très différentes. Peu importe son étendue ou son importance présumée, tous les cosmogrammes présentent le même mode de constitution et sont tous d'une grande complexité.

2. *Quel contenu ?* C'est l'identification des éléments, des signes à l'œuvre dans le fonctionnement d'une entité. Un cosmogramme est un regroupement d'éléments. L'analyse consiste dans un premier temps à baliser l'agencement en question, c'est une recomposition de l'entité par recensement de son contenu. L'investigation implique d'investir l'agencement, en suivant les lignes de point en point, et comme chaque élément décrit, à son tour, toute une multiplicité, cela nous amène à suivre l'entité sur toute l'étendue de son déploiement.

3. *Quels devenirs ?* Le déploiement d'un cosmogramme dévoile les différentes relations d'interpénétration et de partage de son contenu avec son environnement. Ces connexions traduisent un ensemble de devenirs à travers lesquels se constitue l'inscription du cosmogramme, à la fois dans un milieu et dans le cosmos, en mêlant son activité au fonctionnement global du monde.

4. *Quelles fonctions ?* Autrement dit, comment ça marche ? Qu'est-ce que le recensement des éléments et l'identification des devenirs nous disent sur le fonctionnement de

l'entité ? Du fait des rapports d'immanence entre cosmogrammes, les fonctions ne concernent jamais qu'une seule entité, mais emportent avec elles toute une parcelle du cosmos. Cependant, elles n'ont pas la même valeur en fonction du point de vue adopté. Bien qu'elles semblent concerner un niveau d'effectuation différent de celui des cosmogrammes, les fonctions ne sont que les produits ou les traductions des fluctuations des agencements (investissement, devenir, métamorphose) et s'expriment et se lisent par conséquent en termes d'agencement.

5. *Quelles nouvelles fonctions ? Ou quelle signification ?* L'analyse est ingérente, non pas passive mais créatrice. Tracer, c'est aussi bien recomposer que composer, voire consommer. D'une part, l'analyste conçoit une entité comme n'importe quel cosmogramme en investit un autre (c'est qu'il confronte son propre cosmogramme). Il est pris lui-même dans les devenirs en expérimentant. D'autre part, on investit un cosmogramme comme on pense un problème, l'examinant dans ses moindres interstices, ses plus fins rouages, essayant à la fois de dire ce qui est sous-entendu, et de trouver de nouvelles connexions possibles. Une analyse est une sorte de mise à jour du problème. En définitive, il s'agit de créer de nouvelles fonctions ; on retrouve la définition première du cosmogramme : représenter pour pratiquer. Imaginer le monde autrement. Mais de la multiplicité des éléments désignés au sein d'un regroupement cosmogrammique, émerge, dans l'asignifiante et la cohérence du montage, une signification nouvelle. Cette signification à la prétention de devenir modèle d'interprétation du monde.

Le principe de d° mesure

Dans la tradition deleuzo-guattarienne, nous voulons voir le monde et ses objets comme un ensemble de complexes machiniques contenant, selon une question de perspective, un nombre n d'éléments, et décrivant un fonctionnement dont la complexité dépend du point de vue adopté ou accordé par l'analyste à l'entité, c'est-à-dire pouvant aller de la connexion la plus simple à deux éléments à la plus riche impliquant le cosmos dans son intégralité ; et cela, non d'après un régime dimensionnel, mais plutôt selon un degré d'implication. Il va de soi que lorsque l'on considère le fonctionnement d'une entité aussi simple et isolée soit-elle, les limites qu'on lui définit dépendent nécessairement de l'impossibilité pratique de prendre effectivement en compte l'implication réelle de l'ensemble des éléments en jeu dans son

processus fonctionnel. Sur le devenir chaotique réel de l'être s'appose la simplification et l'ordre de la pensée.

Les cosmogrammes sont des agencements fonctionnels. Ce n'est pas tant qu'ils ont une fonction, mais simplement *qu'ils fonctionnent*, qu'ils *font fonction*. A travers le devenir, ils s'agencent en tant qu'ils fonctionnent, et fonctionnent en tant qu'ils sont agencés. Ce rapport nécessaire agencement/fonction se trouve chez Deleuze et Guattari dans l'idée de *machine*. Parce que les machines de Deleuze et Guattari sont finalement des *cosmogrammes identifiés dans leurs fonctions*, de manière à rendre visibles ces dernières en leur donnant la primauté dans le processus d'individuation – ou l'individuation d'un événement. La machine, c'est un cosmogramme comme agencement, l'instantané dont l'objectif est de faire apparaître un ou plusieurs fonctions, et non plus simplement tel sujet ou tel objet. Le cosmogramme est la machine comprise comme dynamique, c'est-à-dire dans un continuum de devenir, métamorphoses successives. Le cosmogramme étant un pur concept de devenir (il ne s'agit pas de trouver l'équilibre à travers l'opposition de deux tendances contraires, mais de se placer directement dans l'entre-deux), avec tous les problèmes que cela comporte pour la pensée, on pourrait dire que la pratique nous impose de n'opérer qu'avec des machines ; les variations des cosmogrammes lui étant hors de portée.

Ainsi : « L'ensemble homme-cheval-arc forme une machine guerrière nomade dans les conditions de la steppe. Les hommes forment une machine de travail dans les conditions bureaucratiques de grands empires⁵⁹⁰. » Ce n'est pas l'homme pris en tant que sujet ou individu ou autre, le cheval comme animal, l'arc comme objet ou arme (déjà une fonction), la steppe comme champs⁵⁹¹ ; mais c'est l'émergence ou la constitution, par branchement, conjonction, d'un regroupement d'éléments divers alors distribués de manière singulière, et dont la valeur ou la charge fonctionnelle ne dépend que de la position des autres dans l'agencement. C'est la localisation d'un site imperceptible, mais aussi, bien entendu, des éléments auxquels ils sont eux-mêmes rattachés (pas d'éléments bruts, uniquement des multiplicités) ; ainsi l'homme et la faim, l'homme et des bras, etc. ; parce que « l'homme » seul n'est qu'un mot qui ne veut rien dire en dehors d'un système linguistique. « Les machines ne sont donc individuées que dans le champ de la représentation, leur existence, en

⁵⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, op. cit., p. 464.

⁵⁹¹ A ce sujet, si dans les exemples les auteurs semblent opérer une distinction de nature entre les éléments et les conditions, il s'agit pourtant toujours de la même chose, à savoir des ensembles, des cosmogrammes ; et en tant que tel, rien ne différencie l'homme ou l'arc de la steppe.

deçà des systèmes de la pensée référentielle est trans-individuelle et diachronique⁵⁹². » L'homme et le cheval et l'arc et la steppe. Arrangé de telle manière, le regroupement accouche d'une ou plusieurs fonctions – et inversement, la fonction est inhérente à la distribution. Encore faut-il y ajouter d'autres éléments, de type gibier ou ennemi (pour des fonctions de type nutrition, territoriale ou politique par exemple), devenus gibier ou ennemi dans cette distribution donnée, pour que la ou les fonctions s'accomplissent, c'est-à-dire pour que le devenir puisse circuler, pour que la machine puisse « machiner ». Car déjà le gibier qui intègre du regard ou de l'oreille la machine homme-arc s'inscrit dans une fonction de fuite ou de survie (c'est comme cela qu'il *interprète* l'élan de devenir qui le traverse) : il élabore, intégrant un élément tanière, une machine de fuite. Une fois de plus, tout est question de distribution : le regroupement homme-arc-gibier forme une machine de nutrition, tandis que le regroupement gibier-arc-homme façonne une machine de survie. Mais le fait est que le devenir ne circule jamais en circuit fermé, même au sein de structures machiniques. Faim, ombre, cachette, peur, monture, progénitures, etc., sont autant d'éléments susceptibles de rentrer dans le fonctionnement des machines. Si bien qu'on identifie ou isole une machine que par contrainte ou nécessité (déjà trop d'ordre et pas assez de chaos). Une machine est déjà un pôle d'intensité ou de devenir, issu d'une conjonction complexe de tout un tas de petites machines : à travers l'ensemble des ses éléments, la machine, en tant que cosmogramme, s'expose de toute part, n'existe qu'en limite, elle est toujours coupure et flux, entraînant toute une portion de cosmos avec elle⁵⁹³. « Une machine n'est qu'un chaînon machinique, arbitrairement discernabilisé sur un arbre ou un rhizome d'implication machinique⁵⁹⁴. » L'homme chasse *par* plaisir, *par* faim, *par* ambition, etc. Ce qui fait machiner – car c'est bien le propre d'une machine que de fonctionner –, ce qui entraîne le mouvement, c'est un flux de devenir qui passe d'un élément à un autre, saute d'un agencement à un autre, associant, parce qu'il ne connaît pas de limites, agrégeant des choses de toutes natures, et formant par là des regroupements et amorçant des fonctions.

⁵⁹² Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., pp. 262-263.

⁵⁹³ A propos du désir-machine : « C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (le sein – la bouche). Et comme la première est à son tour connectée à une autre par rapport à laquelle elle se comporte comme coupure ou prélèvement, la série binaire est linéaire dans toutes les directions. Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Läanti-i dipe*, op. cit., p. 11).

