



**HAL**  
open science

# Règles et jeux dans les pratiques artistiques contemporaines

Benoit Berthou

► **To cite this version:**

Benoit Berthou. Règles et jeux dans les pratiques artistiques contemporaines. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2004. Français. NNT: . tel-00974271

**HAL Id: tel-00974271**

**<https://theses.hal.science/tel-00974271>**

Submitted on 7 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Paris X-Nanterre**

**Ecole doctorale**

**« Connaissance et culture »**

**Centre de recherches sur l'art :  
philosophie, esthétique**

**(CRéART-Phi)**

## **Règles et jeux**

### **dans les pratiques artistiques du XXe siècle**

**Thèse pour le doctorat de l'université Paris X-Nanterre**

**Présentée par Benoit Berthou**

**Sous la direction de Mme Maryvonne Saison**

Soutenue le 10 décembre 2004 devant un jury composé de :

M. Jean-Pierre Cometti (Université Aix-Marseille I),

M. Christian Doumet (Université Paris VIII),

M. Jean-Claude Le Gouic (Université Aix-Marseille I),

Mme Carole Talon-Hugon (Université de Nice)

Mme Maryvonne Saison (université Paris X-Nanterre).

## « Merci à... »

(Rimes en « ence » puis « ance » en partant d' « éminence »)

(L'ordre est fonction de la rime)

Merci à Maryvonne Saison pour son éminence,  
Merci à Hélène et Etienne pour leur brillance,  
Merci aux Dominique Berthou pour leur existence,  
Merci à Sylvie Ducas pour sa transcendance,  
Merci à Michel Truffet pour sa science,  
Merci à Michel Bruillon pour sa soutenance,  
Merci à tous mes étudiants pour leur déférence,  
Merci à Annie Reithmann pour sa pétulance.



## Sommaire

<i>Introduction</i>	7
<b>Première partie :</b>	<b>29</b>
<b>la question du possible</b>	<b>29</b>
1.	30
« Que faire ? »	30
Redonner tous ses droits à l'imagination	37
Possible et potentiel	46
La Bibliothèque de Babel	61
La question du possible	71
2.	83
« Disséquer » l'art	83
La Bibliothèque de Babel comme dispositif	87
« Disséquer » l'art	98
Penser des éléments pour l'art	110
« Postuler » l'art	123

<b>3. « Compliquer » l'art</b>	<b>134</b>
Unité et diversité	136
Les différentes « unités »	148
La troisième forme d'unité : le « stock »	161
L'économie de moyens	175
<b>Seconde partie :</b>	<b>193</b>
<b>la question de l'oeuvre d'art</b>	<b>193</b>
<b>4.</b>	<b>194</b>
<b>La « chose » artistique</b>	<b>194</b>
Le matériau de l'art : une opacité	197
Le « sujet » de l'art	205
La Règle du jeu	216
L' « entreprise » de l'oeuvre	225
L'oeuvre d'art comme relation	235
<b>5.</b>	<b>249</b>
<b>Le « coefficient d'art »</b>	<b>249</b>
Le « matériau » de l'art comme interlocuteur	251
Incorporer la « contingence »	257
Instituer un devenir	264
Le jeu de quilles	275
Mort aux muses !	282
<b>6.</b>	<b>290</b>
<b>Le devenir de l'art</b>	<b>290</b>
La « poupée russe »	292
« Contraindre autrement »	302
L' « un » comme promesse du multiple	312
Le devenir de l'art	320
Possible et modernité	327
<b>Conclusion</b>	<b>339</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>349</b>
Sources	349
Etudes sur l'art	351



## Introduction

Arnold Schoenberg propose, au sein de sa « méthode de composition avec 12 sons », de limiter rigoureusement le matériau disponible pour la composition musicale à une unique mélodie : la « série ». Le musicien se doit d'interroger toutes les possibilités d'adaptations, de transpositions, toutes les possibles exploitations, de cette unique phrase musicale : tout le matériau formel de la composition (thèmes, accords...) doit en provenir. L'Ouvroir de Littérature Potentielle invente des « contraintes » et met au point des « structures nouvelles qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira »<sup>1</sup> : charge à celui qui entre en écriture de se placer au sein de semblables structures pour créer et d'adopter les règles ainsi pensées avant d'entamer l'élaboration d'un projet quel qu'il soit. Gérard Gasiorowski présente une fiction picturale, *L'Académie Worosis Kiga*, destinée à accueillir plusieurs séries de peinture : « Les classes » (où une seule et unique forme picturale est étudiée : le chapeau), « La police de l'Académie » qui distribue punitions et réprimandes aux

---

<sup>1</sup> R. Queneau, cité par J. Lescure dans « Petit histoire de l'OuLiPo », texte repris dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1973, p. 33.



élèves récalcitrants, « Les honneurs de l'Académie » qui distribue médailles aux plus méritants ? Ces travaux et bien d'autres nous invitent à poser une question : un certain nombre de pratiques artistiques ne font-elles pas, au XXe siècle, le choix de la règle et du jeu ? L'usage de prescription est en effet explicite dans les exemples que nous avons donné ci-dessus : « Servez-vous de la série ! », comme l'écrit Arnold Schoenberg ; « Adoptez des “contraintes” et une “structure littéraire” ! », semble dire l'OuLiPo ; « Peignez une seule figure ! », semble ordonner Gérard Gasiorowski.

C'est sur cet usage de l'impératif en art que nous entendons réfléchir ; c'est « l'usage tout à fait particulier que ces artistes font d'une proposition », pour paraphraser Jacques Bouveresse, que nous entendons penser. Ne met-il pas en évidence un choix, un certain parti-pris : celui qui consiste à placer une pratique artistique sous l'égide d'une règle, et à définir l'espace de l'œuvre d'art comme étant le produit de cette même règle ? Par les dispositifs qu'ils mettent en place, les problèmes qu'ils posent, les procédés et moyens qu'ils entendent mettre en œuvre, un nombre conséquent d'artistes cherchent effectivement, et selon nous, à s'inscrire dans une forme qui s'apparente au jeu, c'est-à-dire, pour reprendre la célèbre définition de Johan Huizinga, à une « action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'“être autrement” que la “vie courante” »<sup>2</sup>. C'est semblable volonté, celle qui consiste à penser l'art sur le mode du jeu, que nous nous proposons d'examiner dans le cadre de ce travail. Il s'agit pour nous de montrer en quoi les notions de jeu et de règles peuvent constituer un cadre conceptuel susceptible de nous permettre d'appréhender une partie des pratiques artistiques du XXe siècle. Et il nous revient de poser les modalités et les enjeux de ce rapprochement entre pratique artistique et pratique ludique, de dégager les problèmes que soulève ce même rapprochement quant au concept d'art lui-même et de voir en quoi il nous permet d'éclairer d'un jour nouveau la notion d'œuvre d'art.

---

<sup>2</sup> J. Huizinga, *Homo ludens*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, éditions Gallimard, collection « Les Essais », Paris, 1951, p. 57-58.

Plusieurs points nous semblent permettre de formuler cette hypothèse, et, en premier lieu, la volonté de certains artistes de « mettre au point », d’inventer, de créer des ensembles de règles et de prescriptions, bref : de prendre la règle comme vecteur d’une créativité. Nous rejoignons là l’un des aspects les plus importants du jeu, aspect sur lequel insiste à la fois Huizinga lorsqu’il définit celui-ci comme une action « accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse »<sup>3</sup>, et Roger Caillois qui note que le jeu est une activité : « *séparée* : circonscrite dans des limites d’espace et de temps précises et fixées à l’avance » et « *réglée* : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte. »<sup>4</sup> C’est cette « législation nouvelle » qu’il s’agit de mettre en place pour les artistes que nous allons évoquer : des règles prescrivent certaines actions et en proscrivent d’autres, définissent et limitent le matériau à même d’être utilisé pour élaborer l’œuvre d’art... La prescription circonscrit un espace, délimite un espace au sein duquel l’artiste se doit d’opérer, et l’invite à ne pas tenter de transgresser les intangibles limites de la pratique artistique ainsi conçue. L’art se dote d’un système de prescription qui impose à l’artiste l’usage d’un ensemble de « moyens », l’oblige à évoluer dans un espace strictement déterminé. C’est cette forme ludique de créativité que nous désirons interroger afin de mieux saisir les modalités et finalités d’un acte de création qui consiste à se placer sous l’égide de prescriptions.

Une notion devient, dans ce cadre, éminemment problématique : celle de « liberté ». Là où un autre artiste ne reconnaîtrait comme limites que celles que lui impose son imagination, le joueur s’invente, lui, des limites et des obstacles susceptibles de « borner » et « délimiter » son champ d’action : il n’est pas libre de faire « ce qui lui chante », pour le dire joliment ; il ne dispose que d’une « marge de manœuvre » strictement déterminée. Pourtant, et paradoxalement, Raymond

---

<sup>3</sup> J. Huizinga, *Idem*.

<sup>4</sup> R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1967, p. 43.

Queneau présente, dans *Le Voyage en Grèce*, cet état de fait comme étant au fondement d'une liberté littéraire : « Cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. »<sup>5</sup> L'auteur des *Exercices de style* vise ici clairement les surréalistes, ennemis « jurés » de tous les oulipiens, et pose les bases d'un paradoxe sur lequel il nous faudra revenir : en quoi « une règle librement consentie mais complètement impérieuse », pour reprendre les mots d'Huizinga, peut-elle être la garante d'une liberté ? Comment une structure qui vise à prescrire et donc proscrire, à « légiférer » pour paraphraser Roger Caillois, peut-elle être le vecteur d'une liberté artistique ? Les artistes que nous allons évoquer par la suite se rejoignent pourtant unanimement sur ce point : Schœnberg, Cage ou Gasiorowski s'inscrivent également dans ce que Jacques Roubaud nomme « rejet de la croyance mystique selon laquelle la liberté peut naître de l'effacement au hasard des contraintes »<sup>6</sup>.

Cette « position » illustre en effet au mieux le problème que pose une possible définition de l'art comme jeu. Elle relève en effet avant tout d'une volonté de dresser des obstacles bornant la « liberté » de l'artiste et non de se libérer de ces mêmes obstacles. Le premier manifeste de la « Littérature Potentielle » (LiPo) oppose ainsi clairement inspiration et « contrainte » et prend le parti de cette dernière : « Toute œuvre se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes de formes fixes (comme dans le

---

<sup>5</sup> R. Queneau, *Le Voyage en Grèce*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 94.

<sup>6</sup> J. Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », texte paru dans *Critique* n° 359, et repris dans *Atlas de littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1981, p. 57.

cas du rondeau ou du sonnet), etc.»<sup>7</sup> François Le Lionnais propose ainsi de mettre sur le même plan, celui de la prescription, un ensemble de contraintes relevant de choses très diverses. La langue est un ouvrage fort complexe construit suivant un ensemble de prescriptions lexicographiques, grammaticales, syntaxiques et sémantiques qui définissent les éléments susceptibles d'être utilisés à l'intérieur d'une langue (afin de constituer un vocabulaire), ainsi que les modalités d'agencement de ces mêmes éléments (tel est le but de la grammaire), et déterminent leurs capacités à engendrer du sens (c'est l'objet d'une syntaxe) et à permettre une communication. Mais peut-on pour autant comparer cette structure à des règles apparemment nettement plus arbitraires comme celles de la tragédie classique ?

C'est effectivement semblable position que François Le Lionnais nous invite à adopter : ces règles, qu'elles soient le fait d'une langue ou d'un genre artistique, sont également considérées comme les instruments d'une créativité. C'est ce qu'affirme l'oulipien Paul Fournel lorsqu'il écrit que le langage peut désormais s'explorer : « Puisque la contrainte exige de son opérateur qu'il ne s'arrête pas à la solution langagière spontanée, mais qu'il cherche plus loin celle qui obéit à la contrainte, le voilà bien obligé de balayer un lexique, une syntaxe, qui ne lui sont pas toujours familiers. Ce travail du détour, dont l'écrivain oulipien ne craint pas de revendiquer le caractère artificiel, rapporte avec lui son tableau de chasse, son butin sémantique ». La « contrainte » est ainsi le vecteur d'une créativité qui reste à interroger, d'une créativité où l'écrivain se doit de « chercher plus loin », de « balayer » le matériau qu'il se propose d'utiliser. Ces quelques lignes esquissent ainsi une position qui peut paraître paradoxale : il s'agit d'appréhender un matériau contraignant, une langue qui est le produit de règles, par le biais d'une « contrainte », c'est-à-dire d'une règle. C'est en s'imposant un ensemble de règles, en déterminant un ensemble d'actions possibles et impossibles, que l'on découvre la richesse (mesurable au « butin » que ramène l'explorateur) d'un matériau donné, en l'occurrence la langue. Un ensemble de contraintes « artificielles » vient ainsi renforcer des contraintes « naturelles » ou

---

<sup>7</sup> F. Le Lionnais, « La LiPo (le premier manifeste) », dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1973, p. 16.

« matérielles ». Ce sont les tenants et les aboutissants de cette position qu'il nous faudra expliciter car il y a, chez tous les artistes que nous allons évoquer, la volonté d'explorer, au moyen de règles et de jeux, le matériau qu'ils emploient pour créer. Ces règles ont ainsi une valeur qu'il convient d'interroger, comme, par exemple, dans le cas de l'œuvre de Schoenberg qui adopte une position semblable : « Nous devons contraindre la nature, le matériau qu'elle nous offre, par le moyen d'un outil naturel, notre intelligence »<sup>8</sup>.

En second lieu, nous pouvons nous interroger sur la volonté d'instaurer un nouveau rapport avec le matériau artistique. En effet, la définition de celui-ci n'est plus le fait de la seule inspiration de l'artiste ; le créateur ne peut disposer d'autant de mots, de thèmes musicaux ou de motifs picturaux qu'il le désirerait. À l'inverse, il se propose d'opérer à l'aide d'un matériau réduit et strictement déterminé, d'exploiter toutes les possibilités qu'offre un matériau donné. C'est le cas dans la « méthode de composition avec 12 sons » de Schoenberg qui propose à l'artiste de ne disposer, à fin de composition, que d'une unique mélodie de douze sons. L'OuLiPo et ses écrivains amis adoptent une position comparable en invitant l'artiste à revisiter l'ensemble des éléments qu'il est à même d'utiliser lors de l'élaboration d'une œuvre littéraire : *La Disparition* de Georges Perec se fonde sur un lipogramme (il s'agit d'écrire un roman entier sans utiliser la lettre « e ») ainsi que *Les Revenentes* (il s'agit d'écrire un roman en utilisant une seule voyelle : le « e »). Le matériau de l'art pose problème : il ne répond plus docilement à la volonté de l'artiste qui ne peut plus « piocher » à sa guise dans l'ensemble des choses qui serait susceptible d'intégrer son œuvre. Le créateur n'a plus le choix des « moyens » artistiques : ceux-ci sont déterminés par une règle, sont placés sous l'égide d'une autorité qui vient effectivement « contraindre » son inspiration. C'est le sens du principe de « l'économie de moyens » cher à Arnold Schoenberg : le

---

<sup>8</sup> A. Schoenberg, « Théorie de la forme », dans *Le Style et l'Idée*, choix d'écrits réunis par Léonard Stein, traduits de l'anglais par Christiane de Lisle, Buchet/Chastelle, Paris, 2002 (nouvelle édition établie par Danielle Cohen-Levinas), p. 194.

musicien allemand nous propose de penser les conditions d'une abstinence artistique, de définir soigneusement l'ensemble des « moyens » de l'art.

Semblable dispositif inaugure une autre forme de créativité. Désirer se placer au sein de semblable abstinence nous permet en effet de revisiter le personnage de l'artiste. Malherbes définissait le poète comme un « arrangeur de syllabes » : dans le cas des poésies de Georges Perec, il s'agit d'arranger un ensemble de syllabes données, ensemble qui est déterminé par une règle. Il s'agit ainsi effectivement d'explorer les possibilités qu'offre le matériau de l'art ; l'artiste se doit de considérer l'ensemble des « arrangements » que permettent les éléments qu'il a à sa disposition. Puisque le matériau de l'art pose problème à l'artiste, il s'agit de se poser le problème du matériau : « que puis-je faire avec cela ? » « Comment cet ensemble de choses me permet-il d'écrire un poème ou de rédiger un roman ? » Voilà les questions auxquelles doit répondre le joueur. Il s'agit bel et bien de « compliquer » une créativité, de faire en sorte que l'intention de l'artiste soit sans cesse « contredite » par les éléments qu'il peut utiliser : écrire « au fil de la plume » n'est plus possible lorsqu'on ne dispose pas de « e » ; ce « fil » là est brisé, l'écrivain se doit de le maîtriser. Il se constitue une « pioche » de mots sans « e » au sein de laquelle il est susceptible de trouver des éléments qu'il pourra agencer par la suite. Inspiration et spontanéité ne sont ici plus de mise : l'artiste se doit de prêter attention aux « moyens » qu'il a à sa disposition, a le devoir de considérer l'ensemble des solutions qu'ils offrent au problème qu'il se pose. L'œuvre est au final le produit d'une « rencontre » : celle qui s'opère entre l'inspiré et le matériau dont il peut disposer.

Ce faisant, une notion devient problématique : l'intention. L'artiste est inspiré, a une idée de roman, de mélodie, de tableaux et commence à échafauder un plan ou à crayonner une esquisse ; mais semblable travail préparatoire ne pourra être mené à bien dans le cadre d'une œuvre placée sous l'égide de règles. L'intention du créateur doit effectivement « s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures » ; l'artiste doit « faire avec » un ensemble d'éléments déterminés au départ et jamais renouvelés. Son intention, son idée de départ, ne constitue qu'un

simple « moment » au sein de la pratique artistique ainsi conçue : elle n'est pas toute-puissante, n'est pas à même d'organiser seule l'ensemble des mots, sons et figures qui prennent place au sein de l'œuvre élaborée de la sorte. C'est aux prérogatives d'un « sujet » artistique, d'une instance qui est à même de se déterminer, d'élaborer un projet, et de déterminer l'ensemble des « moyens » qu'il peut utiliser à cette fin, qu'il s'agit de s'attaquer. La chose peut sembler presque cocasse : imagine-t-on un quelconque « faiseur de règles » aller interdire à Emile Zola, alors qu'il échafaude l'arbre généalogique des Rougon-Macquart, l'usage d'une voyelle ? Ou, plus facétieux encore, Arnold Schoenberg aurait-il eu le courage d'aller voir le bouillant Ludwig Van Beethoven afin de lui recommander de n'utiliser, au sein de ses symphonies, qu'un seul et unique accord ? La chose peut sembler presque absurde, mais c'est pourtant semblable position que les artistes que nous évoquons ont choisi d'adopter. Pourquoi ? Comment ? Autant de points qu'il nous faudra examiner, et dont il nous faudra tirer les conséquences.

Il nous faut en tout cas envisager une autre forme de créativité, une forme qui ne répond plus à une intention précise ou à un dessein préparé, mais qui consiste, à l'inverse, en la mise au point de règles et en une foi en « l'économie de moyens » qu'elles permettent. C'est l'essence de la « concertation » dont parle Jacques Bens dans un article intitulé « Littérature potentielle ». Il place cette notion au fondement même de l'exploration de la littérature, ou, pour parler oulipien, de la découverte de « potentialités » littéraires : « Ce phénomène, non, soyons francs, il n'est absolument pas exceptionnel. On le découvrira (pour nous en tenir à des exemples simples) chez Flaubert, chez Jarry, chez Proust, chez Joyce, chez Faulkner. [...] Mais il n'est pas très répandu non plus. Et puis, dans combien de cas s'agit-il de potentialités, je ne dirai pas “consciente”, c'est la moindre des choses, mais bien *concertée* ? C'est une condition que nous avons imposée tout au début, et l'on voit maintenant l'importance qu'elle revêt. »<sup>9</sup> La « concertation » consiste précisément en la mise au point de « contraintes », de « règles », de « cadres » ou de « procédés » dont découle une future

---

<sup>9</sup> J. Bens, « Littérature potentielle », article paru dans *L'Arc* n°28, et repris dans *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 32.

production. Elle dessine le cadre de la forme de créativité que nous désirons interroger : en quoi la règle est-elle le vecteur d'une volonté d'exploration et de découvertes de nouvelles possibilités artistiques ? Des « contraintes » de l'OuLiPo<sup>10</sup> à la « méthode » de Schœnberg, du « procédé » de Raymond Roussel à la série des « Fleurs » de Gérard Gasiorowski, cette même question se pose : que peut la prescription ? Quelle est la valeur de cette forme très particulière de proposition ?

Cette notion de « concertation » éclaire d'un genre nouveau la place qu'il s'agit d'accorder à une « réflexion » au sein de l'œuvre d'art. En effet, celle-ci a souvent, en art et quand elle est le fait d'artistes, une place qui reste à définir. Le statut de « l'écrit d'artiste » le montre clairement. À quoi comparer ces ouvrages : à une justification, à un communiqué de presse, ou à une déclaration d'intention ? Rares sont ceux qui, comme Kandinsky, Klee ou Malevitch, ont osé élaborer ce qu'ils nomment, parfois d'ailleurs fort pompeusement, des « théories ». Mais, dans le cadre des travaux qui nous intéressent plus particulièrement, cette réflexion acquiert un tout autre statut, ou, pour le dire autrement, en lieu et place d'un statut, elle acquiert une fonction : celle d'élaborer les règles et principes qui président à une œuvre. Cette réflexion a ainsi valeur de décision : l'artiste se dote d'un matériau, s'astreint à l'utilisation d'un ensemble donné de procédés. Il place une volonté au fondement de sa pratique artistique, et se soustrait ainsi en partie à « l'esclavage » de la fort capricieuse inspiration qui guide les artistes. C'est la valeur de semblable décision qu'il s'agit pour nous de penser. C'est sur la place qu'acquiert semblable « volonté » qu'il s'agit de nous interroger. Que nous dit Raymond Queneau lorsqu'il affirme fort abruptement : « Il n'y a de littérature que volontaire » ? Cette lapidaire formule porte en germe une possibilité de redéfinition de la littérature elle-même : elle nous invite à penser ce qui

---

<sup>10</sup> L'acronyme OuLiPo apparaît de manière fort différente sous la plume des membres de l'association : Jacques Roubaud préfère OULIPO, Jacques Bens affectionne Oulipo et on retrouve cette même orthographe dans certains comptes-rendus de séance... Nous préférons nous en tenir pour notre part à la première occurrence du terme, c'est-à-dire au « Manifeste de la LiPo », où François Le Lionnais utilise « OuLiPo » pour désigner l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Après tout, les acronymes sont formés de syllabes appartenant à plusieurs mots, et pas uniquement de leurs initiales. Et puis, c'est plus joli.



fonde l'acte littéraire, ce qui vient précéder le fait « d'entrer en écriture », comme disent joliment nombre de critiques littéraires.

Enfin, et dernier point, nous pouvons nous interroger sur la valeur des pratiques artistiques que nous allons évoquer. En effet, leur *modus operandi* consiste à opérer dans un système de règles, à répondre à un problème donné : raconter 99 fois la même histoire pour Raymond Queneau dans ses *Exercices de style* ; composer avec seulement douze sons pour Arnold Schoenberg. Mais quelle est au fond la finalité d'une telle pratique ? Où mène-t-elle ? Ce point pose problème jusque dans l'OuLiPo qui propose « sournoisement », selon ses propres termes, de se définir de façon particulièrement virulente lors de la séance du 5 avril 1961 : « *Oulipiens : rats qui ont à construire un labyrinthe dont ils se proposent de sortir.* »<sup>11</sup> L'ingéniosité de ces amateurs de dédales dépasse ainsi de loin celle de Thésée puisqu'il s'agit non seulement pour eux de sortir du labyrinthe (et ce sans fil d'Ariane : ce serait de la triche), mais également de construire ce même labyrinthe. Pourquoi ? Certains oulipiens n'hésitent pas à revendiquer la totale gratuité de leurs pratiques littéraires, et se lancent même dans un véritable éloge de « la valeur exemplaire de toute acrobatie » : « Le seul fait de battre un record dans l'une de ces structures excessives peut suffire à justifier l'œuvre, l'émotion qui se dégage du sens de son contenu constituant un mérite qui n'est certes pas à dédaigner mais qui reste secondaire. »<sup>12</sup> L'émotion ainsi créée est purement ludique : elle survient lorsque le joueur trouve la solution adéquate à un problème donné, lorsqu'il se tire de l'embarras en réalisant le coup adéquat au moment judicieux. Cette « émotion » nous place en tout cas face à une autre conception de la beauté : celle-ci tient de l'exploit, naît de l'adresse et de l'ingéniosité plus que du « sens de son contenu ». L'art ainsi conçu relèverait-il de la catégorie du futile ?

---

<sup>11</sup> Définition parvenue jusqu'à nous grâce à Jean Lescure, auteur de « Petite histoire de l'OuLiPo », dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> F. Le Lionnais, « Le second manifeste », dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 21.

Peut-on imaginer une beauté qui soit à ce point dégagée de toute finalité ? Définir l'art comme jeu pose en tout cas le problème de la virtuosité, c'est-à-dire d'une habilité qui ne répond à aucune finalité, qui n'est mise qu'au service d'elle-même. Les pratiques artistiques que nous allons évoquer semblent en effet le laisser penser : le jeu se refuse, par définition, au projet. « Projeter » signifie « lancer en avant dans le temps », ou, plus modestement dans le cas qui nous occupe, anticiper la fin de l'œuvre qu'il s'agit d'élaborer. Or, le propre de l'art défini comme un jeu est de ne pas statuer sur la forme finale de l'œuvre d'art mais uniquement sur les principes et règles qui président à son élaboration. L'effort de conception d'une œuvre prend la forme d'une « concertation », c'est-à-dire d'une réflexion sur ce qui la rend possible, sur les règles qu'il s'agit de lui fixer : la réflexion sur sa destination de l'œuvre devient problématique puisque celle-ci dépend de la rencontre d'une « intention » et d'un matériau donné. En ce sens, il est rigoureusement impossible de savoir à quoi ressemblera l'œuvre une fois achevée. Comment Raymond Roussel aurait-il pu prévoir ce que serait *Locus Solus* ? Ce livre est écrit suivant un procédé qui, « en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques »<sup>13</sup>. Les sonorités et le sens d'un mot en appellent d'autres : « Je prenais le mot *palmier* et décidais de le considérer dans deux sens : le sens de *gâteau* et le sens d'*arbre*. Le considérant dans le sens de *gâteau*, je cherchais à le marier par la préposition *à* avec un autre mot susceptible lui-même d'être pris dans deux sens différents »<sup>14</sup>.

Impossible, puisque l'œuvre est le fruit de « créations imprévues », d'avoir la moindre idée de sa forme finale : un écart se fait jour entre l'idée de l'œuvre, ce que l'artiste peut concevoir « au départ », et le « produit » qu'il sera à même d'élaborer au final. Impossible également d'avoir une idée de sa fin tout court : quand l'œuvre sera-t-elle enfin achevée ? Combien de pages est-il possible d'écrire avec ce procédé, combien de morceaux est-il possible de composer avec seulement 12 sons, combien

---

<sup>13</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 2000, p. 23.

<sup>14</sup> R. Roussel, *Idem*, p. 14.

de possibilités de variations stylistiques est-il possible d'inventer ? Nul ne saurait répondre à vrai dire. L'élaboration d'une œuvre peut se poursuivre jusqu'à l'épuisement des possibilités que génère un système de règles. Cette « fin » doit en fait faire elle-même l'objet d'une règle : Gérard Gasiorowski décide ainsi de poursuivre la série des *Fleurs* jusqu'à épuisement d'un stock de papier, déterminé par avance et jamais renouvelé ; Raymond Queneau décide d'écrire 99 *Exercices de style*, pas un de plus ou de moins. Si la fin même de l'œuvre ne peut être conçue, que penser alors de la valeur qu'elle acquiert ? Quel est l'intérêt d'une œuvre qui se refuse à toute possibilité logique d'achèvement ? Theodor Adorno ne cesse ainsi de dénoncer la « vaine jonglerie aléatoire avec les éléments » d'un art qui « frise l'indifférence, dégénère insensiblement en bricolage, en un jeu de formules répétées, [...] en motifs de papier peint » : l'art se réduirait alors à des « jeux d'adresse infiniment poursuivis pour le seul plaisir de continuer. »<sup>15</sup> L'art placé sous le signe du jeu revendiquerait-il ainsi un droit à la gratuité ?

Notre réflexion rencontrera à de nombreuses reprises la pensée de Theodor Adorno, car les notions de règle et de jeu semblent, selon nous, et bien que le philosophe allemand affirme en partie le contraire (ceci est particulièrement sensible dans un passage de *Paralipomena* où Adorno semble fort mal à l'aise<sup>16</sup>), pouvoir venir conforter les positions qu'il adopte au sein de sa *Théorie esthétique*. Ce fait est notamment sensible en ce qui concerne le troisième problème que nous soulevons au sein de cette introduction : Adorno s'époumone en diatribes contre les « vaines jongleries » (des surréalistes notamment), ou les « vides improvisations » (propre au jazz), mais entend repenser le concept d'œuvre à l'aune de l'écart entre « intention » et « matériau » que nous évoquons plus haut : « Les impulsions de l'œuvre, qui vient dans ses atomes musicaux, s'insurgent contre l'œuvre qu'elles produisent. Elles ne

---

<sup>15</sup> T. Adorno, « Engagement », traduit de l'allemand par Sibylle Muller, dans *Notes sur la littérature*, Flammarion, collection « Champs », Paris, 1984, citations extraites de la page 302.

tolèrent pas de résultats. [...] La méthodologie de la nouvelle musique met en question ce que beaucoup de progressistes attendent d'elle : des œuvres achevées, que l'on peut admirer une fois pour toutes dans ces musées musicaux que sont les salles d'opéras et les salles de concert.»<sup>17</sup> Cette position, qu'Adorno résume par : « Les seules œuvres qui comptent aujourd'hui sont celles qui ne sont plus des œuvres. »<sup>18</sup>, ne rejoint-elle pas les formes de créativité que nous allons évoquer et qui répondent uniquement à des « règles librement consenties mais impérieuses » comme l'écrit Huizinga ? La forme de l'œuvre est uniquement déterminée par les matériaux à agencer et les possibilités d'agencement de ce même matériau que définit un ensemble de prescriptions.

Le monde, ou « la vie » pour reprendre une expression honnie par Roger Caillois, n'a rien à voir avec semblable pratique artistique. Raymond Roussel vient d'ailleurs corroborer ce point en écrivant : « De tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout. »<sup>19</sup> C'est cette « imagination » que l'art, défini comme un jeu, met particulièrement à l'honneur : l'œuvre obéit à une « législation nouvelle », et en aucun cas à des lois situées en dehors de lui ; si elle se développe, c'est selon les principes qu'elle s'est elle-même fixée, et si elle possède une finalité, il s'agit de celle qu'elle s'est fixée : l'exploration des possibilités qu'offre un matériau scriptural, pictural ou musical. Cette exploration n'est ainsi pas le fruit d'un quelconque mot d'ordre (tel que : « modernité »), mais le déroulement logique et simple d'un jeu. Arnold Schoenberg, qui mettait en avant la nécessité de « contraindre la nature, le matériau qu'elle nous offre, par le moyen d'un outil naturel, notre intelligence »<sup>20</sup>, n'y aurait rien à redire : « Celui qui se sert vraiment de son

---

<sup>16</sup> Voir surtout les pages 87 à 89 du *Paralipomena*, dans *Autour de la théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1976.

<sup>17</sup> T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1962, p. 43.

<sup>18</sup> T. Adorno, *Idem*, p. 42.

<sup>19</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>20</sup> A. Schoenberg, « Théorie de la forme », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 194.

intelligence ne peut avoir qu'un seul désir : accomplir sa tâche. Il ne saurait permettre à des facteurs extérieurs d'exercer une influence quelconque sur le cours de sa pensée. Deux fois deux font quatre, qu'on le veuille ou non.»<sup>21</sup> L'œuvre conçue comme un jeu ne craint aucun « facteur extérieur » : elle est fondamentalement autonome, surtout si nous définissons l'autonomie comme « le fait de se gouverner par ses propres lois ».

Toute œuvre d'art conçue comme un jeu répond à cette définition : elle se dote de ses propres lois, et n'admet d'autorité que concertée. Nous pouvons dès lors nous demander si la volonté de définir l'art comme un jeu ne découle pas de cette volonté de poser l'art comme une discipline autonome, comme une pratique qui serait à même de se donner ses propres lois, et non comme une discipline hétéronome, comme une pratique relevant d'une loi qui ne relèverait pas d'elle. La notion de jeu offrirait ainsi à la fois un cadre conceptuel (qui permettrait d'élaborer une pensée de l'art) et pratique (qui permettrait de mener une recherche en art) à même de légitimer et guider la volonté d'exploration artistique qui se fait jour dans tous les travaux que nous allons évoquer. Et semblable notion nous inviterait surtout à esquisser le cadre d'un nouveau rapport à la loi et aux règles. En effet, si l'art se donne ses propres lois, n'est-ce pas pour se soustraire aux lois d'ores et déjà en vigueur dans le monde de l'art ? Cela est manifeste dans la « méthode de composition avec douze sons » que développe Arnold Schoenberg : le compositeur qui se doit d'utiliser une seule et unique mélodie ne peut plus respecter les règles de l'harmonie classique. Celles-ci prescrivent et proscrivent certains agencements de sons : les éléments susceptibles d'être juxtaposés sur la partition doivent être séparés par des « intervalles », des « distances » musicales, immuables. Le musicien qui adopte la « série » ne peut se le permettre : les possibilités d'agencement qui s'offrent à lui sont beaucoup trop limitées pour qu'il puisse se permettre de les sélectionner selon les critères de la « consonance ». Nous sommes ainsi face à un nouveau paradoxe : le joueur se soustrait à la règle grâce à une autre règle. S'il peut faire fi des us et

---

<sup>21</sup> A. Schoenberg, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », *Idem*, p. 103.

coutumes artistiques, c'est en pensant les conditions de l'autonomie de sa pratique artistique

Ces trois problèmes, la « concertation », le « matériau de l'art » et l'« autonomie » de l'œuvre, seront donc au cœur de notre réflexion sur la valeur que sont susceptibles d'acquérir les notions de règles et de jeu en art. Mais cette notion prend dès lors dans notre propos un sens qu'il nous faut préciser. Sur ce point, nous nous inscrivons dans la lignée d'autres réflexions sur l'art, et notamment celle d'Hans-Georg Gadamer, qui propose de « nettoyer » le terme de jeu afin d'en faire le « fil conducteur de l'explication ontologique » de l'art : « Nous choisirons d'abord comme point de départ un concept qui a joué un grand rôle en esthétique : le concept de *jeu*. Il importe toutefois de dépouiller ce concept de la signification subjective qu'il a chez Kant et Schiller et qui domine toute l'esthétique et toute l'anthropologie modernes. Quand nous parlons de jeu à propos de l'expérience de l'art, nous n'entendons pas l'attitude ni l'état d'esprit du créateur ou de l'amateur, mais la manière d'être de l'œuvre d'art elle-même. »<sup>22</sup> Notre travail ne prétend pas être aussi ambitieux que la recherche qu'esquissent ces quelques lignes, mais entend s'inscrire dans une position comparable. C'est effectivement le cadre d'une ontologie de l'art qu'il s'agit pour nous d'esquisser : c'est la manière dont l'art est, et plus précisément dont l'art est jeu, qu'il s'agit d'interroger. Il convient donc effectivement de « dépouiller » le terme de jeu de sa « signification subjective », telle qu'elle apparaît notamment au paragraphe 9 de la *Critique du jugement* où Kant introduit le thème du « libre jeu des facultés » : « Les facultés de connaissances mises en jeu par cette représentation y jouent librement, parce que nul concept déterminé ne les astreint à une règle particulière de connaissance. Ainsi l'état d'esprit dans cette représentation est celui d'un sentiment

---

<sup>22</sup> H.-G.Gadamer, *Vérité et Méthode*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio à partir de la traduction (depuis l'Allemand) d'Étienne Sacre, éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », Paris, 1996, II, 1, p.119.

du libre jeu des facultés représentatives s'exerçant sur une représentation donnée, en vue d'une connaissance en général. »<sup>23</sup>

Loin de nous l'idée de vouloir nous engager longuement dans le « dépouillement » que souhaite Gadamer, mais nous pouvons d'ores et déjà faire remarquer une chose quant à la « signification subjective » du concept de jeu pour Kant. En effet, on découvre, à lire ces quelques lignes, qu'il y a jeu car il n'y a pas de contrainte. C'est parce que « nul concept déterminé » n'est présent dans le champ de l'art qu'un « libre jeu » des facultés est à même de se développer. Et, puisqu'il n'y a dans l'art « nul concept », il n'y a également nulle « règle particulière de connaissance » : rien ne contraint, n'astreint les « facultés de connaissance ». L'art est ainsi un lieu où le fonctionnement « normal » et complexe de la raison et des facultés de connaissance n'a plus cours. Puisqu'il n'y a rien à connaître, il n'y a rien à déduire, à synthétiser, à subsumer, à appréhender à travers toutes sortes d'opérations qui sont le « quotidien » de notre faculté de raisonner. Kant revient sur ce point au paragraphe 35 de cette même *Critique* : « Puisque le jugement ne se fonde point ici sur un concept de l'objet, il ne peut consister que dans la subsomption de l'imagination même (dans une représentation qui fournit un objet) sous les conditions qui permettent à l'entendement en général de passer de l'intuition à ses concepts. Autrement dit, puisque la liberté de l'imagination consiste à schématiser sans concept, le jugement de goût doit se fonder uniquement sur le sentiment que l'imagination dans sa *liberté* et l'entendement dans sa *légalité* s'animent réciproquement, par conséquent sur un sentiment qui nous fait juger l'objet selon la finalité de sa représentation (par laquelle cet objet est donné) produisant le libre jeu de sa faculté de connaître. »<sup>24</sup> L'expérience de l'art est ainsi au croisement d'une « liberté » et d'une « légalité », d'une faculté qui peut s'exercer librement, sans entrave, et d'une autre qui peut s'exercer correctement, sans déroger aux lois qui la gouvernent. Kant formule ce point autrement au paragraphe 40 : « Quand l'imagination dans sa liberté réveille l'entendement, et que

---

<sup>23</sup> E. Kant, *Le Jugement esthétique*, extrait de la *Critique du jugement*, traduit de l'allemand par Florence Khodoss (à partir de la traduction Barni), Presses Universitaires de France, collection « Les grands textes », Paris, 1955, p. 73.

celui-ci, sans le secours des concepts, provoque le jeu régulier de l'imagination, alors la représentation se communique, non en tant que pensée, mais en tant que sentiment interne d'un état harmonieux de l'esprit. »<sup>25</sup>

Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'esthétique de Kant que de fonder l'expérience de l'art sur un jeu qui n'est pas un jeu et sur des règles qui ne sont pas des règles. Nous reviendrons sur ce point, mais nous contenterons pour l'instant de cette remarque : nous n'entendons pas par « jeu » une quelconque disposition subjective et plaisante vis-à-vis de l'art. De même que Gadamer, nous prétendons « dépouiller » ce terme de sa « signification subjective ». Ce que nous entendons par « jeu » est bien plus la volonté, l'intention, de poser l'art comme quelque chose de ludique, de le définir véritablement comme un jeu. Le jeu n'est pas pour nous un « état d'esprit » ou un « état d'âme », pour reprendre les mots de Kant<sup>26</sup>, mais un processus créatif, le vecteur, qui reste à interroger, d'une production artistique, qui reste à explorer. Le jeu qui nous intéresse est le fait d'un créateur qui choisit d'astreindre sa pratique à des règles, à un aléatoire, à une gratuité qui relève d'un processus ludique. C'est en ce sens que notre recherche prétend se situer dans la lignée de travaux sur l'art comme *Vérité et Méthode*, mais, contrairement au philosophe allemand, nous entendons mettre l'accent sur l'aspect « productif » du jeu, sur son importance au niveau d'une création artistique, et non expliquer l'expérience de l'art à partir du concept de jeu. Traiter ce point serait l'objet d'une tout autre recherche, et ce qui nous intéresse ici tient plus dans ce problème : comment et pourquoi le fait de penser une pratique artistique comme un jeu, et d'utiliser la règle comme vecteur d'une créativité permet-il de poser le problème du possible pour l'art ?