⁵⁹⁴ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., p. 263.

D°j©Apollon, ou « celui qui veut apporter la paix aux individus en traçant entre eux des lignes de démarcation⁵⁹⁵ ». Nous avons besoin – la pensée à besoin – d’ordre. Ordonner, organiser, catégoriser, hiérarchiser, classer, structurer, encercler, encadrer... Deleuze et Guattari demandaient « seulement un peu d’ordre pour [se] protéger du chaos⁵⁹⁶ ». Le chaos comme l’indéchiffrable excitation de l’être, ses vitesses, ses intensités, ses différenciations infinies – tout ce qui échappe aux instances de la pensée. Mais le fait est que le chaos ne s’oppose à l’ordre que du point de vue de la pensée : en tant que lieu du devenir, le chaos est, par définition, le domaine même où se joue toute forme d’organisation ; où elles se défont aussi, simultanément, mais pour rien d’autre qu’un ordre différent, jamais pour du désordre (un ordre virtuel ou « à venir » dans l’interprétation de la pensée). On l’a déjà vu : « Ce qui caractérise le chaos, en effet, c’est moins l’absence de déterminations que la vitesse infinie avec laquelle elles s’ébauchent et s’évanouissent : ce n’est pas un mouvement de l’une à l’autre, mais au contraire l’impossibilité d’un rapport entre deux déterminations, puisque l’une n’apparaît pas sans que l’autre ait déjà disparu, et que l’une apparaît comme évanouissante quand l’autre disparaît comme ébauche. Le chaos n’est pas un état inerte ou stationnaire, ce n’est pas un mélange au hasard⁵⁹⁷. » C’est tout le problème de la pensée que de composer un ordre dans cet ordre singulier, d’en sortir des clichés, des représentations – d’où ce besoin de tracer des plans sur le chaos, pour le rendre praticable. Or, ce qui pose problème à la pensée, c’est précisément que les conditions ou les modalités de son mode d’ordonnance, qui s’appuient exclusivement sur la fixité, sur le ralentissement des vitesses, l’absence de mouvement et le principe d’identité, s’opposent radicalement à l’organisation chaotique. C’est un peu comme si le chaos *organisait* là où la pensée se limite à une *organisation* ; l’opposition entre le verbe, qui exprime le devenir, et le nom, qui le fige.

Etabli sur la limite, c’est toute la fonction du cosmogramme que de faire le lien entre les deux domaines de la réalité : l’équilibre, l’entre-deux, l’à-la-fois ; sans jamais se cristalliser d’un côté ou de l’autre (le chaos ou *le r°aliser* contre *la r°alisation*), plutôt encore être des deux côtés simultanément (le chaos *dans* sa réalisation). Se plier aux exigences de la pensée tout en lui permettant d’assurer son dynamisme, lui donner matière à s’exprimer par le verbe.

Car l’organisation passe par le fait d’organiser, la réalisation passe par le devenir, comme la mesure passe par la *d°mesure*. Le cosmogramme est un outil de démesure, pour

⁵⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I, La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 82.

⁵⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu’est ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 189

⁵⁹⁷ *Id.*, pp. 44-45.

reprendre le vocabulaire nietzschéen : c'est l'opposition entre la mesure apollinienne qui implique limites et individuation, et l'irrationalité de la démesure dionysiaque avec ses ambiguïtés et l'abolition de la subjectivité : « L'individu – ses limites et sa mesure – sombrait dans cet oubli de soi qui est le propre des états dionysiaques et perdait toute mémoire des préceptes apolliniens. La *d°mesure* se dévoilait comme la vérité ; la contradiction, la volupté née de la douleur s'exprimaient d'elles-mêmes du plus profond de la nature⁵⁹⁸. » Mais il est aussi ici affaire, non pas de dualité, mais d'un procès qui implique à la fois deux aspects qui ne sont contradictoires qu'en apparence. L'état dionysiaque naît dans une disposition apollinienne ; la démesure prend la mesure comme repère : l'extériorisation des forces comme dépassement de soi est provoquée par la souffrance infligée par la contrainte de la limite, alors « nous devons par conséquent considérer l'état d'individuation comme la source et la cause originelle de toute souffrance, comme quelque chose de condamnable en soi⁵⁹⁹ ». C'est une tension identique qui traverse le corps sans organes deleuzo-guattarien sous la contrainte de l'organisation : « Les machines désirantes nous font un organisme ; mais au sein de cette production, dans sa production même, le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout⁶⁰⁰. » Toute l'impossibilité pour le corps sans organes comme pour l'agencement de se voir figé, lui qui ne se pense qu'à travers un continuum de variations, de métamorphoses, de machines en tous genres. C'est qu'en s'identifiant ainsi, il ne se reconnaît plus dans l'effectuation d'une bouche, d'un cœur, d'une oreille chacun accompagné de sa série finie d'éléments et de fonctions. S'il ne se reconnaît pas dans cette organisation, c'est en connaissance de cause : il ne comprend pas lorsqu'on lui dit « la bouche ce n'est pas le cœur », car il sait que le cœur alimente le cerveau qui ouvre ou ferme la bouche devant la fourchette, qui active la mâchoire. « Une autre organisation » : le cœur et le cerveau et la bouche et la fourchette ; où encore la bouche comme générateur d'ennui alimenté par l'agacement⁶⁰¹, etc. « Pas d'organisation du tout » : le cœur et le cerveau et la bouche et la fourchette et tout un chaos autour, n'importe quoi qui vient se branché, un menu, un verre d'eau, un rire – un pur agencement qui n'a plus rien à voir avec l'organisme, ni avec quoi que ce soit d'ailleurs – une machine, un cosmogramme, sans nom ni nature. Dionysos, c'est Apollon qui ne se supporte plus, ne se contient plus et déborde sous les forces d'un devenir. Et en même temps, Apollon est le Dionysos renouvelé, métamorphosé

⁵⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I, La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 55.

⁵⁹⁹ *Id.*, p. 84.

⁶⁰⁰ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 14.

⁶⁰¹ Un des montages qu'expérimente El-p dans la machinerie d'un couple à la dérive : « Ce n'est pas ta bouche, c'est un générateur d'ennui alimenté par l'agacement », El-p, « How to serve a man (the meanest things I'd never say) », *Definitive Jux Presents 4*, Definitive Jux, 2009.

et réinterprété. « Ce qui revient à dire que, métamorphosé, il perçoit, extérieure à lui, une nouvelle vision qui est l'accomplissement apollinien de son état. [...] [I]l nous faut alors comprendre que la tragédie grecque, ce n'est pas autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelé⁶⁰². » Nietzsche précise d'ailleurs bien que l'individuation relève du *maintien*, insistant sur cette force d'opposition ou de résistance que l'on impose : « Pensée comme impérative et régulatrice, cette divinisation de l'individuation ne connaît qu'Une loi, l'individu – je veux dire le maintien des limites de l'individu, la *mesure* au sens grec⁶⁰³. »

La pensée deleuzo-guattarienne, qui s'inscrit dans un champ de pensée post-nietzschéen, repose sur la résolution, ou tout du moins sur la pratique ou la mise en fonctionnement de cette impossible alliance. Leur solution fut, dans l'abolition des limites quelles qu'elles soient, le dépassement de la dualité par la pensée de l'entre-deux, du milieu, de la limite – pour voir deux pays d'un seul regard, il faut se placer sur la frontière, afin que celle-ci ne soit précisément plus visible, qu'elle fasse contrepont. Se débarrasser des dualités, c'est affirmer un fonctionnement commun. Comme le montre Georges Perec⁶⁰⁴, les murs de l'appartement ne sont pas nécessaires parce qu'ils le délimitent, mais simplement *parce qu'il* y a quelque chose de l'autre côté (ou : *pour* qu'il y ait quelque chose de l'autre côté). Et il en va de même pour les frontières entre les pays. De manière générale, ce qui compte pour une limite, qu'elle quelle soit, c'est ce qui se trouve derrière, sans quoi elle n'aurait aucune raison d'exister (le no man's land ne fait que renforcer cette idée – une large limite pour de grands enjeux). Parce qu'elle est le point de rencontre entre deux choses qu'elle est censée séparer, la limite ouvre plus qu'elle ne ferme ; elle est la preuve d'une affinité entre deux camps, et elle est le lieu même de vérité.

Dionysos ou Apollon ; Dionysos *et* Apollon, les deux à la fois, simultanément. Deux figures divines pour l'expression schizophrénique de l'être – l'être comme devenir. Seules les limites de la pensée ne permettent pas de les apercevoir à l'unisson ; toujours ce besoin de prendre les choses les unes après les autres. Et comme la pulsion dionysiaque jaillit du corps lisse d'Apollon (par tous ses pores, sans exceptions), la démesure surmonte la nécessaire mesure, en s'installant précisément sur son outil le plus précieux, la limite. On l'a dit, la fonction du cosmogramme est double : tantôt délimiter pour déborder, tantôt déborder pour

⁶⁰² Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I, La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 74.

⁶⁰³ *Id.* p. 54.

⁶⁰⁴ Georges Perec, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.

délimiter ; ordonne d'une main, plonge dans le chaos de l'autre. Il faut une ligne à franchir pour en tracer une autre, une mesure, même temporaire, comme repère de la démesure. A une extrémité, la pensée trace la mesure, de l'autre, c'est la fuite des lignes qui s'enfoncent ou s'éloignent dans la démesure du chaos. Et lire la fonction nécessite de suivre un devenir qui ne cesse de faire varier les formes, précisément parce que les connexions qu'il entraîne ne cessent de franchir les limites des entités formulées par la pensée. Rappelons qu'il n'y a rien de plus réel et d'existant que le chaos, comme domaine du devenir où se font et se défont les fonctions, et que ce sont les images arrêtées de la pensée, comme interprétations du chaos, qui sont trompeuses. Nietzsche a bien compris cela lorsqu'il écrit que Dionysos, qui incarne ce bouillonnement chaotique intensif, est « le seul être qui soit véritablement réel » et qui fatalement « apparaît dans une pluralité de figures⁶⁰⁵ » : le réel est pluriel. Pour revenir au cas de la bouche, c'est déjà, pour la pensée, se confronter au chaos que de concevoir une basique machine alimentaire de type cerveau-bouche-fourchette, parce que cela implique un schéma de réalisation dont les lignes trans-entitaires ne se laissent enfermer nulle part. Il n'y a pas de nom pour cette entité machinique, il n'y a qu'une fonction, qu'un fonctionnement, un événement. Ou encore une Figure, un montage esthétique.

C'est la raison pour laquelle derrière la séparation des articles dans le quotidien lu par Bruno Latour, les lignes se croisent et il ne nous reste finalement que des cosmogrammes, que des entités hybrides (Apollon vs. Dionysos, jusque dans les pages des journaux) : « Les pages Économie, Politiques, Sciences, Livres, Culture, Religion, Faits divers se partagent les maquettes comme si de rien n'était. Le plus petit virus du sida vous fait passer du sexe à l'inconscient, à l'Afrique, aux cultures de cellules, à l'ADN, à San Francisco, mais les analystes, les penseurs, les journalistes et les décideurs vous découperont le fin réseau que le virus dessine en petits compartiments propres où l'on ne trouvera que de la science, que de l'économie, que des représentations sociales, que des faits divers, que de la pitié, que du sexe⁶⁰⁶. » Les hybrides nécessitent de retracer les lignes d'articulations des différents objets ou domaines qu'ils concernent. D'où l'importance décisive de la conception du savoir de Foucault, autour de laquelle tous les domaines viennent comme se greffer à l'ensemble⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes I, La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 83

⁶⁰⁶ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La découverte, 2006, p. 9.

⁶⁰⁷ « Tel est le positivisme, ou le pragmatisme de Foucault ; et il n'a jamais eu de problème concernant les rapports de la science et de la littérature, ou de l'imaginaire et du scientifique, ou du su et du vécu, parce que la conception du savoir imprégnait et mobilisait tous les seuils en en faisant les variables de la strate comme formation historique. » (Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 59).

Mais quelle organisation alors, pour ce monde de cosmogrammes, ce monde de la démesure ? Le XIX^e siècle fut celui de l'ouverture des frontières, les rapports entre les choses se montraient plus évidents et cela entraîna des changements forts dans de nombreux domaines, élaborant les fondations d'une conception hybride du monde. Comme nous ne pouvons, faute de moyen, rendre d'une part le chaos, d'autre part le monde effectué ou réalisé complètement intelligibles, cette conception du monde repose sur un paradoxe comme l'acceptation des deux, affirmant du même coup une métaphysique fondée sur le principe d'immanence – rien ne séparent les deux mondes qui se croisent et se mélangent sur la limite.

On découvre à la fois la continuité et l'enchevêtrement entre les différentes entités du monde. Bataille résume cette conception avec la notion de *complexité*⁶⁰⁸ et, déjà, une esquisse de cosmogramme : « De la façon la plus générale, tout élément isolable de l'univers apparaît toujours comme une particule qui peut entrer en composition dans un ensemble qui le transcende. L'être ne se trouve jamais que comme ensemble composé de particules dont l'autonomie relative est maintenue⁶⁰⁸. » En découle l'élaboration de sa pyramide de la complexité qui, des particules les plus élémentaires de l'univers (quartz, nucléons) aux formations les plus complexes (organismes, Etats, totalité), décrit une structure stratifiée du cosmos selon le principe des poupées russes, ou de l'Un tout : chaque niveau de la pyramide sont des composés formés par association des éléments du niveau inférieur. Dans ce modèle arborescent, le vivant (plante, animal, homme) échappe au pattern, élaborant ses propres branchages. Or, si ce système permet d'effacer quelques frontières et de marquer d'une certaine continuité l'ontologie cosmique, non seulement il ne sort pas de l'arborescence mais en plus ne fait finalement que bâtir de nouvelles frontières – celles de la spécialisation, à chaque strate sa discipline et son laboratoire : le chimiste, le physicien, le biochimiste, le biologiste, le psychologue, le sociologue, l'anthropologue, le politique, l'économiste, l'historien, l'astrophysicien, etc. Ainsi, si Bataille discerne l'enchevêtrement (les entités comme multiplicités partageant leurs éléments), il passe à côté de la véritable continuité, telle que nous l'entendons. En effet, la continuité ne s'inscrit pas ou plus dans le temps (continuité de la succession ou temporalité de Chronos⁶⁰⁹) mais dans l'espace (continuité de la simultanéité ou temporalité d'Aiôn⁶¹⁰) : elle est l'affirmation non pas d'un déroulement

⁶⁰⁸ Georges Bataille, « le labyrinthe », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 437.

⁶⁰⁹ « Chronos, c'est le présent qui seul existe, et qui fait du passé et du futur ses deux dimensions dirigées, telles qu'on va toujours du passé au futur, mais à mesure que les présents se succèdent dans les mondes ou les systèmes partiels » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 95).

⁶¹⁰ « Aiôn, c'est le passé-futur dans une subdivision infinie du moment abstrait, qui ne cesse de se décomposer dans les deux sens à la fois, esquivant à jamais tout présent. » (*Ibid.*).

orienté et hiérarchisé, mais bien d'un plan de connexion et de composition rhizomique résultant d'une mise à plat radicale du monde. Or le paradoxe que suppose la démesure implique d'une part l'enchevêtrement, d'autre part une véritable continuité : les éléments qui composent une multiplicité décrivent eux-mêmes des multiplicités, sans jamais sortir du système, sans jamais inclure ou être inclus.

Et c'est ce qui passe dans l'établissement d'une machine. Elle n'est jamais individualisée en tant qu'elle fonctionne (elle ne peut pas ne pas fonctionner) ; quel que soit le niveau auquel on choisit d'y entrer, on sera forcé d'ignorer les limites de l'individualité des sujets et objets concernés : la bouche qui mange, c'est au minimum une bouche et quelque chose à manger ; et déjà la bouche ce sont des lèvres, des dents, une langue et tout un système digestif, etc. Et ça n'aurait pas de sens de dire que les dents se trouvent *dans* la bouche. De sorte que la machine s'étend dans tous les sens, et non dans une seule direction.

Conclusion - Esth°tique de consistance

L'engagement esthétique, chez l'artiste, ne représente pas une alternative, mais relève d'une nécessité. Non pas la nécessité de « faire de l'art », mais celle, lorsque l'on en fait, d'emprunter la voie de l'esthétique. En effet, considérer l'œuvre d'art comme une alternative, une option parmi d'autres possibles, revient à ignorer son caractère exclusif, authentique ; une authenticité qui n'est pas tant celle de l'objet unique (qui n'est définitivement pas un critère d'art), mais celle de son résultat, du fruit de l'acte de création. Ainsi est-il inutile de demander à un artiste de s'expliquer sur son œuvre : cela reviendrait à traduire, dans le langage commun des conventions et des usages établis, ce qu'il a produit, par *n°cessit°*, sous une *autre* forme. L'artiste, l'écrivain y compris, parle une langue étrangère, picturale, sonore, etc., en un mot esthétique ; un langage sensible intraduisible, sans dénaturation ou interprétation, dans un langage ordinaire dont les limites et l'insuffisance sont précisément les conditions de l'invention esthétique. Au mieux peut-il évoquer, à l'image d'un Bacon ou d'un Schaeffer, les conditions de son travail de création (on a vu l'embarras récurrent du second lorsqu'il s'agit de qualifier la nature de ses nouveaux sons). La composante esthétique, au sens où nous l'entendons ici, repose sur le franchissement, le dépassement ou la transformation des codes préétablis de représentation et de signification : elle suppose donc d'elle-même l'impossibilité d'une conformité complète avec eux.

Greenberg insiste, davantage que leur justification, sur la nécessité des méthodes de l'avant-garde. Pourquoi ? Parce que « l'avant-garde bouge⁶¹¹ » : le fait qu'elle repose sur l'imitation du processus d'imitation traduit aussi bien un attachement qu'un dépassement. Et c'est ce dépassement qui est ou est devenu nécessaire. Dans le domaine artistique, du point de vue de l'artiste, le problème se pose d'abord en ces termes : nécessité de trouver des procédés de création et des modes de représentation différents. Et ce qui en résulte, c'est l'existence d'entités esthétiques inédites qui n'ont pas d'équivalent dans notre monde référent. Mais d'où provient cette nécessité ?