---

<sup>24</sup> E. Kant, *Idem*, p. 75.

<sup>25</sup> E. Kant, *Ibid.*

<sup>26</sup> « C'est donc la propriété qu'a l'état d'âme dans la représentation donnée de pouvoir être universellement partagée qui doit, comme condition subjective du jugement de goût, fonder ce jugement et avoir pour conséquence le plaisir attaché à l'objet » (E. Kant, *Ibid.*, p. 72)



Afin de répondre à cette question, nous nous proposons d'articuler notre réflexion en deux parties, comportant chacune trois chapitres. Notre première se place sous l'égide d'une question d'artiste, ce que se pose Gérard Gasirowski lorsqu'il pénètre chez un « marchand de couleur » : « Que faire avec de la peinture ? » Ce sont les tenants et aboutissants de cette interrogation que nous entendons explorer. Notre premier chapitre se propose ainsi de montrer en quoi l'interrogation : « Que faire ? » peut être considérée comme la question du possible : elle entend effectivement interroger des possibilités, se propose de découvrir l'ensemble de ce qu'il est possible de « faire » avec un matériau donné (la peinture). Ne convient-il pas ainsi de promouvoir cette interrogation, et de renoncer à d'autres questions, comme : « Qu'est-ce que ? » (la peinture, ou plus largement, l'art), susceptibles de statuer sur les formes et finalités de ce « faire » ? Notre second chapitre entend proposer un premier élément de réponse à la question que nous avons précédemment dégagé. Ne s'agit-il pas, afin de répondre à ce : « Que faire ? », d'adopter une méthode : « disséquer » l'art ? Telle est en effet la position de Wassily Kandinsky qui propose de poser comme « premier » le problème des « éléments de l'art », de ce qui est susceptible d'être combiné et agencé au sein d'une œuvre. L'ensemble des éléments décide en effet des possibilités d'agencement qui se font jour au sein de l'œuvre, et c'est pourquoi l'idée, chère au peintre russe, d'un « dictionnaire des éléments de l'art », nous semble des plus intéressantes. Nous verrons que cette proposition nous invite à revenir sur le rôle de disciplines « élémentaires », qui ont pour fonction de déterminer ces mêmes éléments, comme le solfège ou la lexicographie. Notre troisième chapitre se propose d'examiner le devenir de semblable « dissection » et ainsi d'apporter un second élément de réponse à la question du possible. Après avoir « disséqué » l'art, ne s'agit-il pas de le « compliquer » ? Imposer à l'artiste l'usage d'un nombre donné d'éléments signifie en effet lui « poser des problèmes » : il se retrouve dans la situation du « bricoleur » qu'évoque Lévi-Strauss et doit se retourner vers un « ensemble fini d'éléments » afin d'interroger les possibles solutions qu'ils lui offrent. Le principe de « l'économie de moyens » cher à Arnold Schoenberg nous invite précisément à adopter semblable position, à soustraire à l'artiste le libre choix des « moyens » artistiques auquel il peut recourir.

Si notre première partie se place sous l'égide d'une question d'artiste, et entend examiner des méthodes susceptibles d'asseoir cette interrogation, notre seconde partie se place sous l'égide d'une autre question : celle de l'œuvre d'art. En quoi le : « Que faire ? » de Gérard Gasirowski nous invite-t-il à repenser le dispositif que représente l'œuvre ? Ce sont les conséquences d'une inscription dans le possible artistique qu'il nous faut ici dégager. Notre quatrième chapitre entend ainsi s'interroger sur le dispositif que représente l'œuvre d'art ainsi conçue. Celle-ci n'est plus uniquement le « produit » de la rencontre de deux subjectivités, celle d'un auteur, peintre ou musicien et celle d'un lecteur, « regardeur » ou auditeur. L'artiste qui élabore une œuvre placée sous l'égide de règles ne fait pas seulement face à une autre conscience, celle qui est à même de « recevoir » cette même œuvre : il fait également, et surtout, face à un ensemble d' « exigences objectives », doit s'interroger et interroger les « moyens » dont il dispose pour mener à bien son projet. L'œuvre est ainsi le lieu d'une « rencontre » entre un « sujet », doué d'intention, et un « objet », un matériau strictement déterminé par un ensemble de prescriptions : il n'est plus possible de la concevoir sur le mode d'une communication ; c'est avant tout une « chose » artistique qu'il s'agit d'élaborer. Notre cinquième chapitre s'interroge ainsi sur ce qui est au fondement de semblable dispositif : la règle. La prescription est en effet à même d'instituer un écart entre l'intention de l'artiste et la « réalisation » artistique : la stricte définition du matériau de l'art empêche cette intention de se réaliser pleinement, et l'invite à « faire avec » un « ensemble fini d'éléments ». En ce sens, la règle acquiert avant tout une fonction : elle permet de s'opposer à l'intention et à l'inspiration de l'artiste, de se « dresser » face à « l'élan créateur », pour parler comme Jean-Paul Sartre, qui est au fondement de l'œuvre. Nous serons ainsi amenés à revenir sur les positions qu'adopte Emmanuel Kant : la règle n'est pas le produit d'une inspiration et ne peut se substituer à l'inspiration. Elle propose de la « sculpter », de lui conférer une destination. Notre dernier chapitre entend tirer les conséquences de semblable définition de la règle : elle nous invite à considérer l'œuvre sous l'angle de la « formation » et non de la « forme » pour reprendre une expression de Paul Klee. L'essence de l'œuvre d'art est avant tout un « devenir » : elle repose sur un écart entre le « projet » qui préside à l'élaboration de l'œuvre et le

« produit » que représente au final cette même œuvre. C'est en ce sens qu'il nous faut revisiter un ensemble d'autres prescriptions, comme celles que présente Nicolas Boileau dans son *Art poétique*, et nous interroger sur le devenir de la prescription elle-même, sur les formes et fonctions qu'elle est à même d'acquérir.

Nous avons choisi, afin de mener à bien notre recherche, d'évoquer de nombreuses pratiques artistiques, appartenant de surcroît à plusieurs disciplines : la littérature, la musique, les arts plastiques. Il nous a semblé important de privilégier, quant à la formation de notre corpus de pratiques artistiques, une approche conceptuelle plutôt que de nous tenir à une discipline donnée. Afin de ne pas tomber dans le « bric-à-brac », nous avons choisi de nous intéresser à des travaux s'inscrivant dans l'un des trois problèmes (la « concertation », le « matériau de l'art » et l'« autonomie » de l'œuvre) que nous avons évoqués ci-dessus. En procédant de la sorte, nous espérons montrer que le problème du jeu en art dépasse le cadre d'une seule discipline artistique et prétend même les faire se rejoindre : tous les champs artistiques pourraient en effet être à la limite concernés (l'architecture avec, par exemple, Rem Koolhaas, la danse, le théâtre...). Nous avons ainsi choisi de prendre le parti d'une « interdisciplinarité », comme on dit aujourd'hui, et d'évoquer des artistes travaillant dans les trois disciplines sus-citées. Il nous a notamment semblé important de faire une place importante à la musique, discipline qui nous semble trop souvent négligée dans le cadre de l'esthétique. La négliger dans le cadre d'une réflexion sur la règle et le jeu nous semble être une véritable erreur : s'il est un art qui n'a cessé d'inventer et de réinventer des règles et de montrer toute l'importance qu'est à même d'acquérir un ensemble de prescriptions, il s'agit sans aucun doute de la musique. Du *Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach à la « série » de Schoenberg, un même problème se pose : comment organiser rationnellement un matériau sonore ? Comment disposer un ensemble de sonorités selon des principes fermement établis ?

Nous évoquerons, au sein de chacune de ces trois disciplines, un ensemble d'artistes dont l'œuvre nous semble également relever des problèmes que nous avons

évoqués dans le cadre de cette introduction : cela nous semble être le cas, en littérature, des travaux de Raymond Roussel, de Michel Leiris, de Raymond Queneau, de l'OuLiPo, de George Perec, ainsi que, en art plastique, de ceux de Marcel Duchamp, de Gérard Gasiorowski, de Wassily Kandinsky et de Paul Klee, et enfin de ceux, en musique, d'Arnold Schoenberg et de Pierre Schaeffer. Ces choix reflètent à la fois l'étendue (limitée) de notre culture générale et la volonté de manipuler des références précises afin de poser des problèmes qui nous semblent concerner plus largement la notion d'art et d'œuvre d'art elles-mêmes. Dans un même souci de rigueur, nous avons choisi d'exclure de notre corpus un ensemble de pratiques artistiques qui pourraient pourtant prétendre en apparence s'y inscrire. S'il nous semble possible, et souhaitable, d'opérer des rapprochements entre les austères travaux d'Arnold Schoenberg et ceux plus ludiques de l'OuLiPo, cela ne saurait être le cas avec d'autres artistes. Nous avons donc choisi de mettre l'accent sur une combinatoire, de travailler sur des pratiques artistiques qui choisissent de considérer le jeu, la manipulation d'un nombre fini d'éléments dans un espace circonscrit par des règles, comme un processus créatif. Notre travail entend interroger l'art sous l'angle de l'agencement, et nous ne désirons pas traiter d'un art qui fait un tout autre usage de la règle. Nous évoquerons ainsi le travail des « situs » et les positions esthétiques que développe Guy Debord à propos de « l'objet poétique », mais ne traiterons pas des travaux entendant s'inscrire dans un tout autre champ : celui de la « vie » elle-même. C'est par exemple le cas de l'œuvre de Sophie Calle, qui se fonde pourtant sur l'usage de prescriptions et qui entend ouvrir, au sein de l'existence, des espaces consacrés au possible. Ces travaux nous semblent dignes du plus grand intérêt, et nous leur avons consacré d'autres écrits<sup>27</sup>, mais il ne nous semble pas possible de légitimement les intégrer au *corpus* que nous avons précédemment présenté : Wassily Kandinsky ou Arnold Schoenberg n'admettraient en aucun cas semblable comparaison. Faut-il voir dans semblable état de fait la marque d'un certain parti pris, la conséquence d'une position qui entend appréhender l'art sous l'angle d'une

---

<sup>27</sup> Et notamment B. Berthou et I. Tozzi, « Toi et moi, nous ensemble, pour la vie », dans *Anabelle*, Ecole Nationale d'Arts de Cergy, Cergy, 1997.

« autonomie », le considérer comme étant « séparé de la vie courante » ? Cette question sera l'objet de notre conclusion.

**Première partie :**

**la question du possible**

1.

## « Que faire ? »

Quel est l'idéal de l'art ? Où doit-il chercher à se situer, à s'inscrire, vers quoi doit-il tendre de toutes ses forces ? Le Beau, l'harmonie des formes, la justesse des proportions ? C'est cet espace qu'il s'agirait alors d'arpenter, à l'instar de Delacroix qui écrivait que : « Les règles du beau sont éternelles, immuables, et les formes en sont variables ». A l'artiste de déceler et d'exploiter la variabilité qu'offre cette éternité. Le Bien, ce à quoi l'individu aspire comme une fin dernière ? L'art serait alors « promesse de bonheur », selon le mot de Stendhal. Le vrai, ce à quoi l'on peut et doit donner son plein assentiment ? Le peintre doit alors « la vérité en peinture », selon le mot de Cézanne, à ceux qui viennent admirer ses toiles. Il est toutefois un autre espace, auquel il est souvent peu fait référence : le possible. Cet idéal-là ne s'associe pas aux autres idéaux que nous avons cités. Le possible n'a que faire de beauté : est possible, sur le plan logique, ce qui n'implique aucune contradiction. Le possible se doit d'être concevable : qu'il soit beau ou non n'est pas du tout le problème ; qu'il soit cohérent, logique et vraisemblable importe seul au final. Le laid est possible, et cela seul importe. De même, le possible n'a que faire de bonté : est

possible ce que rien n'empêche d'avoir lieu, ce qui est susceptible de se produire. Foin de fin dernière : le possible renferme tout ce qui peut exister, et le mal fait également partie du domaine du possible. Enfin, le possible n'a que faire de vérité : peu importe qu'une chose soit fautive, qu'une idée soit erronée, du moment qu'elle reste concevable. Ce qui peut être prend le pas sur ce qui est, y compris sur ce qui est avéré ou s'est avéré « vrai ». L'idéal de l'art pourrait-il ainsi être cet espace qui renferme tout ce qui peut se produire et tout ce qui peut être produit, cet espace où il ne s'agit pas d'exister, d'être vrai, d'être bon, d'être beau, mais où il importe seulement de pouvoir être conçu et représenté ?

Toutes ces notions et bien d'autres semblent devoir abdiquer devant cette notion : le possible ne contient-il pas le beau, le faux, le bon, le laid, le mauvais et le vrai ? Ne contient-il pas à vrai dire tout ce qui est à même d'exister, quelque caractéristique et valeur qu'il présente ? Le possible serait ainsi illimité, ou, pour le dire autrement, il constituerait un espace conceptuel que rien ne serait susceptible de venir limiter. Il est sans doute plus juste de dire qu'aucune valeur, s'agisse-t-il du vrai ou du bien, qu'aucun jugement, porte-t-il sur le beau, n'est à même de le borner. Un seul et unique critère semble à vrai dire être à même de le pouvoir : est possible ce qui peut faire l'objet d'une expérience, ce qui a pour le sujet le pouvoir d'exister. C'est ce qu'affirme Emmanuel Kant : « Si les *éléments* de toutes les connaissances *a priori*, même de fictions arbitraires et absurdes, ne peuvent être empruntés à l'expérience (puisque autrement, ils ne seraient pas des connaissances *a priori*), ils doivent toujours contenir les conditions pures *a priori* d'une expérience possible et d'un objet de cette expérience, car autrement non seulement rien ne serait pensé par leur moyen, mais ils ne pourraient pas même, sans *data*, naître jamais dans la pensée. »<sup>28</sup> Pour le dire autrement, et sans trahir la pensée de Kant : est possible ce qui s'accorde avec les conditions formelles de l'expérience ; est possible ce qui est susceptible d'être expérimenté, et donc appréhendé, connu, pensé. En ce sens, l'ensemble de ce qui est

---

<sup>28</sup> E. Kant, *Critique de la raison pure* (première édition), traduit de l'allemand par A. J.-L. Delamarre et F. Marty à partir de la traduction de Jules Barni, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1990, p. 710.



possible se doit de remplir uniquement deux conditions : est possible ce que rien n'empêche d'avoir lieu, l'ensemble de ce qui est acceptable pour l'entendement et la pensée ; est possible ce qui n'a pas nécessairement lieu, ce qui n'est pas le produit d'un déterminisme strict et d'un ensemble infallible de lois. Est possible ce qui a le pouvoir d'exister, d'accéder au statut et au fait d'être : voilà sans doute la définition la plus générale de cette troublante notion. L'esprit reconnaît dans le possible quelque chose qui pourrait être, qui a le pouvoir d'accéder à l'être, qui a toutes les apparences de l'être, mais qui n'est pas.

S'interroger sur le possible, c'est donc d'abord s'interroger sur ce qui « peut être », s'interroger sur ces choses qui ont tous les attributs de l'être sans en avoir l'essence. Semblable interrogation peut prendre la forme d'un « pourquoi ». Pourquoi ce qui est existe-t-il ? Pourquoi ce qui a le pouvoir d'exister n'est-il pas ? Ce serait sans doute la question du possible par excellence : elle interroge aussi bien sa nature que sa genèse, ce qu'est le possible que ce qui le maintient à l'état de possible et lui interdit d'accéder à l'existence. D'ailleurs, « interdire » est peut-être le mot juste : et si le possible n'était après tout que l'ensemble de ce dont quelqu'un ou quelque chose n'a pas voulu ? Parmi toutes les choses concevables et représentables, parmi tout ce qui « peut être », n'a-t-on pas fait un choix, un tri, une sélection ? Ce qui est se serait ainsi constitué par élimination, en considérant, puis rejetant, une multitude d'idées qui ne demandaient qu'à exister. C'est effectivement ainsi qu'a procédé le créateur que met en scène Leibniz dans la *Théodicée*, ce dieu qui peut concevoir, parce qu'il est infini, toutes les choses possibles, et toutes les combinaisons possibles de ces choses possibles, tout ce qui est susceptible de former un monde. C'est à Dieu qu'il revient de trancher dans le possible afin d'établir l'ordre des choses, ordre pensé selon la double exigence de l'unité et de la diversité, c'est-à-dire du maximum d'ordre et du maximum de variété, double exigence qui s'exprime à travers deux principes. Le principe de continuité : les choses du monde sont des substances, des unités que Leibniz baptise « monades », qui s'assemblent et se rencontrent selon le principe de « l'harmonie préétablie » : âme et corps sont « accommodés » l'un à l'autre et se

rassemblent donc pour former l'être humain. Principe des indiscernables : il n'existe pas dans le monde deux êtres exactement semblables, ce qui lui assure sa variété.

En fonction de ces deux principes, Dieu crée le « meilleur des mondes possibles » : entre toutes les combinaisons de choses qu'il peut concevoir, Dieu choisit la meilleure, c'est-à-dire celle où la quantité de bien dépasse la quantité de mal. C'est le sens de la théodicée : « On fera voir que Dieu même, quoiqu'il choisisse toujours le meilleur, n'agit point par une nécessité absolue ; et que les lois de la nature que Dieu lui a prescrites, fondées sur la convenance, tiennent le milieu entre les vérités géométriques, absolument nécessaires, et les décrets arbitraires. »<sup>29</sup> Ce qui est se tient ainsi dans un fort vague et vaste « milieu » entre le nécessaire et l'arbitraire. Que tout soit pour le mieux, ou que nous vivions dans « le monde le meilleur » ne change rien à l'affaire : la démarcation entre ce qui est et ce qui « peut être », entre ce qui existe et ce qui a le pouvoir d'exister, est le fruit d'une simple volonté. Que se serait-il passé, qu'est-ce qui existerait, si ce dieu s'était imposé d'autres règles (par exemple les principes de discontinuité et de similarité) ? Ou : que se serait-il passé si un autre dieu que celui-là avait créé le monde ? Quelle que soit la réponse, le problème subsiste : s'interroger sur le possible, c'est avant tout s'interroger sur une carence. Est possible ce qui « peut être », ce qui a le pouvoir d'exister, mais n'est et n'existe pas. Que ce fait soit le fruit d'un « milieu » qui dépasse l'entendement, d'un « funeste hasard », ou de toute autre cause, il est possible, en s'inscrivant dans le possible, de remettre en cause cette suprême autorité. C'est l'effort des utopistes, qui montrent que d'autres mondes, et d'autres modes de réalité, ont le pouvoir d'exister, « peuvent être » mais ne sont pas. L'utopie, ce qui ne se situe dans aucun lieu ni temps, remet en cause cette « raison suffisante et dernière », ainsi que la nomme Leibniz : il s'agit d'aller au-delà du « donné », de ce qui existe et est, au nom de ce qui pourrait être et exister. Ceci pourrait être une mission pour l'art et la pensée : stimuler une imagination qui refuse d'abdiquer devant toute réalité.

---

<sup>29</sup> G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, éditions Flammarion, collection « G.-F », 1969 p. 37.

Quelle forme prend dès lors la question du possible ? S'agit-il d'une « ouverture d'esprit », d'une quelconque affinité avec les choses qui ne sont pas plutôt qu'avec les choses qui sont ? S'interroger sur le possible nécessite en effet d'adopter une certaine attitude face aux choses, un « sens du possible » qui caractérise notamment *L'Homme sans qualités* cher à Robert Musil : « L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. »<sup>30</sup> Voilà donc la « faculté » sur laquelle il s'agit de nous interroger : ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas ; ne pas accorder à l'un une prééminence sur l'autre, ne pas privilégier ce qui existe par rapport à ce qui n'existe pas. C'est dans « l'aussi bien » qu'il s'agit de se situer, dans cette imagination qui ne s'arrête en aucun cas au « s'est produit, va se produire, doit se produire ». Le « sens du possible » remet en cause son hégémonie, le fait qu'elle occupe tout l'espace de la pensée, voire du psychisme, mais également son « importance », point plus subversif encore. En effet, quelque chose se joue entre ce qui est et ce qui peut être. L'un, ce qui est, semble poser le problème de la valeur de l'autre : à quoi bon penser des choses qui pourraient être, puisqu'elles ne sont pas, et ne seront sans doute pas... C'est en substance ce que reproche à son fils le père de *L'Homme sans qualités* : rêverie ne rime-t-elle pas avec oisiveté, possible avec paresse ? C'est après tout, et avant tout, au sein de ce qui est qu'il s'agit de travailler. A l'inverse, ce qui peut être pose le problème de la valeur de ce qui est : quelle valeur a ce qui est par rapport à tout ce qui pourrait être ? Est-il juste, bon, important que cela soit et que tout un ensemble de choses ne soient pas ? Ce qui est n'est-il pas après tout une partie de ce qui « peut être », partie qui a la chance ou l'opportunité d'accéder à l'existence ?

---

<sup>30</sup> R. Musil, *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, édition du Seuil, collection « Points », Paris, 1995, p. 20.

Quelle que soit la réponse, le problème est le même : il s'agit de revaloriser le poids de ce qui est, de repenser son « importance ». Si nous sommes effectivement doués d'un « sens du possible », cela ne doit pas avoir plus d'importance que ce qui n'est pas : l'expérience des choses qui constituent le monde ne doit pas être mise au-dessus de la conception des choses qui pourraient, ou auraient pu, constituer ce même monde. La pensée doit être repensée à l'aune de ce « sens du possible » : il s'agit de réintroduire dans la réflexion le thème du « peut être », et de l'arracher à l'analyse et à l'examen de ce qui est. Les artistes et écrivains les moins sensibles au possible seraient en ce sens ceux qui se focalisent uniquement sur l'existence et ses multiples facettes, ceux qui entendent explorer l'ensemble de ce qui est afin de lui donner un sens ou de le rendre dans son entière et cruelle vérité. Le fameux : « la vérité, rien que la vérité, toute la vérité » des écrivains naturalistes, Émile Zola en tête, se situe aux antipodes de ce « sens du possible ». C'est le « vrai » et non le possible qui doit emplir tout l'espace littéraire, même s'il est pour cela nécessaire de tricher avec le réel et ce qui est. Guy de Maupassant a magnifiquement montré, dans la célèbre préface de *Pierre et Jean*, de quelles ruses il est nécessaire d'user pour produire semblable vérité : « En se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : “Rien que la vérité et toute la vérité”. Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »<sup>31</sup>. D'où cette rude conclusion : « J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes »<sup>32</sup>.

Quel programme intellectuel et artistique ce « sens du possible » nous permet-il dès lors d'ébaucher ? S'il s'agit de faire de ce qui « peut être » un objet pour la pensée, quelle forme doit dès lors prendre cette pensée, à quelles procédures, quelles positions, voire quelles astuces, se doit-elle de recourir ? Telle est la question du possible : inventer des procédures qui soient à même de s'inscrire dans l'« aussi bien »

---

<sup>31</sup> G. de Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, Le livre de poche, Paris, 1976, p. 14.

<sup>32</sup> G. de Maupassant, *Idem*, p. 16.

qui caractérise, selon Musil, son homme sans qualités. C'est à bien des égards la question que se pose André Breton lorsqu'il entend redonner tous ses « droits » à l'imagination : « Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. À nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. »<sup>33</sup> L'imagination de *L'Homme sans qualité*, qui refuse de s'arrêter à ce qui « s'est produit », serait-elle justicière ? Quel crime, quel délit est-elle à même de réparer ? « La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage). »<sup>34</sup> Le possible est ainsi, et peut-être avant tout, une liberté d'esprit : nous pouvons penser « aussi bien » ce qui est que ce qui « peut être ». Foin d'aliénation, de conformisme, ou de tout autre défaut qui aurait pour conséquence de nous river à l'existence et à ce qui existe. Selon Breton, l'esprit « aspire à quitter le sol », à sortir du carcan des choses et du monde qu'il se voit proposé. Semblable liberté relève effectivement d'un « sens du possible » : s'il s'agit de « quitter » quelque chose, de s'arracher à un quelconque empire, c'est bien à celui de ce qui est. Les premiers mots du *Manifeste...* le montrent clairement : « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. »<sup>35</sup>

Le réel est « précaire » : son avenir et sa durée ne sont pas assurés. On pourrait à l'inverse le croire empreint de permanence, voire d'éternité ; il s'agit de montrer qu'il est une construction fragile, instable : « Mon rêve de cette dernière nuit, peut-être poursuit-il celui de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit prochaine, avec une rigueur méritoire. *C'est bien possible*, comme on dit. Et comme il n'est aucunement prouvé que, ce faisant, la “réalité” qui m'occupe subsiste à l'état de

---

<sup>33</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924, premier manifeste), éditions Gallimard, collection « Idées NRF », Paris, 1965, p. 13.

<sup>34</sup> A. Breton, *Idem*.

<sup>35</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 11.

rêve, qu'elle ne sombre pas dans l'immémorial, pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? »<sup>36</sup> Quelle valeur accorder en effet à cette chose, ou plutôt à ce plan des choses, le réel, qu'une simple nuit de sommeil suffit à éclipser ? Il n'est ni omniprésent, présent en tous les lieux, puisqu'il sombre dans « l'immémorial », ni omnipotent, c'est-à-dire tout-puissant, puisqu'il ne parvient pas à occuper totalement mon esprit. Pourquoi est-il alors ? Pourquoi cette croyance en « ce que la vie a de plus précaire » se perd-elle ? A cause de l'immémorial combat entre sûreté et liberté : la « sécurité de l'esprit » prime sur la « liberté d'esprit » et le prive des « droits » naturels de l'imagination, au premier rang desquels celui de s'extraire du joug de toute réalité. Complots, fatalité, ou plus simplement méchanceté, peuvent expliquer la funeste issue de cette fameuse passe d'armes : stabilité, tranquillité, voire confort, ont-ils tant d'importance qu'il faille leur sacrifier liberté et pensée ? Peu importe que l'on réponde par l'affirmative ou non : n'est-il pas de toute façon péremptoire, voire absurde, de croire à la permanence d'une instance, le réel, qu'un simple somme est à même d'éradiquer ? Si sécurité il y a, elle est construite sur une précarité, paradoxe qui se fait jour dans « la mauvaise humeur de la plupart des hommes qui, à la longue, n'ont plus consenti à être dupes de ces révélations dérisoires ». <sup>37</sup>

### *Redonner tous ses droits à l'imagination*

User de cette liberté sans tomber dans la folie : voilà tout le problème qui se pose à l'homme et à l'artiste. C'est effectivement « à tout ce qu'on trouve, au fond de

---

<sup>36</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 21.

<sup>37</sup> A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Le Point du jour*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1970, p. 10.

soi, de justice suprême » qu'il doit s'intéresser : mais comment ne pas s'abîmer dans cet abîme-là ? C'est l'imagination elle-même qui se trouve en question : « Où commence-t-elle à devenir mauvaise et où s'arrête la sécurité de l'esprit ? Pour l'esprit, la possibilité d'errer n'est-elle pas plutôt la contingence du bien ? »<sup>38</sup> Errer, se diriger sans but, est-ce là un programme sensé pour la pensée ? S'agit-il de ne pas se demander ce qu'il est important de penser, de ne pas s'interroger sur ce que c'est que penser et sur ce qu'on fait en pensant ? S'agit-il tout simplement d'explorer l'ensemble de ce qu'il est possible de penser, d'appréhender l'errance comme une chance ? L'esprit a la « possibilité d'errer » : il ne connaît pas que la ligne droite, ne doit pas répondre à des objectifs et des finalités précises. Ce n'est pas un simple outil qui serait, de par sa nature, destiné à des tâches et des fonctions précises. L'esprit ne saurait se réduire à la raison, à cette faculté qui est, selon Pascal, tout sauf « raisonnable » : « Cela suffirait sans doute si la raison était raisonnable. Elle l'est bien assez pour avouer qu'elle n'a encore pu trouver rien de ferme ; mais elle ne désespère pas encore d'y arriver, au contraire elle est aussi ardente que jamais dans cette recherche, et s'assure d'avoir en soi les forces nécessaires pour cette conquête. »<sup>39</sup> Cette « machine », qui fait la fierté de l'homme, « n'a encore pu trouver rien de ferme », mais refuse pourtant de rendre les armes. Pourtant : « Il n'y a rien de si conforme à la raison que ce désaveu de la raison »<sup>40</sup> et la reconnaissance de sa propre impuissance : « La dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpasse ; elle n'est que faible, si elle ne va jusqu'à connaître cela. »<sup>41</sup>

Plus que sur la raison, cette grande ordonnatrice de l'esprit, cette faculté qui lui assigne des directions et des utilités, c'est plutôt sur l'imagination, cette « puissance trompeuse » selon le philosophe janséniste, qu'il faut mettre l'accent. C'est en effet cette dernière qui nous permet de nous poser la question du possible, la question qui

---

<sup>38</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>39</sup> B. Pascal, *Pensées*, n° 73 (édition Brunschvicg), Le Livre de poche, 1972, p. 38.

<sup>40</sup> B. Pascal, *Idem*, n° 272, p. 133.

<sup>41</sup> B. Pascal, *Ibid.*, n° 267, p. 132.

vient relativiser le réel, mettre en évidence la précarité de ce qui est. L'errance permet, mieux que tout autre cheminement, de remplir semblable programme, ainsi que l'affirme André Breton à propos des toiles de Max Ernst : « Parfois, de même qu'à d'autres moments sur la plage la plus mystérieuse de l'âme échouaient quelques unes de ces constructions dont la vie n'a pas voulu, grandissait, grandissait à notre lumière, s'animait d'une vie toujours à revivre, un de ces sites, telle ou telle de ces créatures dont nous n'osions attendre la révélation même de lui. »<sup>42</sup> Cette « possibilité d'errer » nous permet de rencontrer des créatures, des « chimères » dont la disparition, « sous couvert de civilisation, sous prétexte de progrès »<sup>43</sup>, est sans doute la marque de cette aliénation de l'esprit à la réalité. Imaginer de possibles formes vivantes, c'est précisément tenter de revenir sur ce triste constat, car l'exemple de ces « chimères » nous place face à un paradoxe que ne manque pas de relever Jorge Luis Borges : « La population [du jardin zoologique des mythologies] devrait excéder celle du [jardin zoologique de la réalité], puisqu'un monstre n'est pas autre chose qu'une combinaison d'éléments d'êtres réels et que les possibilités de l'art combinatoire frisent l'infini. »<sup>44</sup> En fait, il n'en est rien : « La zoologie des songes est plus pauvre que la zoologie de Dieu. »<sup>45</sup> L'errance entend précisément corriger cette grande catastrophe : l'imagination est à même de nous révéler « ces constructions dont la vie n'a pas voulu ». Nous en revenons ici au dieu de Leibniz, à cet être qui a dû trancher dans l'ensemble de ce qui peut être afin de constituer ce qui est : il s'agit de revenir sur cette décision première, de contester un réel fondé sur semblable autorité.

L'inscription dans le possible a ainsi force de contestation : elle permet de reconsidérer, et relativiser, l'importance de ce qui est. Mais comment ? Par quel miracle, par quelle voies, l'errance chère à André Breton permet-elle de passer outre les décisions du dieu que met en scène Leibniz ? Pour le possible, l'existence est une

---

<sup>42</sup> A. Breton, « La surréalisme et la peinture », dans *Le Surréalisme et la peinture*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », 1979, p. 45.

<sup>43</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>44</sup> J.-L. Borges, traduit de l'espagnol par F. Rosset, G. Estrada et Y. Péneau, *Le livre des êtres imaginaires*, éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 2001, p. 10.

<sup>45</sup> J.-L. Borges, *Idem*, p. 11.



virtualité et non une réalité : le fait d'être ne fait pas partie des attributs du possible. Au contraire, le fait de ne pas être en fait pleinement partie. Si le possible n'est pas, c'est parce qu'il n'est pas placé sous l'égide d'une raison « suffisante » comme le dit Leibniz : « Nous considérons qu'aucun fait ne saurait se trouver vrai ou existant, aucune énonciation véritable, sans qu'il y ait une raison suffisante pour qu'il en soit ainsi et non pas autrement, quoique ces raisons le plus souvent ne puissent pas être connues. »<sup>46</sup> Le possible est précisément ce qui ne relève pas de semblable raison : si ce n'était pas le cas, le possible existerait, serait réalité et non virtualité. « Mais la raison suffisante se doit aussi trouver dans les vérités contingentes ou de fait, c'est-à-dire dans la suite des choses répandues par l'univers des créatures, où la résolution particulière pourrait aller à un détail sans bornes, à cause de la variété immense des choses de la nature et de la division des corps à l'infini. »<sup>47</sup> Tout ce qui est et existe est donc à l'inverse placé sous l'égide de ce principe : un ordre, un ensemble de raisons, fait qu'il en est ainsi et qu'il n'en est pas autrement. Le « défaut d'existence » qui caractérise le possible se précise donc soudain : est possible ce qui n'existe pas forcément. Les raisons qui feraient que ce qui « peut être » accède à l'être sont absentes : le possible n'est pas l'instrument d'une loi, le produit d'une détermination, le fruit d'une nécessité. Il est, par définition, ce qui se situe du côté du contingent plus que du nécessaire, de ce qui pourrait, peut et pourra être, plus que de ce qui doit être.

S'inscrire dans le possible, lui permettre d'accéder à l'existence et à l'être, pose ainsi un problème : les objets que vise à produire une telle entreprise relèvent de la contingence : ils ne peuvent en aucun cas être le produit d'un dessein préconçu, d'un « plan » ou de tout autre schéma de création. Le possible est toujours ce qui « peut être », ce qui est en puissance et non en acte pour parler comme Aristote. Dans le cas de l'art, semblable affirmation est tout sauf anodine : ce qui « peut être », dans le monde comme en art, ne peut relever d'une nécessité, d'une loi ou d'une quelconque instance (intention, inspiration ?) qui serait susceptible de faire qu'il existe à coup sur. Le possible ne saurait être instrumentalisé : dès que l'on utilise de la peinture pour

---

<sup>46</sup> G. W. Leibiz, *La Monadologie*, édition Aubier, Paris, 2001, § 32.

<sup>47</sup> G. W. Leibiz, *Idem*, § 36.

représenter telle chose, ou que l'on manipule une langue pour écrire tel livre, la peinture et la langue ont-elles valeur de possible ou de simple ustensile ? Puis-je découvrir, en décidant de peindre telle chose, tout ce qu'il est possible de faire avec de la peinture ? Le simple fait de trancher parmi tout ce qu'il est possible de composer avec une langue donnée, « Je vais écrire un roman en français », ne me coupe-t-il pas d'emblée de l'ensemble des choses qu'il m'est possible de concevoir, choses auxquelles je n'ai pas encore pensé, dont je n'ai même pas l'idée, mais qui sont pourtant possibles de toute éternité ? C'est un *modus operandi* artistique qu'il nous faut dès lors tenter de penser : comment faire naître des objets qui ne peuvent être le produit d'une quelconque nécessité ? Ce problème traverse notre réflexion et le travail des artistes que nous allons évoquer : nous verrons qu'une de ses possibles solutions est de conférer à l'œuvre d'art une valeur « d'échafaudage » et d'en appeler à diverses formes de contingences : le hasard cher à Marcel Duchamp (« Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre : je peins sur le hasard » écrit-il à un ami alors qu'il tente de mettre au point à Monte-Carlo sa fameuse martingale) ou l'aléatoire cher à John Cage et Pierre Boulez.

C'est la solution que propose et qu'adopte André Breton : il s'agit de convoquer les puissances de l'imagination, et leurs infinies capacités à produire et créer moult associations : « Il ne s'agissait rien de moins que de rassembler ces objets disparates selon un ordre qui fût différent du leur et dont, à tout prendre, ils ne parussent pas souffrir, d'éviter dans la mesure du possible tout dessein préconçu et [...] d'établir entre les êtres et les choses considérées comme donnés *à la faveur de l'image*, d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément et, du reste, provisoirement »<sup>48</sup>. « Éviter tout dessein préconçu » : le possible ne saurait être le fruit d'une détermination ; le possible est précisément cette chose qui n'a pas reçu le renfort d'une nécessité, qui n'est pas le produit d'une loi, ou d'une quelconque cause. Penser et poser le problème du possible, c'est ainsi rompre avec toute forme de causalité : il s'agit d'inventer « d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément », mais cette invention-là ne saurait être le fait d'un architecte, de

quelqu'un qui pense des structures conçues pour perdurer. Foin de planification ! C'est à l'inverse l'errance qui produit le possible, qui permet de rendre compte de tout ce qui « peut être ». Semblable errance représente, pour Breton, la « contingence du bien », « bien » qui ne saurait lui non plus relever d'une nécessité : il est le fruit d'un accident, d'un hasard, d'une activité qui ne connaît ni but ni dessein « préconçu ». Tout le problème est dès lors de cultiver cette errance et cette contingence, de réduire à néant tout ce qui peut faire office de cause « première » ou de raison « suffisante » : il s'agit de s'écarter du « fait » et ce à tous les sens du terme, que ce soit celui de « faire » (de réaliser après avoir planifié : « Mon livre est fini ; il me reste à l'écrire » disait souvent Balzac) ou celui de *factum* (ce qui s'est ou doit forcément se produire en vertu d'une nécessité).

Ce problème trouve une solution dans l'écriture automatique : « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. »<sup>49</sup> L'ennemi est clairement nommé : la littérature, cette discipline qui repose sur une structure – qu'elle prenne la forme d'un projet ou, plus modestement, d'une histoire – qui « mène à tout », sauf à ce qui « peut être ». Quelle errance, quelle « contingence du bien » peut naître d'écrits que l'on aurait de la sorte ordonnés ? « L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. »<sup>50</sup> Se pourrait-il que le personnage échappe au créateur, que le héros s'impose à celui qui l'anime ? C'est le cas de *L'Homme sans qualité* de Musil, héros qui n'a rien d'héroïque car il est à tout

---

<sup>48</sup> A. Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *op. cit.*, p. 44.

<sup>49</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>50</sup> A. Breton, *Idem*, p. 17.

moment susceptible d'évoluer, de changer, d'opiner à toute nouvelle idée et de faire taire son fort peu développé « sens des réalités ». Mais, dans la plupart des cas, c'est effectivement un « triste chemin » que construit un roman lorsqu'il choisit emprunte une ligne droite qui ne doit jamais sembler aller de soi. La notion même de « péripétie » met en évidence ce fait : ces « coups de théâtre », « rebondissements » et autres moments de « tension dramatique » n'ont-ils pour fonction de simplement retarder une issue que l'on sait inévitable mais qui doit, pour paraître vraisemblable, s'efforcer de ne pas se présenter comme telle ? Le *deus ex machina* possède à la limite un intérêt plus grand : il peut, comme dans le *Don Juan* de Molière, mettre abruptement fin à une « errance », ou du moins délivrer le dramaturge des nécessités de la construction d'une histoire.