Que l'avant-garde, depuis près de deux siècles, soit synonyme de rupture est un fait évident. Encore faut-il identifier, pour en comprendre les enjeux, avec quoi et comment s'opère la rupture. Greenberg l'explique sans détour : l'opacité immédiate des œuvres de l'avant-garde, facteur de la marginalisation du mouvement, ne veut pas dire que celui-ci se dissocie du monde réel et de ses préoccupations sociales et politiques⁶¹². Il nous apparaît que l'émergence du dispositif esthétique montre deux choses. D'abord, qu'au-delà de la classification artistique classique, se dessine, sur la période qui nous intéresse, une communauté d'artistes qui partagent des intentions et des pratiques, des procédés relativement semblables. D'autre part, que l'opacité esthétique a des « apparences trompeuses », en ce sens que l'avant-garde mobilise des éléments très concrets qui traduisent un attachement fondamental au réel. Finalement, un attachement autrement plus fort que celui que l'on attribue, par la force des choses, aux œuvres d'art qui utilisent des systèmes de représentation dont l'apparence concrète, obtenue par convention ou habitude, ne doit pas cacher la nature abstraite. Comme si l'abandon de la représentation, le parti pris pour la forme asignifiante, étaient tout le contraire d'une fuite ou d'un détour : c'est un retour, des *retrouvailles* avec le monde ; une vision latente du monde encore incertaine. L'avant-garde ne se détourne pas du monde, mais d'une *version* de monde – c'est ici que se situe la rupture. Et toute la nécessité qui l'accompagne est celle de trouver, probablement de construire, une version différente, tout en se donnant les moyens de la représenter, de la peupler de formes, d'entités diverses, et de la remplir de sens.

Revenant sur *Läanti-ï dipe* et l'ambiguïté de sa réception lors de sa sortie, Deleuze à cette formule : « on avait bien une grande ambition, [...] mais on voulait dire la chose la plus

⁶¹¹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, op. cit., p. 14.

⁶¹² « Car il n'existe pas d'autres voies aujourd'hui pour créer un art et une littérature de premier ordre. Nier cette nécessité à grand renfort de termes tels que "formalisme", "purisme", "tour d'ivoire", pour ne citer que ceux-là, est stupide ou carrément malhonnête. » (*Ibid.*).

simple du monde⁶¹³. » S'en suit l'idée il est vrai assez simple que l'on ne désire pas un objet mais *dans* un agencement. Idée simple qui engage cependant toute une série d'idées complexes dans son déploiement en refondant le champ du désir, de la psychanalyse, de la sociologie, de l'art, de la philosophie, etc. Un nouveau concept de désir qui amorce une grande transversalité entre les différentes sphères, et implique notamment une conception « élargie » de la subjectivité – bien que dans un autre contexte, Guattari écrit : « élargir la définition de la subjectivité pour dépasser l'opposition classique entre sujet individuel et société⁶¹⁴. »

Nous avons toujours eu l'impression de vouloir dire une chose assez simple. À savoir que *l'œuvre d'art est une carte* ; que créer une œuvre d'art consiste à tracer, métamodéliser un agencement social d'occupation, ou cosmogramme. Que par conséquent les différents éléments que l'on peut dégager d'une œuvre, tout au long du processus d'élaboration (intention, procédés, formes, etc.), sont autant de repères dans cet agencement. En outre, l'œuvre d'art ne relève pas d'un investissement personnel : la constitution d'un agencement relève de l'investissement *singulier* d'un champ social – ou cosmique – *collectif*. On retrouve alors l'idée d'une transversalité qui recoupe ou superpose la subjectivité, l'œuvre d'art et la société. C'est à ces conditions que l'œuvre d'art épouse la fonction de l'artéfact, et devient un outil d'analyse, et finalement de construction, du champ social lui-même.

Dans la continuité de cette idée que l'œuvre d'art est une carte, nous avons voulu dire une deuxième chose, toute aussi simple. À savoir que l'invention esthétique ne passe pas par la représentation, qui suppose l'existence de systèmes sémantiques préétablis, mais qu'elle fait sens *dans* la constitution d'un agencement. Par exemple, dans le rap, le sample n'est pas signifiant (il est même vidé de sa signification), mais l'acte de sampler, ou l'occupation sociale de l'acte de sampler, fait sens dans l'agencement social de l'artiste de rap, en rapport avec d'autres composantes (tout autant non signifiantes, mais renvoyant à un lignage d'occupation concret). Cette tendance esthétique suppose de s'intéresser davantage aux processus d'élaboration qu'au contenu sémantique proprement dit. Mais, d'une part et sous la forme d'agencement, l'œuvre d'art fait sens ; d'autre part elle symptématise une manière différente de faire sens et de considérer le sens, en dehors des systèmes rigides de signification ; enfin, en se propageant, elle fait fonction.

⁶¹³ Gilles Deleuze, « D comme désir », Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

⁶¹⁴ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 12.

Est avant-gardiste l'intention de dépasser un doute sur la nature du sens et de la représentation, et de proposer en réponse des entités esthétiques qui font sens, mais en dehors des systèmes sémantiques établis, en déplaçant temporairement la consistance de l'œuvre du contenu vers la forme, du représenté vers le *repr°senter*. C'est en considérant ces œuvres comme des cosmogrammes, comme la métamodélisation d'agencements sociaux d'occupation, que l'on pourra en tirer quelque chose. Autrement dit, c'est en adoptant les codes qu'utilisent les artistes eux-mêmes que l'on pourra comprendre de quelle manière et selon quels principes s'organise leur monde. Bien entendu il y a, pour ainsi dire, autant de mondes que d'œuvres, mais l'intention de l'avant-garde, même si elle se manifeste de différentes façons (dans la méthode comme dans le degré de dépassement du problème), répond sensiblement à un même modèle : celui du dispositif esthétique.

La fonction du dispositif esthétique est de produire du sens ; l'asignifiante produit des #signes qui, précisément, décrivent des agencements sémantiques : l'asignifiante prolonge l'objet dans un agencement. L'asignifiante des termes hérités du monde du travail chez Houellebecq : son « salarié » (#salarié), ce n'est pas le même que le « salarié » du JT, ou celui des formulaires administratifs (situation professionnelle : « salarié »), officiel, informationnel, purement rationnel et fonctionnel dans le système donné. Les signes deviennent régimes, agencements animés. Le phénomène d'extension – du domaine de la lutte – trace des lignages sensibles insoupçonnés (il y a une ligne chez Houellebecq qui va du bureau à l'acte sexuel, en passant par l'agence de voyage). L'écriture troue la réalité, « abolit la [rationalité de la] chaîne causale⁶¹⁵ » ; elle ouvre les signes, déploie un panorama, opère des branchements : la sensation redessine une cartographie du cosmos. Et c'est la même chose que l'on retrouve dans les corps de Bacon, les textes de Grems, les signes de Barthes, les sons de Schaeffer, l'identité afro-américaine d'Everett ou dans celle de Kafka, dans le sampling du rap, etc. En fin de compte : ouvrir et baliser des agencements ; des agencements sans nature définie, parce que faits d'éléments hétérogènes. Et toujours, dans chaque cas, on retrouve la même intention, et cette même nécessité : celle de mettre en forme un rapport au monde que nous interdit la distance du sens, de la raison, de la causalité, de la grammaire (Bacon qui s'étonne de ne pas être parmi la viande chez le boucher ; Schaeffer qui ne parvient pas à exprimer certaines sensations ; Kafka et Everett qui ne se reconnaissent pas dans ce qu'ils sont censés – ou « sensés » – être, etc.).

⁶¹⁵ Michel Houellebecq, « Rester vivant », *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 2015, p. 25.

La voie de l'esthétique, le parti pris de l'avant-garde pour l'assignation, c'est le renoncement à l'essentialisme pour une pragmatique ; ce que Deleuze et Guattari appelleraient une pensée de l'évènement : non pas la chose en soi, mais l'agencement que tracent ses incidents, avec l'ensemble de leurs nuances, et cette prérogative : « *Donner consistance sans rien perdre de l'infini*⁶¹⁶. »

Or précisément, le principe même du sens et de la raison est de donner consistance en réduisant, voire en éliminant la part d'infini. Si les artistes d'avant-garde refusent la représentation, c'est qu'ils jugent qu'elle ne permet pas de rendre compte, dans son principe même, de l'expérience qu'ils font du monde et de ses objets – quelque chose manque, de l'ordre de l'intensif, du sensible, qui n'est pas rationalisable, tout en étant appréhendable.