La fiction peut-elle se faire l'alliée des puissances de l'imagination qu'il s'agit de convoquer ici ? Est-elle à même de simplement effleurer la question du possible, de prendre la mesure de ce qui « peut être » et non de simplement faire évoluer des créatures de papier au sein de ce qui est ? Raymond Roussel et Raymond Queneau montreront que oui, mais en s'imposant des règles toutes différentes. Pour Breton, la cause est entendue : l'imagination ne saurait se satisfaire d'une organisation : « Voilà des personnages d'allures assez disparates : leurs noms dans votre écriture sont une question de majuscules et ils se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il* envers des mots comme : *pleut, y a, faut*, etc. [...] Ainsi pourvus d'un petit nombre de caractéristiques physiques et morales, ces êtres qui en vérité vous doivent si peu ne se départiront plus d'une certaine ligne de conduite dont vous n'avez pas à vous occuper. »<sup>51</sup> Ce sont des contingences qu'il s'agit de produire, qu'elles proviennent des libres associations qui peuvent naître dans l'esprit, ou des rencontres qu'il est possible de faire au sein d'une grande cité : le « hasard objectif » qui va réunir André Breton et Nadja est en ce sens à mettre sur le même plan que les *Champs magnétiques*. En fait, tous les moyens sont bons pour casser ce qui peut avoir valeur de nécessité, ce qui peut s'apparenter à une cause ou à une intention. Tous les moyens sont bons pour brouiller une forme de prédestination,

pour placer la surprise et l'imprévu au-dessus de l'organisation. Il faut savoir, dans l'écriture automatique, écrire des phrases qui ne se suivent pas, s'échapper de tout ce qui pourrait s'apparenter à une narration : « A la suite d'un mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre / par exemple, toujours la lettre /, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. »<sup>52</sup>

Ici encore, il s'agit de permettre l'errance : cet « arbitraire » désigne ce qui existe sans raison valable, voire sans raison tout court. Son objectif est d'empêcher que les mots qui se succèdent sur la page commencent à faire des phrases, que les phrases commencent à faire un texte, que les textes commencent à faire un livre. Cet arbitraire, cette décision « sans raison », sert l'écriture « sans fil », celle qui est à même de s'inscrire dans le possible : les éléments d'un écrit automatique « se recommandent surtout par un très haut degré d'*absurdité immédiate*, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde : la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres. »<sup>53</sup> « Céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible » : voilà sans doute le programme du possible, la meilleure expression du « sens du possible » dont parle Robert Musil. Nous revenons à la définition de Kant : est possible ce qui s'accorde avec les conditions de l'expérience. Le possible est en effet « admissible » : l'esprit peut admettre que telle chose existe, même si elle n'existe pas et n'existera jamais. Les « droits » qu'il s'agit de « redonner » à l'imagination sont à la hauteur de cette reconnaissance : ils entendent nous faire prendre la mesure de ce que nous pouvons éprouver et expérimenter, pas de ce qu'il y a à éprouver et expérimenter dans le monde. Si semblable expérience s'accompagne d'un sentiment d'« absurdité immédiate », c'est précisément parce qu'elle s'oppose au monde : l'esprit ne reconnaît-il pas à une chose le pouvoir d'exister sans parvenir à lui conférer une place au sein de ce qui existe ? Il s'agit donc bien d'un problème de légitimité : nous ne pouvons nier qu'il pourrait réellement être, il est « légitime au monde » comme dit

---

<sup>51</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 45.

<sup>52</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 43.

<sup>53</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 35.

André Breton. Reconnaître ce fait suffit à nous plonger dans l'absurde : nous changeons de domaine, quittons ce qui est pour gagner ce qui « peut être », ces choses qui bien que n'existant pas sont susceptibles d'être conçues.

En ce sens, absurdité et gratuité font fort bon ménage : franchir le seuil entre ce qui est sensé et ce qui est absurde, entre ce qui « tombe » et ne « tombe pas » sous le sens, suppose de rompre avec la nécessité. Un art qui se fixerait semblable programme ne saurait lui non plus être le fruit d'une nécessité : il ne s'agit pas de construire ou de penser quelque chose, d'élaborer une architecture ou de tisser un fil conducteur qui soit à même de nous guider. Il s'agit à l'inverse, de nous éloigner de tout objet de discours : c'est le sens du « ramenez l'arbitraire ». Si l'art a quelque chose à voir avec ce qui « peut être », c'est précisément parce qu'il ne relève pas et ne se réduit pas à une intention, un « dessein » ou un quelconque projet. Rien ne précède jamais la recherche écrite, picturale ou musicale des contingences qu'il s'agit de glaner, si ce n'est un ensemble de règles qui stipulent qu'il ne faut suivre aucune règle, ligne, intention, destination, règles qui sont celles de ce que Breton nomme « le jeu désintéressé de la pensée »<sup>54</sup>. Il s'agit dès lors de mettre systématiquement l'accent sur ce qui est « gratuit », sans objet, voire sans intérêt, plus que sur ce qui est motivé : rien ne saurait faire prendre une direction et une utilité à l'acte d'écriture. Il doit nécessairement être « sans fondement » et « sans objet » : il doit relever de l'errance et non de la théodicée, d'un mouvement sans but et non d'une élaboration « à fin de ». Tout le problème est d'inventer des dispositifs permettant de réaliser cet ambitieux programme. Comment faire de l'art en respectant, comme le dit Michel Leiris à propos de l'œuvre de Marcel Duchamp, « la volonté très aiguë d'enlever à nos intentions toute signification extérieure à elles-mêmes, comme pour les dépouiller radicalement de la possibilité d'être langage et en finir effectivement avec ce fameux cou de l'éloquence, si coriace et peu vulnérable aux efforts de ceux qui ont suivi – ou feint de suivre – le conseil bien innocent encore de Verlaine »<sup>55</sup> ? Ce problème trouve

---

<sup>54</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>55</sup> M. Leiris, « Arts et métiers de Marcel Duchamp », dans *Brisées*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1992, p. 133.

une solution, limitée, dans l'écriture automatique, et cela explique sans doute pourquoi Leiris a succombé aux attraits du surréalisme avant d'adopter d'autres règles du jeu.

### *Possible et potentiel*

Se poser la question du possible, c'est ainsi s'interroger sur ces choses qui n'existent pas mais qui ont le pouvoir d'exister et sont à même de contester l'importance de ce qui est. Cette contestation est possible grâce à l'errance, et grâce aux procédures artistiques qui sont susceptibles de l'administrer. Ces deux aspects de la question du possible sont inséparables, et Breton ne manque pas de les mêler : absurdité et gratuité, contestation et errance, vont de paire, et le premier *Manifeste* s'achève sur des mots vengeurs : « Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. Il ne saurait, au contraire, justifier que de l'état complet de distraction auquel nous espérons bien parvenir ici-bas. »<sup>56</sup> Certes, tout cela tient la route, mais nous pouvons nous demander si André Breton prend vraiment toute la mesure de la question du possible. En effet, opposer résolument ce qui est et ce qui « peut être » permet-il de poser véritablement le possible comme un problème ? Ces deux champs sont-ils à ce point antinomiques ? À entendre Breton, c'est le cas : il entend quitter le réel afin de s'inscrire dans le champ du possible, dans ce « surréel » peuplé de « constructions dont la vie n'a pas voulu ». L'imagination, à qui l'on redonne ses droits, nous coupe ainsi du réel : elle nous permet d'envisager tout ce qui « peut être », c'est-à-dire tout ce qui n'est pas, ne trouve pas grâce aux yeux de la réalité, mais peut trouver asile dans les libres contrées du « peut être ». Il existe une sphère, un monde auquel seule l'imagination a accès,

---

<sup>56</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.* p. 63.

monde qui n'est pas celui du réel. Imaginaire et réel sont antinomiques, séparés, opposés, et il s'agit de les traiter comme tels : un « non-conformisme » s'oppose à un conformisme, le respect de ce qui « peut être » au respect de ce qui est.

Nous pouvons dès lors nous demander si André Breton ne réitère pas une erreur vieille comme le monde que décrit parfaitement Maryvonne Saison : « De Husserl à Sartre, imaginer, c'est s'engager dans l'univers des images et de l'imaginaire ; imaginer, c'est neutraliser la relation au monde instaurée par la conscience perceptive, la désactiver. Alors que l'imagination comme faculté n'avait aucune raison d'être coupée des autres facultés et restreintes aux seules activités oniriques ou artistiques, l'imaginaire ne renvoie qu'aux productions mentales comme configurations autonomes, encore repérées comme telles après qu'elles aient été objectivées dans des œuvres. »<sup>57</sup> Cette réflexion acquiert une grande importance vis-à-vis du problème du possible, notamment parce qu'elle met en évidence un fait qui semble échapper à Breton : le possible vient fragiliser et brouiller les frontières existant entre réel et imaginaire. En effet, qu'est-ce qui les distingue au final ? Tous deux remplissent les « conditions formelles » de l'expérience, sont également « admissibles » par l'esprit. La réalité ne peut sur ce plan, celui de l'*a priori*, se prévaloir du moindre privilège. Le possible est, selon Kant, un « concept pur de l'entendement » alors que le réel peut faire l'objet d'une connaissance, mais l'esprit est à même de concevoir tout autant que de connaître. On ne peut en ce sens affirmer, comme semble le faire André Breton, que l'ensemble de ce qui est occulte l'ensemble de ce qui « peut être » : du possible, on peut avoir une idée, voire un concept, et cela est suffisant pour lui conférer une valeur. Notre intention n'est pas de montrer que « la vie est un songe », ou de conclure à la virtualité de la réalité, mais plus simplement de montrer que le réel et les songes ne sont pas totalement antinomiques. Breton aime à opposer les jours et les nuits, le réel et le rêve, mais pourquoi ne pas tenter à l'inverse de les mêler plutôt que de les dresser l'un contre l'autre.

---

<sup>57</sup> M. Saison, « L'espace de la représentation », dans *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, ouvrage édité par le comité d'organisation du 15<sup>e</sup> Congrès, l'Institut d'esthétique et de philosophie de l'art, et la faculté de Lettres de l'université de Tokyo, Tokyo, 2003, p. 354.



S'il existe un empire de la réalité, celle-ci n'est pas pour autant toute-puissante : il est possible de concevoir, de se représenter, des choses qui ne relèvent pas d'elle, qui ne sont pas le produit de ses lois, ou plutôt qui n'ont pas trouvé de lois leur permettant d'exister. C'est cet injustice-là qu'il s'agit de réparer : il faut leur permettre d'accéder à l'être, de se réaliser. De par sa nature même, il est ce qui « peut être », le possible aspire à exister : il convient de lui conférer semblable qualité et non de le cantonner à la virtualité. La question du possible serait-elle complète sans cette autre question : « Comment faire pour que cela soit ? » Comment ce qui « peut être » peut-il être ? Les procédés et dispositifs qu'il s'agit d'inventer pour s'inscrire dans le possible ne peuvent ainsi faire l'économie d'un « efficace », pour reprendre une expression de Maryvonne Saison. Ceci n'est pas primordial pour Breton qui se contente de mettre l'esprit « dans son tort » : « Toutes ces images semblent témoigner que l'esprit est mûr pour autre chose que les bénignes joies qu'en général il s'accorde. [...] Ces images lui donnent la mesure de sa dissipation ordinaire et des inconvénients qu'elle offre pour lui. Il n'est pas mauvais qu'elles le déconcertent finalement, car déconcerter l'esprit c'est le mettre dans son tort. »<sup>58</sup> S'inscrire dans ce qui « peut être », dans le possible, aurait-il ainsi pour seul et unique effet de « déconcerter » les hommes ? Maigre butin pour une si grande quête. Déconcerter, décontenancer, troubler, agacer : s'agit-il des seules victoires sur le réel qu'est susceptible d'obtenir cette grande notion ? Raymond Queneau parlerait sans doute, à propos de cette citation de Breton, de « gesticulation », voire d'un manque cruel d'ambition. En effet, pourquoi se contenter, au sens d'être content, de mettre l'esprit « dans son tort » lorsque la notion de possible est à même de mettre en tort le réel lui-même ?

Cette question se pose notamment face à un objet éminemment complexe comme la langue. Pour André Breton : « La "réalité" est aux doigts de cette femme qui souffle à la première page des dictionnaires »<sup>59</sup>. La figure de proue de la maison Larousse n'aurait sans doute jamais pensé se voir conférer semblable responsabilité

---

<sup>58</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>59</sup> A. Breton, « Le Surréalisme et la peinture », texte repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 25.

(se serait-elle dégonflée ?). Mais après tout pourquoi pas ? Mademoiselle Larousse<sup>60</sup> est-elle une héroïne, une frêle et innocente créature défendant corps et âme un patrimoine lexical, ou le sordide instrument d'un terrible complot visant à instaurer un ordre, fut-il seulement syntaxique ? On peut se poser la question, et Raymond Queneau lui-même, homme lettré s'il en fut, s'y soumet volontiers : « On ne mange pas le mot pain, on ne boit pas le mot vin, mais bien dit ils ont leur importance. [...] Un empereur changea les mœurs des Chinois en modifiant la langue, voilà qui me paraît fort possible. Il y a une force du langage, mais il faut savoir où l'appliquer, il y a différentes sortes de leviers et l'on ne soulève pas un bloc de pierre avec un casse-noisettes. »<sup>61</sup> Comment faut-il se positionner face à cette « force du langage » ? Pour André Breton, Mademoiselle Larousse a un souffle glacé, un souffle qui vient fixer et figer choses et mots dans une « réalité » : il faudrait obstruer ces poumons, faire en sorte qu'ils ne puissent plus souffler. Le langage est du côté des forces de l'ordre, et il convient de le traiter comme tel. C'est avant tout à sa capacité à instituer quelque chose, à conférer une place aux choses et une valeur au réel qu'il s'agit de s'attaquer : « Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable. Dans l'ordre de la contestation pure et simple, si tant est que nous l'envisagions, il nous faut une certitude absolue pour avancer quelque chose de neuf, quelque chose qui soit de nature à heurter le sens commun. »<sup>62</sup>

Nous pourrions, encore une fois, nous interroger à travers cette phrase sur la pusillanime ambition du surréalisme (une « certitude absolue » peut-elle vraiment se contenter d'un but aussi banal que « heurter le sens commun » ?), mais ce qui nous

---

<sup>60</sup> Nous l'appellerons « Mademoiselle » puisque la langue française, même présentée dans un esprit aussi ouvert que celui de la maison Larousse, ne saurait évidemment se marier. Preuve en est, les scandales répétés que firent éclater son flirt avec l'anglais...

<sup>61</sup> R. Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres, et lettres*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », 1965, p. 44.

<sup>62</sup> A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Le Point du jour*, *op. cit.*, p. 23.

intéresse avant tout sont les procédés et modalités utilisés pour engendrer ce « heurt ». Comment venir troubler cet ordre langagier, cette réalité qui existe hors de « l'individuel » ? André Breton propose une solution qui peut, à la première lecture, sembler digne de l'OuLiPo et de Raymond Queneau : « Les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement plus décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? »<sup>63</sup> Si la chute de cet enflammé passage est, comme souvent chez Breton, fort séduisante, on ne saurait nier que semblable position pose tout de même un problème : pourquoi mettre sur le même plan deux notions a priori différentes, à savoir l'énonciation et l'assemblage ? En quoi la pauvreté de notre « pouvoir d'énonciation », les possibilités de production d'énoncés dans des circonstances données de communication, dépend-il de l'ordre des mots ? Le propre de la syntaxe ou de la grammaire, et plus largement de toutes les disciplines qui entendent penser les possibles ordres des mots, est après tout de permettre des permutations, des combinaisons, des associations, bref : de ne jamais enfermer les mots dans un ordre donné, mais au contraire d'encadrer leur mobilité, de déterminer les conditions dans lesquelles il est possible d'en user. Que signifie dès lors cet ordre qui débouche sur une pauvreté, cet « assemblage » qui vient restreindre nos possibilités d'énoncer ? Il y a là une énigme que nous retrouvons pourtant quelque page plus loin au sein de ce même texte : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage. »<sup>64</sup> Le terme de « servage » place également sur le même plan une utilité (le serf est assujéti à moult basses besognes) et une sédentarité (le serf est astreint à une terre dont il n'est pas le propriétaire et qu'il ne saurait quitter).

---

<sup>63</sup> A. Breton, *Idem*.

<sup>64</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 24.

Il semble qu'André Breton confonde en fait au sein de la notion d'assemblage deux ordres fort différents : l'ordre des choses et l'ordre des mots. La solution qui nous permettrait de libérer ces mots, qui sont à la fois esclaves et esclavagistes, met ce fait en évidence. Pour Breton, c'est la poésie qui doit être le bras armé de cette « critique des règles ». Il faut opposer « l'abus poétique » à l'abus de pouvoir que commet chaque jour le langage : « Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer les bornes du soi-disant réel ? Il est désirable que le pouvoir de certaines images, que le véritable don d'évocation que possèdent, indépendamment de la faculté de se souvenir, certains hommes, ne soient pas plus longtemps méconnus. [...] Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre. »<sup>65</sup> Le *Manifeste du surréalisme* préconisait déjà de « pratiquer la poésie »<sup>66</sup> : il ne s'agit pas de s'y intéresser, ou de s'en inspirer, mais de la « pratiquer », de la prendre comme modèle d'un comportement et d'un mode d'action artistique. Pourquoi ? Parce que la poésie est effectivement une discipline qui vient brouiller l'ordre des choses en proposant de procéder à des rapprochements incongrus, à des associations entre choses qui ne respectent pas les lois de la réalité. La métaphore, cette figure de style qui consiste à désigner une chose par le nom d'une autre chose, est l'exemple même de la liberté que peut prendre le poète vis-à-vis de la réalité. Le croissant de lune devient, sous la plume de Victor Hugo (dans « Booz endormi », tiré de *La Légende des siècles*) : « Cette faucille d'or dans le champ des étoiles ». La mer devient, pour Paul Valéry (dans « Le cimetière marin ») : « Ce toit tranquille où marchent des colombes ». Force est de constater que semblable figure de style se soucie peu des lois qui président à l'organisation du vivant : ce qui est céleste (la lune et les étoiles) devient soudainement végétal (un « champ ») ; ce qui est aquatique (la mer) devient soudainement minéral (un « toit tranquille »).

La métaphore esquisse effectivement les contours d'un tout autre jeu avec le langage : il ne s'agit surtout pas de « bien dire » les choses, de les désigner de façon

---

<sup>65</sup> A. Breton, *Ibid.*, p. 26.

<sup>66</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 28.

adéquate ; au contraire, il s'agit de les désigner d'une façon peu adéquate, d'établir des relations qui peuvent sembler inédites. L'ordre des mots d'un poème, plutôt que de consacrer l'ordre des choses, vient délibérément le troubler : si le langage a le pouvoir, voire le devoir (comme semble le dire le « premier » Wittgenstein à la fin de son *Tractatus...*), de refléter le monde, la poésie a alors l'audace de le prendre à contrepied. Plus que simplement se faire, à l'aide de mots, un simple reflet du monde, il s'agit de jouer au « jeu de substitution » qu'évoque Michel Leiris dans un petit texte consacré à l'œuvre de Marcel Duchamp : il s'agit d'« établir entre deux faits distincts une relation telle qu'à la rigueur l'un puisse être pris pour l'autre », et le jeu du spectateur consiste « à reconnaître seulement après une hésitation, un errement, ou, au moins, un détour ; de sorte que la chose se passerait, tout compte fait, comme si l'on spéculait sur le principe d'identité, lui faisant subir un certain nombre d'entorses ou de dissonances. »<sup>67</sup> Effectivement, une semblable « spéculation » rejoint « l'errance » chère à Breton en produisant l'« hésitation », l'« errement » ou le « détour » : il ne s'agit pas de s'interroger sur une possible identité des mots et des choses, mais sur une possible mobilité de ces mêmes mots vis-à-vis des choses. Comment dire les choses sans les nommer directement ? Comment les désigner sans les montrer à l'aide du langage ? C'est effectivement une « spéculation » qu'il s'agit de mener : l'identité entre les mots et les choses est moins un principe qu'un véritable terrain de jeu. Comment est-il possible d'opérer au sein de la relation qui les unit ? Quelle latitude cette corrélation laisse-t-elle au poète ?

Le « métaphoricien » (corporation dont Saint-Pol Roux est sans doute le « patron ») doit répondre à cette seule question : jusqu'à quel point peut-on comparer, désigner une chose à l'aide d'une autre, sans briser le lien qui permet de « reconnaître » ? Formulé de la sorte, le problème que pose la métaphore devient un espace ouvert au possible, et force est de constater, à l'instar de Jorge Luis Borges, que la chose est tout sauf superflue. En effet, la métaphore nous place face à un paradoxe : « Si nous nous souvenons que toute métaphore repose sur la mise en rapport de deux choses différentes, nous pourrions, si le temps nous en était donné,

---

<sup>67</sup> M. Leiris, « Arts et métiers de Marcel Duchamp », dans *Brisées, op. cit.*, p. 130

arriver par le calcul à un total presque inimaginable de métaphores possibles.»<sup>68</sup> Pourtant, ce n'est pas le cas : le nombre de métaphores auquel ont recours les poètes est plus que limité. Le « répertoire des comparaisons » ne semble pas infini : « Mais ce qui est important, ce n'est pas le fait qu'il n'y a qu'un petit nombre de modèles ou de thèmes métaphoriques, mais que ces thèmes se prêtent à des variations presque infinies.»<sup>69</sup> Voilà donc que s'ouvre une voie pour le possible poétique, un champ qu'il s'agit d'investir : outre de « faucille d'or », ne peut-on parler d'une « serpe de platine », d'une « céleste faux » ou d'une « serpette argentée » placées dans le « semis de la nuit » ou au sein d'une « poussière d'univers » ? Inutile d'exercer plus avant notre sagacité : le problème reste entier. Ce qu'il nous faut prendre en défaut, ou plutôt ce dont il nous faut jouer, c'est l'attitude qui nous fait considérer les mots comme des choses. En ce sens, semblable « spéculation sur le principe d'identité » ne s'arrête pas là : Michel Leiris lui-même montre bien que le « Je » a valeur de pronom, c'est un mot ayant une fonction, plus que de désignation. *La Règle du jeu* montre bien que ce « Je » est un « fourbis », un « amas », un « tas », et ne possède en aucun cas la permanence et solidité d'une chose : il lui faut user de « fibules », d'agraffes, pour faire tenir ensemble sa « collection » de souvenirs<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> J. L. Borges, traduit de l'anglais par André Zavriew, « La métaphore », dans *L'Art de poésie*, éditions Gallimard, collection « Arcades », Paris, 2002, p. 25.

<sup>69</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 36.

<sup>70</sup> *La Règle du jeu* représente effectivement un grande « spéculation sur le principe d'identité », et ce en plusieurs sens. Identité substantielle ou numérique (tout ce qui est identique ne forme qu'une seule substance et un même être) : « J'en ai pris à mon aise avec l'échelonnement des dates et avec la construction rationnelle. [...] Mais acquiert-on un œil d'éternité en mélangeant les temps, multipliant les points de vue et mariant ou opposant les tons comme il vous plaît ? Affaire, si l'on veut, d'arrangement, à la façon dont au Japon l'on arrange patiemment – sans les fondre en la profusion d'un bouquet – un petit nombre de fleurs [...]. Florilège donc, que plus irrémisiblement que tout choix délibéré limitent ces absences : ce que je n'ai pas décelé, pas su formuler, ou répugné à mettre en lumière » (M. Leiris, *Frêle bruit. La Règle du jeu IV*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1976, p. 399). Identité au sens de permanence, de ce qui reste invariant dans le temps et le changement : « Il semblerait, tout bien considéré, que quand j'écris c'est surtout au temps lui-même que l'en veux, soit que j'essaie de rendre compte de ce qui se passe en moi dans le moment présent, soit que je ressuscite des souvenirs, soit que je m'évade dans un monde où le temps, comme l'espace, se dissout, soit que je veuille acquérir une sorte de fixité – ou d'immortalité – en sculptant ma statue (vrai travail de Sisyphe, toujours à recommencer) » (M. Leiris, *Biffures. La Règle du jeu I*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1976, p. 241-242).

C'est bien une « réalité » qu'il s'agit d'attaquer à travers la « pratique » de la poésie : venir troubler l'ordre des choses plutôt que de le consacrer, voilà le but du jeu. Mais jusqu'où porte l'attaque ? Au final, ce qu'il s'agit de déjouer en produisant ces rapprochements insolites n'est-ce pas tout simplement le « bon sens », ou plutôt le « sens commun », ennemi d'André Breton ? Le raisonnement du grand surréaliste repose en effet sur un étrange postulat qu'il nous faut examiner plus avant : les « lois qui président » à l'assemblage des mots se réduisent à une seule et unique instance : le principe de réalité. Seule la réalité, la volonté d'instaurer un ordre, explique la structuration et l'organisation du langage. La cohérence de cette chose qu'est la langue tiendrait-elle uniquement à la classification des choses qui viennent constituer le monde, et s'attaquer à cette cohérence permet-il de bouleverser cette classification ? Le langage et la langue ne connaissent-ils pas d'autres lois ? Un ouvrage à ce point complexe se réduit-il à ce simple ordonnancement ? Breton semble penser que oui : « critiquer les lois qui président » à l'assemblage des mots, c'est en fait rompre avec l'ordre des choses qui transparaît dans les mots. S'il s'agit d'évoquer ce qui « peut être », c'est précisément pour se dégager de cette fixité, pour châtier et rejeter la « réalité » qui préside à cette langue figée qui vient à son tour figer les choses qu'elle entend représenter. Les méfaits de Mademoiselle Larousse sont inconmensurables : le dictionnaire, cet outil de la langue, représente en fait la mort du langage. Définir un mot, c'est le figer, le ramener à l'état de choses. Comment lire entre les lignes du dictionnaire, découvrir tout ce qu'il ne contient pas mais serait à même de contenir en termes de croisements, d'associations, de créatures dont « la vie n'a pas voulu » ? Voilà la question que doit se poser, selon le *Manifeste*, tout surréaliste qui consulte ce sordide type d'ouvrages que sont les dictionnaires.

Par contre, pour Queneau et plus généralement les oulipiens, semblable critique doit se faire tout autrement. Cette divergence est notamment sensible au niveau d'une discipline : la syntaxe, c'est-à-dire l'étude des relations entre les formes élémentaires du discours (qu'il s'agisse de mots ou de syntagmes, c'est-à-dire de groupes de mots). Réfléchir sur une syntaxe, c'est penser des règles qui président à l'ordre des mots et à la construction des phrases : semblable discipline devrait donc

être le champ dans lequel une critique portant sur les lois présidant à l'assemblage des différents éléments du discours s'inscrit. Pour Breton, il n'en est rien : « Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe *naturellement* la syntaxe »<sup>71</sup>, déclare-t-il. Semblable position est reprise à travers l'un des définitions du poème présente dans le *Manifeste du surréalisme* : « Il est même permis d'appeler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous le voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. »<sup>72</sup> Bizarrement, la forme du discours, voire « l'ordre du discours », pour paraphraser Michel Foucault, les règles qui décident des possibles et impossibles associations de termes, passe ainsi « au travers » de la critique qu'entend mener Breton : cet « (observons, si vous le voulez, la syntaxe) », glissé dans la phrase comme si de rien n'était, comme une simple et anodine remarque, propose de ne pas y toucher. Il n'est donc pas question ici de se lancer dans la refonte d'une langue, de penser le langage en termes de règles et de lois, mais uniquement de jouer avec les éléments de la langue, jeu qui doit bien sûr se faire dans les limites qu'impose cette même langue. À l'inverse, pour Raymond Queneau, c'est bien sur la syntaxe qu'il s'agit d'opérer. Les « lois qui président » à l'assemblage des mots sont à continuellement repenser et réinventer. C'est l'ordre du discours et non l'ordre des choses auquel il s'agit de s'attaquer : « Le “paix à la syntaxe” de Victor Hugo fut un propos réactionnaire »<sup>73</sup>, écrit ainsi Queneau. « Paix à la syntaxe » signifie en effet : « On ne touche pas aux règles d'association et de combinaison des mots et des groupes de mots ».

Tous les travaux qui se proposent de respecter la syntaxe se proposent également d'évoluer dans une langue donnée, et donc dans un ordre du discours. Or, le conformisme réside peut-être là, dans cette volonté de bouger les mots et de ne pas toucher à la langue. Car le problème, c'est bien la langue elle-même. Ce n'est pas tant la « force du langage » qu'évoque Queneau, que la langue figée, la langue à laquelle on refuse le droit de s'inscrire dans le possible : « Se cramponner au français de Voltaire

---

<sup>71</sup> A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Le Point du jour*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>72</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>73</sup> R. Queneau, « Ecrit en 1955 », dans *Bâtons, chiffres, et lettres*, *op. cit.*, p. 68.



n'est pas plus absurde que d'écrire des vers latins. En 38, il y avait en Hollande une revue consacrée à la poésie latine contemporaine et le père Scheil a écrit d'excellentes épigrammes dans la même langue. Il s'agit seulement de savoir ce que l'on fait. Je demande simplement qu'on donne au français vivant les mêmes possibilités que l'on accorde bien au breton et au provençal. »<sup>74</sup> Inutile donc de s'insurger contre le fait que Mademoiselle Larousse aie du souffle : le problème est bien plus qu'elle ne saurait semer, contrairement à ce que suggère son image sur les dictionnaires. Plus que de s'en prendre à toute forme de langue et de langage, ne s'agit-il pas d'être attentif au possible que recèle la langue ? Aux « doigts » de Mademoiselle Larousse, se tient certes la réalité, mais c'est précisément à cela qu'il s'agit de s'en prendre. Cette « réalité » doit céder le pas à des possibilités : « Dans un article récent, un jeune poète que j'estime déclarait qu'il était persuadé que la langue dont se sont servis Racine, Voltaire, Chateaubriand, Anatole France et Paul Valéry contenait dans sa substance toutes les possibilités ! Voilà très précisément ce que je mets en doute. C'est l'usage de l'italien qui a créé la théologie poétique de Dante, c'est l'usage de l'allemand qui a créé l'existentialisme de Luther, c'est l'usage du néo-français de la Renaissance qui a fondé le sentiment de la liberté chez Rabelais et Montaigne. Un langage nouveau suscite des idées nouvelles et des pensers nouveaux veulent une langue fraîche. »<sup>75</sup> C'est cette langue fraîche qu'il s'agit d'inventer, les règles de la grammaire française dussent-elles en souffrir (« C'est joli une règle qui souffre, il n'y a que dans le français écrit que cette chose-là arrive, dans la réalité c'est le contraire »<sup>76</sup>).

Repenser la langue, c'est repenser ce que la langue permet de penser, et le jeu en vaut certainement la chandelle. Mais semblable opération suppose de repenser effectivement les règles qui président à l'assemblage des mots. Ce qui libérera l'homme du joug d'une réalité, ce n'est pas tant la métaphore et le « jeu de substitution » qu'évoque Michel Leiris que le fait d'inventer une grammaire nouvelle,

---

<sup>74</sup> R. Queneau, *Idem*, p. 39.

<sup>75</sup> R. Queneau, « Il pourrait sembler qu'en France... », texte repris dans *Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.*, p. 60-61.

<sup>76</sup> R. Queneau, « On cause », *Idem*, p. 51-52.

une syntaxe nouvelle, une orthographe nouvelle. C'est en s'attaquant aux règles qui structurent cet édifice qu'est le langage que des « pensers nouveaux » seront à même d'advenir. N'en déplaise à Breton, ces règles ne se réduisent pas au simple principe de réalité. C'est un ouvrage fort complexe qu'il s'agit de faire évoluer, et Queneau se fait ainsi le farouche partisan de la réforme de l'orthographe : « Il y aussi des gens qui disent : l'orthographe conserve l'étymologie d'un mot, le mot traîne ainsi avec lui une partie de son histoire. Mais *poids* vient de *pensum* où il n'y a pas de *d*, *dompter* de *domitare* où il n'y a pas de *p*, *legs* de *lais* où il n'y a pas de *g*. »<sup>77</sup> Pourquoi apprendre ces subtiles inventions scripturales à un enfant ? « Ça leur apprend que *poids* a un *d* parce qu'il ne dérive pas de *pondus* et qu'il ne faut pas prononcer le *p* de *dompter* (surtout pas ! c'est "vulgaire"), ce *p* qu'enfanta mystérieusement l'ancêtre *domitare*. On lui cachera que toutes ces jolies choses, d'un intérêt extrême et qui développent grandement l'intelligence, sont des inventions de cuistres du XVIe siècle. [...] Car, enfin, qu'est-ce que l'orthographe ? Un système de graphie chaotiques, absurdes et arbitraires, une invention de premiers imprimeurs pour rendre le métier difficile et se créer ainsi des privilèges corporatifs. »<sup>78</sup> Mademoiselle Larousse est précisément la fille de ces « cuistres » qui se prétendent érudits. Plutôt que de transmettre sans répit ces nombreuses coquetteries, qui véhiculent sans cesse les mêmes sonorités et les mêmes modes de pensée, ne faudrait-il pas promouvoir une autre conception de la langue ? Pourquoi ne pas inventer des mots et des règles qui permettraient de renouveler ce qu'il y a à penser et créer à l'aide de la langue ? « *Eau* ou *feu* sont incapables d'engendrer un adjectif. On est obligé de recourir au latin et de dire *aqueux*, *igné*. Ah la belle et pédante langue que voilà ! Le français vivant, lui, a ses ressources propres et c'est ainsi que, pour désigner des produits nouveaux, il utilise couramment la coagulation phonétique : *Kisuzpa*, *Sasampa*, *Kisnétoi*, etc. Ce qui vaut aussi bien que de recourir au latin ou au grec. Une *filovan* ou une *kivavit* aurait été aussi joli qu'*automobile*. »<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> R. Queneau, « Ecrit en 1955 », *Ibid.*, p. 74.

<sup>78</sup> R. Queneau, *Idem*, p. 75.

<sup>79</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 80.

À travers l'exemple de la langue, nous voyons ainsi apparaître deux façons différentes de se poser la question du possible : comme une question qui vient relativiser l'importance de ce qui est, ou comme une interrogation, soucieuse « d'efficace », portant sur l'ensemble de ce qui « peut être ». En effet, cette seconde question relève d'une autre ambition que de simplement choquer le « sens commun » et mettre l'esprit « dans son tort ». Il s'agit plutôt de demander au réel : pourquoi existes-tu ? Pourquoi n'existes-tu pas alors que tu pourrais exister ? Comment pourrais-tu exister ? Voilà des questions autrement plus incisives, des questions qui sont à même de réconcilier enfin ce qui existe et ce que nous pouvons imaginer exister. Ce qu'il s'agit de penser ici est une nouvelle alliance entre imaginaire et réel, entre la faculté capable de concevoir ce qui peut exister et l'ensemble de ce qui a le privilège d'exister. Ce sont les termes, les modalités, les moyens, de cette alliance qui se joue à travers la question du possible. Le problème n'est pas seulement de relativiser l'importance de ce qui est en agitant le spectre, voire les spectres dans le cas des « créatures » de Max Ernst, de ce qui « peut être ». Le problème est tout autant de montrer que ce qui est peut être tout autrement, que ce qui est n'est qu'une infime partie de ce qu'il est possible de faire accéder au statut d'être et de réalité. Il n'est à cet égard pas anodin que l'OuLiPo, et Raymond Queneau dans ses écrits personnels, n'utilisent pas le terme de « possible » et lui préfèrent celui de « potentiel ». Jacques Roubaud définit ce « concept clef du travail quenien » (quel plus bel hommage rendre à Raymond Queneau que de lui consacrer un tel néologisme ?) de la façon suivante : « L'OULIPO est littérature potentielle parce que la donnée d'une structure est celle de toutes les virtualités des objets libres, s'ils existent, de toutes les virtualités des textes qui la réalisent, nécessairement multiples [...] ; multiplicité encore mais, à la différence de celles qui dans la tradition résultent de la multiplication des exemples, multiplicité implicite et, à la limite, imaginaire »<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> J. Roubaud, « La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », texte paru dans *Critique*, n°359, et repris dans *Atlas de littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2001, p. 69.

La « donnée » que représente une structure littéraire, ou plus simplement un texte, n'est ainsi pas une chose simple : elle ne se réduit aucunement à un texte unique, doté de qualités qui seraient perceptibles d'emblée. Ainsi que l'explique François Le Lionnais : « Il est possible de composer des textes qui auront des qualités poétiques, surréalistes, fantaisistes ou autres, sans avoir de qualités potentielles. Or, c'est ce dernier caractère qui est essentiel pour nous. C'est le seul qui doit guider notre choix... »<sup>81</sup> S'il est préférable de parler, à l'instar de Roubaud, de structures littéraires que de texte, c'est précisément parce que, dans le cas d'un texte qui a des qualités potentielles, ce n'est jamais un unique texte qui est donné : c'est l'ensemble des « virtualités des objets libres », la « multiplicité implicite » qui l'habite et le constitue. Un texte peut, par lipogramme, palindrome, tautogrammes, variations, redondance, ou toute autre forme de procédés et de manipulations lexicographiques ou syntaxique, être au fondement d'une infinité d'autres textes. Le texte original, le « texte-souche » pour parler comme Perec lorsqu'il entame ses variations, joue ainsi le rôle d'une « matrice ». L'écart terminologique qui existe entre « possible » et « potentiel » marque en fait une toute autre façon de se poser la question du possible. Alors que, pour André Breton, tout le « possible d'une vie » réside dans un champ qui n'appartient pas à la vie et à la réalité, ce n'est pas le cas pour Queneau, Roubaud et tous les oulipiens. S'il s'agit ici de s'inscrire dans le possible, c'est dans un possible qui est d'emblée « donné », voire « donnée » si l'on fait le choix de la mathématique, dans un objet réel, qu'il s'agisse d'un texte, d'un dialecte, d'une langue. Nul besoin d'aller chercher le possible dans des contrées que seul l'esprit est à même d'arpenter. Des œuvres littéraires, du langage parlé, sont également des objets qui offrent des possibilités, ou plutôt des « potentialités ».

Comment expliquer dès lors le choix du terme « potentiel » au détriment de celui de « possible ? Après tout, *La littérature possible* aurait été un titre tout à fait acceptable pour le recueil de travaux oulipiens que publièrent les éditions Gallimard. Peut-être ne sommes-nous pas en fait sur le même plan : si la notion de possible nous

---

<sup>81</sup> Propos de F. Le Lionnais repris par J. Lescure, dans « Petite histoire de l'Oulipo », texte publié dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2003, p. 33.

situé d'emblée dans le cadre d'une ontologie, ou plutôt dans le cadre d'un être dont la principale caractéristique est de ne pas être, ce n'est pas le cas de la notion de « potentiel ». Celle-ci est directement inspirée de la philosophie d'Aristote et désigne ce qui existe en puissance (du latin *potentia*) dans un sujet ou un objet. Toutes les conditions nécessaires à l'existence sont d'ores et déjà présentes puisque, ainsi que le dit Aristote dans la *Physique*<sup>82</sup>, la puissance est l'un des caractères principaux de la matière : toute matière possède un « potentiel », une puissance d'être. La matière est ainsi une notion ambiguë : elle désigne tout autant une certaine façon d'être qu'un certain pouvoir d'être, renvoie tout autant à un fait qu'à un possible. En ce sens, le terme de « potentiel » ne renvoie pas ainsi à un non-être absolu mais à un non-être relatif : ce qui est « potentiel », en puissance, est prêt à être, à devenir acte et forme. Cette notion nous place ainsi face à un paradoxe, ou du moins face à un problème : elle nous conduit à affirmer que ce qui est n'éclipse pas ce qui a le pouvoir d'être. L'être n'est plus une notion simple : il cohabite avec un certain non-être, avec une puissance qui est prête à accéder à l'existence. Le « donné », ce qui s'offre et se présente naturellement à l'esprit, contient déjà des « potentialités ». La « réalité », le plan des choses, ne va pas sans « virtualité » pour parler comme Leibniz dans ses *Nouveaux Essais* : il montre (au chapitre premier, paragraphe 5 de la première partie) qu'est virtuel ce qui contient déjà toutes les conditions nécessaires à son actualisation, ce qui est déjà prédéterminé bien que pas encore réalisé. La réalité et la matière ne sont dès lors plus choses simples : il existe au sein de ce qui est, un ensemble de choses qui réunissent toutes les conditions pour être mais ne sont pas encore.

Ce qui se joue ainsi, entre les termes de « possible » et de « potentiel », c'est bien la place qu'il faut accorder au réel au sein de la question du possible, la situation de ce qui est au sein de ce qui « peut être ». En raisonnant comme Aristote, la réalité, le plan des choses qui sont, est « pleine » d'une certaine puissance d'être, d'un non-être qui ne demande qu'à accéder à l'être. Le « sens du possible » cher à Robert Musil s'inscrit également dans semblable position : « C'est la réalité qui éveille les possibilités, et vouloir le nier serait parfaitement absurde. Néanmoins, dans

---

<sup>82</sup> Notamment en I, 9, 192a, 16-22.

l'ensemble et en moyenne, ce sont toujours les mêmes possibilités qui se répéteront jusqu'à ce que vienne un homme pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée. [...] Mais un tel homme est chose fort équivoque. Comme ses idées, dans la mesure où elles ne constituent pas simplement d'oiseuses chimères, ne sont que des réalités non encore nées, il faut naturellement qu'il ait le sens des réalités ; mais c'est un sens des réalités possibles, lequel atteint beaucoup plus lentement son but que le sens qu'ont la plupart des hommes de leurs possibilités réelles. »<sup>83</sup> Sens du possible et sens des réalités font ainsi bon ménage : André Breton détesterait sans doute cette simple affirmation. Les oulipiens seraient par contre sans doute d'accord, à l'instar de Jacques Bens qui déclare lors de la séance du 5 avril 1961 : « *Pour arriver au potentiel (futur) il faut bien partir de ce qui existe (le présent).* »<sup>84</sup> Il faut effectivement « partir » de ce qui existe, et non rompre avec ce qui existe comme semble l'indiquer Breton. La « multiplicité implicite et, à la limite, imaginaire » dont parle Jacques Roubaud est précisément à trouver, ou plutôt à exploiter, dans ce qui existe et non dans ce qui pourrait exister. La question du possible ne nous mène pas hors du champ de la réalité, et de l'expérience de cette même réalité. Elle nous invite au contraire à porter un tout autre regard sur cette réalité, un regard qui permette « d'éveiller les possibilités », charge à l'écrivain, au peintre, au musicien, de trouver les modalités et procédés nécessaires à cette soudaine éclosion.

### *La Bibliothèque de Babel*

C'est ainsi une tout autre approche de la littérature, et plus généralement de l'art, qu'esquisse la notion de « potentialité ». Loin de rejeter le travail de l'artiste ou

---

<sup>83</sup> R. Musil, *L'Homme sans qualité*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>84</sup> Cité par J. Lescure, dans « Petite histoire de l'OuLiPo », texte repris dans *La Littérature Potentielle*, *op. cit.*, p. 32.

de l'écrivain dans une sphère autonome, coupée et distincte du réel, il s'agit au contraire d'opérer au sein de cette réalité, de dégager les possibilités et potentialités qu'elle renferme : la pratique artistique est à repenser à l'aune de cette nouvelle alliance entre imaginaire et réel, entre ce qui « peut être » et ce qui est. Chercher dans l'ensemble de ce qui est une « multiplicité implicite et, à la limite, imaginaire » : voilà quel pourrait être le programme de cette pratique artistique. Mettre à jour des potentialités, exhumer la part de possible que renferme tout et toute « donnée » : il s'agit de ne jamais s'en tenir au fait. Une réalité, quelle qu'elle soit, vaut tout autant pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle pourrait être et est à même d'engendrer. Face au réel, il ne s'agit pas de simplement se demander : « Qu'est-ce que c'est ? », mais surtout de s'interroger d'une tout autre façon : « Qu'est-ce que cela pourrait être ? », pour ensuite inventer les procédés et les modalités nécessaires à cette transformation. L'art s'apparente ainsi volontiers à un laboratoire, à un lieu où l'on mène toutes sortes d'expériences et de tentatives diverses, sans autre but précis que de voir « ce que cela peut donner ». Il s'agit moins de concevoir des œuvres et des choses abouties que de tirer le meilleur parti des « matrices » dont nous parlions plus haut : « chercher » tout autant que « créer » serait sans doute la devise de cet artiste-là. « Un langage nouveau suscite des idées nouvelles » : prenons cette hypothèse au pied de la lettre, et commençons à mettre à jour toutes ces « idées nouvelles ». Il n'est pas forcément besoin d'inventer une tout autre langue ; la recherche peut débuter bien plus modestement : quelles « idées nouvelles » nous donnerait la langue française si elle n'était pas dotée de la lettre *e* ?

Nous ne pourrions, par exemple, plus écrire « je » : comment alors « caser » le traditionnel « Je t'aime » dans un roman d'amour ? Faut-il avoir recours au vers : « Ne plus penser qu'à vous / Ne plus embrasser que vous / Ne plus enlacer que vous / Ce rêve me traverse l'esprit » ? Ou bien préférer la litote : « T'aimer ? Moi ? Je vais y réfléchir » ? Ou encore se lancer dans une simple description : « En pensant à vous : sourire, soupirs, désirs. Ce sont là des symptômes qui ne trompent pas. » Il ne s'agit que d'une première recherche, et pas forcément de la plus compliquée, mais on peut en imaginer bien d'autres : après avoir exploré les possibilités qu'offre la langue

française sans *e* (Georges Perec dans *La Disparition*), pourquoi ne pas explorer celle qu'offre la langue française avec une unique voyelle (toujours le *e* : Georges Perec, *Les Revenentes*), ou encore la langue française avec uniquement des mots de plus de six lettres, etc. Le champ des expériences semble d'emblée infini, et ce qui nous importe ici, c'est précisément de mesurer l'immensité de cette question-là du possible, et les limites d'une technique qui relève de la même question : le collage, cher à André Breton. Nous pouvons rapprocher des « réalités », des images, des idées, et dégager ainsi des combinaisons possibles et inédites entre matières et sonorités. Mais la question du possible ne va-t-elle pas plus loin que ces collages et assemblages ? Ce n'est pas seulement l'ordre des choses qu'il s'agit de bouleverser : c'est une chose, un matériau, qu'il s'agit d'interroger. S'il nous faut chercher des possibilités, c'est au sein de la matière elle-même, de la Création du tranchant dieu de Leibniz, qu'il nous faut les trouver. Foin de « créatures dont la vie n'a pas voulu » : les chimères n'ont pas seule droit de cité au sein de notre interrogation. Ce sont des « créations dont la vie n'a pas voulu » qu'il nous faut dégoter : des mots, expressions, langues, idées qui, pour une raison ou une autre, sont restées prisonnières de la matière susceptible de leur donner naissance.

Quel serait alors l'espace qu'esquisse cette interrogation sur les « potentialités » de la langue ? Une nouvelle de Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel » pose cette même question : « L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales [...]. Chacun des murs de chaque hexagone porte cinq étagères ; chaque étagère comprend trente-deux livres, tous de même format ; chaque livre a quatre cent dix pages ; chaque page, quarante lignes ; et chaque ligne, environ quatre-vingt caractères noirs. »<sup>85</sup> La régularité règne en maître, dans la Bibliothèque elle-même, dont l'architecture repose sur une seule forme, l'hexagone, et dans les livres que contient cette Bibliothèque. On retrouve cette invariabilité dans les deux « axiomes » sur lesquels repose la Bibliothèque : « Premier axiome : la Bibliothèque existe *ab*

---

<sup>85</sup> J. L. Borges, « La Bibliothèque de Babel », traduit de l'espagnol par Ibarra, dans *Fictions*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1983, p. 71 et 72-73.



*aeterno*. De cette vérité dont le corollaire immédiat est l'éternité future du monde, aucun esprit raisonnable ne peut douter.»<sup>86</sup> De tous temps, passés et à venir, la Bibliothèque existe : elle est toujours présente. Le second « axiome » est encore plus troublant : « Deuxième axiome : *le nombre des symboles orthographiques est vingt-cinq.* » « L'éditeur » précise en note que « le manuscrit original du présent texte ne contient ni chiffres ni majuscules. La ponctuation a été limitée à la virgule et au point. Ces deux signes, l'espace et les vingt-deux lettres de l'alphabet sont les vingt-cinq symboles suffisants énumérés par l'inconnu.»<sup>87</sup> La Bibliothèque est ainsi un espace que nous pourrions qualifier de paradoxal. D'un côté, elle ne connaît aucune limite : elle est d'une taille « indéfinie », et peut-être « infinie », et existe de toute éternité. De l'autre, la Bibliothèque est strictement limitée : elle n'accueille que vingt-cinq symboles, les « vingt-cinq symboles suffisants », comme le dit « l'éditeur ». Quelle est la clef de cet étrange dispositif : nous avons peu de symboles, mais nous avons tout le temps ?

Tout le problème de la Bibliothèque peut en fait se résumer ainsi : comment occuper un espace infini et éternel à l'aide de seulement vingt-cinq symboles ? Comment remplir ces multiples hexagones, et les innombrables rayonnages que renferment ces hexagones, et les encore plus nombreux livres que renferment ces rayonnages, avec un matériau scriptural à ce point limité ? Voilà sans doute la question qu'avait en tête celui qui a conçu les axiomes sur lesquels repose toute la Bibliothèque : articuler un espace-temps infini et un matériau résolument fini, faire coïncider deux contraires. La solution au problème est désormais évidente. Une simple constatation finit par mettre la puce à l'oreille à un conservateur : « *Il n'y a pas, dans la vaste Bibliothèque, deux livres identiques* »<sup>88</sup>. Quels sont dès lors les rapports entre les livres ? Trouve-t-on plusieurs tomes d'une même œuvre ? Plusieurs livres d'un même auteur ? La chose est à vrai dire plus complexe, et il n'est même pas certain que

---

<sup>86</sup> J. L. Borges, *Idem*, p. 73.

<sup>87</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 73. Le texte est, selon l'auteur, l'œuvre d'un inconnu et Borges n'en serait que « l'éditeur ».

<sup>88</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 75.

la notion d'auteur soit pertinente dans l'enceinte de la Bibliothèque. À quoi sert cet espace ? Quelle est sa fonction véritable ? Un « penseur » trouve finalement la clef de cet invraisemblable monument : « De ces prémisses incontrouvables, il déduit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, [...] le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres. »<sup>89</sup>

La Bibliothèque de Babel est ainsi un espace conçu pour le possible : le secret de ces multiples salles hexagonales réside dans le fait qu'elles contiennent tous les livres, et ce car elles contiennent toutes les combinaisons possibles des vingt-cinq symboles. Face à ce lieu fabuleux, il nous faut reconsidérer des notions qui nous semblent familières : quel sens prend par exemple la notion de « création » ? La Bibliothèque contient déjà tous les livres : aucun énoncé ne lui échappe, aucune phrase ne lui manque. Celle que nous sommes en train d'écrire et de concevoir y figure donc forcément : avant même d'être achevée sous notre plume, elle est présente dans la Bibliothèque, ainsi que toutes les autres phrases et les autres agencements que nous sommes à même de concevoir. Tous les livres possibles existent avant le livre que nous sommes en train d'écrire : nous ne saurions écrire un livre qui, une fois achevé, viendra prendre place sur un de ces rayonnages. Ils n'attendent pas nos livres ; nous consultons leurs livres. En écrivant, nous ne pouvons que recopier un livre qui existe déjà mais qui n'a, peut-être, pas encore été lu. Écrire ne signifie donc plus inventer ou créer : comment créer ce qui est déjà créé et inventer ce qui est déjà inventé ? Face à la Bibliothèque, nous sommes des créatures et non des créateurs : pour l'écrivain qui croit à la Bibliothèque, les livres

---

<sup>89</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 75-76.

existent bien avant qu'il n'ait sorti sa plume. L'effort de celui qui se consacre malgré tout à semblable travail change ainsi de signification : deviendrait-il copiste, à l'instar de l'énigmatique *Bartleby* de Melville ? L'un des mérites de la nouvelle de Jorge Luis Borges tient sans doute à cela : elle parvient à définir le fait d'écrire, et plus largement la littérature, comme quelque chose qui s'explore. Il ne s'agit plus de créer, mais d'explorer tous les possibles agencements de ces vingt-cinq symboles : quelque part, dans un lointain hexagone, dans une galerie oubliée des bibliothécaires, se trouvent des combinaisons scripturales, phoniques, sémiotiques et conceptuelles auxquelles aucun homme n'a encore pensé, des mots que personne n'a songé à employer dans tel sens ou dans telle phrase, tout un ensemble d'associations et de juxtapositions inédites.

En associant plusieurs lettres, on peut former un son ; en associant plusieurs ensembles de lettres, on peut former des mots ; en associant plusieurs mots, on peut former des langues. Explorer la Bibliothèque, c'est s'interroger sur tous ces possibles agencements. On peut ainsi questionner une calligraphie (ces lettres sont-elles jolies ensemble, forment-elles quelque chose ?), sur une harmonie (ces lettres sonnent-elles bien ensemble ?), sur une syntaxe (ces mots sont-ils cohérents ensemble ?), sur un sens (ces phrases sont-elles pertinentes ensemble ?). Il est ainsi possible de juger (en fixant des critères), d'inventer (en concevant des lois), de modifier (en changeant ces mêmes lois) tous les agencements de signes, du plus simple, le phonème, au plus complexe, la langue. On peut vouloir mener cette exploration de façon méthodique : penser des agencements, et inventer les règles permettant et présidant à ces mêmes agencements, c'est exhumer des combinaisons auxquelles nous n'avons pas pensé. Même les notions de langue et de sens deviennent problématiques : la Bibliothèque contient tous les langages et toutes les langues possibles : la langue française sans *e*, l'italien sans articles définis, l'espagnol sans verbe... Toutes les langues existantes, et toutes les variations qu'il est possible d'inventer sur ces mêmes langues, toutes les langues inexistantes qu'il est possible de concevoir, tous les styles, registres et autres « niveaux de langue » : voilà le contenu de la Bibliothèque, sa seule raison d'être. Mademoiselle Larousse est présente quelque part : le dictionnaire Larousse, et toutes

les versions successives de ce même dictionnaire, et toutes les variations possibles de ce même dictionnaire, et tous les livres qu'il est possible d'écrire en suivant rigoureusement les prescriptions du premier dictionnaire, puis en suivant celles de tous les dictionnaires, occupent une étagère, voire un hexagone entier.

Mais ces ouvrages ne représentent qu'une infime partie de cette immensité : à côté de ces livres, se trouvent d'autres livres écrits selon des lois fort différentes, utilisant des mots à l'orthographe réformée, proposant aux lecteurs de suivre de nouvelles règles de syntaxe. Dans la Bibliothèque, la langue est envisagée du point de vue du possible et non du point de vue de l'ordre ou du « servage » dans lequel la jeune femme au pissenlit parvient à maintenir les mots. Il en est de même du sens : ces lieux empreints de régularité abritent ainsi des livres très étranges, des livres qui sont à vrai dire presque tous de « nature informe et chaotique ». Le narrateur raconte : « L'un de ceux-ci, que mon père découvrit dans un hexagone du circuit quinze quatre-vingt-quatorze, comprenait les seules lettres M C V perversément répétées de la première ligne à la dernière. Un autre (très consulté dans ma zone) est un pur labyrinthe de lettres, mais à l'avant-dernière page, on trouve cette phrase : *Ô temps tes pyramides.* »<sup>90</sup> Pourquoi trouve-t-on des « labyrinthes de lettres » ? Parce qu'un projet tel que celui qui préside à l'édification de la Bibliothèque ne pourrait nullement s'encombrer d'une notion aussi restrictive que le sens. L'intelligible, ce qui naît de la disposition d'un signe ou d'un ensemble de signes, n'est qu'une loi d'assemblage parmi d'autres. Il y a dans la Bibliothèque des combinaisons de symboles qui font sens pour nous, des agencements qui nous transmettent un message, une idée, une sensation. Mais la Bibliothèque ne saurait s'arrêter à aucune de ces combinatoires ; s'y tenir serait réduire considérablement sa possible étendue, redéfinir les deux axiomes sur laquelle elle fut naguère construite. Des habitués de la Bibliothèque n'ont pas compris cela : certains d'entre eux, les « Purificateurs », proposent de « l'épurer », de supprimer tous les livres empreints de non-sens. Grave incompréhension : « En effet, la Bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations que

---

<sup>90</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 74.

permettent les vingt-cinq symboles orthographiques, mais point un seul non-sens absolu. »<sup>91</sup>

Tous les livres que renferme la Bibliothèque, même les plus incohérents, ont la même valeur : on ne saurait garder certains d'entre eux et en détruire d'autres. Tous reposent sur les mêmes postulats : « Ces propositions, incohérentes à première vue, sont indubitablement susceptibles d'une justification cryptographique ou allégorique ; pareille justification est verbale, et, *ex hypothesi*, figure d'avance dans la Bibliothèque. Je ne puis combiner une série quelconque de caractères, par exemple *dhcmrlchtdj*, que la divine Bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelque-une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible. »<sup>92</sup> Ce qui fait sens, ce qui est français, n'est qu'une série parmi d'autres séries, et même cette série devient problématique. Qui nous dit en effet qu'un mot auquel nous conférons un sens n'a pas un sens tout différent dans un langage fort proche ? *Madame Bovary* raconte-t-il la même histoire à deux personnes qui parleraient ces deux langages similaires en apparence mais différents par essence ? La langue que nous utilisons, et le sens qu'elle permet d'engendrer, n'est effectivement qu'une langue parmi d'autres, et il convient de se poser la vraie question de la Bibliothèque : « Un nombre *n* de langages possibles se sert du même vocabulaire ; dans tel ou tel lexique, le symbole *Bibliothèque* recevra la définition correcte *système universel et permanent de galeries hexagonales*, mais *Bibliothèque* signifiera *pain* ou *pyramide*, ou tout autre chose, les sept mots de la définition ayant un autre sens. Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ? »<sup>93</sup> Langue et sens sont ainsi à repenser à l'aune d'une question : celle du possible. Au sein de la Bibliothèque, ils jouissent d'une toute autre situation, nous apparaissent sous un jour nouveau : ce qui semble indiscutable doit être discuté ; ce qui semble ne pas poser de problèmes est en fait vraiment problématique.

---

<sup>91</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 79.

<sup>92</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>93</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 80.

Langue et sens sont à repenser dans le cadre d'une multiplicité : il existe d'autres langues, d'autres sens, et il s'agit donc d'explorer d'autres modes de création. Ce qui est remarquable, dans la Bibliothèque, c'est précisément que l'on puisse leur trouver de possibles déclinaisons, des centaines de milliers de variations, une infinité de modèles qui permettent de les faire évoluer. Un objet qui semble figé une fois pour toute, comme la langue, peut faire l'objet d'un nombre presque inimaginable d'altérations : son orthographe, sa syntaxe, sa structure deviennent choses variables et tout sauf permanentes. La Bibliothèque va ainsi bien au-delà du programme qu'esquise André Breton : plus qu'une simple « critique » des lois qui président à l'assemblage des mots, la bibliothèque contient toutes les lois possibles, toutes les règles d'assemblage et d'usage, tous les types d'énoncé et tous les usages du langage. Il ne s'agit pas tant ici de heurter le « sens commun », que de montrer que ce sens-là n'est qu'un sens parmi d'autres, que ce que la langue française et le langage institue n'est qu'un ordre parmi une infinité d'ordres, une « réalité » parmi toutes ces réalités. C'est une tout autre question qui se pose au sein de cet espace infini : loin des collages et autres rapprochements produits par l'imagination, ce sont plutôt des assemblages qu'il s'agit ici de découvrir, d'explorer, de penser. C'est dans semblable espace que s'inscrivent les travaux de l'OuLiPo puisque tous les « langages nouveaux » et les « langues fraîches » qui sont susceptibles d'engendrer des « idées nouvelles » et des « pensers nouveaux » sont présents en ces lieux. Et tout le problème est dès lors : comment entrer dans la Bibliothèque ? Comment pénétrer dans cet espace voué au possible, conçu pour l'héberger et le conserver à jamais ? Le premier axiome de la Bibliothèque, qui lui confère l'éternité, nous laisse tout le temps de répondre à ces deux questions-là.

Certains artistes ne cessent de se les poser, à l'instar de Schoenberg, qui désire rompre avec un mode d'assemblage des sons (celui de l'harmonie classique qui fixe de strictes règles d'association à travers la notion de consonance), de Kandinsky (qui aspire à redéfinir la peinture comme une composition où il s'agit d'associer librement points et lignes sur un plan), de Gasiorowski (qui s'en prend, à travers sa série de *L'Académie Worosis Kiga*, à l'académisme et à tout ce qui peut venir figer la pratique

que nous pouvons faire de la peinture), ou de l'OuLiPo déjà cité. Une phrase de Schoenberg vient donner forme à cette interrogation : « Comment, après tout, puis-je relier deux sons l'un à l'autre ? »<sup>94</sup> Peut-on imaginer question d'artiste plus ouverte que celle-ci ? Ce « puis-je » semble ouvert à toutes les possibilités : tous les moyens, méthodes, procédés, ou règles d'associations et d'assemblages sont ici les bienvenus. Et cette question permet d'emblée de situer le cadre dans lequel l'artiste se doit d'opérer : c'est sur le plan de disciplines dont l'objet est de définir des règles d'association tels que l'harmonie (l'étude de l'agencement des sons, voire des couleurs), la syntaxe (l'étude de l'agencement des objets du discours), ou de l'orthographe (l'étude de l'agencement des symboles au sein des signes). Que Schoenberg, et après lui Boulez et d'autres musiciens, tentent d'écrire des traités d'harmonie ; que Kandinsky, et après lui Mondrian, parlent de « composition » à propos de la peinture ; que Queneau, et avec lui les oulipiens, repensent la syntaxe et l'orthographe, n'a donc rien d'étonnant. Dans tous les cas, ce sont des règles d'association d'éléments (les douze notes de la gamme « tempérée », les couleurs primaires, les vingt-six symboles orthographiques) qu'il s'agit de penser. L'harmonie classique, l'*Ut pictura poiesis*, la langue de l'Académie française, ne sont que des modes d'agencement parmi d'autres, des dispositifs qui font la promotion de certaines associations et en interdisent d'autres ; charge à l'artiste d'inventer d'autres dispositifs, de penser des « pensers nouveaux », des « auditions nouvelles » ou des « visions nouvelles ».

L'ennemi, c'est ici tout ce qui peut bloquer l'exploration des possibles agencements, tout ce qui peut figer ce travail sur le possible. C'est à cela qu'il s'agit de s'attaquer, et Queneau, en s'en prenant à l'Académie française, Gasiorowski, en s'en prenant à l'académisme, Schoenberg, en s'en prenant à l'harmonie classique, ne font pas autre chose. En ce sens, il n'est sans doute pas anodin que ces trois artistes marquent dans leur travail une véritable érudition et fassent montre d'une grande connaissance de l'histoire de leur art. Que ce soit Schoenberg, qui a écrit (souvent en mal) sur tout le monde ou presque, ou Gasiorowski, qui a « copié » des dizaines de

---

<sup>94</sup> A. Schoenberg, « Problèmes d'harmonie », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.* p. 209.

toiles signées de ses prédécesseurs, tous se retrouvent peut-être dans l'ambition que mît en oeuvre Raymond Queneau en fondant une autre bibliothèque, celle de la Pléiade. Cette bibliothèque-là repose également sur une loi intangible : reprendre si possible l'édition depuis le manuscrit original ; refuser toute « modernisation » ou altération du texte qui ne soit pas du fait de l'auteur de l'œuvre. Balzac, qui usait littéralement ses éditeurs jusqu'à la corde en vérifiant la moindre de leurs corrections, ne pourrait qu'applaudir à ce vaste projet. Et ce d'autant plus qu'il repose sur une intention claire : montrer que la langue de Rabelais n'est pas celle de Montaigne, que la langue de Montaigne n'est pas celle de Rousseau, et que la langue de Rousseau n'est pas celle de Verlaine ou de Céline. Si l'Académie entend figer la langue, le rôle des écrivains est au contraire de lui permettre d'évoluer : la littérature n'est-elle pas justement le produit de cet effort, de cette inscription dans le possible du langage ? Et ne convient-il pas dès lors de mettre en valeur cette diversité, cette volonté d'explorer tout ce qui « peut être » grâce à la langue, plutôt que d'imposer une unité scripturale et littéraire ? La Pleiade poursuit en ce sens le même combat que Babel.

### *La question du possible*

Tout le problème de l'art est dès lors de construire la Bibliothèque de Babel. Comment en écrivant, peignant et composant, s'inscrire dans semblable lieu, dans cet espace qui contient tous les livres et renferme tous les agencements concevables ? Voilà sans doute ce que signifie s'inscrire dans le possible : entreprendre, face à tout matériau ou vecteur, une exploration de ses possibilités. Il convient de se souvenir sans cesse de l'enseignement de Jacques Roubaud : la « donnée » d'un texte n'est pas un seul texte, mais une « multiplicité implicite et, à la limite, imaginaire » qu'il convient de mettre à jour. S'interroger sur le possible, c'est s'inscrire dans la part de non-être, dans la part de ce qui « peut être », que renferme tout ce qui est. Nous sommes donc ici dans une autre question, plus large, peut être plus ambitieuse, que



celle d'André Breton. Comment la formuler ? Quelle est la question de la Bibliothèque ? Quelle interrogation lui sert de fondation ? Borges raconte la recherche de cette ultime vérité : « Sur quelque étagère de quelque hexagone, raisonnait-on, il doit exister un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres : il y a un bibliothécaire qui a pris connaissance de ce livre et qui est semblable à un dieu. »<sup>95</sup> Ce « livre total » va devenir, pour le narrateur de cette brève nouvelle, l'objet d'une quête effrénée. Pourtant, un tel livre pose nombre de problèmes : s'il existe un livre qui contient toutes les vérités, il existe également un livre qui réfute point par point toutes les assertions de ce « livre total », et encore un autre livre dont les propos s'oppose à celui qui réfute le livre qu'il s'agit de chercher... La vérité ne saurait être unique en ces lieux. Mais, paradoxe, le « livre total » existe forcément puisque tous les livres existent dans la Bibliothèque : parmi toutes les combinaisons de symboles concevables, il en existe au moins une qui résume toutes les autres : c'est un fait. Quel serait le contenu de ce « livre des livres » ? Ce mystère laisse perplexes les plus assidus des bibliothécaires. L'un d'eux, se penchant sur la question, ne fait qu'éluder le problème : « Letizia Alvarez de Toledo a observé que cette vaste Bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort d'un seul volume, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. »<sup>96</sup> Certes, mais cet ouvrage ne change rien à l'affaire : qu'il s'agisse d'un ensemble de volumes, une bibliothèque, ou d'un seul et unique volume, le problème que pose la Bibliothèque réside toujours dans la volonté de combiner éternellement et de façon exhaustive les vingt-cinq symboles. Sur le « livre des livres » qu'il s'agit de chercher serait ainsi sans doute inscrit une unique question, celle que s'est peut-être posée celui qui a conçu la divine Bibliothèque : « Que faire avec vingt-cinq symboles ? Quels sons, quels mots, quelles langues, est-il possible de créer en les associant durant l'éternité ? »

Cette question, « Que faire ? » (avec vingt-cinq symboles dans ce cas précis), n'est-elle pas ainsi la question du possible, la question centrale des pratiques

---

<sup>95</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 78.

<sup>96</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 81.

artistiques que nous tentons de cerner ? Les artistes et écrivains que nous avons évoqués semblent précisément se livrer à semblable interrogation, à l'instar du peintre Gérard Gasiowski : « La question que je me pose quand je vais chez un marchand de couleurs, c'est : que faire ? Que faire avec un crayon, de la peinture, un feutre, que faire ? »<sup>97</sup> Que faire (avec vingt-cinq symboles, un crayon...) ? Cette interrogation est la plus ouverte qui soit : il s'agit juste d'interroger des possibilités. En effet, le peintre pourrait se poser d'autres questions, comme : « Comment faire de la peinture ? » : il s'interrogerait alors sur un *modus operandi* de la peinture. Ou bien : « Pourquoi faire de la peinture ? » ; il s'interrogerait sur une finalité de la peinture. Or, la question : « Que faire avec de la peinture ? » ne porte pas sur un procédé, sur une technique, sur les moyens qui permettent de faire de la peinture (« Comment ? »), et ne cherche pas non plus à interroger une intention, une volonté de faire de la peinture (« Pourquoi ? »). « Que faire ? » est à l'inverse la question qui permet d'examiner toutes les options possibles, de considérer tout ce qui est réalisable, avec tous les procédés et en suivant toutes les intentions. En ce sens, la question met avant tout en avant une liberté : la peinture est là, sur un étal ou sur un rayonnage, disponible chez un marchand pour toutes les intentions et toutes les opérations. Au lieu de l'acquérir en vue d'un objectif précis (peindre ceci ou cela), il s'agit, au moment de l'acheter, de nous demander tout ce qu'il est possible de faire avec des tubes de peinture. C'est le sens de la question de Gérard Gasiowski : il s'agit de ne pas considérer simplement la peinture sous l'angle de l'ustensile, ce qui sert à faire quelque chose, mais bien sous l'angle du possible : « Que faire avec cette chose ? » D'autres limiteraient l'étendue de l'interrogation et se demanderaient : « Qu'est-il intéressant de faire avec de la peinture ? », ou, question qui a cours dans toutes les écoles d'art : « Comment faire de la peinture aujourd'hui ? » Ces questions interrogent un possible, mais ne sont pas pour autant la question du possible. La question de Gérard Gasiowski se situe au-delà d'une

---

<sup>97</sup> G. Gasiowski, cité par E. Suchère, dans *Académie Worosis Kiga*, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Valence, 1994, p. 7.

actualité, d'un intérêt, d'un plaisir, d'un propos, d'un moyen : elle vise seulement à interroger le possible, et ce sans restreindre aucunement cette interrogation<sup>98</sup>.

Il s'agit peut-être en ce sens de la question centrale de la peinture et de l'art, de la question à l'aune de laquelle il faut repenser toutes les autres. Par exemple, nous serions susceptible de nous demander, pour reprendre la célèbre devise de Montaigne : « Que sais-je de la peinture ? » Répondre à cette question suppose de mettre en doute nos connaissances quant à la chose picturale, de mesurer toute la validité et la fausseté de notre savoir, de remettre en cause un ensemble de choses qui nous semblent indubitables. À l'instar des fâcheuses tendances que décrit Montaigne, n'avons-nous pas érigé des certitudes sur une « branloire perenne » ? « Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage. »<sup>99</sup> Celui qui ne s'est pas posé semblable question, « Que sais-je de la peinture ? », pense sans doute peindre « l'être » et non le « passage » : il lui faut interroger une faculté, sa faculté à connaître la peinture et le monde, ou plutôt sa capacité à juger de la peinture et du monde sans pouvoir les connaître. Ce peintre « convaincu » se reconnaîtra sans doute dans ces quelques lignes de Voltaire : « Et cependant tu as pris tes degrés, et tu es fourré, et ton bonnet l'est aussi, et on t'appelle *maître*. Et cet orgueilleux imbécile, revêtu d'un petit emploi dans une petite ville, croit avoir acheté le droit de juger et de condamner ce qu'il n'entend pas ! La devise de Montaigne était : *Que sais-je ?* et la tienne est : *Que ne sais-je pas ?* »<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> J. Lacan interprète d'ailleurs la question : « Que faire ? » de façon similaire dans *Télévision* : cette interrogation traduit, selon le psychanalyste, une extinction totale du désir, qui, s'il était toujours présent, répondrait d'autorité à cette interrogation. L'individu, n'étant porté vers aucun objet, goûtant, ou subissant, une soudaine liberté peut se demander : « Que faire ? »

<sup>99</sup> M. E. de Montaigne, *Essais*, livre III, chapitre II, « Du repentir » (1580).

<sup>100</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Bornes de l'esprit humain », éditions Gallimard, collection « Folio classique », Paris, 1994, p. 107.

Comment répondre à cette seconde question : « Que sais-je de la peinture ? » Paul Klee s'y attelle dans une conférence où il traite de notre difficulté à savoir ce qu'est véritablement l'art moderne : « Cela tient aux méthodes échelonnées dans le temps dont nous disposons pour étudier un ensemble spatial [celui de l'art, qui est comparable, selon Klee, à la ramure d'un arbre] afin d'en obtenir une représentation mentale claire et distincte. Cela tient à l'infirmité temporelle du langage. L'instrument manque qui permettrait de discuter synthétiquement une simultanéité à plusieurs dimensions. »<sup>101</sup> L'instrument manque en effet pour prendre la mesure de cette chose, l'art, qui ne cesse de s'étendre : « une nouvelle partie révèle d'autres dimensions, propose une toute nouvelle direction menant dans une région écartée où le souvenir pâlisant des dimensions déjà parcourues risque de faire défaut. »<sup>102</sup> Celui qui veut connaître l'art travaille sur quelque chose qui ne cesse de s'étendre, sur un objet qui se refuse à toute fixité : penser ce qu'est l'art ne serait-ce pas croire voir l'être là où on ne voit que le passage ? « L'art n'est pas une science que fait avancer pas à pas l'effort impersonnel des chercheurs. Au contraire, l'art relève du monde de la différence : chaque personnalité, une fois ses moyens d'expression en main, a voix au chapitre, et seuls doivent s'effacer les faibles cherchant leur bien dans des accomplissements révolus au lieu de les tirer d'eux-mêmes. »<sup>103</sup> À la question : « Que sais-je de la peinture ? », ou plus généralement de l'art, Klee répond en fait par l'énumération des éléments qui rentrent en jeu dans une toile : il propose de revenir au « fait », aux « dimensions spécifiques » de l'œuvre d'art, qui sont tout d'abord « des données formelles d'extension variable, telles que la ligne, tonalités du clair-obscur et couleur. »<sup>104</sup> La réponse à la question : « Que sais-je ? » est ainsi l'examen des choses qui sont susceptibles de constituer l'art, l'exposé des éléments qui constituent la peinture et qu'il s'agit de faire jouer les uns avec les autres. Nous en revenons là à la

---

<sup>101</sup> P. Klee, « De l'art moderne », traduit de l'allemand par P.-H. Gonthier, dans *Théorie de l'art moderne*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1985, p. 18.

<sup>102</sup> P. Klee, *Idem*, p. 18.

<sup>103</sup> P. Klee, « Approches de l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 14.

<sup>104</sup> P. Klee, « De l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 19.

question de Gérard Gasiorowski et de la bibliothèque de Babel : « Que faire avec ces quelques éléments ? »

En ce sens, la question la plus problématique, voire la plus suspecte, celle qu'il faut craindre et éviter comme la peste, est bien la question : « Qu'est-ce que ? » (la peinture ou l'art en son entier). En effet, que cherche-t-elle, que vise-t-elle ? Ne prend-elle pas ainsi le risque de figer l'art ou la peinture en s'interrogeant sur une essence de la peinture ou de l'art ? Ce faisant, elle tomberait sous le coup du scepticisme de Montaigne, penserait pouvoir fixer en un savoir ce qui n'est qu'un vaste champ d'expériences, peindre « l'être » alors qu'elle ne peut peindre que le « passage ». Effectivement, et par définition, la question : « Qu'est-ce que ? » tend à s'interroger sur un « être » de la peinture et de l'art, sur quelque chose qui existe en soi et peut être questionné. Elle se place ainsi en porte-à-faux avec toute inscription dans le possible puisqu'il ne s'agit pas de réfléchir sur un être mais sur ce qui « peut être » : une question sur l'être pourrait-elle servir semblable réflexion ? Elle peut en tout cas la desservir : cette question vise-t-elle à s'interroger sur un « être » ou à définir cet « être » ? Semblable interrogation ne cherche-t-elle pas à définir un objet, la peinture ou la littérature ? C'est d'ailleurs l'aspect le plus intéressant de la question, celui qui finalement lui donne une véritable valeur. Les philosophes analytiques l'ont bien compris, ainsi que le souligne Dominique Chateau : « L'une des qualités essentielles de cette tendance intellectuelle réside dans sa volonté de s'interroger sur la manière de formuler des problèmes dans le moment même de leur formulation. Dans cette optique, si je dis : Qu'est-ce que x ?, je dois non seulement chercher à définir l'x en question (à la fois : dont il s'agit et à propos duquel l'interrogation vient), mais aussi chercher à maîtriser la question que je me pose, me demander dans quel cadre me fait entrer (et où, peut-être, je m'emprisonne !) la manière de formuler cette question. »<sup>105</sup> Il s'agit ainsi presque d'un jeu : s'interroger sur un objet, c'est constituer l'objet même que nous interrogeons.

---

<sup>105</sup> D. Chateau, *La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique*, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 1998, p. 9.

Semblable question peut toutefois recevoir des réponses moins ludiques. Ainsi, la réponse la plus simple que l'on peut ou doit faire à : « Qu'est-ce que ? », c'est de dire ce que ce n'est pas. C'est la stratégie de Jean-Paul Sartre qui ouvre la question : « Qu'est-ce que la littérature ? » par des lignes empreintes d'un très bel enthousiasme : « Cela n'amuse personne, ni vous, ni moi. Mais il faut enfoncer le clou. Et puisque les critiques me condamnent au nom de la littérature, sans jamais dire ce qu'ils entendent par là, la meilleure réponse à leur faire, c'est d'examiner l'art d'écrire, sans préjugés. Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi écrit-on ? Pour qui ? Au fait, il semble que personne ne se le soit jamais demandé. »<sup>106</sup> Sartre s'y « colle » donc en reprenant ces trois grandes questions, interrogations qui sont toutes fort éloignées de la notre (« Que faire ? »), et sa réflexion prend vite l'allure d'un véritable jeu de massacre. À la question : « Qu'est-ce qu'écrire ? », Sartre répond : manipuler des signes. « Ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière ; et c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. »<sup>107</sup> *Quid* de la première phrase de « L'Art poétique » de Verlaine : « De la musique avant toute chose » ? *Quid* de John Cage qui fait un « alphabet sonore » à l'aide des écrits de James Joyce et de Marcel Duchamp<sup>108</sup> ? Face à cette affirmation, toutes ces porosités entre couleurs, sons et mots passent littéralement « à la trappe ». Il s'agit tout autant de constituer un « être » de la littérature que de constituer un « non-être » de la littérature : il y a ce qui est de la littérature, et ce qui n'en est pas. À l'instar du dieu de Leibniz, il s'agit ici de trancher dans le possible, de définir en même temps un être et un non-être, de constituer ce qui est en définissant l'ensemble de ce qui n'est pas. L'existence, de même que la littérature, est avant tout un privilège.

La réponse à la question : « qu'est-ce que ? » fournit un critère qui est à même d'éliminer et de condamner certaines pratiques artistiques. Elle limite le champ d'expérimentation, tranche dans ce qu'il est possible de faire avec de la peinture : une

---

<sup>106</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1985, p. 12.