Pierre Montebello s'intéresse à un problème comparable, et tout aussi contemporain. Devant la complexité de notre époque, l'immensité et la diversité des savoirs et des pratiques, des modes d'occupation, nous avons de plus en plus de difficultés à répondre à la question : « *Qu'est-ce qu'un monde ?* ». Et par extension : « *Dans quel monde vivons-nous ?* ». La nécessité est ici de parvenir, et de façon pertinente, à « recomposer un monde » en dépassant la double impasse héritée d'une philosophie moderne « indissociable d'une mutation profonde de notre conception de la nature⁶¹⁷ ». L'auteur précise : « Si la philosophie de Descartes est si importante, c'est qu'elle signale que la naissance de la modernité s'accomplit par une double révolution, à la fois physique et métaphysique, par la délimitation de deux niveaux du réel qui n'ont plus la même teneur ontologique : les choses étendues et les choses pensantes⁶¹⁸. » Depuis, notre conception classique du monde repose sur ce dualisme lourd, une cohabitation à la fois établie et aveugle qui « détruit par deux fois le rapport à la Terre⁶¹⁹ ». « D'une part, le *monde sans homme* de certaines sciences, matériel, neutre, indifférent, de l'autre, l'*homme sans monde* de certaines philosophies et sciences humaines, hautain, plus que nature,

⁶¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 45.

⁶¹⁷ Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, op. cit., p. 103.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Id.*, p. 68.

transcendant, spirituel⁶²⁰. » Recomposer le monde, ou en composer un, suppose de faire le lien entre l'homme et le monde, lien que les deux visions, dépendantes l'une de l'autre tout en étant antagonistes, rendent impossibles. Ce qu'elles ont en commun, c'est le fait de confier toute la responsabilité conceptuelle au seul esprit humain. Cela va de soi dans le transcendantalisme philosophique, mais c'est aussi le cas dans l'haute-ment rationnel monde sans homme, « archi-humain mais du strict point de vue de ce qui est nécessaire à son intellect, entièrement formalisé par l'homme et pour l'homme⁶²¹ ». Lorsque l'expérience fondamentale de l'homme vis-à-vis du monde réclame une réconciliation, trouver une autre voie est impérative, et celle-ci ne passe précisément pas uniquement par l'exception de l'esprit : « L'accès au monde ne devait plus dépendre de la seule logique de l'intellect. Schopenhauer, Nietzsche et Bergson ont été le grand moment de remise en cause de cette vision intellectualiste du monde, la tentative de capter l'illogique du monde. Il n'était plus possible de continuer à éliminer les qualités secondes, les dispositifs expérimentaux avec observateur, les référents non mathématisables, les êtres vivants, afin d'obtenir une ontologie blanche débarrassée de l'ontologie noire des êtres autres. Il fallait repeupler la terre⁶²². »

Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, mais aussi Tarde, et Ravaisson en un sens. Le « grand moment » est celui, fin XIX^e, de ce que Montebello appelle « l'autre métaphysique », ou « métaphysique non kantienne ». À la fois grecque par sa « conception intégrative du cosmos », et anti-grecque « par son dépassement de l'intelligence⁶²³ », cette fulgurance philosophique piégée entre la métaphysique moderne et la phénoménologie, avait pour ambition de tracer un plan (aussi bien au sens topologique que dans celui de programme) de réconciliation entre l'homme et la nature. Parmi ses principales caractéristiques, et au-delà des différences notables qui opposent ses penseurs, on trouve : une *transversalité cosmique*, soit par équivocité, soit par univocité, qui assure une continuité ontologique dans l'ensemble de l'être⁶²⁴ ; une *ontologie de la relation* qui affirme, contre toute forme de jugement arrêté et/ou définitif, l'être comme procès, devenir⁶²⁵ ; une défiance vis-à-vis des modes traditionnels d'accès à la vérité, reposant sur un « anthropomorphisme supérieur⁶²⁶ », qui entraîne

⁶²⁰ *Id.*, p. 4. « La science réductionniste a imposé le naturalisme et le mathématisme en niant l'expérience psycho-vitale (le monde sans homme), la philosophie transcendantale s'est défendue en se retranchant de la nature (l'homme sans monde). » (*Id.*, p. 105).

⁶²¹ *Id.*, p. 69.

⁶²² *Id.*, pp. 71-72.

⁶²³ Pierre Montebello, *L'autre métaphysique*, op. cit., p. 263.

⁶²⁴ *Id.*, « La question ontologique », pp. 21-26.

⁶²⁵ *Id.*, « L'être comme relation », pp. 26-31.

⁶²⁶ Le terme, proposé par Montebello, s'applique d'abord à Jonas. « La proposition – l'homme ne peut être étranger au monde – enveloppe sa converse – le monde ne peut être étranger à l'homme. Telle est la signification

l'élargissement du prisme de notre expérience du monde. Ce dernier point est important. Il justifie d'une part une forme d'irrationalisme positif et créatif, souvent mal compris, qui « n'était pas la négation de l'usage de la raison » mais « signifiait seulement que la raison n'est pas le principe du monde⁶²⁷ ». D'autre part et par conséquent, il implique une attention particulière, qu'on pourrait qualifier de sensible, à un *donn°* immédiat, à une expérience du dehors qui ne prend pas sa source dans l'esprit humain⁶²⁸. Cela apparaît d'ailleurs, pour Montebello, comme une nécessité, une obligation : « Le donné se donne comme ce qui n'est pas constitué par la pensée, plutôt l'inconstituable qu'elle subit, ce qui s'impose à elle et lui crée une *obligation*⁶²⁹. » Enfin, l'anthropomorphisme supérieur permet de dépasser, de manière originale mais non moins évidente, l'impasse de l'anthropomorphisme : certes, l'expérience du monde passe toujours par un sujet, mais non plus un sujet isolé, fermé sur lui-même, mais une subjectivité ouverte sur le monde, une subjectivité-monde⁶³⁰. « L'autre métaphysique » dresse un panorama radicalement nouveau, où l'homme, et le monde, sont pensés autrement parce que pensés, enfin, dans un seul même mouvement. Un mouvement de métamorphose perpétuel qui n'est pas généré par l'esprit, mais rythme le monde lui-même⁶³¹.

On peut s'étonner, à l'image de Montebello dans *L'autre m°taphysique*, d'une telle convergence, au crépuscule du XIX^e siècle, de pensées aux traditions pourtant différentes⁶³². Conformément à ce que nous avons essayé de montrer ici, on s'étonnera certes du timing si favorable, mais finalement moins du fait de l'implication de la philosophie et du contenu même de ces pensées. Il nous semble en effet évident que l'esthétique d'avant-garde, telle que nous l'avons abordé, se fait l'écho de ce « grand moment » ; un écho qui, d'une certaine

de l'anthropomorphisme supérieur, qui est au fond un cosmomorphisme, parce qu'il nous oblige à transférer toute forme de singularité ontologique, vitale ou psychique, au niveau cosmologique. » (Pierre Montebello, *M°taphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, op. cit., p. 78).

⁶²⁷ Pierre Montebello, *L'autre m°taphysique*, op. cit., p. 263.

⁶²⁸ « [N]e plus partir d'abstractions intellectuelles, d'idées générales, de constructions formelles, se mettre en mesure de saisir l'effraction du monde en nous. Dans toute cette période, la prise en compte de la manière dont l'expérience se *donne* est capitale, elle est d'ailleurs le dénominateur commun de ces métaphysiques. Il n'y a en effet aucune raison de réduire l'expérience du monde à la pensée du sujet. » (Pierre Montebello, *M°taphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, op. cit., p. 72).

⁶²⁹ *Id.*, p. 73. Ou encore : « Nous exprimons par pure "nécessité" et "obligation" ce que la pensée *subit* en elle et ce qu'elle *doit* penser en retour dans la stricte mesure où elle est intérieure au processus d'individuation d'une totalité physique, organique et psychique. » (Pierre Montebello, *L'autre m°taphysique*, op. cit., p. 16).

⁶³⁰ Montebello opère un renversement : « On retrouve toujours la même ambiguïté dans l'anthropomorphisme : l'anthropomorphisme bien compris n'est pas un rétrécissement mais un élargissement, le signe secret de notre appartenance au monde. » (Pierre Montebello, *M°taphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, op. cit., p. 124).

⁶³¹ « Telle est la source du mouvement du réel : "s'affranchir de son essence même". » (Pierre Montebello, *L'autre m°taphysique*, op. cit., p. 120, citant Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1890, p. 60).

⁶³² Pierre Montebello, *L'autre m°taphysique*, op. cit., p. 146.

manière, a peut-être trouvé dans l'art matière à se prolonger davantage que dans la philosophie.