<sup>107</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 14.

autre série de Gérard Gasiorowski, *La Guerre*, risque par exemple d'en pâtir. Il s'agit d'une installation de plusieurs éléments : au mur des feuilles de papier et des toiles sur lesquelles sont représentées des pièces d'artilleries, de cavalerie (chars d'assaut et engins de déminage) et autres machines militaires. Au sol, des maquettes de semblables machines (parmi toutes les armes de l'armée française, seul le nucléaire est absent : la série est un champ de bataille, pas une apocalypse). Posées sur des tréteaux, à l'horizontale, de bizarres peintures : de petits chars d'assaut, des trains, et autres moyens de locomotion utilisés en cas de conflit, semblent être englués au sein d'une épaisse couche de peinture brune. Est-ce de la peinture ? Gérard Gasiorowski affirme que oui, et n'en démord pas, mais on peut après tout en douter. En tout cas, la série répond parfaitement à la question : « Que faire avec de la peinture ? » (réponse : la guerre, après tout la peinture est un projectile comme un autre), mais pose problème quant à la question : « Qu'est-ce que la peinture ? » Peut-on dès lors se poser cette question si l'on désire s'interroger sur le possible de la peinture, voir tout ce qu'on peut « faire avec » ? Tel est bel et bien le problème que rencontrent tous ceux qui désirent s'interroger sur des possibles. Les oulipiens se refusent à entrer sur le terrain de Jean-Paul Sartre et à se demander *Qu'est-ce que la littérature ?* Raymond Queneau plaide pour une inventivité littéraire plus que pour une réflexion sur la notion de littérature : « Le mot "potentiel" porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond, il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira. »<sup>109</sup> De même, selon Schoenberg, un professeur ne doit pas apprendre à ces élèves ce qu'est la musique : il l'enfermerait dans un « style » musical et une idée préconçue de la composition. Il faut lui apprendre à composer, non lui transmettre un savoir : un professeur « peut lui apprendre à construire correctement et enchaîner logiquement : il peut lui donner un

---

<sup>108</sup> J. Cage, *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie : an alphabet*, enregistré en deux versions (texte en anglais et en allemand) regroupées dans le double CD édité par Ars Acustica en 2003.

<sup>109</sup> R. Queneau, cité par Jean Lescure dans « Petite histoire de l'Oulipo », publié dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 33.

certain sens de la générosité et de l'abondance, ou au contraire de la concision et de la sobriété dans ses expositions, il peut lui montrer tout ce qu'il pourra tirer de ses idées. »<sup>110</sup> La question : « Qu'est-ce que la musique ? » est ici aussi à proscrire.

Que faut-il en déduire ? Que les mots « littérature », « musique » et « peinture » n'ont plus aucun intérêt ? Après tout, pourquoi pas ? On pourrait nier qu'il existe quelque chose comme la littérature : écrire n'est-ce pas un acte avant d'être une discipline ou une matière ? Peut-être s'agit-il de placer cet acte au premier plan, au-dessus de la discipline dans laquelle il s'inscrit ? C'est en un sens la position de Verlaine, qui clôt son « Art poétique » par une strophe vengeresse :

Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.<sup>111</sup>

Mais Queneau ne renonce pas, lui, au terme et à la notion de « littérature » : il entend même en faire un bon « usage ». De même, Schoenberg continue de parler de musique là où il aurait finalement pu, à l'instar de ses contemporains Hauer ou Webern, préférer mettre l'accent sur le terme « composition » et abandonner ce grand mot. Gérard Gasiorowski adopte une position encore plus nette que l'écrivain et le musicien : en 1983, il intitule sa première rétrospective « Peinture », affublant ainsi son art d'une majuscule qui paraît de prime abord énigmatique. Ces mots-là ne disparaissent donc pas. Même s'il ne saurait être question pour un peintre comme Gérard Gasiorowski, voire pour un oulipien comme Queneau, de se demander : « Qu'est-ce que ? », la peinture et la littérature ont encore une valeur pour eux et

---

<sup>110</sup> A. Schoenberg, « La tâche du professeur », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.* p. 298.

<sup>111</sup> Verlaine, « Art poétique », dans *Jadis et Naguère*, vers 33-36.



renvoient à autre chose qu'à un simple matériau. « Peinture » acquiert même, au moyen de sa majuscule, une tout autre signification.

Le problème est alors : comment penser ces disciplines, qui ont une histoire, des traditions, des pratiques, et la question du possible ? Comment s'interroger, et interroger, la peinture et la littérature sans pour autant les figer dans une essence et en faire des « êtres » ? Pour répondre à cela, il est précisément nécessaire de mettre à distance le : « Qu'est-ce que ? », de se méfier de ce qui vient figer ou fixer le possible de la peinture ou de la littérature. Gérard Gasiorowski n'a ainsi de cesse de vilipender l'approche contemporaine de l'art qui est selon lui animée d'une « volonté de savoir à tout prix » : « Le regard use la peinture »<sup>112</sup>, déclare ainsi le peintre, et c'est précisément cette « usure » qu'il s'agit de combattre. A l'aide de quelles armes ? La fiction : Gérard Gasiorowski invente un personnage, qu'il met notamment en scène dans *l'Académie Worosis Kiga*. « Kiga est la figure même de la peinture. Seulement, qu'est-ce que la peinture ? Devant l'interrogation, je choisis l'entité, et elle devient Kiga. »<sup>113</sup> « Devant l'interrogation, je choisis l'entité » : plutôt que de répondre à la question, Gérard Gasiorowski invente un personnage, quelque chose qu'il s'agit d'animer. Ne peut-il pas de cette manière connaître la peinture, s'interroger sur ce qu'elle est vraiment, sans pour autant la figer ? La fiction viendrait ainsi résoudre la tension existant entre le « Que faire ? » et le « Qu'est-ce que ? » Après tout Kiga, qui fut d'abord baptisée Peinture, a une histoire : il s'agit de l'écouter, de la laisser se raconter. C'est d'ailleurs une histoire qui finit fort mal puisque Peinture s'abîme finalement dans la forme marchandise. Comme tout personnage, Peinture a une moralité : Gérard Gasiorowski demande ainsi que l'on réfléchisse aux « responsabilités du droit au pictural ». On ne peut pas faire n'importe quoi avec Peinture : il s'agit de savoir la respecter, de ne pas simplement l'utiliser. Comme

---

<sup>112</sup> Entretien de B. Lamarche-Vadel avec G. Gasiorowski, cité par B. Marcadé dans « Gasiorowski : l'inactuel, le saboteur & l'insolent », texte repris dans *Gérard Gasiorowski. C'est à vous, Monsieur Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « contemporains monographies », Paris, 1995, p. 38.

certains personnages, Peinture a de multiples obsessions : c'est notamment l'académisme et la volonté d'évoluer dans le cadre d'un espace fermé comme celui que lui imposent les règles de sa période classique.

Voilà en tout cas une tactique pour se débarrasser du : « Qu'est-ce que ? » : préférer l'entité à la notion, incarner la peinture, c'est-à-dire créer « Peinture » puis Kiga, et non se la représenter ou tenter de déterminer ce qu'elle est. « Il devenait nécessaire pour moi de créer des personnages, c'est-à-dire que la peinture était considérée comme une entité. Elle existait, je dialoguais avec elle, elle était présente tout le temps, mais à travers un nom. C'est pour ça que j'ai fait sauter mon nom en tant que signataire et que j'ai pris l'anagramme de ce nom qui a donné Worosiskiga et qui est devenu donc la peinture. »<sup>114</sup> Dès lors, les perspectives changent. Si la peinture est une discipline, c'est au sens premier du terme : il s'agit d'une règle de conduite, et non de l'un des multiples espaces du savoir. Après tout, fréquenter Peinture nécessite un certain savoir-vivre. De même, si la peinture est une matière, c'est également au sens premier du terme : c'est un produit destiné à être étalé, malaxé, disposé, et non le thème d'un cours d'école primaire. Il s'agit d'instaurer avec la peinture une relation qui soit de l'ordre du : « Que faire ? », et ne tombe pas sous le coup du : « Qu'est-ce que ? ». Gérard Gasiorowski déclare ainsi : « Je vis dans l'intimité de PEINTURE. Lié physiquement, la relation la plus étroite, une aventure d'ordre quasiment sexuel et très intense, l'orgasme partagé et dans les positions les plus variées... rien ici parle dérision ou alors traduire par : mépris absolu des conventions. Je me tiens au plaisir de peindre la peinture. Une énergie de tous les instants à dépenser tous les possibles. »<sup>115</sup> La majuscule de « Peinture » est précisément à la hauteur de « tous les possibles » qu'il nous faut trouver.

---

<sup>113</sup> Entretien de G. Gasiorowski avec S. Pagé, publié dans *Gasiorowski. Peinture*, catalogue (aujourd'hui introuvable) de l'exposition « Peinture » et édité chez Maeght. Les propos que nous citons sont repris publiés dans *Ibid.*, p. 249.

<sup>114</sup> G. Gasiorowski parlant dans une vidéo de 1983, texte cité dans *Ibid.*, p. 247.

<sup>115</sup> Entretien de G. Gasiorowski avec S. Pagé, publié dans *Gasiorowski. Peinture*, catalogue (aujourd'hui introuvable) de l'exposition « Peinture » à l'ARC/Musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1983,

A l'interrogation : « Qu'est-ce que ? », il faut ainsi préférer l'intimité et « l'entité », inventer un personnage avec qui « dialoguer » et « s'accoupler ». Connaître la peinture n'est pas « donné » : c'est une relation qu'il s'agit d'instaurer. La folie n'est sans doute pas très loin, mais si dérangement il y a il ne saurait relever d'un simple dysfonctionnement : il est le fait d'une aventure, ou, plus modestement, de l'exploration de ce « plaisir de peindre la peinture ». L'expression n'est pas anodine : « peindre la peinture » et non « avec de la peinture » : on ne saurait, en s'inscrivant dans semblable ambition, confondre un instrument, une matière, et une finalité, aimer et connaître Peinture, découvrir toutes les formes que ce plastique matériau est à même d'épouser. En se demandant : « Que faire avec de la peinture ? », c'est « la peinture » et non « des » peintures qu'il s'agit de peindre : raisonnement somme toute résolument logique où la question du possible nous mène à une interrogation sur le possible, où se demander : « Que faire ? » aboutit à instaurer une relation avec un être qui reste à découvrir. Et si cet être-là est imaginaire, c'est alors au sens où il revient au peintre de l'imaginer, d'apprendre à le connaître et non à l'utiliser. Quelle meilleure personnification du possible pourrions-nous trouver que celle-ci ? Cet être qui reste à connaître, Peinture, n'est-il pas l'expression même de la volonté d'embrasser l'ensemble de « ce qui peut être », de s'interroger sur un être qui n'est pas doué d'existence mais qui, de par son essence même, serait susceptible d'exister ? Et comment interpréter dès lors le fait que Gérard Gasirowski n'ait cessé, malgré les quolibets, de déclarer : « Je suis peintre » pour se présenter, et non : « Je travaille sur », ou : « Je travaille avec », expressions conseillées dans toute bonne école d'art ? Cette simple phrase, « Je suis peintre », n'a-t-elle pas valeur d'engagement, ne vise-t-elle pas à afficher clairement et distinctement une volonté : je suis peintre car je veux découvrir Peinture, mettre à jour tout ce qui « peut être » ?

---

édité chez Maeght. Les propos que nous reproduisons ici sont cités par M. Enrici dans « Identification d'un peintre », texte publié dans *Gérard Gasirowski. C'est à vous, Monsieur Gasirowski, op. cit.*, p. 94.

## 2.

### « Disséquer » l'art

L'inscription dans le possible nous permet ainsi de penser l'art autrement, de l'appréhender sous un angle susceptible de soulever d'intéressants problèmes. La notion même de possible nous invite à réfléchir sur sa finalité, sur les moyens auxquels il peut avoir recours, ainsi que sur la signification même de la notion d'art. L'expression « faire de l'art » devient problématique lorsqu'on lui présente la question : « Que faire ? » Ce « faire » change de statut : alors qu'il désigne dans le premier cas une simple activité, voire une occupation, « je fais... », il relève dans le second cas d'une interrogation. Les formes, modalités et finalités de ce « faire » deviennent énigmatiques, relèvent d'une « spéculation », pour parler comme Michel Leiris, et non d'une simple production. L'exemple de Gérard Gasiorowski le montre bien : « faire » est un mot qu'on ne saurait prononcer, si ce n'est précisément lorsqu'il ne s'agit pas de « faire » mais de se demander : « Que faire ? ». Seule l'échoppe d'un marchand de couleurs peut héberger ce mot-là : il s'agit le reste du temps de « peindre la peinture », voire de « peindre Peinture », de rendre hommage à ce personnage avec

qui il s'agit de « dépenser tous les possibles ». À la limite, la dépense importe plus que tout : ce qui compte, c'est de fréquenter Peinture, de se situer « dans le flux de la peinture elle-même, dont l'origine est à Lascaux. Pour moi, la peinture est une coulée qui vient des origines, sur laquelle certains plantent des tableaux ou des objets comme pour arrêter le cours inexorable de cette langue, mais l'important, bien sûr, est le fleuve et non les barrages dérisoires dressés sur les berges. »<sup>116</sup> Tous les « possibles » envisageables sont les bienvenus tant qu'ils nous permettent d'arpenter cette « coulée » : que la peinture soit rupestre, pariétale, sur chevalet, à terre, aux cieux, n'est pas le problème. Gérard Gasiowski se propose d'imaginer Peinture « dans toutes les positions », et se refuse plus que tout à la figer ou fixer dans le cadre d'une toile.

Faut-il en déduire que la peinture, et l'art, ainsi conçus ne connaissent pas de limites ? La notion de possible repousse-t-elle tout cadre, toute borne, tout espace dans lequel on pourrait prétendre cantonner une créativité ? Sans doute serait-il plus juste de dire que l'art ne connaît qu'un espace : celui du possible. Et cet espace-là possède des limites bien à lui, esquisse un cadre qui n'a que faire des « barrages dérisoires » qui encombrant les berges du « flux » dans lequel il s'agit de s'inscrire : le « mépris absolu des conventions » dont Gérard Gasiowski aime à faire preuve ne rend-il pas d'ailleurs hommage à cette soudaine liberté ? Envisagé à partir de la question : « Que faire ? », l'art prend une tout autre allure. Affirmer que l'art doit s'inscrire dans le possible, c'est lui conférer un étrange contenu : l'ensemble de ce qui s'accorde avec les conditions formelles de l'expérience, l'ensemble de ce qui est susceptible d'être expérimenté, appréhendé, connu, pensé, bref : l'ensemble de ce qui est possible. Vues sous cet angle, les limites de l'art se confondent avec les limites de l'expérience. Tout ce qui peut être éprouvé, s'adresser à l'entendement et à la sensibilité, a droit de cité en art : le possible est son seul horizon ; l'impossible, sa seule démarcation. S'il possède des limites, elles tiennent donc avant tout à

---

<sup>116</sup> G. Gasiowski, entretien avec B. Larmache-Vadel, cité dans *Gérard Gasiowski. C'est à vous, monsieur Gasiowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « contemporains monographies », Paris, 1995, p. 257.

l'expérience elle-même : c'est au sein de ce qui est « admissible » par l'esprit, comme dit André Breton, de ce qui remplit « les conditions formelles de l'expérience », comme dit Kant, qu'il s'agit de se situer. Ceci n'est pas sans conséquence : Schoenberg n'a de cesse d'insister sur la nécessaire « intelligibilité » à laquelle tout art doit s'astreindre. Un simple agencement de sons n'est pas de la musique ; combiner des notes ne signifie pas composer. Les réponses à sa fameuse question (« Comment, après tout, puis-je relier deux sons ? ») s'inscrivent dans le cadre d'une « compréhension ».

Semblable affirmation : « Les limites de l'art coïncident avec celles de l'expérience », caractérise et dépasse tout à la fois le cadre dans lequel nous nous situons jusqu'ici. En effet, la notion même d'expérience nous mène au-delà d'une combinatoire, d'un assemblage d'éléments tel que le propose la Bibliothèque de Borges. Cette « expérience » désigne tout ce qu'il est possible de percevoir et de « vivre » : une artiste comme Sophie Calle ne renierait donc sans doute pas cette formule. Car quel est le but des règles qu'elle s'impose si ce n'est ouvrir au sein même de l'existence un espace voué au possible ? Suivre un homme au hasard, fouiller les bagages des clients d'un hôtel vénitien, contacter toutes les personnes figurant sur un carnet d'adresse perdu : autant de travaux qui permettent de s'inscrire dans le possible. Créer des situations (inviter des gens à dormir dans son lit), déterminer des conduites à suivre en toutes circonstances (adopter un régime chromatique) : ne s'agit-il pas là de dispositifs permettant de faire l'expérience (pour l'artiste) et de proposer (pour le spectateur) l'expérience de ce qui « peut être » ? Conçu de la sorte, l'art semble rencontrer une devise : le célèbre *sequere deum* (« Abandonne-toi au dieu de l'aventure ») des stoïciens. Ce dieu-là entend également corriger la funeste partition chère au Créateur de Leibniz : il s'agit, à l'aide de règles, de maximes, de préceptes, d'embrasser l'ensemble de ce qui « peut être » vécu. Cet « attirail raisonnable », ces expressions de la raison en forme de prescriptions, permet de voyager loin et d'abandonner les étroites intimités auxquelles nous limitent trop souvent nos passions. Semblable volonté permet en tout cas de repenser le personnage de l'artiste, ainsi que le montre Christine Marcel dans un texte consacré aux pérégrinations

artistiques de Sophie Calle : « La spécificité du rapport de Sophie Calle à la notion d'auteur réside, tout d'abord, dans le fait qu'elle n'hésite pas à l'étendre à la notion d'acteur (au sens de l'agir – à l'origine, d'ailleurs, de sa définition). »<sup>117</sup> L'auteur rencontre ici le possible, et il s'agit de penser les tenants et les aboutissants de la fort énigmatique subjectivité qui se fait jour dans l'art.

Nous reviendrons sur ce point dans notre seconde partie, mais préférons rester pour l'instant dans le cadre de la Bibliothèque. Car si semblable aventure le dépasse effectivement, force est de constater qu'elle l'éclaire également sous un tout autre jour. Elle permet même de poser le problème central que soulève semblable dispositif : celui du matériau. En effet, l'inscription de l'art dans le possible permet d'appréhender cette notion d'une tout autre façon. Il s'agit de découvrir tout ce qui « peut être » avec de la peinture, des mots, des sons, de s'interroger sur un ensemble de possibilités. Point n'est besoin ici de se demander, pour l'artiste, quel serait le matériau adéquat pour tel ou tel projet : cette question n'a aucun sens dans l'espace de la Bibliothèque. Il s'agit à l'inverse de s'interroger sur tout ce qui peut naître d'un matériau donné, sur l'ensemble des formes, objets, ouvrages susceptibles d'être produits à partir d'un seul et même substrat. Nous avons vu plus haut que la notion de matière était, selon Aristote, ambiguë : elle désigne tout autant une certaine façon d'être qu'un certain pouvoir d'être, renvoie tout autant à un fait (à un « acte ») qu'à un possible (à une « puissance »). Le « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski entend tirer parti de semblable ambiguïté : l'« acte », le fait de peindre, n'épuise pas la peinture. Une toile n'est jamais qu'une facette de « Peinture », et c'est avec elle qu'il s'agit de s'accoupler afin de procréer. De même, pour Schoenberg, une musique n'épuise pas la musique et l'ensemble des réponses qu'il est possible de faire à sa fameuse question : « Les compositeurs, lorsqu'ils ont acquis le métier qui leur permet d'exprimer tout ce qui peut être exprimé dans une certaine direction, doivent s'efforcer d'obtenir la même plénitude dans la direction voisine, puis dans chacune

---

<sup>117</sup> C. Marcel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, éditions du Centre Georges Pompidou et éditions Xavier Barral, Paris, 2003, p. 22.

des directions où la musique a la possibilité de se développer.»<sup>118</sup> Le travail du musicien ne saurait s'en tenir à une œuvre donnée, si brillante soit-elle. À celui qui se lèverait de sa table de travail en déclarant : « J'ai fini », il nous faudrait rétorquer : « Que faire avec de la musique ? » Dans ces deux cas, comme dans d'autre et notamment celui de l'OuLiPo, le même problème se pose : comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? C'est à semblable question qu'il s'agit de répondre.

### *La Bibliothèque de Babel comme dispositif*

C'est en effet sur semblable position que nous prétendons nous interroger ici : celle qui consiste à rester sous l'égide de la question de Gérard Gasiorowski, à s'inscrire dans le possible, à poser cette notion comme un problème, et une finalité, pour l'art. Il nous importe de prendre la mesure d'une volonté : définir la littérature comme quelque chose qu'il s'agit « d'explorer », la musique comme quelque chose qu'il s'agit « d'inventer », la peinture comme quelque chose qu'il s'agit de « découvrir ». Pour servir semblable ambition, il s'agit tout autant de prospecter que de créer, de réaliser des œuvres d'art que de mettre au point des procédés et méthodes permettant d'interroger et de réaliser ce qui « peut être ». Les lieux et modes de création de nos artistes fétiches sont d'ailleurs à la mesure de cette noble tâche : l'atelier de Gérard Gasiorowski se transforme au fil des ans en chantier, ce qui effraie notablement sa femme qui abandonne finalement ces lieux envahis par « Peinture » ; les écrivains oulipiens mutualisent leur inventivité au sein d'un célèbre groupe de travail qui a pour seul et unique but de produire règles et contraintes en tout genre. C'est d'un art qui prend les allures d'un vrai laboratoire, d'un lieu

---

<sup>118</sup> A. Schoenberg, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », dans *Le Style et l'Idée*, choix d'écrits réunis par Léonard Stein, traduits de l'anglais par Christiane de Lisle, Buchet/Chastelle,



d'expérimentation où il s'agit de mettre au point les lois et règles qui permettront à tel ou tel phénomène de se produire, dont nous entendons traiter ici. Peu importe que cet art prenne le risque de l'incompréhension, manque de paraître « hermétique » ou « trop intellectuel » à nombre de ses contemporains. On qualifia Schoenberg, et après lui nombre de musiciens contemporains, « de constructeur, d'ingénieur, d'architecte et même de mathématicien »<sup>119</sup>. Jean Cocteau lui-même le qualifia fort méchamment de « musicien de tableau noir ». À toutes ces perfidies, le musicien allemand se contente de rétorquer par une phrase qui peut sembler presque naïve : « Je me suis souvent demandé pourquoi les gens qui bénéficient d'une bonne tête préfèrent le cacher »<sup>120</sup>.

Peu importe la réputation : ce sont les modalités d'une position artistique, celle qui consiste à s'inscrire dans l'espace de la Bibliothèque, qu'il nous faut examiner ici. C'est la volonté de chercher, d'arpenter l'espace de la Bibliothèque qui importe plus que tout, et tous les outils sont bons pour servir semblable finalité : « Les mathématiques – plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines – nous proposent mille directions d'explorations, tant à partir de l'Algèbre (recours à de nouvelles lois de composition) que de la Topologie (considération de voisinage, d'ouverture ou de fermeture de textes). Nous songeons également à des poèmes anaglyphiques, à des textes transformables par projection etc. »<sup>121</sup> Ces quelques considérations ne sont bien sûr pas exhaustives – « méthode S + 7 », quénine et autres synthoulipismes seront dénichés par la suite – mais le ton est donné. Une exploration des possibilités qu'offre un matériau donné doit prendre le pas sur toute autre considération : « On s'est donc mis à explorer, ou à vouloir explorer le langage. On a commencé à se fier à ses propriétés. On l'a laissé jouer tout seul. Les jeux de mots sont devenus le jeu des mots chez Queneau, sujet de thèse du troisième cycle dû à l'excellent Daubercies. On a dirigé ses jeux, cherché, découvert et

---

Paris, 2002 (nouvelle édition établie par Danielle Cohen-Levinas), , p. 95.

<sup>119</sup> A. Schoenberg, *Idem*, p. 100.

<sup>120</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 101.

encouragé un certain nombre de ses capacités, au langage.»<sup>122</sup> La mise au point de règles, et l'invention de jeux, n'a pas d'autre finalité que de mettre à jour un certain nombre de « capacités », c'est-à-dire d'usages et d'agencements que le langage est susceptible de produire. Semblable investigation justifie les intenses séances de travail oulipiennes où il est question de « se poser des problèmes » ainsi que l'illustre l'une des tentatives d'auto-définition de cette association : « Oulipiens : rats qui ont à construire le labyrinthe d'où ils se proposent de sortir.»<sup>123</sup> Cette fort peu flatteuse image augure des attaques qu'eurent à subir les compagnons de Queneau avant de jouir, de nos jours, d'une certaine reconnaissance.

Le problème reste entier : comment faire pour se situer sans cesse dans ce qui « peut être », pour asseoir l'exploration qu'appellent de leurs vœux Schoenberg ou l'OuLiPo ? Il ne s'agit pas seulement de faire preuve de quelques velléités, de vouloir « dépolvériser », « moderniser » ou « réinventer » tel art ou pratique artistique : s'inscrire fermement et résolument dans le possible est l'objectif à atteindre. Le possible et la « potentialité » doivent prendre le pas sur toute autre qualité artistique. Ainsi que l'écrit Raymond Queneau (nous y reviendrons plus longuement) : « Le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours.»<sup>124</sup> C'est cet énigmatique « toujours » dont il s'agit d'esquisser les tenants et les aboutissants : comment faire pour que le possible ne soit pas une simple intention mais une véritable finalité pour l'art ? La fiction de la Bibliothèque de Babel nous montre encore une fois la voie. Nous avons vu que tout le problème de la Bibliothèque pouvait se résumer à : « Que faire avec vingt-cinq symboles ? », ou, pour le formuler autrement : « Quelles sonorités, quels mots, quelles langues est-il possible de créer en les associant durant l'éternité ? » Dans la Bibliothèque, le possible prend la forme d'une combinatoire, d'une recherche des multiples agencements d'un nombre limité de symboles : « Ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles

---

<sup>121</sup> F. Le Lionnais, « La LIPO (le premier Manifeste) », *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 17-18.

<sup>122</sup> J. Lescure, « Petite histoire de l'OuLiPo », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.* p. 28-29.

<sup>123</sup> J. Lescure, *Ibid.*, p. 32.

orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues.»<sup>125</sup> L'exposition de ce grandiose projet est toutefois assortie d'un bémol : le narrateur prend soin de préciser qu'il s'agit d'un « nombre, quoique très vaste, non infini » de combinaisons. Cette courte remarque semble presque venir entacher la raison d'être de ce bel édifice : cette gigantesque entreprise est en fait finie ; ce majestueux monument, dédale de livres qui donne le vertige, n'est pas illimité. Comment interpréter cet état de fait : la Bibliothèque est-elle un simple « raté », une entreprise qu'un dieu fort maladroit (comme le démiurge de Platon) n'a pu correctement mener ?

En effet, et c'est l'un des points les plus intéressants de la fiction de Borges, la Bibliothèque, tout extraordinaire qu'elle soit, connaît des bornes et des limites. Il ne saurait en être autrement : cela tient à sa conception même, aux fondations sur lesquelles elle fut érigée et conçue, ainsi que le rappelle plus loin le narrateur lui-même. « L'imaginer sans limites, c'est oublier que n'est point sans limites le nombre de livres possibles. »<sup>126</sup> Cette remarque tient du simple bon sens car la Bibliothèque repose sur deux axiomes qui diffèrent fortement : « Premier axiome : la Bibliothèque existe *ab aeterno*. [...] Deuxième axiome : le nombre des symboles orthographiques est vingt-cinq »<sup>127</sup>. Nous avons là deux prescriptions contraires, presque inverses, et dont l'association explique le caractère fini de ce prestigieux projet. D'une part, celle du premier axiome, on trouve une absence de limites : le temps de la Bibliothèque ne saurait être compté, l'éternité lui est consubstantielle. Par essence, la Bibliothèque existe toujours, et cette caractéristique peut nous faire penser qu'elle relève du divin : « De cette vérité dont le corollaire immédiat est l'éternité future du monde, aucun esprit raisonnable ne peut douter. Il se peut que l'homme, que l'imparfait bibliothécaire, soit l'œuvre du hasard ou de démiurges malveillants : l'univers, avec son élégante provision d'étagères, de tomes énigmatiques, d'infatigables escaliers pour

---

<sup>124</sup> R. Queneau, cité par J. Lescure, *Ibid.*, p. 28.

<sup>125</sup> J. L. Borges, « La Bibliothèque de Babel », traduit de l'espagnol par Ibarra, dans *Fictions*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1983, , p. 75-76.

<sup>126</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 81.

le voyageur et de latrines pour le bibliothécaire assis, ne peut être que l'œuvre d'un dieu. »<sup>128</sup> Seuls les dieux ont tout le temps : si leur omniprésence et omnipotence se discutent (et sont discutables dans le cas des mythologies grecques ou latines qui comptent nombre de dieux défaits), leur pérennité ne souffre aucune contestation. C'est d'ailleurs, au final, la seule et unique chose qui les différencie des mortels qu'ils encadrent : les dieux existent, quoi qu'il arrive et quoi qu'ils réalisent, et ce à l'inverse des hommes.

D'autre part, celle du second axiome, on trouve une limite stricte et immuable : la Bibliothèque de Babel compte seulement vingt-cinq symboles, pas un de plus, pas un de moins. Cette caractéristique ne saurait faire l'objet d'aucune contestation : une règle invariable la rend définitivement intangible. Cet ensemble de symboles ne saurait être étoffé, augmenté ou complété, comme le précise en note « l'éditeur » : « Le manuscrit du présent texte ne contient ni chiffres ni majuscules. La ponctuation a été limitée à la virgule et au point. Ces deux signes, l'espace et les vingt-deux lettres de l'alphabet sont les vingt-cinq symboles suffisants énumérés par l'inconnu. »<sup>129</sup> De quel alphabet s'agit-il ? L'« inconnu », c'est-à-dire « l'auteur » du manuscrit, ne nous l'apprend pas mais nous pouvons penser que le second axiome exclut d'emblée certaines écritures. La calligraphie chinoise, qui repose sur un nombre variable et non déterminé de symboles, n'a sans doute pas sa place ici : elle se situe aux antipodes de notre bibliothèque. De même, impossible de savoir si le  $\beta$  allemand, le  $\sim$  ibérique ou le  $\alpha$  grec figurent en ces lieux : entend-on par « symboles » tout élément susceptible de prendre place dans une langue, c'est-à-dire d'être agencé dans le cadre de règles définies ? Plusieurs alphabets pourraient alors prendre place ici. Ou s'agit-il à l'inverse de « symboles » appartenant exclusivement à notre propre alphabet : seuls nos voyelles et consonnes auraient alors droit de cité. Impossible de

---

<sup>127</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 73.

<sup>128</sup> J. L. Borges, *Idem.*

<sup>129</sup> J. L. Borges, *Idem.*

trancher<sup>130</sup>, mais nous nous devons de constater que la Bibliothèque repose sur un paradoxe : sa temporalité est illimitée et le nombre des symboles qui la constitue est au contraire limité ; à un matériau scriptural fortement déterminé répond l'éternité. Voici le mystère, l'énigme, auquel s'attaque, et sur lequel achoppe, une « théorie générale de la Bibliothèque » : que signifient ces deux prescriptions absolument contraires ? Pourquoi avoir érigé un tel monument sur semblables fondations ?

Il nous faut en effet élucider et expliquer le choix de ces divergentes fondations. Semblable configuration nous renseigne d'abord sur l'intention de celui qui édifia ces lieux. En effet, si la Bibliothèque était l'œuvre d'un être soucieux d'omnipotence et d'omniprésence, elle ne reposerait sans doute pas sur de tels axiomes. Le Dieu de Descartes, qui est sa propre cause et sa propre fin, qui peut tout concevoir et tout penser, se satisferait-il de semblable édifice ? Peut-être relève-t-il d'une tout autre fiction : il lui faudrait une bâtisse infinie, renfermant un nombre infini de livres, que nulle règle ne serait susceptible de venir limiter. La Bibliothèque de Babel n'est pas digne de ses divines prérogatives car elle n'est pas infinie et ne pourra jamais l'être. Ses propres fondations, la stricte détermination du matériau scriptural aux vingt-cinq symboles orthographiques, limite son étendue. Comment le nombre des combinaisons d'un nombre fini d'éléments pourrait-il être infini ? La chose n'est pas possible : pour celui qui réalise ces livres, il arrive forcément un moment, éternité oblige, où toutes les combinaisons de tous les symboles auront été découvertes et transcrites. De même que tout espace régi par semblable prescription, la Bibliothèque ne saurait échapper à cette fatalité. L'immensité n'est pas l'infinité ; la grandeur ne signifie pas l'absence de limites. Pour toucher à l'infinité, il faut plus : un nombre illimité de symboles orthographiques, de règles de syntaxes et de

---

<sup>130</sup> Les propos du narrateur apportent toutefois un élément de réponse. Les lignes d'un livre notamment intriguent fort le « chef d'un hexagone supérieur » : « Il montra sa trouvaille à un déchiffreur ambulante, qui lui dit qu'elles étaient rédigées en portugais ; d'autres prétendirent que c'était du yiddish. Moins d'un siècle plus tard, l'idiome exact était établi : il s'agissait d'un dialecte lituanien du guarani, avec des inflexions d'arabe classique. » Il semble donc bien que plusieurs alphabets cohabitent au sein de la Bibliothèque : les « vingt-cinq symboles » désigneraient ainsi des fonctions plus que des signes, des éléments pouvant prendre place dans un agencement susceptible de faire langage et sens et non de simples lettres.

vocabulaires, une totale absence de limitation quant au matériau qu'il est possible d'agencer. Si l'espace (typographique) et le temps de la Bibliothèque étaient soumis au même régime, l'édifice serait vraiment sans fin. Le Dieu de Descartes aurait pour le coup certainement opté pour la calligraphie chinoise, qui fascina Claudel, pour cette millénaire inventivité mise au service du signe où il s'agit de sans cesse inventer nouvelles lettres et symboles.

Nous faut-il dès lors en déduire que notre Bibliothèque n'est l'œuvre d'aucun dieu, contrairement à ce qu'affirme le narrateur ? Après tout, la finitude de la Bibliothèque provient peut-être des hommes eux-mêmes. Ne s'agit-il pas d'une malédiction : celle qui touche la cité de Babel dans laquelle les hommes s'unissent autour d'une seule langue afin de mieux communiquer ? Quiproquos, malentendus et autres cas de figure où le sens fait défaut appartenaient en ces temps reculés à une ère révolue. Et force est de constater que cette fédération linguistique possède d'indéniables vertus professionnelles : couvreurs, maçons, mainteneurs et autres corps de métier parviennent à coopérer avec la plus grande des efficacités afin d'ériger une construction à même de défier les dieux qui les avait créés. Comme l'écrit Roger Caillois, Babel est avant tout un monument élevé à la gloire de l'impiété : le fait même de vouloir construire une telle tour sonne comme une affirmation de « la liberté et l'honneur de l'homme. Certes, rien de plus facile pour Dieu que de réduire en poudre les constructeurs présomptueux et leur fragile édifice. Mais ceux-ci, auparavant, auraient clamé leur refus d'obéissance. Ils auraient dit non à leur Créateur, le bravant par leur désespoir et leur impuissance même. »<sup>131</sup> En ce sens, la constructibilité de la tour importe moins que le blasphème : le maître d'œuvre de la tour n'est pas un architecte, mais un homme qui désire ferrailer avec toutes les divinités. Le métier du maçon laisse vite place à l'ire du révolté : « L'ouvrier qui abandonnait ses outils pour se croiser les bras, ne trahissait nullement la cause commune. Car le parti pris d'impiété restait l'essentiel et non pas d'ajouter à la tour un étage supplémentaire. [...] Qui sait si la rage, l'arrogance ou le délire de l'artisan

---

<sup>131</sup> R. Caillois, « Babel », texte repris dans *Babel*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1996, p. 108.

n'allait pas engendrer un blasphème inouï qui s'accorderait mieux à l'esprit de l'entreprise que ne contribuerait à son succès matériel un labeur opiniâtre ? »<sup>132</sup>

Les débuts du désastre remontent ainsi aux fondations mêmes de la grandiloquente tour. Elle a d'abord pour but de remettre en cause une divine autorité : chaque pierre porte la marque d'un virulent refus, de la volonté de ne pas être une simple créature face à son créateur. Feuerbach aurait pu, dans ses *Pensées sur la mort et l'immortalité*, ne pas s'en tenir au seul jardin d'Éden : Babel est, selon Caillois, le monument de l'athée, de celui pour qui nier l'existence des dieux signifie servir l'homme et le responsabiliser. Mais cette révolte-là, cette volonté de se dresser face à l'autorité, finit selon Caillois par éradiquer toute forme d'autorité, fût-elle celle de l'architecte : « La tour était une œuvre de révoltés, non d'esthètes. Il convenait qu'elle le fût absolument. De la même manière, savants et ingénieurs devinrent suspects. Personne ne se risqua plus à invoquer, pour construire un arc-boutant, une voûte ou un pilier, les nécessités de la géométrie ou les enseignements de la physique. [...] Il ne fallait rien de concerté dans l'édifice de la passion, rien de coordonné dans le temple de la révolte. »<sup>133</sup> Voilà une lecture originale du mythe : « bien fait ! » semble dire Roger Caillois, qui fait par ailleurs l'éloge de la règle plus que de la révolte. Mais surtout, à lire les quelques pages de ce texte, on a l'impression que Dieu n'est pour rien dans la disparition de Babel. Point de foudre, de colère spectaculaire ou d'autres manifestations d'un surpuissant courroux. La réalité est plus simple : la tour s'est effondrée. Érigée en signe de révolte, elle choit sous le poids de la révolte, d'une passion qui l'empêche de tenir debout. La Bibliothèque est-elle frappée de la même malédiction que la tour ? L'orgueil des hommes, qui imaginent pouvoir atteindre l'infinité des dieux, explique-t-il la nature finie de ce second édifice ? Ici aussi, « tel est pris qui croyait prendre » : construire d'infinis rayonnages ne mène qu'à un nombre fini de livres, et jamais œuvre des hommes n'égalera celles des dieux.

---

<sup>132</sup> R. Caillois, *Ibid.*, p. 111.

<sup>133</sup> R. Caillois, *Ibid.*, p. 112.

Mais, trêve de mythe et de mysticisme, considérons autrement la question. La finitude de la Bibliothèque ne relève-t-elle pas d'un projet plus que d'une malédiction ou d'un défaut de conception ? Si imperfection il y a, peut-être est-elle le fruit d'une noble intention, d'une véritable volonté, et non la marque d'une bancale entreprise. Borges ne le dit pas, mais les lieux que décrit sa fiction s'apparentent tout autant à un dispositif qu'à un mythe, à quelque chose qui permet l'opération qu'à un récit à même d'éclairer la condition et destinée humaine. Babel, et l'histoire de cette cité athée, nous induit en erreur : cette unique langue, cette funeste invention, mène-t-elle forcément l'homme au désastre ? Si, de par sa nature même, la Bibliothèque est un lieu fini et limité, c'est parce que le matériau qui s'offre à la combinaison est résolument limité : l'alphabet lui-même, les objets qu'il est possible de combiner durant l'éternité, vient délimiter les lieux, déterminer le nombre de livres et de rayonnages possibles, décider de l'étendue de la Bibliothèque. Le narrateur l'explique fort clairement : « S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient toujours par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre – qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre. »<sup>134</sup> « L'Ordre », les vingt-cinq symboles originaux, l'injonction faite au bâtisseur de ces lieux de répondre à la seule question : « Que faire ? », est la clef du « désordre » apparent des symboles. C'est pourquoi espace et temps ne sont pas placés sur un même pied d'égalité : la Bibliothèque existe de toute éternité, car il faut se réserver, afin de l'édifier, tout le temps nécessaire pour constituer tous les livres. Dans semblable entreprise, on ne saurait mégoter en terme de durée : combien de temps prendra semblable combinatoire ? La chose est calculable, mais mieux vaut se réserver tout le temps.

En ce sens, il n'est pas tout à fait exact de dire que la Bibliothèque est un espace conçu pour le possible : il serait plus juste de dire que la Bibliothèque est un espace conçu pour un possible. Ces ingénieux axiomes nous obligent en effet à appréhender le possible autrement que sous l'angle de la simple notion : il ne s'agit plus ici de s'inscrire dans « le » possible, dans l'ensemble de ce qui peut en puissance exister, mais dans « un » possible, dans l'ensemble de ce qui peut exister dans tel cadre

---

<sup>134</sup> J. L. Borges, *Ibid.*, p. 81.



donné. La raison d'être de la Bibliothèque n'est en effet pas de permettre à tout ce qui « peut être » d'accéder à l'existence : si c'était le cas, elle n'aurait pas un caractère fini et reposerait sans doute sur de tout autres axiomes. La raison d'être de la Bibliothèque est plutôt de permettre à tout ce qui peut être composé de vingt-cinq symboles orthographiques d'accéder à l'existence. Nous pouvons ôter les guillemets à l'expression « peut être » : la Bibliothèque ne propose pas seulement de réfléchir sur un pouvoir, celui d'être, et sur les raisons pour lesquelles cette possible réalité demeure virtualité. L'interrogation se fait plus précise : la Bibliothèque est au service d'une opération. À la question : « Que faire avec vingt-cinq symboles ? », nous pouvons effectivement préférer une formule plus incisive : « Combine vingt-cinq symboles durant l'éternité ! » L'impératif est de rigueur en ces lieux habités par des règles, échafaudés autour de prescriptions, où tout découle d'axiomes qui les destinent à héberger un certain matériau (des symboles orthographiques) et à soumettre celui-ci à certaines opérations (combinaison de ces symboles). Ces règles ouvrent un espace destiné à une exploration donnée, conçu pour soumettre un matériau à la question : « Que faire ? ». S'inscrire dans l'espace de la Bibliothèque, c'est ainsi interroger un ensemble donné de possibilités, celles qu'offre un alphabet.

Plus que la notion de possible, c'est la notion de règle qui prend ici une importance décisive. En effet, ce sont des prescriptions qui règnent sur cet espace-là, qui permettent d'ouvrir un espace qui permet d'explorer toutes les possibles combinaisons et associations d'un nombre donné d'éléments. La Bibliothèque ne pourrait exister sans un commandement, un impératif auquel il s'agit d'obéir aveuglément : « Combine ! » C'est sur l'importance et le rôle des axiomes de la Bibliothèque qu'il nous faut réfléchir : quelles sont ces instances, ces autorités, qui sont à même de convoquer un ensemble de possibilités ? Et comment pouvons-nous inventer et façonner semblables instances afin de nous inscrire dans un possible, dans une « direction » donnée comme le dit Schoenberg, dans un ensemble de ce qui « peut être » ? La fiction de Borges pose directement ce problème en insistant sur les limites et non sur l'immensité de la Bibliothèque. Là où d'autres auraient choisi l'emphase, l'écrivain espagnol préfère nous placer devant l'énigme que constitue ce

grand dispositif. Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, la Bibliothèque n'est pas infinie : c'est un fait ! Mais nous pouvons également douter du fait qu'elle soit unique, qu'il n'existe qu'un seul édifice de ce type. Adopter d'autres règles, formuler d'autres axiomes, signifie ouvrir d'autres espaces semblables à celui-là, s'inscrire dans un autre possible que celui que nous offrent ces vingt-cinq symboles orthographiques. Intervenir sur les axiomes de la Bibliothèque, réécrire la fiction de Borges signifie créer d'autres ensemble de possibilités : voilà sans doute l'exemple même d'un texte consacré à des « potentialités ». Il nous est possible de modifier la taille, le contenu des livres, voire la forme de la Bibliothèque en rectifiant ses intangibles fondations : changer cet ensemble de prescriptions signifie reconfigurer les lieux, altérer son contenu, faire évoluer la grande combinatoire de Babel.

Nous pourrions tout d'abord modifier les limites de la Bibliothèque. Afin de les repousser, il nous suffit d'élargir le matériau scriptural à, par exemple, cinquante symboles ou de multiplier le nombre d'alphabets utilisables en ces lieux. Rien de plus facile pour un calligraphe oriental : il serait à même d'inventer des dizaines de Bibliothèques en inventant des dizaines de symboles. Afin de les rapprocher, il nous suffit, à l'inverse, de s'en tenir à seulement, par exemple, douze symboles orthographiques ou, plus largement, de restreindre de la sorte le matériau dont dispose les invisibles scribes de ce grand édifice. Mais rien ne nous empêche d'aller plus loin et de concevoir d'autres espaces semblables à celui-ci, espaces qui répondraient à d'autres questions, comme celles de l'écrivain Georges Perec. Dans *La disparition*, ne se demande-t-il pas : « Que faire avec vingt-cinq symboles ? », ou plutôt, et pour être plus précis : « Comment écrire un roman en utilisant toutes les ressources de la langue française à l'exception de la voyelle "e" ? » De même, la question des *Revenentes*, serait à l'inverse : « Que faire avec vingt-un symboles ? », ou : « Comment écrire un roman en utilisant toutes les ressources de la langue française à l'exception des voyelles "a", "i", "o", "u" ? » Mais rien ne nous empêche de quitter le domaine des lettres et de nous interroger sur de tout autres ensembles de possibilités. La

question de Schoenberg : « Que faire avec douze sons ? »<sup>135</sup>, ou la question de Queneau : « Que faire avec bâtons, chiffres et lettres ? »<sup>136</sup> pourraient sans doute être au fondement d'un espace semblable à celui-ci. Il nous suffit d'imaginer d'autres règles, de proposer à cette grande combinatoire un autre ensemble d'éléments, pour ériger un autre monument contenant d'autres ensembles de possibilités et permettant de toutes autres explorations. Nous trouvons ainsi une première réponse à la question que nous posions en introduction : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? »

### *« Disséquer » l'art*

Plus encore que la fiction de Borges, c'est ainsi la question du possible, le « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski, qui nous indique la voie. En effet, elle produit quelque chose, définit un ensemble de possibilités dans lequel il s'agit de se situer. La considérer comme innocente, comme totalement dénuée de présupposés et d'implicite, serait sans aucun doute une erreur. Toute interrogation est à interroger, et : « Que faire ? » tend également à constituer son objet, ou du moins une certaine façon d'appréhender son objet (qui peut être la peinture, les mots, les sons...). Cette question se pose en « situation » comme dirait Jean-Paul Sartre : elle prend place dans un lieu (le marchand de peinture), face à un ensemble d'éléments (de la peinture), voire dans un moment défini (en pénétrant dans le magasin). Cette interrogation peut en fait être résumée à : que faire avec un certain nombre d'éléments que je peux me procurer et manipuler librement, en l'occurrence des tubes de peinture ? Que faire avec cet ensemble de choses que j'ai à ma disposition, avec ce dont je peux disposer pour peindre, écrire ou composer ? C'est bel et bien une « puissance » qu'il s'agit

---

<sup>135</sup> Pour reprendre les règles de sa « méthode de compositions avec douze sons ».

<sup>136</sup> Pour reprendre le titre de l'un de ses livres : *Bâtons, chiffres et lettres*.

d'interroger : le matériau, en l'occurrence la peinture, est là, sur un étal ou sur un rayonnage, disponible chez un marchand, prêt à répondre à toutes les intentions et à se soumettre à toutes les opérations. Nous écrivions, dans notre premier chapitre, que la question : « Que faire ? » renvoyait avant tout à une liberté : seul l'homme qui n'est engoncé dans aucun projet, n'est prisonnier d'aucune volonté ou passion, est à même de la prononcer. Certes, mais semblable liberté est d'emblée problématique : elle se déploie dans un cadre donné, celui qu'esquissent des tubes de peinture, un ensemble de symboles ou tout autre matériau. Cette liberté s'exerce en « situation » : si la question de Gérard Gasiorowski nous permet d'appréhender la peinture librement, elle nous permet également de nous interroger sur la liberté que nous laisse un matériau déterminé. La peinture a elle aussi son mot à dire, et notre liberté peut faire l'objet d'une vraie exploration : qu'est-ce que la peinture me permet de faire, quelles possibilités offre un matériau donné ?

Cette nouvelle question représente peut-être l'essence de la question du possible, car celle-ci esquisse les contours d'un dispositif qui rappelle l'espace de la Bibliothèque. D'un côté, nous trouvons un artiste qui désire rester dans le cadre de cette pleine et entière liberté. Celle-ci n'est pas bornée par l'ensemble de ce qui est, de ce qui existe ou a droit de cité en peinture : il ne s'agit pas de se demander ce qu'il est intéressant ou pertinent de faire, ou de s'interroger sur une tradition ou une actualité picturale. Ce sont là des questions qu'il faut ne pas se poser : « Que faire ? » les relègue d'emblée au second rang, voire les éradique complètement : elle propose, à l'instar de Gérard Gasiorowski, d'adopter un « mépris absolu des conventions » afin de déployer « une énergie de tous les instants à dépenser tous les possibles »<sup>137</sup>, ou, à l'instar de Schoenberg, de ne pas accepter d'autres limites que celles de son « talent », c'est-à-dire de ses habilités, ingéniosités, capacités à inventer de nouveaux agencements de sonorités et éléments musicaux. De l'autre côté, nous trouvons un matériau, qu'il s'agit d'appréhender depuis cette liberté, d'aborder à travers la question résolument ouverte que se pose Gérard Gasiorowski en entrant chez un marchand de

---

<sup>137</sup> Entretien de G. Gasiorowski avec S. Pagé, propos cités par M. Enrici dans « Identification d'un peintre », texte publié dans *Gérard Gasiorowski. C'est à vous, Monsieur Gasiorowski, op. cit.*, p. 94.

peinture. Bref : face à l'attitude résolument ouverte de l'artiste, se dresse un matériau ; et s'il y a limites et bornes, elles relèvent avant tout de ce dernier et aucunement de ce premier. La seule limite à sa pleine liberté est celle qu'esquise la « situation » de la question, c'est-à-dire l'objet qui suscite le : « Que faire ? » Que faire : avec de la peinture (Gérard Gasiorowski), des symboles orthographiques (l'OuLiPo et la Bibliothèque), un ensemble de notes (Schoenberg et les « sériels ») ? Compléter la question, en faire une interrogation, c'est ainsi déterminer un cadre dans lequel une liberté artistique doit et est à même de s'exercer. Penser la « situation » de la question permet d'interroger la « puissance » d'une matière, de la confronter à une pleine et entière liberté.

C'est précisément ce que permet de faire le dispositif de la Bibliothèque : le second axiome n'a d'autre but que de déterminer le matériau qu'il s'agit d'interroger de la sorte. Mais il propose pour ce faire d'adopter une singulière position : l'appréhender sous l'angle de l'agencement et de la combinatoire. Ce sont des « éléments » qui déterminent le second axiome, c'est-à-dire un ensemble d'objets destinés à l'agencement, conçus afin de permettre l'association et la combinaison. Force est de constater que la plupart des artistes que nous avons rencontrés procèdent de la sorte. Même Schoenberg, pourtant par nature hostile à tous les enthousiasmes, semble rendre hommage à cette solution : « Que les peintres Wassily Kandinsky et Oskar Kokoschka ne voient guère dans leurs sujets autre chose qu'une excuse à improviser avec des couleurs et des formes pour s'exprimer eux-mêmes (ce qui était jusqu'ici le privilège du musicien), voilà des symptômes que la nature véritable de l'art commence à se faire jour dans les esprits.»<sup>138</sup> Cet art « véritable » se soucie ainsi plus d'agencements et de combinaisons que de sens ou de projet : c'est d'une « improvisation », un maniement d'éléments qui prend place dans l'instant et ne relève pas d'une intention au sens fort du terme, qu'il s'agit ici. Toutes les disciplines que nous avons évoquées jusqu'ici semblent pouvoir être redéfinies à l'aune de cette plaisante liberté : la littérature est, selon François Le Lionnais, « l'art – à quelques

---

<sup>138</sup> A. Schoenberg, « Des rapports entre la musique et le texte », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 120.

exceptions près – de combiner des mots»<sup>139</sup> ; la musique n'est-elle pas, pour reprendre la fameuse question de Schoenberg, l'art de «relier» des sons ? ; et, comment, définir la peinture si ce n'est, pour reprendre les termes de Paul Klee, comme l'art d'accumuler, d'associer ou de combiner des «éléments plastiques» ? C'est donc sur une position qu'il s'agit de nous interroger : en quoi le fait d'appréhender le matériau sous l'angle de l'élément permet-il de s'inscrire dans le possible ?

Wassily Kandinsky adopte semblable position dans les premières pages de *Point et ligne sur plan* : « Le premier problème qui s'impose est naturellement celui des *éléments de l'art*, qui sont le matériau des œuvres, et qui doivent être de nature différente pour chaque forme d'art. »<sup>140</sup> Notre inscription dans le possible rencontre ici une méthode ainsi que le montre clairement l'emploi du terme « premier ». Ne s'agit-il pas ici de définir une hiérarchie entre les différents problèmes que l'artiste est à même de se poser, de déterminer un ordre (d'importance) des possibles réflexions de celui qui aspire à créer ? Si ce problème-là est « premier », tous les autres problèmes ne peuvent-ils être qualifiés de « seconds » ? Ici aussi, la nature et la finalité de l'art, et l'interrogation : « Qu'est-ce que ? », n'est pas placée au premier rang des questions à soulever. Pourtant, personne, parmi les artistes « modernes », ne se fait une plus haute idée de la destinée de l'art que le peintre russe. Même l'ascétique Schoenberg ne va pas jusqu'à assigner semblable mission à ses pourtant fort novatrices créations : « La peinture et l'art dans son ensemble *n'est pas une vaine création d'objets* qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et doit servir à l'évolution et à l'affinement de l'âme humaine [...]. Il est le langage qui parle à l'âme, dans la forme qui lui est propre, de choses qui sont le *pain quotidien* de l'âme et qu'elle ne peut recevoir que sous cette forme. »<sup>141</sup> Peut-on imaginer contraste plus grand

---

<sup>139</sup> F. Le Lionnais, « Ivresse algolique », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>140</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2003, p. 20.

<sup>141</sup> W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand et du russe par Nicole Debrand et Bernadette du Crest, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2000, p. 200.

entre un art qui se refuse à être une « *vaine création d'objets* » et la délassante fonction qu'Henri Matisse attribue à sa propre production dans une lettre de 1909 : « Je rêve d'un art d'équilibre, de pureté et de clame, sans aucune problématique, sans le moindre sujet choquant, qui provoque l'apaisement spirituel du travailleur de l'esprit tout autant que du marchand, qui apaise son âme et lui procure une détente des efforts et du labeur de la journée ». Faut-il chercher à « apaiser » ou à « affiner » l'âme ? Voilà la question que soulèvent ces deux contemporains : quelle ambition peut-on et doit-on conférer à l'art et à l'artiste ?

Les propos de Kandinsky esquissent une position qui nous place dans l'espace de la Bibliothèque : si l'art doit « servir à l'évolution et l'affinement de l'âme humaine », c'est en posant comme « premier » le problème des « éléments de l'art » et du « matériau des œuvres ». De grandes fins sont ainsi atteintes par des moyens très simples : examiner les formes entrant dans l'espace du plan ou du tableau, s'interroger sur les couleurs à même d'être utilisées dans une composition. Le problème de l'art se pose également ici selon les termes du second axiome : quel matériau sommes-nous susceptibles d'engager dans des opérations de combinaisons et d'association ? Semblable interrogation est sensible dans l'ensemble de *Point et ligne sur plan* puisque chacune des trois sections de l'ouvrage présente une exploration des agencements concevables à partir d'un élément donné. C'est par exemple le cas avec la ligne : l'étude de cette forme on ne peut plus simple a pour unique ambition de nous initier à une véritable complexité graphique. Qu'est-ce qu'une ligne ? La réponse semble tomber sous le sens : c'est un élément qui a pour fonction que de relier deux points distants dans l'espace. Mais, ici aussi, la question à poser n'est en aucun cas : « Qu'est-ce que ? ». S'il s'agit de soumettre un élément, la ligne, à une interrogation, c'est bien au : « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski. Une ligne a pour fonction, et définition, de relier deux points distants dans l'espace. Certes, mais, pour paraphraser la grande question de Schoenberg : « Comment, après tout, puis je relier deux points ? » Répondons au plus simple : par une ligne droite. Imaginons plus élaboré : par une ligne courbe. Envisageons le plus complexe : par une ligne brisée. L'examen

d'un seul de ces types de lignes nous place déjà face à un nombre considérable de possibilités :

Les variantes innombrables des lignes à angle multiples peuvent se modifier en deux directions :

1. par la combinaison des angles aigus, droits, obtus ou libres, et
2. par les longueurs différentes des tronçons.

Une ligne à angles multiples peut donc se composer des parties les plus diverses – des plus simples au plus compliquées.<sup>142</sup>

Cette remarque, qui semble en apparence banale, nous introduit déjà dans l'univers graphique de la complexité. En effet, il s'agit ici de mettre l'accent sur ce qui est susceptible de varier, d'être sujet au changement, sur ce qui permet de « modifier » une forme. Kandinsky identifie au moins cinq paramètres susceptibles de remplir cette fonction : quatre types d'angles, et une mesure (la « longueur des différents

tronçons »). Force est de constater que ces cinq variantes permettent un grand nombre de formes : si la notion d'angle droit repose sur une mesure exacte qui n'est sujette à aucune modification (90 degrés), ce n'est pas le cas des angles « aigus » (tout angle plus petit que l'angle droit, c'est-à-dire inférieur à 90 degrés), « obtus » (tout angle plus grand que l'angle droit, c'est-à-dire supérieur à 90 degrés) et surtout de la notion d'angle « libre » qui est sans aucun doute la plus ouverte de toutes. Il serait d'ailleurs possible d'allonger la liste en énumérant tout ce qui peut rentrer dans cette dernière catégorie : angle saillant (moins de 180 degrés), angle rentrant (plus de 180 degrés), angle plat (de 180 degrés)... Ces divers paramètres peuvent en tout cas permettre d'imaginer une multiplicité de formes et donc d'explorer les possibilités

---

<sup>142</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 94.



qu'offre un même élément, la ligne. Kandinsky se lance dans semblable travail en énumérant les lignes brisées que permet de concevoir l'usage d'un seul et unique angle (l'obtus) :

Somme d'angles obtus à tronçons identiques,  
« « « à tronçons inégaux,  
« « « alternant avec angles aigus à tronçons,  
identiques ou inégaux,  
« « « alternant avec angles droits et angles  
aigus, etc.<sup>143</sup>

Cette sommaire étude ne porte que sur un type de ligne, type qui offre déjà un nombre conséquent de possibilités. Mais quelles possibilités offrent le fait d'associer lignes droites, courbes et brisées ? L'étude de la « ligne combinée », ainsi que la nomme Kandinsky, nous plonge encore plus avant dans une complexité :

1. Elle est une *combinée géométrique*, si elle est composée exclusivement de tronçons géométriques,
2. elle est une *combinée mixte*, si aux tronçons géométriques s'ajoutent des tronçons libres,

---

<sup>143</sup> W. Kandinsky, *Idem*.

3. elle est une *combinée libre*, si elle est composée uniquement de tronçons libres.<sup>144</sup>

Le maître mot de l'étude des différents éléments de l'art est bel et bien : possibilités. Nous retrouvons ici en tous points le dispositif de la Bibliothèque et l'espace que circonscrit le second axiome : poser un ensemble d'éléments à utiliser et explorer les possibles variations et combinaisons auxquels ils se prêtent. Semblable exploration coupe court aux discussions sur ce qu'est, ou doit être, l'art ou la peinture. Foin de : « Qu'est-ce que ? » lorsqu'il s'agit de possible. Ainsi que l'écrit Paul Klee : « Et maintenant au fait : les dimensions du tableau. »<sup>145</sup> « Au fait ! » : cette exclamation-là nous situe d'emblée dans le possible, représente le geste inaugural d'une inscription dans l'espace de ce qui « peut être ». En effet, les « dimensions du tableau » sont avant tout les « éléments plastiques » qui rentrent dans ce même tableau et dont il s'agit de découvrir et d'appréhender la richesse et complexité. La « plus restreinte de ces données est la ligne, affaire de mesure seulement. Ses modalités dépendent de segments (longs ou courts), d'angles (aigus ou obtus), de longueurs de rayon, de distances focales – toutes choses mesurables. »<sup>146</sup> Cet exposé rondement mené se rapproche en tout point de celui de Kandinsky, si ce n'est que Paul Klee pose directement le problème : c'est, en ce qui concerne la ligne, une « affaire de mesure ». Semblable volonté guide également la présentation de la « seconde donnée », celle des « tonalités ou valeurs du clair-obscur : les nombreuses gradations entre blanc et noir. »<sup>147</sup> Il n'est pas ici question de mesure mais de « poids » : « Tel degré présente une énergie blanche concentrée ou diffuse, tel autre

---

<sup>144</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 110.

<sup>145</sup> P. Klee, « De l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1999, p. 19.

<sup>146</sup> P. Klee, *Idem.*

<sup>147</sup> P. Klee, *Ibid.*

est plus ou moins alourdi de noir. »<sup>148</sup> Quant à la troisième « donnée », les couleurs, la chose est plus complexe car « ni la règle ni la balance ne permettent d'en venir entièrement à bout »<sup>149</sup>. Les couleurs sont à la fois affaire de « mesures », de « poids » et de « qualités », de propriétés qu'elles possèdent de façon intrinsèque et qu'on ne saurait nier.

En venir « au fait » signifie ainsi explorer les possibilités qu'offrent trois notions différentes et absolument complémentaires : mesure, poids, qualité. La peinture est précisément l'occasion d'observer les formes que peut prendre cette complémentarité, d'explorer en quoi et comment elles sont à même de se mêler et associer afin de constituer des formes. « Les possibilités de les combiner abondent en suffisance »<sup>150</sup> ainsi que l'écrit le peintre allemand : les « dimensions du tableau » sont et doivent être un lieu d'abondance et non de pauvreté, un espace qui permet la découverte et l'exercice quelque peu routinier. C'est à une richesse qu'il s'agit de rendre hommage à travers la peinture, comme par exemple à travers l'étude des possibilités qu'offrent les tonalités :

Des multiples oppositions de contenu dans le domaine des tonalités résultent des possibilités que voici : le large usage de l'échelle entière des valeurs, affirmation de force et de pleine respiration ; ou bien l'emploi restreint de sa moitié supérieure, profonde et sombre [...].

---

<sup>148</sup> P. Klee, *Ibid.*

<sup>149</sup> P. Klee, *Ibid.*, p. 20.

<sup>150</sup> P. Klee, *Ibid.*, p. 21.

Mais peut-on prétendre appliquer semblable méthode à d'autres surfaces que celle de la toile ? D'autres disciplines (toutes les disciplines ?) peuvent-elles être considérées sous l'angle de l'agencement et être placées sous l'égide du second axiome ? Il faudrait pour cela en venir « aux faits » dans d'autres champs artistiques, identifier et isoler les éléments susceptibles d'être intégrés à la formulation du second axiome de la Bibliothèque. Le peintre russe semble affectivement convaincu de la validité de sa méthode, qui consiste à poser comme « premier » le problème des éléments de l'art quant à l'ensemble des pratiques artistiques : « Dans la sculpture et l'architecture ce sont les éléments des volumes, dans la musique les éléments des sons, dans la danse les éléments des mouvements et dans la poésie les éléments verbaux qui exigent une définition analogue et une telle synthèse élémentaire »<sup>151</sup>.

Et, ici aussi, s'interroger sur les éléments entrant en jeu dans le champ de ces différents arts permet de cerner les ensembles de possibilités qu'ils offrent. C'est par exemple le cas avec le point, élément qui ne saurait se cantonner à une discipline donnée : on trouve des points dans la sculpture et l'architecture (où il est « la résultante de l'intersection de plusieurs plans »<sup>152</sup>), voire en danse (« Les petits pas dessinent des points sur le sol. Le point apparaît aussi dans les sauts du danseur, la tête en s'élançant vers le haut, les pieds en touchant le sol les indiquent »<sup>153</sup>). Quant aux points de la littérature, ils sont l'occasion d'un exercice digne de l'OuLiPo :

Déplaçons le point de sa position pratique et utilitaire dans une position inutile, donc alogique.

Aujourd'hui je vais au cinéma.

Aujourd'hui je vais. Au cinéma.

---

<sup>151</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>152</sup> W. Kandinsky, *Idem*, p. 46.

<sup>153</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 49-50.

Le fait de poser comme « premier » le problème des éléments de l'art esquisse donc les contours d'une vaste entreprise. Répondre à notre question : « Comment mener une exploration en art ? », suppose d'identifier et de reconnaître les éléments de tous les arts. C'est à cette seule condition que nous parviendrons à nous inscrire dans l'ensemble de ce qui « peut être » en art.

Nous sommes bel et bien ici dans le cadre d'une méthode. À notre question : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? », Kandinsky semble répondre : en l'appréhendant comme un ensemble d'éléments. Décomposer le matériau en entités distinctes susceptibles d'être agencées permet de découvrir tout ce qui « peut être » à l'aide d'une ligne, d'un point, d'un plan. C'est l'approche qu'adopte la Bibliothèque : déterminer un ensemble d'objets permet de les soumettre à la question : « que faire ? » Une décomposition sert notre interrogation : c'est là l'une des voies qui permet de s'inscrire dans le possible de la peinture, de la musique ou de la littérature. En ce sens, il nous faut revenir sur une erreur : « L'opinion, répandue aujourd'hui encore, qu'il serait fatal de “disséquer” l'art, et que cette autopsie mènerait inévitablement à la mort de l'art, résulte de l'ignorante dépréciation des éléments mis à nu et de leurs forces primaires. »<sup>155</sup> On ne dissèque que les cadavres, et l'art en est-il un, pourrions-nous demander ? Mais semblable interrogation méconnaît les vertus de l'anatomie, c'est-à-dire de l'étude des éléments et de la structure des êtres organisés, or c'est précisément cette étude qu'il s'agit de mener : *Du spirituel dans l'art* s'intéresse à la couleur ; *Point et ligne sur plan* aux formes picturales « simples » puis « complexes ». Dans tous les cas, il s'agit de montrer que le matériau n'est pas une simple abstraction : les éléments de l'art possèdent des propriétés et des

---

<sup>154</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 28.

<sup>155</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 16.

caractéristiques que la dissection est à même de révéler. Par exemple, le jaune « énerve l'homme, le pique, l'excite et manifeste le caractère de violence exprimée dans la couleur, qui agit finalement sur l'homme avec une insolence insupportable. »<sup>156</sup> Le meilleur exemple de cette outrecuidance est, selon Kandinsky, « la boîte postale bavaroise jaune lorsqu'elle n'a pas perdu sa couleur d'origine »<sup>157</sup>.

Quel que soit l'état nerveux des employés des postes de Bavière, force est de constater que nous sommes ici au sein de la Bibliothèque et dans l'espace de ce qui « peut être ». Le « scalpel » du théoricien Kandinsky n'a en effet qu'un but : interroger ce que produit une combinatoire, penser les possibles produits de moult associations. En ce qui concerne les couleurs, la chose est manifeste : « Le vermillon, par exemple, résonne sur le blanc, mat et sale, tandis que sur le noir, il prend une force éclatante surprenante. Le jaune clair, au contact du blanc, s'affaiblit, devient déliquescent, alors que sur un fond noir, il se détache littéralement de l'arrière-plan, plane et saute aux yeux. »<sup>158</sup> Décomposer le matériau en éléments, disséquer la surface de la toile, c'est accepter le fait que le matériau de l'art n'est pas une simple abstraction : ce sont des « énergies », pour parler comme Paul Klee, avec lesquelles travaille l'artiste. Et il est possible en les utilisant de parvenir à créer du mouvement : « *Le dynamisme optique repose sur une progression ou une dégression relativement à la quantité et à la qualité de l'énergie successivement déployée.* »<sup>159</sup> La peinture, qui travaille sur une surface, gagne à penser de la sorte. Une toile devient le lieu d'une « polyphonie plastique », qui n'a rien à envier à celle de la musique : « La peinture polyphonique est supérieure à la musique en ce sens que l'élément temporel y est plutôt une donnée spatiale. La notion de simultanéité (transparence) y apparaît plus riche encore. »<sup>160</sup> Le « scalpel » dont usent conjointement Kandinsky et Klee ne cherche donc aucunement à tuer l'art, mais au contraire à lui ouvrir de nouveaux horizons : « Hormis sa valeur scientifique, qui

---

<sup>156</sup> W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 147-148.

<sup>157</sup> W. Kandinsky, *Idem*, note 1 p. 148.

<sup>158</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, note 1, p. 156.

<sup>159</sup> P. Klee, « Esquisse d'une théorie des couleurs », dans *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 63.

<sup>160</sup> P. Klee, *Idem*, note 1, p. 40-41.

dépend d'un examen précis des éléments particuliers de l'art, l'analyse de ces éléments constitue un pont vers la vie intérieure de l'œuvre. »<sup>161</sup> Cette « vie intérieure » est en effet l'exploration des possibles combinaisons et associations de ces éléments « disséqués » : « l'autopsie » de l'art a d'abord pour fonction de l'ouvrir au possible.

### *Penser des éléments pour l'art*

À notre question d'introduction : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? », Wassily Kandinsky propose ainsi une première réponse : en posant comme « premier » le problème des éléments de l'art. En appréhendant le matériau sous l'angle de l'agencement, en le décomposant, le pulvérisant (littéralement : « réduire en poussière ») afin de le rendre disponible à toutes les combinaisons. Semblable méthode permet effectivement de s'inscrire dans le possible puisqu'elle permet de formuler de multiples façons le : « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski. Le « scalpel » de Kandinsky entend ainsi ouvrir l'art au possible, lui permettre de s'inscrire dans l'espace de la Bibliothèque. À vrai dire, le projet de Kandinsky dépasse même de loin la fiction de Borges : s'il s'agit de s'inscrire dans le possible, c'est au sens fort du terme. Cette inscription ne saurait être subordonnée à un matériau donné, comme c'est le cas de la Bibliothèque à travers son second axiome et ses vingt-cinq symboles orthographiques. Le but n'est pas ici d'élever un monument unique, fondé sur d'immuables règles. S'il s'agit, pour Kandinsky, de disséquer quelque chose, c'est « l'art en général » et non « la peinture en particulier » : « Les progrès obtenus par un travail méthodique mèneront vers l'établissement d'un dictionnaire des éléments et conduiront, dans un développement ultérieur, à une syntaxe et finalement à un traité de la composition dépassant les limites des arts

---

<sup>161</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, op. cit., p. 16.

distincts et valable pour l' "art" en général. »<sup>162</sup> Nulle discipline, nulle division de l'art, ne vaut en face de cette recherche : les points de la sculpture, littérature ou peinture, les lignes de la danse, architecture ou musique doivent être consignés à l'intérieur de cet ouvrage. Ce sont des éléments, des choses qui s'offrent à l'agencement, qu'il s'agit de chercher et de trouver : l'art en son entier pourrait être ainsi repensé à l'aune de la combinatoire.

Ce « dictionnaire des éléments de l'art » se situe effectivement au-delà des limites de la Bibliothèque de Babel : il ne pourrait en aucun cas être rangé sur l'un de ses rayonnages puisque tous les ouvrages que renferme l'édifice sont uniquement composés de « vingt-cinq symboles orthographiques ». Le « dictionnaire » dont rêve Kandinsky ne saurait se cantonner à la lettre. Cet ouvrage a une tout autre fonction : il n'est pas le produit d'une combinatoire, mais est à même de permettre des combinaisons. En le consultant et l'utilisant, nous serions à même de reformuler un nombre incalculable de fois le second axiome, et donc d'ouvrir un nombre presque infini d'espaces voués au possible : il suffit pour cela de sélectionner un nombre donné d'éléments et de se lancer dans le grand travail d'association et de permutation que requiert l'édification de semblable monument. Toutes les fantaisies sont permises : pourquoi ne pas mêler éléments de la peinture et de l'architecture (comme dans le cas du trompe-l'œil cher à Georges Perec) ou éléments de la poésie et de la musique (comme dans le chant sacré). Considérer l'art comme un organisme susceptible d'être « disséqué », c'est avant tout se donner les moyens de jouer à l'apprenti-sorcier : on peut construire nombre de créatures hybrides, de « monstres » si l'on veut, en agencant différemment ce que l'on a su séparer. Ce dictionnaire est un simple traité d'anatomie : y figurent des éléments et des agencements, des matériaux et des structures. La biologie, l'étude de ce qui peut atteindre le statut de « vivant » grâce à ces éléments, reste encore à inventer : cette science-là n'est pas descriptive, mais bel et bien spéculative. C'est d'imagination et non d'observation dont il est question ici. Au « scalpel » qui tranche, vient s'adjoindre le « fil » qui est à même d'associer : ce sont des porosités, des possibilités de « relier » (des sons avec des

---

<sup>162</sup> W. Kandinsky, *Idem*, p. 101.



couleurs, des lignes avec des volumes, des mots avec des plans, des pas avec des points etc.) qu'il s'agit d'interroger ici.

Si les frontières entre disciplines s'évanouissent, c'est également le cas d'autres lignes de fracture. En effet, l'idée de Kandinsky semble d'emblée permettre une porosité entre conception, traditions et nationalismes artistiques. Les « Instituts d'Art internationaux », que Kandinsky présente brièvement dans un passage de *Point et ligne sur plan*, ont ainsi pour fonction de s'interroger sur les « différences fondamentales » qui accompagnent les pratiques artistiques nationales : en effet, « ce sont ces différences toutes intérieures qui sont essentielles. Vues sous cet angle, la somme des nations créerait une harmonie et non une dissonance. »<sup>163</sup> Si harmonie il y a, elle réside précisément dans la volonté et les modalités adoptées envers un certain nombre d'éléments. Plutôt que d'attribuer à ces « différences » un véritable statut, de les considérer comme le produit ou l'expression d'une quelconque substance, mieux vaut les appréhender comme les diverses voies susceptibles de permettre d'embrasser l'ensemble de ce qui « peut être ». C'est la position qu'adopte la « science de l'art » qu'entend fonder Kandinsky et qui doit mener deux « tâches » précises. La première est « l'analyse approfondie de l'ensemble de l'histoire de l'art concernant les éléments, la construction et la composition aux différentes époques et chez les différents peuples »<sup>164</sup>. Et la seconde est l'étude de l'évolution de l'art en ce qui concerne trois questions précises : « l'itinéraire méthodique (*das Weg*), le rythme du progrès (*das Tempo*) et la nécessité de l'enrichissement et du développement »<sup>165</sup>. Les particularités qu'il s'agit d'interroger, par le biais d'une discipline proche des « sciences concrètes » (dans le premier cas) et d'une discipline proche de la philosophie (dans le second cas), sont bien des possibilités : à travers l'étude de modes d'agencements, de construction et de composition, la notion de possible réunit et interroge tout à la fois nations et traditions.

---

<sup>163</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 93.

<sup>164</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 19.

<sup>165</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*

Force est ainsi de constater que ce « dictionnaire des éléments de l'art » est le produit d'une recherche : le « travail méthodique » qu'entend mener Wassily Kandinsky entend porter la « dissection » par-delà toute sorte des clivages tant artistiques que politiques. Certes, mais entend-il la porter au-delà de l'ensemble de ce qui « est » ? Afin de répondre adéquatement à notre question : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? », le dictionnaire des éléments de l'art devrait être ouvert à l'ensemble de ce qui « peut être ». La recherche qu'il s'agit de mener afin de la constituer ne peut se contenter d'être uniquement descriptive, mais doit effectivement devenir spéculative. En apparence, Kandinsky ne renie pas semblable affirmation : « Un dictionnaire ne pétrifie pas une langue vivante, qui subit continuellement des changements : des mots disparaissent et meurent, d'autres mots naissent ou sont importés de l' "étranger" franchissant les frontières. »<sup>166</sup> L'instrument du possible serait ainsi lui-même un espace ouvert à divers possibles : nous retrouvons ici les mordantes critiques que Raymond Queneau adresse à l'Académie Française, institution dont la fonction est bien de « pétrifier » la langue, ou du moins de veiller jalousement sur elle. Le « dictionnaire des éléments de l'art » peut à l'inverse, et de même que le Larousse, faire l'objet d'amendements, de rectifications, de mises-à-jour et de nouvelles éditions. Ce « livre des livres » serait-il alors quelque chose d'ouvert et à même de faire que le pissenlit sur lequel Mademoiselle Larousse souffle depuis près d'un siècle soit une véritable semence ? La chose a son importance : en art, et pas uniquement en littérature, des « parlens nouveaux », des « visions nouvelles », des « auditions nouvelles » sont à même d'engendrer « pensers nouveaux » ou « sentirs nouveaux ». De par sa nature même, cet ouvrage représente donc une chance : revisiter le matériau de l'art, l'ouvrir au possible et à ce qui « peut être ».

Mais il nous faudrait pour cela le définir d'une tout autre façon que celle que choisit Kandinsky. Le flou qui entoure la notion d'« élément », telle que la présente d'abord *Point et ligne sur plan*, pose en effet problème. Kandinsky se contente dans un premier temps de la définir comme le « matériau des œuvres », puis distingue, au sein

---

<sup>166</sup> W. Kandinsky, *Idem*.

de ce matériau, deux types d'éléments : « Nous devons tout d'abord distinguer au sein des autres éléments les *éléments de base*, c'est-à-dire ceux sans lesquels aucune œuvre ne pourrait naître dans tel ou tel domaine de l'art. »<sup>167</sup> Ce qui semble caractériser ce premier type d'élément est ainsi une nécessité : sans eux, il n'existerait pas d'art. Couleurs, notes et mots se doivent d'exister. À tout art, il faut un matériau qui s'offre à l'agencement : voilà une lapalissade pour qui opère dans l'espace de la Bibliothèque et appréhende l'art comme une combinatoire. Mais il nous faut bien prendre la mesure de tout ce qu'implique cette phrase : on ne saurait en parlant des « éléments de l'art » renvoyer uniquement à un élément appartenant déjà à l'art et susceptible de faire l'objet d'une « dissection ». Si c'était le cas, nous serions cantonnés à un espace donné, celui de l'art, et à un « corpus » donné, celui des « éléments » utilisés dans l'art, et ce de tous les temps en tous lieux et par tous les artistes jusqu'ici. Ces « éléments de l'art » seraient semblables aux « éléments plastiques » chers à Paul Klee : un ensemble d'objets propres au pictural et qu'il s'agit d'associer et de combiner dans l'espace du tableau. À l'inverse, nous pouvons interpréter tout autrement la notion d'élément : elle pourrait désigner plus simplement l'ensemble de ce qui se prête à l'agencement, de ce qui est susceptible de rentrer dans la formulation du second axiome de la Bibliothèque. Peu importe qu'il s'agisse d'une couleur primaire (Mondrian), d'une affiche (Raymond Hains), d'une machine à laver (Bertrand Lavier) ou d'une roue de bicyclette : tout ce qui peut être combiné, associé, assemblé est le bienvenu dans le dictionnaire des éléments de l'art.