La rupture de l'avant-garde est une rupture avec la conception du monde de la philosophie moderne. Parce qu'en premier lieu les artistes éprouvent, comme les penseurs de « l'autre métaphysique », la nécessité de dépasser les limites d'une expérience commune gouvernée par les principes de l'intellect, qui dans l'art s'incarnent dans les systèmes abstraits de représentation établis. L'apparence de la fuite, la suspension du sens, ou encore l'autonomie de « l'œuvre d'art comme monde », sont les symptômes d'artistes inventeurs qui travaillent non pas en dehors du monde, mais en dehors du monde connu (dans le sens de connaissable par l'intellect). Il serait faux d'avancer que l'avant-garde esthétique et « l'autre métaphysique » partagent un monde, tout comme affirmer l'homogénéité dans chacune d'elle (seule la raison a l'universel comme horizon), mais force est de constater une intention commune. Il existe très probablement des facteurs favorisant ce tournant à la fois philosophique et esthétique, qui s'étend finalement, entre les deux disciplines, du XIX^e siècle à aujourd'hui, et nous concerne toujours. Parmi eux, les nombreuses découvertes dans le domaine des sciences, auxquels philosophes et artistes étaient très attentifs – Montebello insiste notamment sur les effets de la découverte de l'action à distance des forces⁶³³. Latour évoque une complexification du monde, la multiplication des « acteurs » qui alimentent son fonctionnement⁶³⁴. Bourriaud parle des avancées technologiques dans les domaines de la communication et des transports, facilitant et favorisant largement les rencontres et les partages de toutes sortes⁶³⁵. Guattari rappelle l'évolution industrielle et ses nouvelles conditions de travail, tout comme, de manière plus globale, la complexification et la spécialisation du domaine professionnel, qui en fragmentant les procédures de production, ont redessiné notre conception des agencements organiques et subjectifs, dans les rapports à l'objet, à la tâche, à la machine, etc. : l'individu n'est plus producteur d'objets finis, n'est plus responsable de grandes fonctions isolables, il est devenu une pièce dans un champ machinique de ramifications aux limites floues⁶³⁶. Et c'est, nous semble-t-il, parmi ces phénomènes et

⁶³³ *Id.*, « Sens de la force », pp. 99-101.

⁶³⁴ Bruno Latour, « There is no terrestrial globe », in Melik Ohanian & Jean-Christophe Royoux, *Cosmograms*, *op. cit.*

⁶³⁵ Voir à ce propos son « esthétique de la globalisation » qui prend racine dans les conditions contemporaines dans Nicolas Bourriaud, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, *op. cit.*

⁶³⁶ « L'évolution de la division sociale du travail a entraîné la constitution d'ensembles productifs de plus en plus gigantesques. Mais ce gigantisme de la production a provoqué une molécularisation toujours plus accentuée des éléments humains qu'ils mettaient en jeu dans les agencements machiniques de l'industrie, de l'économie, de la formation, de l'information etc.... Ce n'est jamais un homme qui travaille – on peut en dire autant pour le désir – mais un agencement d'organes et de machines. Un homme ne communique plus directement avec ses

événements, symptômes de variations au niveau de notre conception et de notre rapport au monde, qu'il faut ranger les philosophies de « l'autre métaphysique », aussi bien que les productions esthétiques de l'avant-garde. Symptômes de variations, et signes que nos images, nos concepts ne sont plus adaptés, plus en mesure de rendre compte de nos expériences contemporaines du monde. Comment faire rentrer, autrement que sous la contrainte, le « montage machinique » du travailleur guattarien dans le moule du sujet traditionnel⁶³⁷ ? Qu'est-ce qu'une identité dans un monde globalisé ? C'est ce type de problèmes qui se pose lorsque l'on se heurte aux limites rigides du seul intellect, et auquel cherche précisément à répondre l'avant-garde.

Au-delà du caractère symptomatique, parce que l'œuvre d'art produit plus qu'elle ne reproduit, l'esthétique d'avant-garde fait fonction : le dynamisme du dispositif esthétique est la marque d'une création. Le cosmogramme que trace une œuvre d'art est la métamodélisation d'un modèle d'occupation concret du monde que l'artiste cherche à remplir de sens par la forme, et dont les caractères sensible et processuel échappent à la rigueur de l'esprit. Le cosmogramme relève, on l'a vu, d'une ontologie de la relation⁶³⁸. La nature hétérogène des éléments qu'il mobilise suppose une transversalité univoque, une mise à plat du monde. Du fait de sa qualité esthétique, le cosmogramme recoupe ce que Montebello appelle une « cosmo-forme », l'esthétique d'avant-garde un « cosmomorphisme ». « Que pourrait être une pensée cosmomorphique ? Elle ne partirait pas de sujets vivants, pensants, psychiques, ou de corps atomiques, cellulaires, moléculaires, ou de collectifs quelconques, mais de l'impact que la présence du monde produit sur toutes ces choses, et particulièrement sur leurs formes. Elle ne parlerait donc pas de formes mais de cosmo-formes, de formes toujours déjà prises dans une relation avec la Terre ou le cosmos⁶³⁹. » Les cosmo-formes, ambiguës en partie parce que difficilement intellectualisables, ont *l'expressivité* comme

semblables : les organes, les fonctions participent à un « montage » machinique qui met en conjonction des chaînons sémiotiques et tout un entrecroisement de flux matériels et sociaux [...]. En contrepartie de ce qu'elles ont fait éclater les territorialités humaines traditionnelles, les forces productives sont en mesure aujourd'hui de libérer l'énergie « moléculaire » du désir. On ne peut pas encore apprécier la portée révolutionnaire de cette révolution machinique-sémiotique. » (Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, op. cit., pp. 53-54).

⁶³⁷ Guattari opère une distinction entre le *sujet* classique, entendu comme « essence ultime de l'individuation », à la *subjectivité processuelle*, comme « agglomération de facteurs hétérogènes de subjectivation » dont se rapprochent nos agencements sociaux d'occupation (Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 40 et p. 50).

⁶³⁸ La relation comme « absolu » : la thèse de l'ontologie de la relation « soutient que la relation est un absolu », et ne revient pas à « considérer qu'un prédicat quelconque est posé, dans un jugement, en relation avec le sujet » (Pierre Montebello, *L'autre métaphysique*, op. cit., p. 25).

⁶³⁹ Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, op. cit., p. 130.

*dimension*⁶⁴⁰. Il faut comprendre qu'elles définissent, en tant que compositions et dans une certaine autonomie à l'égard de tout jugement et fixation par l'esprit, des « zones d'expression ». Montebello insiste bien sur cette nécessité dans le pictural : « Les images n'ont pas nécessairement à représenter quelque chose pour être des images, c'est même tout le contraire, elles ne sont images picturales que lorsqu'elles créent une zone d'expression, que si elles inventent des modes d'être qui n'ont pas d'autres lieux que leur *forme m² me*⁶⁴¹. » C'est *l'esthétique comme nécessité*, contre *l'art comme alternative*.

Mais davantage encore, l'ambiguïté inhérente aux cosmo-formes tient à la nature de leur autonomie – et nous ramène en réalité au questionnement sur le lieu de la rupture. Absente par exemple chez Gell, qui levait le doute en affirmant la distinction radicale entre les sphères sociale et esthétique (la « culture » ne détermine pas le style visuel), une ambiguïté persiste chez Montebello. Et elle doit, quelque part, persister, parce qu'elle pointe une rupture. Ainsi donc les formes parlent d'elles-mêmes ; l'expression est impersonnelle, afunctionnelle, asignifiante : « Prises en elles-mêmes, c'est-à-dire dans ce qui fait qu'elles sont expressives, les formes ne relèvent en effet ni de l'intention d'un sujet, ni de la traduction de fonctions sociales et culturelles, ni d'une organisation cosmique préalable. Elles ne sont pas l'expression d'idées, comme si un sens prévalent les portait⁶⁴². » Les formes *exprimeraient* quelque chose, mais sans *renvoyer* à quelque chose. L'ambiguïté peut alors se résumer ainsi : les entités esthétiques *sont* impersonnelles, afunctionnelles et asignifiantes, *tout en* renvoyant bien à quelque chose, en l'occurrence à *une forme de subjectivité*, à *des modalités d'occupation* et à *une signification d'ordre intensif, sensible*, et les trois à la fois. Mais, sans relativisme, nous pensons précisément qu'il s'agit d'une question de point de vue (ontologique, métaphysique). Comme Montebello, nous pensons que l'expression est seulement « formelle », sans autre antécédent qu'elle-même ; comme Deleuze et Guattari, nous pensons qu'elle est création d'agencement (Guattari dit aussi « territoire existentiel »⁶⁴³). Le cosmogramme, réunissant des dispositions subjectivantes, signifiantes et d'occupation particulières, présente des modalités topologiques étrangères à la *cartographie moderne du monde*. Il marque alors l'empreinte d'un retour au monde, parce que confondant indistinctement sens, subjectivité et occupation, il entame la réconciliation de l'homme avec le cosmos.

⁶⁴⁰ *Id.*, p. 156.

⁶⁴¹ *Id.*, p. 144. « Les événements de la peinture seraient ces régimes d'expressivité que les thèmes iconologiques ou représentatifs ne suffisent pas à dire. »

⁶⁴² *Id.*, p. 147.

⁶⁴³ Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*

Les corps de Bacon, les identités de Kafka, Everett et des personnages de *True Detective*, les incidents de Barthes, les formules de Grems, les montages sonores, visuels, littéraires... : tous relèvent de l'expression esthétique. Est-il pour autant impossible d'en retracer quelque lignage concret, à travers ce que les formes, les procédés et non plus les contenus symptomatisent ? Le cosmogramme d'Everett dans *Erasure* métamodélise, à travers un investissement réel du monde, une entité singulière, processuelle et relationnelle, à partir d'éléments concrets et de procédés de création qui non seulement ne la figent pas, ne l'imposent pas, mais surtout autorisent et même invitent à en modéliser d'autres. Il nous semble alors impossible d'affirmer que cette entité, malgré ses propriétés, ne présente aucune forme d'« antécédent », même si l'ambiguïté persiste, même s'il demeure difficile d'affirmer la nature des antécédents, même s'ils sont un *donn°* intensif qui résulte de l'expérience du monde que fait Everett. Seulement, pour appréhender ces antécédents, il faut adopter un *autre* point de vue, s'inscrire dans des dispositions ontologiques, métaphysiques et paradigmatiques différentes, selon lesquelles l'identité ne relève pas de l'essence unique et autonome, mais se traduit en un agencement (relation), collectif (transversalité) et singulier (subjectivité/sens), où la couleur de peau et la pratique de la pêche sont identiquement des éléments partiels d'individuation. Comme si les antécédents impliquaient une projection dans l'avenir. Ce qu'invente l'avant-garde, c'est donc les manières d'exprimer cela à travers un travail de la forme, d'atteindre ce moment où, s'affranchissant du contenu, la forme fait diagramme, où la forme devient enregistrement cosmogrammique, où finalement l'expression est expression du mouvement réel du monde. Car c'est effectivement la forme, davantage que le contenu – et les dispositifs de montage, notamment cinématographiques, le montrent particulièrement bien – qui déterminent ou déploient un monde, avec son ontologie, ses données paradigmatiques, etc.

À travers ces pratiques, et à l'image des philosophies de « l'autre métaphysique », l'avant-garde participe à *esth°tiser* notre rapport au monde et réinvente notre manière de le concevoir. Assurant l'hérédité et la poursuite manifeste de « l'autre métaphysique » (plus particulièrement de Nietzsche, Tarde et Bergson), Deleuze et Guattari ont saisi, à leur tour, cette nécessité de la fonction esthétique et justifient par là le rapprochement entre la philosophie et l'avant-garde artistique. Le dernier Guattari parle en termes de « paradigme esthétique » pour qualifier le mouvement de variations qui touchent les repères traditionnels et bouleversent l'époque, et dont seuls les procédés hérités de l'invention esthétique (et non pas simplement de l'art) sont capables de prendre la *d°measure* et s'emparer des rythmes.

« Nos sociétés sont aujourd'hui le dos au mur et elles devront, pour leur survie, développer toujours davantage la recherche, l'innovation et la création. Autant de dimensions qui impliquent une prise en compte des techniques de rupture et de suture proprement esthétiques⁶⁴⁴. » « [L]a poésie, la musique, les arts plastiques, le cinéma, en particulier sous leurs modalités performantielles ou performatives, ont une place importante à tenir, par leur apport spécifique et à titre de paradigme de référence au sein de nouvelles pratiques sociales et analytiques⁶⁴⁵. » Et c'est en premier lieu dans la philosophie, entendue comme création de concepts, qu'ils expérimentent la chose. Dans une pensée qui veut *donner consistance sans rien perdre de l'āfini*, le concept de concept deleuzo-guattarien, qui dit « l'événement, et non plus l'essence⁶⁴⁶ », intègre nécessairement une *composante esth°tique*. C'est pourquoi le dispositif esthétique s'adapte si bien à cette pensée (ou inversement).



Nous ne faisons pas, et nous ne croyons pas que l'art fasse, à proprement parler, de métaphysique. Que l'œuvre d'art en suppose une n'est pas le problème des artistes. Les cosmogrammes, en tant qu'agencements fonctionnels d'occupation, et malgré l'implication et les enjeux profondément philosophiques de leur modèle théorique, ne sont rien d'autres que les supports d'enregistrement d'investissements concrets du champ social. L'esthétique d'avant-garde emporte ou suppose un monde complexe, mais reste avant toute chose une expérience, qui se confond dans une pratique dont la spontanéité contemporaine est très probablement le signe le plus fort de sa véritable fonction. Raison pour laquelle l'étude des productions récentes est d'une importance capitale. Il est inutile de faire, entre autres cas, une métaphysique du rap, mais il est nécessaire d'en retracer les agencements, de relever comment s'y articulent les subjectivités, s'y ramifient les réseaux relationnels d'occupation, dans un exercice à la fois créatif et positivement critique. Des agencements qui, à la faveur d'un rapport singulier et transversal, mobilisent indistinctement des éléments rencontrés à différents niveaux de la stratification existentielle de l'être tout entier. Ce sont ces déplacements que les cosmogrammes enregistrent, à ces parcours qu'ils donnent la

⁶⁴⁴ Félix Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 183. « Ce sont les machines esthétiques qui, à notre époque, nous proposent les modèles relativement les mieux accomplis de ces blocs de sensation susceptibles d'extraire du sens plein à partir de toutes ces signalétiques vides qui nous investissent de toutes parts » (*Id.*, p. 126).

⁶⁴⁵ *Id.*, p. 127.

⁶⁴⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 40.

consistance de l'entité contemporaine – la consistance (l'existence, l'épaisseur) qui passe par un *faire consister* suggérant un déploiement illimité. Une entité qui prend forme dans l'œuvre d'art ; mais partout elle est esthétique.

Bibliographie / R°f°rences

Ouvrages

Anders Günther, Grosz George, Herzfelde Wieland, Heartfield John, *Läart est en danger*, Paris, Allia, 2012

Adorno Theodor W., *Th°orie esth°tique*, Klincksieck, Paris, 2011

Adorno Theodor W. et Horkheimer Max, *Kulturindustrie, raison et mystification des masses*, Paris, Allia, 2012

Amiel Vincent, *Esth°tique du montage*, Paris, Armand Colin, 2014

Bataille Georges, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970

Barthes Roland, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987

Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil/Points, 1993

Barthes Roland, *Le degr° z°ro de l'écriture*, Paris, Seuil/Points, 1972

Barthes Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil/Points, 2014

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil/Points, 2014

Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil/Points, 2015

Beigbeder Frédéric, *Un roman français*, Paris, Grasset, 2009

Beigbeder Frédéric, *Windows on the world*, Paris, Grasset, 2003

Bergson Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1967

Berque Augustin, *Milieu et identité humaine, notes pour un dépassement de la modernité*, Paris, Edition Donner Lieu, 2010

Bourriaud Nicolas, *Esth°tique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

Bourriaud Nicolas, *Radicant, Pour une esth°tique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009

Bradley Lloyd, *Bass Culture*, Paris, Allia, 2001

Burroughs William S. et Gysin Brion, *Œuvre Croisée*, Paris, Flammarion, 1976

- Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2007
- Carroll Lewis, *De l'autre côté du miroir, Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990
- Céline Louis-Ferdinand, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960
- Colli Giorgio, *Après Nietzsche*, Paris, L'éclat, 2000
- Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 2010
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011
- Deleuze Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 2012
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002
- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 2009
- Deleuze Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2010
- Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2007
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2013
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 2008
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2009
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991
- Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Champ Flammarion, 1996
- Ellison Ralph, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 2002
- Everett Percival, *Effacement*, Arles, Actes Sud-Babel, 2006
- Kafka Franz, *Journal*, Paris, Grasset Le livre de poche, 2014
- Francastel Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard/Tel, 2008
- Gell Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel/Fabula, 2009
- Guattari Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992
- Guattari Félix, *La révolution moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977
- Guattari Félix, *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, Paris, L'aube, 2011
- Guattari Félix, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, Paris, Lignes/Imec, 2013
- Greenberg Clement, *Art et culture*, Paris, Macula, 1992
- Houellebecq Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010
- Houellebecq Michel, *Lanzarote*, Paris, Flammarion, 2000

- Houellebecq Michel, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 2015.
- Houellebecq Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015
- Latour Bruno, *Changer de soci°t°, refaire de la sociologie*, La Découverte/Poche, Paris, 2007
- Latour Bruno, *Nous nāavons jamais °t° modernes. Essai dāanthropologie sym°trique*, Paris, La découverte, 2006
- Lévi-Strauss Claude, *Le tot°misme aujourdāhui*, Paris, PUF, 2009
- Montebello Pierre, *Lāautre m°taphysique*, Dijon, Les presses du réel, 2015
- Montebello Pierre, *M°taphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Dijon, Les presses du réel, 2015
- Montebello Pierre, *Nietzsche, la volont° de puissance*, Paris, PUF, 2001
- Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, LGF Le livre de poche, 2010
- Nietzsche Friedrich, *Cr°puscule des idoles*, Paris, Gallimard Folio/Essais, 2009
- Nietzsche Friedrich, *Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 2007
- Nietzsche Friedrich, *Lāant°christ suivi de Ecce Homo*, Paris, Gallimard Folio/Essais, 2008
- Nietzsche Friedrich, *ī uvres philosophiques compl±tes I, La naissance de la trag°die*, Paris, Gallimard, 2008
- Nietzsche Friedrich, *ī uvres philosophiques compl±tes XII, Fragments posthumes*, Gallimard, Paris, 1978
- Ohanian Melik et Royoux Jean-Christophe, *Cosmograms*, Lukas & Sternberg, New York, 2005
- Panassié Hugues, *La bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965
- Perec Georges, *Esp±ces dāespaces*, Paris, Galilée, 1974/2000
- Perec Georges, *Lāart et la mani±re dāaborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Paris, Hachette Littérature, 2008
- Reeves Hubert, *Poussi±res dōtoiles*, Seuil/Points, 1994
- Schaeffer Pierre, *De la musique concr±te ā la musique m²me*, Paris, Mémoire du Livre, 2002
- Schur Richard, « Stomping the Blues No More ? Hip Hop Aesthetics and Contemporary African American Literature », in *New Essays on the African American Novel*, Palgrave Macmillan, New-York, 2008
- Sylvester David, *Francis Bacon. Entretiens*, Paris, Flammarion, 2013
- Tarde Gabriel, *La logique sociale*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999