Que l'on trouve ridicule de placer un réfrigérateur sur un coffre-fort ne change rien à l'affaire : si la chose est possible, nous nous devons de l'accepter. C'est un autre état d'esprit qu'il nous faut adopter, à l'instar de Bernard Pages qui ne cesse de chercher des éléments susceptibles de se prêter à une combinatoire : « Ce qui pour moi était important à l'époque était que ces permutations avaient lieu à l'intérieur des pratiques traditionnelles, c'est-à-dire telles qu'on les rencontrait dans le quotidien. Matériaux de la vie courante, je les utilisais en tant que briques et en tant que bûches. Je ne faisais pas de choses bizarres, je n'inventais rien. C'était un constat de leur

---

<sup>167</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 20.

utilisation et de leurs possibilités de combinaison.»<sup>168</sup> Ce simple « constat » est à la hauteur d'une interrogation : tel matériau peut-il rentrer ou non dans la formulation du second axiome ? S'il s'agit de porter un regard neutre et sans passion sur ce qui nous environne, c'est parce que celui-ci répond à un seul et unique critère : il n'est pas question de goût, de beauté mais bel et bien de possible. Est-il possible de combiner telle ou telle chose ? Voilà la seule question qui vaille. C'est d'une « esthétique », au sens le plus trivial du terme, dont il s'agit de se débarrasser ici, ainsi que l'affirme Marcel Duchamp dans un célèbre texte : « Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment d'une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait à une anesthésie complète.»<sup>169</sup> Cette « indifférence visuelle », ce regard insensible au beau et au goût, dépasse le projet du « dictionnaire des éléments de l'art » : Kandinsky pratique une autopsie, et non une « anesthésie ». Mais cette neutralité est sans doute le meilleur adjuvant de la question du possible.

Duchamp propose en effet de laisser toute la place au possible, de lui sacrifier toute autre valeur artistique ainsi qu'en attestent ces quelques lignes :

La figuration d'un possible.  
(pas comme contraire d'impossible  
ni comme relatif à probable  
ni comme subordonné à vraisemblable)  
Le possible est seulement  
Un « mordant » physique [genre vitriol]  
Brûlant toute esthétique ou callistique<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> B. Pages, cité dans le *Petit Dictionnaires des artistes contemporains*, sous la direction de P. Le Thorel-Daviot, Paris, Bordas, 1996, p. 192.

<sup>169</sup> M. Duchamp, « A propos des "ready mades" », dans *Duchamp du signe*, éditions Flammarion, collection « Champs », Paris, 1994, p. 191.

<sup>170</sup> M. Duchamp, « Possible », *Ibid.*, p. 104.

Le plus remarquable, dans cette brève note de 1913, est sans doute la construction de cette courte « figuration d'un possible ». Là où d'autres auraient tenté de tout simplement tenter de définir ce terme, Duchamp choisit une autre voie. Il semble avant tout vouloir présenter le possible comme un objet à part entière : il n'est pas « contraire », « relatif » ou « subordonné » à... Il ne désigne pas seulement ce qui n'est pas « impossible », et ce qui est « probable » et « vraisemblable ». Curieuse stratégie : pourquoi ne pas le définir, dire ce qu'il est, et préférer dire ce qu'il n'est pas ? Duchamp semble vouloir montrer en quelque ligne que le possible n'est pas une essence, ou encore une substance, mais bien une expérience : c'est d'un « mordant » physique dont il est question ici, « mordant » qui n'est d'ailleurs pas sans présenter quelques vertus chimiques. Ce qu'il est à même de « brûler », c'est bien le beau, que celui-ci soit synonyme de « goût » (et d'« esthétique ») ou le fait d'une étrange discipline (la « callistique » : terme sans doute formé à partir de *kallos*, ou « beauté » en grec ancien). Le possible nous invite ainsi à bannir toute forme de beauté, à rejeter jusqu'à l'idée même de beauté, et à se poser de tout autres problèmes.

Mais, et surtout, la notion de « ready-made » rend problématique la définition même d'« élément de l'art » : « Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-made aidés* et des travaux d'assemblage. »<sup>171</sup> Ces « ready-made aidé » sont en fait des assemblages d'objets « trouvés », ou « achetés », c'est-à-dire dans tous les cas « manufacturés » et non produits par l'artiste, auxquels Duchamp se contente d'adjoindre une phrase emportant « l'esprit du spectateur dans d'autres régions plus verbales »<sup>172</sup>. Force est de constater que cette ludique méchanceté est à la hauteur de l'espace de la Bibliothèque : comment définir les livres qu'elle referme

---

<sup>171</sup> M. Duchamp, « A propos des "ready mades" », dans *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 192.

<sup>172</sup> M. Duchamp, *Ibid.*, p. 191.

autrement que comme des « *ready-made aidés* » ? Ces ouvrages ne sont que des assemblages, un ensemble d'associations fort complexes (la chose a son importance comme nous le verrons dans le chapitre suivant). Et l'art revu à l'aune de semblable espace se réduit effectivement à un « travail d'assemblage », à une gigantesque combinatoire qui entend découvrir tout ce qui « peut être » avec un matériau donné. Pourquoi s'en tenir dès lors aux simples « éléments de l'art » ? Il n'y a aucune raison de ne pas prendre la mesure de cet état de fait, et n'est-ce pas ce que font les artistes que nous avons cités jusqu'ici ? Qu'est-ce qu'une toile, pour Kandinsky et Paul Klee, si ce n'est des formes et des couleurs « en un certain sens assemblés » pour reprendre la fameuse formule de Maurice Denis ? Qu'est-ce que la littérature, pour François Le Lionnais et l'OuLiPo, si ce n'est « l'art – à quelques exceptions près – de combiner des mots »<sup>173</sup> ? Et qu'est-ce que la musique, pour Schoenberg, si ce n'est, l'art de « relier » des sons ? La combinatoire prend le pas sur toute autre considération : « callistique », casuistique et autres cabalistiques s'effacent devant la question du possible.

Pourquoi ne pas dès lors le reconnaître et redonner à l'agencement tous ses droits ? S'en tenir aux « éléments de l'art », ne pas considérer comme apte à la combinatoire tout ce qui peut être combiné, signifie renoncer à s'inscrire dans l'espace de ce qui « peut être ». Le « matériau de l'art » ne se réduit pas aux « éléments de l'art » contrairement à ce qu'affirme Kandinsky : ce matériau constitue également un espace ouvert au possible, quelque chose de propice à une exploration et une investigation. Les bouffonneries de Marcel Duchamp parviennent à mettre ce fait en évidence : on peut faire de l'art en utilisant les éléments de l'art, mais pourquoi s'en tenir là ? Cette question semble d'autant plus importante que l'on peut soupçonner l'expression « élément de l'art » d'être porteuse d'un certain conformisme. En effet, caractériser les « éléments de base » par un seul et unique critère (la nécessité, le fait que sans eux « aucune œuvre ne peut naître ») pose problème. Nécessité a bien souvent force de loi, et une telle définition ne nous invite-t-elle pas à admettre plutôt

---

<sup>173</sup> F. Le Lionnais, « Ivresse algolique », dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2003, p. 216.

qu'à repenser, certaines notions « élémentaires » ? Pour faire de la peinture, ne faut-il pas disposer d'une palette et d'un certain nombre de couleurs ? L'existence d'une gamme n'est-elle pas absolument nécessaire pour faire de la musique ? Le vocabulaire n'est-il pas la condition *sin equanon* de toute littérature ? En lisant *Point et ligne sur plan* de façon quelque peu « paresseuse », il nous faudrait répondre à chacune de ces questions par l'affirmative. Pourtant, s'inscrire dans le possible suppose d'interroger ces notions « élémentaires » : ne nous coupent-elles pas d'un ensemble de possibilités ? Ne nous interdisent-elles pas d'explorer tout un ensemble de combinaisons et d'associations chromatiques, sonores et linguistiques ? De telles notions ne viennent-elles pas restreindre le champ de ce qui « peut être » pour qui entend concevoir de l'art à l'image de la Bibliothèque ?

Ces questions prennent toute leur importance dans le cas d'une notion « élémentaire » en particulier : la « note » de musique. Force est de constater que cette dernière constitue sans doute la meilleure illustration de l'« élément de l'art » dont parle Kandinsky puisque, de par sa définition même, elle permet une série d'agencements : une note n'est jamais que la représentation d'un son dans un espace donné (celui de la portée), représentation qui permet de l'organiser au sein d'une durée donnée et d'un ensemble d'autres éléments musicaux. Mais cet « élément de l'art », si simple en apparence, pose nombre de problèmes. En effet, une note de musique n'est pas uniquement un symbole et un produit de la notation musicale. C'est également et surtout un son qui possède une fréquence déterminée de façon très précise par une échelle musicale (comme la gamme). En ce sens, la « note » s'oppose au « bruit » puisque ce dernier terme désigne souvent, dans le langage courant, un son qui couvre plusieurs fréquences et dont on ne saurait situer la « hauteur » avec exactitude (on peut juste affirmer qu'il est plus « aigu » ou « grave » qu'un autre bruit). À l'oreille, la chose est manifeste : un son qui a une fréquence de 392 Hz est une note (« sol »), alors qu'un son d'une fréquence de 400 Hz n'en est pas une. Réduire les « éléments de base » de la musique aux « notes de musique », signifie ainsi laisser de côté tout un ensemble de sonorités. Semblable position rappelle celle du dieu de Leibniz : agir de la sorte signifierait procéder par élimination, trancher

dans l'ensemble de ce qui « peut être » entendu en musique afin de déterminer ce qui « est » entendu. Dans ce cas précis, ce dieu est représenté par un prophète ô combien renommé : Jean-Sébastien Bach qui choisit, le premier, de s'en tenir à la gamme dite « tempérée » (qui procède par division de l'octave en demi-tons) et de ne plus avoir recours à d'autres types d'organisations des sons (comme la gamme pythagoricienne ou le système de Giuseppe Zarlino).

Réduire l'œuvre de Bach à cela serait non seulement inexact, mais certainement idiot tant l'imagination du musicien français va bien au-delà de cette seule décision. Mais nombre de ses successeurs choisirent d'ériger au rang de doctrine ce qui ne fut qu'un système, et de s'en tenir à une stricte définition du matériau disponible pour la composition : l'octave (l'intervalle qui sépare deux sons perçus de façon comparable bien que leur fréquence soit différentes : une onde sonore de 220 et 440 Hz sont toutes deux des « la »), est divisé en plusieurs sous-intervalles, qui sont eux-mêmes organisés selon une échelle acoustique. Force est de constater que cette organisation sonore représente un fabuleux outil musical : en divisant l'octave en plusieurs « éléments de base » (notes) appartenant à plusieurs « assemblages élémentaires » (gammes), en découpant le temps (en mesures), et en adoptant un système d'écriture (sur des portées), elle permet de mobiliser un ensemble instrumental très riche (l'orchestre) et à même d'être dirigé avec une grande précision. L'intérêt de ce système est tel qu'il semble avoir progressivement acquis une portée presque universelle. Même s'il naît à une époque et dans un territoire précis (au Moyen Âge et en Europe occidentale), il semble s'être progressivement imposé à toutes les formes de musique : le jazz, et surtout la « pop » ou « rock music » s'inscrivent, de façon parfois franchement académique, dans ce même système. Mais peu importe son succès : c'est ce qu'exclut ce système qu'une inscription dans le possible se doit d'interroger. Une échelle musicale n'est jamais qu'un outil ayant pour seule fonction d'organiser des sons, et c'est cet ordre-là qu'il s'agit de questionner. De même que tout dispositif, il produit quelque chose : un ensemble d'éléments et de règles permettant de composer. Et de même que tout dispositif, il exclut quelque



chose : un ensemble de sonorités qui permettraient d'explorer tout ce qui « peut être » en musique.

Car ce sont bien les limites d'une organisation qu'il s'agit de cerner. Le musicien et musicologue français Pierre Schaeffer montre bien, dans son *Traité des objets musicaux*, l'étroitesse de la « note », « fondement de toute notation, élément de toute structure, mélodique ou rythmique. Aucun solfège, aucune harmonie, fût-elle atonale, ne peut rendre compte d'une certaine généralité d'objets musicaux, et notamment de ceux qu'utilisent la plupart des musiques africaines ou asiatiques. »<sup>174</sup> En effet, et malgré son aspect terriblement « efficace », cet « élémentaire musical » coupe le compositeur de tout un ensemble de possibilités. C'est par exemple flagrant en ce qui concerne le parti qu'il est possible de tirer d'un instrument de musique : lorsqu'un professeur de violon dit qu'il faut jouer « juste » (c'est-à-dire à la bonne hauteur), ne dit-il pas implicitement que la portion de corde comprise entre deux notes ne doit pas se faire entendre et ne sert donc strictement à rien ? La « note » prétend ainsi ramener le violon au clavier : il s'agit de produire un « la » ou un « sol » et non d'exploiter tout le manche de l'instrument. Certes, quelques « aménagements » tentent de résoudre ce problème : *vibrato* (tremblement rapide d'un son) et *glissando* (atténuation progressive d'un son) permettent de tirer un meilleur parti des possibilités sonores qu'offre l'instrument ; « dièses », « bémols » et autres allitérations servent essentiellement à ne pas s'en tenir aux seules « notes » et à se situer dans les intervalles de l'échelle musicale. Mais, et quoi qu'il en soit, le problème est posé : l'instrument de musique est avant tout l'outil d'une notation musicale. Cette « servilité instrumentale » constitue-t-elle l'essence de la musique ? Nous sommes ici au cœur du « travail d'assemblage » qu'évoque Marcel Duchamp : le « mordant physique » du possible, et en l'occurrence du son, s'efface devant une « callistique » musicale.

Une inscription dans le « possible » du matériau musical nous invite à l'inverse à nous poser d'autres problèmes. Nous faisons remarquer dans notre premier

---

<sup>174</sup> P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, éditions du Seuil, collection « Pierres Vives », Paris, 1977, p. 19.

chapitre que s'inscrire dans le possible et dans l'espace de la Bibliothèque suppose de reconsidérer la fonction de disciplines dont l'objet est de définir des règles d'association comme l'harmonie (l'étude de l'agencement des sons, voire des couleurs) ou la syntaxe (l'étude de l'agencement des objets du discours). En prenant ses distances avec la notion d'« élément » musical, un nouveau chantier disciplinaire s'ouvre : celui des disciplines « élémentaires », dont l'objet est de déterminer les éléments susceptibles d'être utilisés dans le champ de l'art. À une réflexion sur la mise en relation d'éléments vient s'ajouter une réflexion sur la définition de ces mêmes éléments. C'est ainsi à l'aune du possible qu'il nous faut repenser les tenants et les aboutissants d'une discipline comme le solfège. Doit-elle rester le féroce gardien d'une tradition du matériau musical et de sa notation ? Ne peut-elle également s'engager dans une exploration, s'inscrire dans ce qui « peut être » en musique ? Le solfège aurait alors pour mission de répondre à la question : « Qu'est-ce qui peut être un élément de la musique ? » Le premier à le penser de la sorte fut peut-être Berlioz qui écrit, dans son magistral *Traité d'instrumentation et d'orchestration* : « Tout corps sonore utilisé par le compositeur est un instrument de musique. » Il s'agit ici de définir le matériau musical non par sa nature (un son appartenant à une échelle musicale, c'est-à-dire une « note ») mais par sa fonction : un élément rentrant dans le cadre d'un agencement et d'une composition. Nous en revenons ici à un élément pensé vis-à-vis de l'agencement : tout ce qui est susceptible d'être associé, d'acquiescer une « fonction » musicale peut rentrer dans le cadre de la musique. Inutile de s'en tenir à des « éléments » dont l'usage est avéré en art et en musique en particulier.

C'est donc dans le cadre d'une discipline « élémentaire » inventive, susceptible d'enrichir le « dictionnaire des éléments de l'art » et de le mettre périodiquement à jour, qu'il nous faut nous situer. Pour celle-ci, la notion même d'élément de l'art devient l'occasion d'une véritable exploration. Elle relève plus en ce sens d'un autre passage de *Point et ligne sur plan* que celui que nous avons déjà cité et où Kandinsky définit les éléments à l'aune de la nécessité : « L'expression “élémentaire” dévoile – comme un concept imprécis et élastique – la “relativité” de son contenu. Ce qui veut dire qu'il n'est pas facile de délimiter la complexité et de se servir uniquement de

l'Élémentaire. Néanmoins, ces expériences et ces observations sont l'unique moyen d'explorer les éléments picturaux disponibles pour les buts de la composition. »<sup>175</sup> L'« élémentaire » est en effet, et par définition, un concept « imprécis et élastique » puisque tous les éléments qu'il s'agit de consigner dans le dictionnaire sont destinés à être mis en relation. Ce qu'il s'agit de penser, ce n'est pas seulement un objet (un son, une couleur ou un mot), mais bel et bien un élément, c'est-à-dire quelque chose se prêtant à l'agencement, susceptible d'être associé et combiné. Voilà le but de la discipline « élémentaire » qu'il s'agit de mettre en place, et force est de constater qu'elle pose d'emblée problème. Le projet de Pierre Schaeffer le montre parfaitement, notamment lorsqu'il écrit dans la première partie de son *Traité des objets musicaux* : « Nous pourrions dire, dans le langage le plus usuel, qu'on peut se proposer l'investigation du musical par les deux extrémités : celle du matériau et celle des œuvres, et que nous avons choisi exclusivement celle du matériau. »<sup>176</sup> La position du musicien français semble claire : c'est effectivement un dictionnaire (ou, plus exactement, une sonothèque à l'instar de celle de son compère Pierre Henry) renfermant tout le possible matériau de la musique qu'il s'agit de constituer.

Mais la chose n'est pas si simple : faire de la musique suppose, par définition, de combiner des sons, et que signifierait dès lors réfléchir sur un son sans étudier les combinaisons auquel il se prête ? L'une des propriétés fondamentales de toute sonorité est la façon dont elle « s'entend » avec d'autres sonorités : impossible d'expérimenter semblable propriété sans composer, c'est-à-dire sans imaginer des accords (des sons joués simultanément) ou des mélodies (des sons joués successivement). Il faut à un moment donné prendre le parti de « l'œuvre », s'engager dans une composition, penser des agencements, des juxtapositions ou des associations de sons. Et quelques précautions s'imposent donc dans semblable aventure : « Disons que nous gardons perpétuellement à l'esprit et dans l'oreille le rôle que jouent dans tout œuvre les *objets* (éléments sonores constitutifs) que nous pouvons isoler, et confronter les uns aux autres indépendamment du contexte dont

---

<sup>175</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>176</sup> P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 35.

ils proviennent. »<sup>177</sup> Travailler à l'élaboration du « dictionnaire des éléments de l'art » dont parle Kandinsky n'est donc pas chose aisée. Cet ouvrage renferme, « par définition », des éléments qui sont destinés à être combinés : impossible de ne pas prendre ce fait en compte. Tout le problème est de concevoir, d'inventer, des éléments qui ne valent pas seulement par leur singularité mais également par leurs possibles complémentarités. L'inénarrable *Apocalypse de Jean* composée par Pierre Henry est sans doute à la mesure de cette nouvelle discipline. Le musicien français ne cesse de « tester » la valeur musicale de sonorités très diverses : les trompettes du jugement dernier sonnent comme la corne des pompiers et le diable se fait annoncer par des bruits de machine-outil... Mettre en musique un texte sacré avec des sons profanes : voilà sans doute le défi qu'il s'agit de relever ici. Faut-il y voir un facétieux pied-de-nez aux travaux « élémentaires » de Bach qui furent principalement mis au service de la musique d'Église (pour laquelle le musicien allemand fit preuve d'un goût immodéré) ? En tout cas, si *La Passion selon Saint Matthieu* entend effectivement s'en tenir à une définition stricte des « éléments de la musique », *L'Apocalypse de Jean* de Pierre Henry prétend précisément se lancer dans le grand travail d'analyse et de définition des « éléments de l'art » qu'esquisse la pensée de Kandinsky.

### « Postuler » l'art

Au regard de nos réflexions précédentes, il semble donc que nous obtenions plus d'une réponse à notre question d'introduction : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? » En effet, le dispositif de la Bibliothèque et la pensée de Kandinsky semblent établir un lien entre deux efforts différents : un travail sur les éléments de l'art et un travail sur l'agencement de ces mêmes éléments ; un travail consistant à s'interroger sur des définitions d'éléments et un travail

---

<sup>177</sup> P. Schaeffer, *Idem.*, p. 36.

consistant à s'interroger sur des combinaisons d'éléments. Ces deux efforts semblent effectivement se rejoindre : concevoir de nouveaux éléments de l'art, c'est ouvrir de nouveaux espaces conçus pour le possible. Pour Kandinsky, la chose ne semble faire aucun doute : l'idée du Dictionnaire des éléments de l'art apparaît au sein de ce qui est l'ébauche d'un traité de composition, *Point et ligne sur plan*. Ces deux ouvrages ne virent jamais le jour et restent à l'état de projet, voire d'idée en ce qui concerne le Dictionnaire, mais leur complémentarité est réelle : la science de l'art que Kandinsky entend constituer a pour objet « l'analyse approfondie de l'ensemble de l'histoire de l'art concernant les éléments, la construction et la composition aux différentes époques et chez les différents peuples »<sup>178</sup>. Nos deux efforts sont donc ici mêlés : l'étude de la construction et composition, réflexion portant sur des modalités d'agencement, et des éléments, réflexion portant sur le « matériau des œuvres », vont de paire au sein de semblable discipline. La « science de l'art » ne saurait se limiter à un seul de ces efforts : « disséquer » l'œuvre, mettre à jour ce qui la constitue, et interroger les agencements que sont susceptibles de produire les éléments que cette « dissection » met en évidence, sont deux opérations voisines. Au regard d'une inscription dans le possible, il n'y a effectivement aucune raison de les dissocier : penser en termes d' « élément », c'est se donner la possibilité de penser des agencements.

Si le second axiome, et la pensée de Kandinsky, semblent lier ces deux efforts, ce n'est pas le cas des propos des artistes que nous avons cité : ces deux efforts semblent même être antinomiques pour certains d'entre eux. Pierre Schaeffer semble effectivement vouloir s'attaquer au Dictionnaire des éléments de l'art : s'il existe deux « extrémités » d'où l'on peut mener une « investigation du musical » (celle des œuvres et celle du matériau), la musique « concrète » tranche nettement en choisissant celle du matériau. La musique devient un lieu d'exploration des possibilités sonores qu'offrent des objets musicaux : « Expériences de quoi ? D'écoute pardi, en un temps où l'oreille n'est pas à la mode et où l'intérêt des compositeurs va aux combinatoires a

---

<sup>178</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 19.

priori et aux techniques sophistiquées.»<sup>179</sup> Par contre, Arnold Schoenberg n'adopte pas semblable parti pris. En effet, et ainsi que le note Pierre Schaeffer, même la doctrine de l'atonalité chère à Schoenberg tombe sous les coups de sa critique du solfège : bien que s'appuyant sur des principes musicaux fort différents de ceux de l'harmonie classique, elle n'en travaille pas moins avec des « notes ». Elle entend repenser les possibles relations entre les éléments de la musique, mais n'entend pas réfléchir sur la nature de ces mêmes éléments et sur l'échelle musicale qui préside à leur définition. Force est de constater que Schoenberg choisit effectivement de s'inscrire dans une certaine tradition du matériau musical et de passer outre ce travail de redéfinition des éléments de l'art. Le compositeur allemand rejette ainsi toute tentative pour « aménager » les éléments musicaux utilisés dans l'art : dièses, bémols et autres allitérations musicales (notes dont on « modifie » la hauteur) auxquelles le compositeur a parfois recours afin que l'ensemble « sonne » parfaitement, sont à maintes reprises l'objet de son courroux. On peut presque parler à ce propos de « conservatisme acoustique » car Schoenberg est sur ce point moins audacieux que nombre de ses contemporains, voire de ses prédécesseurs tels Berlioz.

Il semble que le dispositif de la Bibliothèque soit sur ce point un véritable lieu de tension. Schoenberg n'a de cesse de décréter l'insignifiance du matériau musical : le problème de la musique n'est pas le son, ou, pour le formuler autrement, on ne saurait réduire la musique à la sonorité. À l'inverse, Pierre Schaeffer n'a de cesse de regretter l'insignifiance du matériau musical : effectivement, et pour les compositeurs dont l'intérêt va « aux combinatoires a priori et aux techniques sophistiquées », le problème de la musique n'est pas le son. L'oreille, le sens de l'écoute (pour jouer sur les mots), « n'est pas à la mode aujourd'hui » : les mathématiques, l'étude arithmétique des possibles relations entre notes, prend le pas sur l'acoustique. Ces deux positions correspondent à deux époques fort différentes (Schoenberg écrit au début du XXe siècle ; Pierre Schaeffer dans les années 60), mais débouchent sur deux positions artistiques quasiment opposées que met parfaitement en évidence l'usage de la répétition en musique. Schoenberg la proscrit carrément : l'une des règles de sa

---

<sup>179</sup> P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 665.

« méthode de composition avec douze sons », stipule que seule la répétition immédiate est tolérée. Le compositeur ne peut réutiliser un son avant que les onze autres sons n'aient été joués : il se voit ainsi contraint d'utiliser la totalité du matériau musical et de chercher sans cesse de nouvelles « liaisons » entre éléments musicaux. Il s'agit de travailler par variation : un même thème est placé sur tous les différents degrés de l'échelle harmonique, se voit adjoindre accords et « habilllements » sans cesse différents, varie en terme de rythme ou d'intensité... La question à laquelle il s'agit de répondre est bien ici : « Comment, après tout, puis-je relier deux sons ? » À l'inverse, les musiciens « concrets » mettent en avant les vertus de la répétition : elle permet d'explorer les différentes propriétés d'un seul et même son. Steve Reich travaille ainsi à partir d'un unique son, souvent émis « franchement » et constamment sans aucune variation, auquel il s'agit de « superposer » accords, mélodies ou autres objets sonores. Dans le premier cas, il s'agit d'explorer la capacité d'un ensemble de sonorités à être altérées, déclinées, modifiées. Dans le second cas, il s'agit d'interroger les complémentarités et possibilités d'association qu'offre un seul et même son.

Le dispositif de la Bibliothèque passe précisément au-dessus de ces divergences : toute son originalité tient au fait qu'il propose de mener de front travail sur les éléments et l'art ainsi que travail sur la combinatoire de ces mêmes éléments. Il nous propose tout d'abord d'explorer les possibles agencements des éléments sélectionnés : semblable investigation prend place dans le cadre d'une harmonie, d'une syntaxe ou d'une orthographe. Mais cette même règle nous invite en second lieu à penser la nature et la formation des éléments qui se proposent à l'agencement : solfège, lexicologie (discipline régnant sur le vocabulaire, c'est-à-dire l'ensemble des mots appartenant à une langue donnée) et, plus largement, la science des éléments de l'art qu'appelle de ses vœux Wassily Kandinsky, représentent les cadres où semblable réflexion semble pouvoir prendre place. Au regard du second axiome, ces diverses disciplines, et ces diverses réflexions, se doivent de fonctionner ensemble : s'inscrire dans le possible suppose de prendre en compte le matériau dont dispose l'artiste à fin de création : c'est ce matériau, les vingt-cinq symboles de la Bibliothèque, les « objets musicaux » de Pierre Schaeffer, les « éléments plastiques » de Paul Klee, qui

déterminent un champ de possibilités dans lequel il est possible d'explorer associations et combinaisons. Impossible en ce sens d'envisager un travail sur la combinatoire des éléments de l'art sans se lancer dans un travail de définition des éléments de l'art. La pensée de Pierre Schaeffer pose clairement ce problème. Avouant les limites de son *Traité des objets musicaux*, il encourage son lecteur à résoudre l'antinomie existant entre les deux « extrémités » de « l'investigation du musical » : le *Traité...* « traite des matériaux de la musique et non de la musique même. Or, comme ces matériaux (musicaux) postulent la musique, on risque d'éprouver, tout au long de ses pages, un malaise lié à ce sous-entendu. Ce que l'auteur peut faire, *in fine*, c'est d'inciter le lecteur à ne pas s'enfermer dans la seule considération des éléments et même, faute d'un traité complémentaire, à lire celui-ci en "direction" des organisations musicales, changeant sans doute d' "objet", mais non pas de méthode. »<sup>180</sup>

Nous retrouvons dans cette phrase les deux efforts que nous évoquions plus haut et le terme « postule » esquisse les conditions de leur problématique relation : réfléchir sur les « matériaux (musicaux) » ne constitue pas une vaine réflexion, une occupation de laborantin musical hésitant à s'engager dans la composition en tant que telle. Ce travail a un intérêt artistique à part entière : il a valeur de postulat, est au fondement de la combinatoire musicale. C'est pourquoi il nous faut produire une « seconde lecture » du *Traité...* et ne pas s'en tenir à la « seule considération des éléments ». En ce sens, il nous faut esquisser les tenants et aboutissants d'un dispositif artistique hautement problématique. Le « postule » de Pierre Schaeffer nous indique la voie : l'artiste qui désire s'inscrire de la sorte dans le possible doit cerner le problème fondamental que pose le matériau qu'il se propose d'utiliser. Impossible de se passer d'une réflexion, et d'une législation, portant sur les éléments de l'art. Il ne s'agit pas d'affirmer la prééminence du matériau sur le travail de l'artiste à proprement parler, de dire que le travail de définition ou « d'invention » du matériau musical, pictural ou littéraire prend le pas sur l'exploration de la combinatoire musicale, picturale ou littéraire. Le second axiome met simplement un fait en évidence : le

---

<sup>180</sup> P. Schaeffer, *Idem*, p. 665.



matériau « postule » l'œuvre, il décide des formes, combinaisons et associations que sera susceptible de produire le dispositif de la Bibliothèque. Notre question d'introduction est ainsi à repenser : il ne s'agit pas d'appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible, mais de poser ce même matériau comme la condition d'émergence d'un possible. C'est lui qui permet d'ouvrir, à l'aide du second axiome, des espaces comparables à celui de la Bibliothèque. Ce qui « peut être » naît de ce qui est déterminé par une règle, le matériau dont l'artiste doit user et disposer, les éléments de l'art qu'il lui est permis de manipuler à fin d'art.

Nous retrouvons ici une position analogue à celle qu'évoque Wassily Kandinsky en insistant sur le fait qu'il faut poser comme « premier problème » celui des éléments de l'art. Semblable position invite en effet l'artiste à considérer autrement ce que signifie le fait même de « faire » de l'art : il ne s'agit pas de penser une finalité, de se proposer d'atteindre une forme ou de se fixer un quelconque « objectif esthétique ». C'est sur l'origine et non sur la fin de l'œuvre qu'il nous faut réfléchir ; c'est une règle qui décide des éléments qui seront employés, et donc des formes et des combinaisons qui seront susceptibles d'être produites, qu'il s'agit de formuler. L'œuvre ainsi conçue ne saurait être le produit d'une quelconque intention : c'est un ensemble de possibilités qui est le fait d'un postulat, d'une règle première semblable au second axiome de la Bibliothèque. De même que tout postulat, celle-ci n'a pas à être démontrée ou à faire l'objet d'un quelconque examen raisonné : au contraire, c'est elle qui permet la démonstration et l'examen des possibilités qu'elle fait naître. On ne saurait penser une telle règle en terme de légitimité. Peu importe qu'elle semble contestable, arbitraire, voire loufoque, il nous faut l'évaluer en termes de possibilités : quel espace ouvre-t-elle, quels possibles permet-elle ? Voilà les questions qu'il s'agit de se poser. Le matériau (musical, pictural, littéraire) « postule » la musique, la peinture et la littérature : examinons la richesse des espaces ainsi ouverts à fin de création. Nous en revenons à « Peinture », le personnage de Gérard Gasiorowski : semblables disciplines sont un champ, un espace qu'il s'agit pour l'artiste d'explorer, une « entité » avec laquelle il s'agit d'établir une « intimité », de développer une familiarité, voire de lier amitié. La question : « Qu'est-ce que ? » est ici

plus que jamais caduque : comment pourrions-nous même envisager y répondre puisque tout ce que l'artiste a à savoir de l'art, c'est un simple postulat, une règle qui décide de sa genèse et nous empêche d'apercevoir ses multiples finalités ?

Le « postule » de Pierre Schaeffer réconcilie ainsi les « sériels » et les « concrets » autour d'une même position : le premier problème de l'art est celui de ses « moyens », du matériau avec lequel on entend s'y engager. Semblable affirmation peut sembler de prime abord paradoxale car qu'est-ce qu'un moyen si ce n'est ce qui sert à arriver à une fin donnée ? Ces « moyens » sont ainsi au service d'un projet, d'un plan ou de toute autre forme de finalité artistique. Nous semblons être ici dans le cadre d'une pensée du véhicule : les « moyens » sont des vecteurs, des outils, des instruments susceptibles de servir et dont l'artiste est susceptible de se servir. À la limite, ils se réduisent à un simple média, à quelque chose qui doit avant tout permettre la transmission d'une parole ou d'une sensation. Le « moyen » n'est jamais que l'outil d'une intention, ce qui permet de lui donner corps ou de l'incarner dans une matière donnée. Les mots ne sont, selon Jean-Paul Sartre, pas autre chose que cela : « L'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets. Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion. Ainsi arrive-t-il souvent que nous nous trouvions en possession d'une certaine idée qu'on nous a apprise par des paroles, sans pouvoir nous rappeler un seul des mots qui nous l'ont transmise. »<sup>181</sup> Le média s'efface devant le message ; le propos occulte totalement les mots. Et si l'écrivain est un « parleur »<sup>182</sup>, c'est précisément parce qu'il ne craint pas mais parce qu'il revendique semblable effacement. Postuler le fait que le langage soit une « matière naturellement signifiante » permet de considérer les mots eux-mêmes comme totalement insignifiants : « La prose est d'abord une attitude d'esprit : il y a prose quand, pour

---

<sup>181</sup> J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2002, p. 25-26.

<sup>182</sup> J.P. Sartre, *Idem*, p. 25.

parler comme Valéry, le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil. »<sup>183</sup>

En tant que tels, ces « moyens » nous placent face à un paradoxe : il nous incombe de penser des choses dont la principale caractéristique est précisément de « s'effacer ». À la limite, le seul problème que semblent devoir poser les « moyens » est celui de leur emploi : est-il judicieux, pertinent, élégant ? Se sert-on bien de tel ou tel outil, et ce même outil sert-il parfaitement la fin qu'il s'agit d'atteindre ? Les « moyens » peuvent être plus ou moins efficaces, donner telle ou telle « touche » à un tableau, voire définir un style... Or, le point commun entre tous les artistes et écrivains que nous citons tient précisément au fait qu'ils tentent tous de montrer en quoi la notion même de « moyens » s'avère problématique. En effet, parler de « moyens » de l'art plutôt que d'éléments serait implicitement affirmer que la finalité d'une pratique artistique, le « projet » qui y préside, a toute autorité sur le matériau de cette même pratique artistique. Le simple fait de « tendre vers... » décide du vecteur et de la construction que l'artiste est à même d'adopter. Ce n'est pas le cas dans l'espace que circonscrit le second axiome : la sélection d'un ensemble d'éléments définit un ensemble d'agencements et de combinaisons que l'artiste se propose d'explorer. Ce qu'il s'agit d'évaluer, c'est dès lors l'espace qu'ils ouvrent, les possibilités auxquelles ils donnent naissance, leur capacité à mettre en évidence une partie de l'ensemble de ce qui « peut être », à nous permettre de nous situer dans un possible. Certes, semblables considérations importent peu à certains artistes et écrivains. Pour eux, le problème n'est pas là et le champ des possibles livres, symphonies ou tableaux qu'il est possible de concevoir à l'aide d'un matériau « donné » est suffisamment étendu pour qu'il ne soit pas nécessaire de mener cette réflexion-là. Pour Sartre, les mots sont des « pistolets chargés »<sup>184</sup> : une entreprise balistique prend le pas sur notre exploration. Par contre, pour ceux qui entendent s'inscrire dans le possible et non devenir fusiliers, le problème est bien là et il s'agit de le poser : impossible, pour s'inscrire dans le possible, de ne pas tenter de cerner le

---

<sup>183</sup> J.P. Sartre, *Ibid.*, p. 26.

<sup>184</sup> J.P. Sartre, *Ibid.*, p. 29.

problème fondamental que posent les éléments et matériaux entrant en jeu dans une pratique artistique.

Il ne s'agit pas d'affirmer la prééminence d'un matériau ou d'un ensemble de « moyens » sur le travail de l'artiste à proprement parler, de dire que le travail de définition ou « d'invention » du matériau musical, pictural ou littéraire prend le pas sur l'exploration de la combinatoire musicale, picturale ou littéraire. Le second axiome met simplement un fait en évidence : l'exploration dont nous traitons ici ne saurait se passer d'une réflexion sur ce même matériau. Il faut que celui-ci soit pour l'artiste qui se propose de s'inscrire dans le possible le « premier problème » qu'il se pose et qu'ils fassent l'objet d'une règle. C'est la découverte que font Bach et Schoenberg : décider de s'en tenir à certains sons, aux éléments définis par la gamme tempérée, c'est également définir un ensemble de rapports harmoniques ; décider d'utiliser douze sons organisés selon un ordre donné (la série), c'est délimiter un ensemble de possibilités mélodiques et harmoniques. C'est la position qu'adopte l'OuLiPo en opposant contrainte et inspiration et en prenant le parti de cette dernière : « Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. »<sup>185</sup> C'est également la solution que recommande Paul Klee en appelant ses pairs à faire preuve de mesure quant aux « moyens » qu'ils emploient : « Il y a lieu de circonscrire le domaine des moyens plastiques dans le sens *idéal* et de faire preuve de la plus grande économie dans leur emploi. L'ordre de l'esprit s'y affirme mieux que dans l'abondance des moyens. »<sup>186</sup> Nous sommes pleinement ici dans l'espace que circonscrit le second axiome : c'est une règle portant sur les éléments de l'art qui est au fondement d'une pratique artistique. À celui qui a soudain une idée et se demande quel matériau et « moyens » pour le mettre en œuvre, il faut présenter un autre état d'esprit : se doter d'un matériau et se demander : « Que faire ? »

---

<sup>185</sup> F. Le Lionnais, « La LIPO. Le premier Manifeste », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>186</sup> P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 58.

La notion même de « moyen » se place en porte-à-faux avec semblable interrogation : comment ce qui a pour seule et unique fonction de « faire » pourrait-il prendre place dans le dispositif de la Bibliothèque et prétendre être un élément de réponse à la question de Gérard Gasiorowski ? Kandinsky notamment insiste sur ce fait dans une note du *Spirituel dans l'art* : le problème actuel de la peinture est « de mettre à l'essai, d'évaluer ses possibilités et ses moyens, de les analyser comme le fait la musique depuis des temps immémoriaux (il y a des exceptions – la musique à programme ne fait effectivement que confirmer la règle), d'essayer d'utiliser ses possibilités et ses moyens de façon purement picturale. »<sup>187</sup> Cette subtile note nous place face à un paradoxe : le problème de la peinture serait, selon Kandinsky, d'utiliser des moyens picturaux de « façon purement picturale ». Les « moyens » et la fin d'une pratique artistique doivent ainsi coïncider : les « moyens » de la littérature doivent servir la littérature, les « moyens » de la musique tendre vers la musique elle-même... Ces assertions semblent fort énigmatiques : comment les « moyens » de l'art peuvent-ils avoir pour seule et unique fin l'art lui-même ? Autant renoncer au mot : nous ne sommes plus dans le « moyen », mais dans la peinture elle-même, voire dans « Peinture » pour parler comme Gérard Gasiorowski. Ce qu'il s'agit de penser, c'est ce que produisent ces choses « transparentes » : la « touche » de tel ou tel outil, la combinaison de couleurs ou de figures que permet telle technique, le style que produit telle action... Interroger ce qui ne doit faire l'objet d'aucune interrogation ; évaluer de « façon purement picturale » ce avec quoi on « fait » de la peinture : voilà le défi qu'il s'agit de relever. Kandinsky insiste sur ce point : « L'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est ce mode qui est à découvrir. »<sup>188</sup> En ce sens, « faire » de l'art signifie effectivement étudier l'ensemble des modalités et possibilités qu'offrent les « moyens » de l'art.