Tarde Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1890

Tarde Gabriel, *Monadologie et sociologie*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999

Wagenbach Klaus, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, Paris, Mercure, 1967

Zourabichvili François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003

Articles

Hougue Clémentine, « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre », TRANS- [En ligne], 2 | 2006. URL : <http://trans.revues.org/159>

Lacan Jacques, Ouverture de la section clinique, *Ornicar ?*, n°9, Paris, 1977

McDonald Dwight, « Soviet Society and its cinema », *Partisan Review*, vol. VI, n°2, winter [1938-]1939

Berkowitz Joe, « No longer the boss, a rapper produces his best work in years : El-p talks « Cancer for cure », *fastcreate*, 2012, <http://www.fastcreate.com/1680852/no-longer-the-boss-a-rapper-produces-his-best-work-in-years-el-p-talks-cancer-for-cure>

Breihm Tom, « Flying Lotus Talks New LP, Lil Wayne », *Pitchfork*, 2010, <http://pitchfork.com/news/37567-flying-lotus-talks-new-lp-lil-wayne>

Muggs Joe, « Flying Lotus : Cosmic drama », *Resident Advisor*, 2010, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1175>

Murray Nick, « Flying Lotus Says New LP 'You're Dead!' Will 'Mess Up the Game' », *Rollingstone*, 2014, <http://www.rollingstone.com/music/features/flying-lotus-youre-dead-interview-20140814>

Sisson Patrick, « Flying Lotus », *Pitchfork*, 2010 <http://pitchfork.com/features/interviews/7793-flying-lotus>

Sunderman Eric, « Flying High With Flying Lotus », *Noisey*, 2014, <http://noisey.vice.com/blog/flying-lotus-interview-youre-dead>

Jazz Hot, décembre 1956

Textes/ Manifestes

Vertov Dziga, *Manifeste cinématographique*, 1923

Kafka Franz, *Rapport pour une académie*, 1917

Films/ T°l°films/ S°ries

- Boutang Pierre-André, *Läb°c°daire de Gilles Deleuze*, Editions Montparnasse, 2004
- Leone Sergio, *Il °tait une fois la r°volution*, Warner Bros., 1984
- Miller George, *Mad Max : Fury Road*, Kennedy Miller Productions, 2015
- Pizzolatto Nic, *True Detective*, HBO, 2014 [en production]
- Welles Orson, *Une histoire immortelle*, ORTF, 1967

Vid°os

- Damu The Fudgemunk & Insight @REDEFRECORDS - Same Beat - PT 2 - WKCR FM Live Beats & Rhymes '08 : <http://www.youtube.com/watch?v=1lSJOi9VXS0>
- Damu The Fudgemunk - Madvillain ReVISION - 07 Park Beat (vid 2 of 2) : <https://www.youtube.com/watch?v=VKaoHEoF5sg>
- El-P - "Rhythm Roulette" : <http://www.youtube.com/watch?v=q06UxOKc7io>

Musique

- A tribe Called Quest, *Beats, Rhymes and Life*, Jive, 1996
- Bigg Jus, *Machines That Make Civilization Fun*, Mush Records, 2012
- Booba, *D.U.C.*, Tallac, 2015
- Booba, *Futur*, Tallac, Universal, 2012
- Booba, *Futur 2.0*, Tallac, Universal, 2013
- Busta Rhymes, *It Ain't Safe No More...*, J Records, 2002
- Captain Murphy, *Duality*, Brainfeeder, 2012
- Company Flow, *Funcrusher Plus*, Rawkus, 1997
- De La Soul, *3 Feet High and Rising*, Tommy Boy, 1989
- Edan, *Beauty and the Beat*, Lewis Recordings, 2005
- Einstein Arik, *Mazal Gädee*, Mis, 2005
- EPMD, *Back in Business*, Def Jam, 1997

- Flying Lotus, *Cosmogramma*, Warp, 2010
- Flying Lotus, *Reset EP*, Warp, 2007
- Funkadelic, *Uncle Jam Wants You*, Warner Bros., 1979
- Grems, *Buffy*, Gremsindustry - Skullcandy / Musicast, 2014
- Hayes Isaac, *Hot Buttered Soul*, Stax, 1969
- Henry Pierre, *Messe Pour Le Temps Pr^osent Et Musiques Concr^ètes*, Philips, 1967
- Jaylib, *Champion Sound*, Stones Throw Records, 2003
- Loose William, Phillips Stu and Elling Marvin, *Finders Keepers Lovers Weepers OST*, Q.D.K. Media, 1968
- Madlib, *Beat Konducta Vol 3-4: Beat Konducta in India*, Stones Throw Records, 2007
- Madvillain, *Madvillainy*, Stones Throw records, 2004
- MF Doom, *MM... Food*, Rhymesayers Entertainment, 2004
- Mozart Wolfgang Amadeus, *Symphony No. 40*, 1788
- Olympe Mountain, *La montagne t'a vous gagne*, 2005
- Outkast, *Speakerboxxx/The Love Below*, LaFace Records, 2003
- Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Def Jam, 1987
- Slum Village, *Fantastic, vol. 2*, Barak records, 2000
- The Cyrkle, *Neon*, Columbia, 1967
- The J.B.'S., *Food for Thought*, King, 1970
- TTC, *Ceci n'est pas un disque*, Big Dada, 2002
- Tyler, The Creator, *Bastard*, OFWGKTA, 2010
- Various, *Definitive Jux Presents 4*, Definitive Jux, 2009
- Wu-Tang Clan, *The W, Loud*, 2000

Table des matières

Introduction - L'œuvre d'art, le sens et l'ordre	5
La rupture esthétique.....	5
Le dispositif avancé de Greenberg	8
Le destin commun des avant-gardes.....	12
Le nouveau problème esthétique	14
01. #Bacon - Le dispositif esthétique contemporain.....	17
Premier moment : le monde référent et ses clichés	20
Deuxième moment : la lutte contre les clichés	27
Troisième moment : la dynamique du diagramme	36
02. #LesSyllabes - L'horizon illimité du #signe	49
Transparence du langage classique et opacité de l'écriture moderne.....	50
Le dispositif de Grems et ses trois aspects : phonétique, esthétique et sémantique	65
La fonction asignifiante du #signe dans l'entité esthétique contemporaine	77
03. #Haiku - La critique d'un agencement social d'occupation (Prague/Tokyo/Paris).....	83
L'écriture intensive.....	84
Le mineur : du sujet individuel à la singularité d'une subjectivité collective	89
Le démontage d'un champ social déterritorisant.....	97
Le Japon idéal de Barthes et ses quatre propriétés	101
Conditions paradigmatiques du haïku	111
04. #Schaeffer - La musique concrète ou l'incident dans le musical	123
Entre les mots et les notes : l'asignifiante des incidents.....	124
La musique, le dramatique et le musical	134
La composante intensive du son et la transversalité des agencements socio-esthétiques	139
La ritournelle : mélodie des incidents	149
Schaeffer au pays des merveilles	159

05. #Montage - Principe de cohérence sensible (diptyque cinématographique 1).....	166
Le cycle narratif du dispositif classique	169
Le montage asignifiant	178
Propriétés et fonction de la composante sensible	189
Sur la nécessité du montage	197
 06. #TrueDetective - L'œuvre d'art et ses paradigmes (diptyque cinématographique 2).....	 208
Saison 1 : le sujet à l'épreuve des événements	210
Saison 2 : identités et pourcentages	219
Symptômes paradigmatiques des formes esthétiques	224
Mad Max : le retour à l'origine ou l'axiomatisation narrative par la terre	231
 07. #AkaiMPC - Sampling social	 237
La fonction inachevée : l'œuvre comme simple symptôme d'une crise	239
La machine identitaire de Percival Everett et les devenirs communs du rap et de la littérature	252
L'artéfact esthétique : pour une sémiologie fonctionnelle de l'œuvre d'art	262
Agencement socio-fonctionnel du rap	278
 08. #Cosmogramma - Métamodélisation de subjectivités hybrides.....	 289
L'entité esthétique est une cohérence signifiante	290
Le cosmogramme comme concept	295
Nouveau principe d'identité : le processus de subjectivation	320
Cosmogramme et totem : les deux tendances de composition	329
Le principe de démesure	336
 Conclusion - Esthétique de consistance	 345
Bibliographie / Références	358