Les « moyens » et la fin d'une pratique artistique doivent coïncider : ce problème trouve précisément une solution dans le cadre de la Bibliothèque de Babel. Le second axiome ne propose pas autre chose : déterminer les éléments et le matériau

---

<sup>187</sup> W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 114, note 1.

<sup>188</sup> W. Kandinsky, *Idem*, p. 99.

de l'art et explorer tout ce qu'il est possible de produire à l'aide de ce même matériau. La fin de l'art est précisément l'étude des possibilités qu'offrent les « moyens » de l'art : la boucle est bouclée, et l'intuition de Kandinsky trouve ainsi une solution en la personne du dispositif de la Bibliothèque. Il s'agit dès lors de s'inscrire sans coup férir dans l'espace de cette « coïncidence » : l'art ne doit avoir d'autre souci que de répondre à la question : « Que faire ? » La seule et unique finalité qu'il est en droit de se fixer est l'étude des possibilités que détermine ce « avec quoi » on peut faire de l'art, de ce qui « postule » la musique, la peinture ou la littérature. Notre question d'introduction : « Comment appréhender le matériau de l'art sous l'angle du possible ? », rencontre ainsi une énigmatique solution. Il ne s'agit pas seulement « d'appréhender » le matériau sous l'angle du possible : il s'agit de l'appréhender comme quelque chose étant à même d'ouvrir un champ de possibilités que l'artiste est susceptible d'explorer. Si autorité il y a au sein d'un art conçu de la sorte, elle tient avant tout à ce même matériau : de même que le « narrateur » de la Bibliothèque découvre « l'Ordre »<sup>189</sup> derrière le « désordre » des infinis rayonnages, l'artiste s'appuie sur une prescription pour produire une infinité de formes et de combinaisons. Nous sommes ainsi face à une étrange situation que voilà : le « postulat » de l'art n'a pas uniquement valeur de « commencement ». Il est à la fois origine et finalité, postulat et résultat, ou plutôt, et pour le formuler autrement, il n'a pas pour fonction d'être au fondement d'une démonstration mais d'être à l'origine d'une exploration. Nous sommes déjà ici dans les parages de la définition de la règle que nous tenterons de formuler par la suite : cette prescription ne sert pas à produire quelque chose, n'est pas une « recette » ou un « truc » d'artiste qu'il s'agirait d'exploiter. Elle ne peut elle-même être un « moyen » et se mettre « au service de » quelque chose, et, en tant que telle, les modalités de conception et de formulation de semblable règle restent à élucider.

---

<sup>189</sup> J. L. Borges, « La Bibliothèque de Babel », dans *Fictions, op. cit.*, p. 81.

### 3. « Compliquer » l'art

Nous nous sommes, dans le cadre de notre premier chapitre, interrogés sur la question du possible : de quelle interrogation relève l'ensemble de ce qui « peut être » en art ? Le : « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski semble répondre parfaitement à semblable intention : c'est bien cette question là qu'il s'agit de se poser pour s'inscrire dans le possible, tenter d'amener à l'être ce qui a seulement le pouvoir d'être. En ce sens, il convient d'écarter résolument d'autres interrogations susceptibles de naître dans le champ de l'art, et notamment le : « Qu'est-ce que ? ». Nous nous sommes, dans notre second chapitre, interrogés sur les possibles applications de ce : « Que faire ? » Comment se poser la question ? Comment faire pour s'inscrire sous l'égide de la question du possible ? La « dissection de l'art », chère à Wassily Kandinsky, représente l'une des possibles solutions à ce second problème : décomposer le matériau de l'art en éléments de l'art permet effectivement de soumettre ce premier à semblable recherche. Adopter semblable parti pris permet de s'inscrire résolument dans le possible, et ce à deux niveaux. Se demander : « Que faire avec ces éléments ? » permet à la fois d'ouvrir l'espace de la toile et de l'art au possible, de s'interroger sur les possibles combinaisons et associations des éléments sélectionnés, et de renouveler le matériau et les éléments que l'artiste est susceptible de manipuler. La combinatoire

dans laquelle nous situe ce : « Que faire ? », ne se limite donc pas à un « *corpus* » donné d'objets. À la question de Schoenberg, « Comment, après tout, puis-je relier deux sons », il nous faut adjoindre une autre interrogation : « Avec quels sons faire de la musique ? » C'est bien du possible au sens large du terme dont il est ici question : il s'agit bien « d'élargir » (pour parler comme Guy Debord) les possibilités que l'art est susceptible d'héberger, et ce tant en redéfinissant l'espace de la toile, de la partition ou de l'écriture qu'en redéfinissant le matériau à même de rentrer et d'être combiné au sein de ces divers espaces.

Ce faisant, une notion prend une importance décisive : celle de règle. En effet, c'est une prescription qui permet d'ouvrir de la sorte une pratique artistique au possible. Pour s'inscrire dans le possible de l'art, il s'agit de « postuler », pour reprendre le mot de Pierre Schaeffer : l'œuvre, et plus largement l'art, sont les fruits d'une prescription, d'une règle dont la principale propriété est de délimiter et d'ouvrir un champ de possibilités. Le second axiome de la Bibliothèque de Borges nous montre la voie : en le reformulant, nous sommes à même de concevoir des espaces nous permettant d'explorer l'ensemble de ce qui « peut être ». Poser le problème du matériau de l'art comme « premier », pour paraphraser Kandinsky, et poser ce problème comme un véritable « postulat », pour parler comme Pierre Schaeffer, offre à l'artiste la possibilité d'explorer les multiples combinaisons et associations des éléments de l'art. Semblable affirmation montre bien tout l'intérêt et le problème que pose ce que nous pourrions appeler une « décision artistique » : reformuler le second axiome de la Bibliothèque, placer le matériau de l'art en position d'autorité, en faire l'objet d'une règle, signifie configurer un ensemble de possibilités, statuer sur l'ensemble des possibilités qu'est susceptible d'embrasser une pratique artistique. En ce sens, nous sommes face à un problème qu'il nous faut examiner avant d'aller plus loin : pourquoi et en quoi, pour quelle raison et de quelle façon, la règle est-elle l'adjuvant d'une inscription dans le possible ? En quoi est-elle à même de permettre à un artiste de s'inscrire dans l'ensemble de ce qui « peut être » en peinture, musique ou littérature ? C'est la fonction de la prescription dans le cadre de l'art, le rôle qu'elle est susceptible de jouer au sein d'une œuvre donnée, qu'il s'agit ici d'interroger. Nous



verrons que cette nouvelle interrogation dépasse de loin le cadre dans lequel nous avons évolué jusqu'ici : elle nous invite à regarder au-delà de la Bibliothèque et de la combinatoire artistique dont celle-ci représente le modèle.

### *Unité et diversité*

Un exemple est sans aucun doute à même d'illustrer et d'explicitier cette nouvelle question : l'une des *Cinq pièces pour orchestre* (opus 16) composées par Arnold Schoenberg en 1909. C'est dans la troisième de ces pièces, intitulée « Couleurs », que le musicien allemand adopte un procédé de composition qu'il présente par la suite au sein de son célèbre *Traité d'harmonie* (rédigé entre 1906 et 1911). L'idée qui préside à l'élaboration de ces « Couleurs » est à vrai dire d'une simplicité presque déconcertante : la pièce est composée de seulement cinq notes qui sont « jouées » simultanément. Ainsi, la composition ne comporte aucune mélodie, aucune succession d'éléments sonores : ces cinq sons ne sont pas organisés selon une linéarité, agencés l'un après l'autre. À la lecture, la partition semble être presque absurde : seuls cinq éléments sont disposés le long des lignes de la portée, et ce de façon absolument invariable tout au long de l'œuvre. Voilà de quoi plonger n'importe quel apprenti musicien dans un abîme de perplexité : que signifie cette organisation ? Est-ce là une composition, un morceau de musique ? En effet, ces « Couleurs » sont constituées d'un seul et unique accord, c'est-à-dire d'un ensemble de sons (au moins trois) joués dans le même instant. N'importe quel amateur de musique considérerait sans doute semblable travail comme un simple fragment, un bout d'œuvre isolé du reste d'une composition afin de « tester » quelque trouvaille musicale. Il est vrai que, décrite de la sorte, la chose semble fort énigmatique. Si nous nous en tenions là, on pourrait croire ce procédé absolument stérile : il propose en effet de renoncer à la plupart des modes traditionnels d'organisation des « notes » de musique, d'abandonner la majorité des techniques de composition. Or, ce renoncement pose

problème : quel mouvement musical un accord de cinq sons est-il à même d'instaurer ? Comment constituer une musique à l'aide d'un matériau à ce point limité ?

Les « Couleurs » de Schoenberg fournissent précisément un élément de réponse à semblable question, et ce de façon fort singulière. Le compositeur allemand s'en tient, tout au long du morceau, aux cinq sons qui ouvrent la troisième des *Cinq pièces...* : le matériau musical, les sons qui prennent place dans le cadre de la composition, n'est pas remis en question. On ne trouve nulle tentative pour l'étoffer (utiliser sept sons) ou à l'inverse le réduire (utiliser trois sons) : ce serait pourtant la solution la plus simple pour faire en sorte que cet ensemble de sons devienne une musique. Mais rien de tel n'apparaît : le mouvement musical naît d'ailleurs, n'est pas issu d'une organisation des éléments de l'art. L'intérêt du morceau réside dans l'invention d'un autre procédé. Chacun de ces cinq sons est, au début des « Couleurs », confié à un instrument soliste. Puis, après quelques instants, l'un de ces sons est repris par un autre instrument : la chose est presque imperceptible pour l'oreille de l'auditeur puisqu'il s'agit de la même « note ». C'est ensuite au tour d'un second son d'être « joué » par un autre membre de l'orchestre, puis au tour d'un troisième et ainsi de suite jusqu'à ce que chacune de ces cinq notes soit produite par d'autres musiciens que les solistes intervenant au début de la composition. Ce n'est qu'à ce moment-là que l'auditeur se rend véritablement compte du changement d'instrumentation : le premier (les cinq solistes de départ) et le second (les cinq solistes suivant) groupe d'instruments ne « sonnent » pas de la même façon. L'oreille perçoit une évolution au sein de la composition, sans peut-être toutefois parvenir à se l'expliquer totalement. En fait, le mouvement de ces « Couleurs » naît de l'instrumentation : les sons passent d'une partie de l'orchestre à une autre, semblent se déplacer sur l'estrade. À l'auditeur de se situer face à cette étrange mobilité : les mêmes notes se font entendre tantôt à gauche, tantôt à droite, tantôt par le fait d'un violon, tantôt par le fait d'une trompette...

Semblable déplacement des sons au sein d'un même orchestre est chose fort courante musicalement parlant : nombre d'ouvertures (à l'instar de, pour ne citer que celle-ci, celle de *Guillaume Tell* de Rossini) reprennent semblable procédé. Ce qui est par contre moins courant est l'ampleur que Schoenberg choisit de conférer à semblable procédé. Si mouvement il y a au sein de ces « Couleurs », celui-ci ne tient aucunement à la partition elle-même : les cinq sons ne changent pas ; le premier et le sixième instrument (celui qui ouvre la pièce et celui qui le « remplace ») jouent tous deux un même « sol ». Si variation il y a, elle tient à l'instrument lui-même : celui-ci possède un « timbre » bien particulier, et est à même de faire entendre cette « note » d'une façon qui lui est propre. Ce sont précisément ces « timbres » qui instaurent le mouvement de « Couleurs » : un hautbois succède à un violon, un cor prend la place d'une contrebasse... Les sonorités qu'émettent les différents membres de l'orchestre et les sons que comporte la partition ne coïncident pas tout à fait : le fait que le matériau musical soit rigoureusement déterminé n'empêche pas d'instaurer une variation instrumentale. Voilà la découverte que permet de faire cette énigmatique pièce pour orchestre, et Schoenberg baptise, au sein de son *Traité d'harmonie*, son procédé *Klangfarbenmelodie* (littéralement : « mélodie de couleurs qui sonnent »), terme que l'on traduit généralement par « mélodie de timbres ». Cet inventif dispositif ne représente bien sûr que l'une des « trouvailles » du musicien allemand, mais force est de constater que cet inventif dispositif eut une influence considérable sur la musique du XXe siècle. La considérer comme un simple jeu d'enfant serait commettre une grave erreur, et les *Cinq pièces pour orchestre* inaugurent un nouveau mode de composition : le compositeur est à même de structurer et d'organiser plusieurs timbres différenciés de façon tout aussi rigoureuse et contrôlée qu'une mélodie traditionnelle définie par des hauteurs de sons.

On le voit : semblable procédé nous invite à explorer les possibilités qu'offre l'orchestre. Le principe de la *Klangfarbenmelodie* est on ne peut plus simple : imaginer de nouvelles associations sonores, dégager au sein de l'instrumentation des combinaisons susceptibles d'instaurer un mouvement musical comparable à une mélodie. Le compositeur qui cherche à adopter semblable procédé considère l'estrade

ou la scène d'une tout autre façon : il s'agit pour lui de dénicher, au sein de cet ensemble d'instruments, des contrastes, de mettre la main sur des « couleurs » susceptibles de d'opposer. L'association du cor et violon constitue sans doute le plus flagrant de ces « désaccords » de l'accord : que tous deux jouent un « sol », et l'auditeur percevra immédiatement, même s'il s'agit de la même note, une réelle différence. La petite clarinette se distingue aisément du hautbois : un même élément musical produit deux sonorités différentes. Il est possible d'inventorier de la sorte moult associations : trompette et contrebasse, flûte et piano, tuba et violoncelle, harpe et saxophone ou marimba et clavecin sont susceptibles de produire des contrastes. Il est même possible, pourquoi pas ?, de confronter une voix à un trombone ou à un gong. Libre au musicien également de « modifier » les sonorités des instruments qu'il a à sa disposition : une guitare cabossée (si tant est qu'elle joue « juste ») sonnera différemment ; un *alto* déformé peut être susceptible de se mettre en évidence. Il lui est également possible d'inventer de nouveaux instruments : la sonothèque de Pierre Henry comporte certainement quelques notes ou enregistrements de machines ou de véhicules qui produisent des « la » ou des « sol ». Bref : toutes les imaginations sont les bienvenues ; tous les essais, tentatives, ou autres idées d'associations instrumentales sont recherchées. Il s'agit d'embrasser d'infinies possibilités musicales, de mettre à jour tout ce qui « peut être » avec seulement cinq sons et un orchestre digne de ce nom.

Semblables indications suffisent : inutile de décrire plus longtemps le fonctionnement de cette *Klangfarbenmelodie*<sup>190</sup>. C'est la position artistique qu'esquisse ce procédé qu'il s'agit maintenant de cerner. En quoi ces cinq sons sont-ils à même d'éclairer la question que nous posons au début de ce chapitre : pourquoi et en quoi, pour quelle raison et de quelle façon, la règle est-elle l'adjuvant d'une inscription dans le possible ? L'ampleur de cette interrogation semble contraster avec la simplicité qui permet de composer ces « Couleurs » : l'immensité à laquelle semble renvoyer la notion de « possible » s'accorde-t-elle avec ce seul ensemble de cinq sons ? Force est

---

<sup>190</sup> Terme que nous nous refusons, de même que D. Cohen-Levinas dans son édition de *Le Style et l'Idée*, à traduire (pour mieux profiter de ses sonorités en ce qui nous concerne).

de constater que oui, et que c'est précisément cette simplicité qui permet de mieux mettre en évidence les propriétés et pouvoirs de toute prescription. La composition des *Cinq pièces pour orchestre* démontre sans doute mieux que toute autre œuvre de Schoenberg, à l'exception peut-être des *Variations pour orchestre* (opus 31) auxquelles René Leibowitz consacre un livre entier<sup>191</sup>, l'importance qu'est susceptible d'acquérir une règle en termes de création. À la lecture de ces deux partitions, et après s'être renseigné sur leurs différents modes d'élaboration, force est de constater qu'énoncer une prescription est chose fort féconde : en invitant l'artiste à n'utiliser qu'un matériau (musical dans ce cas précis) extrêmement limité, elle l'incite à explorer tout ce qu'il est possible de créer à l'aide de ce même matériau. Cet effort-là nous conduit bel et bien vers l'ensemble de ce qui « peut être » : ces cinq sons nous permettent de mettre à jour une diversité sonore, un ensemble de possibilités instrumentales jusqu'alors insoupçonnées. Seul Wagner, dans son opéra *Parsifal*, avait osé s'aventurer vers ces contrées orchestrales. Schoenberg entend ainsi prolonger l'intuition du musicien allemand, mais en utilisant un ensemble de règles et de prescriptions, en se dotant d'un vecteur selon lui mieux à même de poursuivre semblable exploration des possibilités qu'offre l'orchestre.

Ce sont précisément les tenants et aboutissants de semblable position que nous nous proposons de penser ; c'est sur semblable choix, opérer à l'aide d'une prescription, que nous entendons réfléchir. Et c'est en ce sens que les *Cinq pièces pour orchestre*, et la présentation que fait Schoenberg de la *Klangfarbenmelodie* au sein de son *Traité d'harmonie*, retiennent notre attention : elles sont l'illustration parfaite de ce que permet la règle, du pouvoir qu'une prescription est susceptible d'acquérir. Nous pouvons en effet, suivant en cela la présentation suscitée de Schoenberg, réduire le dispositif que constitue cette étrange mélodie à un ensemble de deux prescriptions. La première d'entre elle pourrait être formulée comme suit : « Utiliser un nombre de sons extrêmement limité » (cinq est, selon Schoenberg, le meilleur cas de figure). Semblable prescription invite le compositeur à « faire avec » un nombre donné de sons : il dispose d'un ensemble de « notes » qu'il peut agencer à sa guise, mais qu'il

---

<sup>191</sup> L'ardu *Introduction à la musique de douze sons* publié aux éditions de l'Arche.

n'est pas à même de renouveler ou d'étoffer au cours de l'élaboration de sa composition. En tant que telle, cette règle est fort proche du second axiome de la Bibliothèque de Babel : elle détermine un certain nombre d'éléments qu'il s'agit par la suite de combiner, constitue un « *corpus* » de sons. De même que dans le cas des règles sur lesquelles Borges érige son fabuleux édifice, nous pouvons d'emblée cerner l'intérêt de semblable prescription. Celle-ci n'est pas vaine : elle est au contraire le fruit d'une intention et d'une réflexion. En effet, un matériau musical à ce point limité ne permet pas d'élaborer toutes sortes de formes musicales. Il est effectivement possible de composer des accords, des ensembles de trois sons, mais la composition de mélodies semble nettement plus problématique. Sans doute est-il possible d'agencer ces cinq éléments afin de constituer un air (un court ensemble de sons joués successivement), mais constituer une phrase (un ensemble « intelligible » de sons) ou un thème (une succession de plusieurs phrases musicales) semble nettement plus ardu.

La limitation du matériau musical n'est donc pas sans conséquence sur les possibles modes d'organisation de ce même matériau ; déterminer un ensemble d'éléments signifie également déterminer les possibles agencements que ces mêmes éléments sont à même de constituer. Semblable prescription nous invite ainsi à explorer un mode d'agencement bien précis, à nous engager dans une direction musicale donnée : celle de l'harmonie, des sons qui sont joués simultanément et non successivement. La seconde règle de la *Klengenfarbenmelodie* vient corroborer cet état de fait : « Ne pas composer de mélodie, ne pas organiser ces cinq sons de façon successive ». Semblable prescription est à la limite inutile (puisque la première règle la formule de façon implicite), mais elle a le mérite de mieux poser le problème. Puisqu'il n'est pas question de composer de mélodie, il s'agit effectivement de réfléchir sur une harmonie. La question que pose cet ensemble de prescriptions est donc : « Comment composer un morceau de musique en concevant uniquement des simultanités sonores, des sons « joués » ensembles ? » Comment instaurer un mouvement musical avec un ou des accords ? Ces interrogations sont effectivement riches de possibilités : elles trouvent d'abord une solution dans l'exploration et

l'utilisation des timbres de l'orchestre, ainsi que nous l'avons vu, et nous invite ensuite à considérer de nouvelles techniques d'écriture musicale. Traditionnellement, celle-ci se fait selon deux dimensions : l'horizontale (ce qui se lit de gauche à droite sur la portée et désigne donc l'ensemble des « notes » ou sons destinés à être émis et entendus successivement, l'un après l'autre) et la verticale (ce qui se lit de haut en bas sur la portée et désigne donc l'ensemble des « notes » ou sons destinés à être émis et entendus simultanément, les uns avec les autres). Les termes de mélodie (notion qui régit la dimension horizontale de la partition, et englobe donc l'ensemble des opérations permettant de penser des successions de sons) et d'harmonie (notion qui régit à l'inverse la dimension horizontale de la partition, et regroupe l'ensemble des opérations permettant de « superposer » des sons) renvoient, dans le langage musical « courant », à semblable conception de la partition.

Ce n'est toutefois pas le cas dans les « Couleurs » des *Cinq pièces pour orchestre*. L'ensemble de cinq sons qu'il s'agit d'utiliser vient précisément brouiller semblable conception de la composition. Composer de la façon la plus simple qui soit peut se résumer à, par exemple : 1. produire en premier lieu une ou un ensemble de mélodies : celles-ci peuvent être les variations d'une première mélodie, ou bien le compositeur peut utiliser plusieurs mélodies (par exemple, une par personnage dans le cas d'un opéra) ; 2. à les « confier » à un instrument ou à une famille d'instruments, famille qui peut éventuellement varier au cours de l'œuvre (les « bois » suggérant l'intimité et les « cuivres » l'héroïsme) ; 3. à les « habiller » en s'intéressant à la dimension verticale de la partition, que ce soit à l'aide de simples sons (un instrument joue un « la », un autre joue un « ré ») ou d'une autre mélodie (par exemple : superposer deux airs). Or, la *Klangfarbenmelodie* nous invite à procéder de façon toute différente : il s'agit de concevoir une mélodie à l'aide d'une harmonie, de constituer la dimension horizontale de la partition à partir de la dimension verticale de cette même partition. Voilà qui nous invite effectivement à reconsidérer nos techniques d'écriture musicale : le traditionnel antagonisme entre les deux sens de lecture de la composition (de gauche à droite et de haut en bas) est pour un temps suspendu. La « trouvaille » de Schoenberg vient réconcilier ces deux dimensions ennemies, et la

*Klangfarbenmelodie* s'inscrit en ce sens dans la lignée d'un procédé d'écriture comme le contre-point dans lequel il s'agit de « superposer » deux mélodies de façon « décalée », que ce soit en termes de temporalité (comme dans le cas du « canon ») ou en termes de sonorités (comme dans le cas des formes de développement sérielles). Il s'agit dans tous les cas de concevoir ensemble et non séparément mélodie et harmonie, de se demander tout ce qu'il est possible de faire à l'aide d'un même ensemble de sons et ce selon toutes les dimensions que comporte la partition.

On le voit : l'ensemble de prescriptions qui constitue ces « Couleurs » nous permet effectivement de nous inscrire dans le possible, et ce tant sur le plan instrumental que sur celui de l'écriture musicale. Il nous invite à reconsidérer la composition musicale à l'aune de l'instrument, à repenser les dimensions horizontales et verticales de la composition en fonction d'une dimension orchestrale. Bref : la règle est effectivement ici l'adjuvant, l'allié, d'une inscription dans le possible. Nous pourrions multiplier les exemples de prescriptions afin d'asseoir ce même constat : la cinquième de *Cinq pièces pour orchestre*, une valse intitulée « Récitatif obligé », mériterait également toute notre attention. Le procédé adopté est en effet fort comparable : un seul et unique thème est « joué » durant toute la composition. Cette mélodie est prise en charge par l'ensemble de l'orchestre, et semble ainsi « passer », de même que l'accord de la troisième pièce, d'un instrument à l'autre, se déplacer sur l'estrade. Il est ici aussi question de « couleurs » : chaque soliste ou chaque groupe instrumental « sonne » différemment et offre à l'auditeur la nouvelle audition d'un même ensemble de sons. Si les « Couleurs » exploreraient les timbres de l'orchestre à l'aide d'une harmonie, ce « Récitatif obligé » propose de faire de même à l'aide d'une mélodie : les deux procédés se complètent afin de cerner au mieux leur mutuel objet d'investigation. Il s'agit dans les deux cas d'explorer l'ensemble des possibilités qu'offre l'orchestre, l'ensemble des techniques et conceptions de l'instrumentation susceptibles d'animer un même ensemble de sons. Force est toutefois de constater que, sur ce point, les deux morceaux diffèrent. Si la prescription est semblable (utiliser un agencement déterminé de sons), l'exploration qu'elle permet est toute autre : il est possible, pour donner vie à cette mélodie, de faire varier le rythme de l'orchestration,



l'intensité avec laquelle ce même thème est « joué » et bien sûr le matériau instrumental qui est à même de l'interpréter. Bref : la dimension horizontale de la partition offre au compositeur un autre ensemble de possibilités à explorer.

Ces deux morceaux mettent bien en évidence l'intérêt de toute prescription. Si ce récitatif est « obligé », c'est parce qu'il obéit, de même que les « Couleurs », à une règle bien précise : réciter, « dérouler » comme disent parfois les musiciens, le même thème durant toute la longueur du morceau est une obligation. Ici aussi il y a volonté de limiter scrupuleusement le matériau musical et les modes d'organisation de ce même matériau que le compositeur est susceptible d'adopter. « Couleurs » et « Récitatif obligé » adoptent ainsi une commune position et invitent le musicien à produire un effort comparable : appréhender l'ensemble des possibles interprétations et variations que le compositeur est susceptible de produire à partir d'un même ensemble de sons. Il s'agit de produire un pluriel (sonore) à partir d'un unique (son) : voilà le défi que relèvent, avec brio, les *Cinq pièces pour orchestre*. L'unité y est sans cesse présente : il s'agit de composer avec un seul accord et une seule mélodie : « Que faire avec cela ? », semble bien être la question puisque le « cela » ne change pas. Impossible de faire évoluer semblable état de fait : le matériau musical est déterminé par une règle à laquelle le compositeur a décidé d'obéir. Le but du jeu, ce à quoi nous invite cette règle, est de produire de multiples auditions de ce matériau unique. Schoenberg résout ici ce problème par le biais de l'orchestre : un seul et même accord est susceptible de se faire « entendre » de façon fort différente ; une même mélodie peut varier du fait de l'instrumentation. Ailleurs, et notamment dans les *Variations pour orchestre* (opus 31), ce même problème trouve une autre solution : il s'agit d'explorer toutes les possibles formes musicales qu'est susceptible de constituer une même série de douze sons. La fragmenter en diverses entités musicales, la jouer de façon rétrograde (en la lisant de droite à gauche), la superposer à elle-même permet de constituer un morceau de musique. Il s'agit ici d'explorer ce qui « peut être » par la composition et plus seulement par l'orchestration.

Mais, si le procédé diffère, le problème est le même : comment produire une diversité à partir d'une unité ? Comment produire plusieurs thèmes et accords à partir d'un même thème et accord ? La règle nous invite à explorer les multiples possibilités d'exploitation musicale d'une même unité musicale. Il s'agit bien ici de ne pas s'en tenir à ce qui « est », à ce qui a le mérite d'exister (une mélodie ou une harmonie déterminées par une règle), mais bien d'envisager l'ensemble de ce qui « peut être » à partir de cette chose qui « est » (de multiples mélodies et harmonies produites à partir de ce matériau strictement déterminé) : « être » et possible, ce qui existe et ce qui a le pouvoir d'exister, se rencontrent. Le matériau musical est une source de possibilités : il nous invite à considérer l'ensemble de potentialités qu'il offre, l'ensemble de ce qui a le pouvoir d'exister en son sein. Unité et diversité se conjuguent dans le même temps et dans le même espace : celui qu'impose et configure les prescriptions de ces « Couleurs » et « Récitatif obligé ». Et force est de constater qu'au sein de cet espace-temps, la règle et l'artiste occupent deux positions clairement définies, occupent deux fonctions exactement inverses. La prescription est la garante de l'unité sur laquelle se fonde la composition : elle limite rigoureusement le matériau disponible (cinq ou douze sons), autorise et interdit certains modes d'organisation (harmoniques ou mélodiques). Ses pouvoirs s'étendent même quelquefois à l'instrumentation qui se voit déterminée avec la plus grande des rigueurs : dans la *Première symphonie* de Schoenberg, seuls quinze instruments de musique sont présents. Semblable formation (qui crée, selon le très éclairé René Leibowitz, le « concept même de l'orchestre de chambre moderne »<sup>192</sup>) est conçue selon un double impératif : proposer au compositeur suffisamment de « couleurs » et de contrastes musicaux (cors et flûtes, clarinettes et violons, voire clarinettes entre elles sont susceptibles de « s'opposer ») et empêcher le compositeur d'avoir recours aux pompeux « effets » que permet un grand orchestre (chœur de cors annonçant un thème d'une seule voix, myriades de violons et de contrebasses le reprenant ensuite etc.).

---

<sup>192</sup> R. Leibowitz, *Schoenberg*, éditions du Seuil, collection « Solfèges », Paris, 1998, p. 52. L'orchestre est composé de : une flûte (qui alterne avec une petite flûte), un hautbois, un cor anglais, une petite clarinette, une clarinette, une clarinette basse, un basson, un contrebasson, deux cors, deux violons, un *alto*, un violoncelle et une contrebasse.

Il s'agit ici aussi de « faire avec ce qu'on a », d'explorer des possibles complémentarités et diversités que semblable formation est à même d'abriter. C'est précisément le rôle du compositeur. Si la règle a pour fonction de définir une unité sur laquelle se fonde la composition, l'artiste se doit au contraire de produire une variété à partir de cette même unité. Pour cela, tous les moyens sont bons, ou plutôt, pour formuler ce point de façon plus précise, tous les moyens que définit la prescription sont susceptibles d'être utilisés. Que celle-ci lui impose l'usage d'un procédé ou d'une structure harmonique : à lui de faire preuve d'inventivité instrumentale et mélodique. Que ces dernières fassent l'objet d'une règle : à lui de composer différentes harmonies et de faire varier l'usage qu'il fait de l'orchestre. Si celui-ci tombe à son tour sous le coup d'une prescription, seules les ressources de la composition, les possibles agencements et organisations d'un ensemble de sons peuvent tirer le musicien d'affaire. Bref : il se doit d'explorer l'ensemble des possibilités qu'est à même d'héberger un cadre rigoureusement défini. Il se doit de découvrir comment il est possible de produire une diversité à partir d'une même unité, « matérielle » ou instrumentale. Semblable dispositif s'apparente effectivement à un jeu : il rentre dans le cadre de la célèbre définition de Huizinga. La musique devient effectivement une « action ou une activité volontaire, accomplie [...] suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse »<sup>193</sup>. L'énigme à laquelle notre travail entend s'attaquer à la fonction de semblable jeu : il permet d'explorer des possibilités artistiques. C'est sur un choix, celui de la règle et du jeu, que nous désirons nous interroger ainsi que le montre la question que nous posons dans notre introduction : « Comment et pourquoi le fait de penser une pratique artistique comme un jeu, et d'utiliser la règle comme vecteur d'une créativité permet-il de poser le problème du possible pour l'art ? »

Faute de pouvoir pour l'instant répondre en intégralité à cette interrogation, nous pouvons d'ores et déjà attribuer un nom au possible musical que semblable jeu est à même d'embrasser : celui de polyphonie. Cette notion caractérise en effet

---

<sup>193</sup> J. Huizinga, *Homo ludens*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, éditions Gallimard, collection « Les Essais », Paris, 1951, p. 57-58.

parfaitement ce que l'usage de règles comparables à celles de Schoenberg est à même d'instaurer : la production d'une diversité à partir d'une unité ; la découverte de sonorités multiples à partir d'un unique ensemble de sons. Le principe de la polyphonie consiste en effet à faire entendre de façon différente une même phrase musicale. La chose est notamment sensible sur le plan vocal : lors du chant, voix « moyennes », « graves » et « aiguës » se placent à une hauteur qui leur est propre, et donc à des hauteurs différentes, lors de l'interprétation de la même mélodie. L'unité ne constitue pas ici un frein à la diversité : elle nous invite au contraire à interroger les conditions et opérations dans lesquelles et selon lesquelles celle-ci est à même de naître. Le « timbre » (de la voix) et le « ton » (de la musique) sont, comme par exemple pour les chants grégoriens, de possibles solutions. Contrepoint et autres techniques d'écriture similaires, s'inscrivent également dans semblable volonté : une même unité (mélodique) est reprise par le chœur ou l'orchestre de façon « décalée » (dans le temps ou la « hauteur » de la partition). Le tout est ainsi d'explorer les possibilités qu'offre ce décalage : jusqu'à quel point peut-on faire « jouer » différemment un même ensemble de sons ? Jusqu'à quel point est-il possible de le faire « varier », de décliner l'ensemble des paramètres (nombre de notes, tonalité, rythme...) qui constitue cette phrase mélodique ? Nous sommes bien ici dans l'espace du possible : il s'agit d'interroger tout ce qui « peut être » à l'aide d'une même unité, d'avoir recours à des procédés à même de présenter différemment un même ensemble de sons. Le chœur remplace ici l'orchestre, mais il s'agit de la même question que celle que soulèvent les *Cinq pièces pour orchestre*.

En tant que tel, ce possible-là a donc un ennemi. Il s'oppose à un ensemble de techniques et de procédés qui servent un objectif exactement inverse : la monodie. Il s'agit ici de penser les conditions d'émergence d'une unité au sein d'une diversité. Dans le cas de chœur, la question serait ainsi : comment des voix différentes peuvent-elles chanter la même mélodie de façon rigoureusement semblable ? La solution la plus évidente consiste à placer tous les chanteurs à l'unisson, c'est-à-dire à la même hauteur, et à l'octave, c'est-à-dire sur la même note. Semblable dispositif n'est pas sans intérêt : il est à même de produire un « effet » musical. La mélodie semble

« gonflée » : elle est chantée avec infiniment plus de puissance et moins de diversité que dans le cas de la polyphonie, et devient donc infiniment plus présente, voire même omniprésente, pour l'auditeur. L'harmonie peut venir prêter main-forte au chœur : en accompagnant les chanteurs, l'orchestre est à même de rajouter de soutenir cet ensemble de sons, d'encore renforcer l'unité de la composition. De puissante, la mélodie devient alors presque intimidante. De célèbres compositions adoptent semblable procédé : le fameux « hymne à la joie » de la *Neuvième symphonie* de Beethoven en est le meilleur exemple. Politique et esthétique se conjuguent ici parfaitement : le message de fraternité que représente ce célèbre chant peut-il se passer de semblable monodie ? Le fait d'unir un ensemble de voix dans le même son et le même rythme ne fait-il pas figure d'idéal politique ? Si oui, force est de constater que l'histoire rend justice à l'œuvre du compositeur allemand puisque le dernier mouvement de son œuvre maîtresse est devenu l'hymne de la communauté européenne. Force est de constater que les règles de Schoenberg nous invitent à considérer l'effort exactement inverse : penser une polyphonie, produire une diversité au sein d'une même unité, faire émerger une pluralité au sein d'un même son et rythme.

### *Les différentes « unités »*

Formulée de la sorte, la chose semble on ne peut plus simple. S'inscrire dans le possible signifie consacrer la polyphonie et bannir la monodie, penser une diversité à partir d'une unité et non penser une unité à partir d'une diversité. Tout se joue effectivement entre ces deux termes-là : nous sommes ici au cœur de la question du possible, du « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski. Certes. Mais il nous faut aller plus avant sur ce point, « creuser » encore le problème que pose l'« unité » que la règle est à même d'imposer. Comment est-elle constituée ? Selon quels principes est-elle composée ? Voilà les questions auxquelles il nous faut désormais essayer de répondre.

En effet, semblable « unité » n'est absolument pas chose évidente : la simplicité des prescriptions sur lesquelles reposent les *Cinq pièces pour orchestre* est, sur ce point, susceptible de nous égarer. Nous sommes encore ici dans le cadre de la Bibliothèque et dans une règle qui s'apparente au second axiome de l'édifice de Borges : « Prenez un accord ou une mélodie et tenter d'explorer toutes les possibilités qu'ils offrent durant l'éternité ! » Qu'il s'agisse de vingt-cinq symboles ou de cinq sons ne change rien à l'affaire : ces prescriptions semblent sœurs. Elles créent effectivement un ensemble de possibilités à partir d'un matériau donné, nous invite à explorer ce qui « peut être » à partir d'un ensemble d'éléments très simples (des symboles ou des sons) qui sont d'emblée conçus et destinés à l'agencement. Le pouvoir de la prescription ne s'arrête toutefois pas là ; le second axiome ne représente pas la seule règle qui soit. Celle-ci est à même de prendre d'autres formes, de poser de façon fort différente les termes de semblable « unité », et donc de nous mener vers l'exploration de différents espaces et ensembles de possibilités. Il s'agit donc de dégager ces formes, de découvrir l'effort qu'elles exigent de celui qui s'y astreint, de considérer le travail qu'elles demandent à celui qui se plie, et conçoit, semblable prescription.

Quel est en effet le rôle de semblable « unité » ? Quelle fonction a-t-elle au sein d'une œuvre d'art comme les *Cinq pièces pour orchestre* ? La réponse semble claire au regard de nos précédentes réflexions : elle décide du matériau qui doit permettre de constituer des associations et des combinaisons ; elle impose à l'artiste l'usage d'un ensemble d'éléments et l'invite à s'y tenir : c'est le premier rôle et la première fonction de la règle. Ce faisant, cette « unité » fonctionne comme une « donne », comme la répartition, dans le cadre d'un jeu (essentiellement de cartes, mais nous pourrions également citer Ma-Jong et autre formes de jeux de dominos) d'un certain nombre d'éléments et d'objets que les joueurs se doivent d'utiliser. La « donne » vient déterminer ce qui est et doit être combiné par la suite, associé à d'autres éléments afin de constituer des plis : elle décide de la nature des éléments qui sont à même de devenir agencements. La donne représente en ce sens une forme de fatalité. Elle détermine un ensemble fini d'éléments auquel le joueur doit se tenir sans coup férir : celui-ci doit « faire avec » ce qu'elle a sélectionné, utiliser ce qu'elle a déterminé. Il ne

peut se soustraire à cette décision première, se doit d'opérer à l'aide d'un matériau qui lui est imposé. Libre à lui d'imaginer combiner tel ou tel élément, d'organiser son jeu comme il l'entend. Il peut disposer à sa guise de ce que la donne lui fournit, imaginer des « plis » (décider des éléments qu'il va utiliser à un moment donné de la partie), échafauder une stratégie (en décidant d'utiliser les éléments dont il dispose selon un ordre ou un protocole donné). La fatalité de la donne l'invite à faire preuve d'ingéniosité. Sa question est : « Que faire avec ce que j'ai à ma disposition ? » Dans quel ordre et dans quel but les utiliser ? Tactique, ruse et flair viennent au secours de semblable interrogation ; calculs, instinct et imagination sont mobilisés à cette fin. Le joueur n'a pas d'autres sujets de réflexion : « Comment tirer parti de ce qu'on a sélectionné pour moi ? »

Le joueur est ainsi dans une situation bien particulière, face à un problème qu'il se doit de résoudre. Il opère à l'aide d'un ensemble d'éléments qu'il n'a pas lui-même constitué, qu'on lui a imposé. Il doit « faire avec » ce que la donne a défini. Nous pourrions ainsi résumer son effort comme suit : trouver une liberté au sein de quelque chose de strictement déterminé ; manipuler et agencer un ensemble d'éléments que quelque chose ou quelqu'un d'autre a défini pour lui. Il s'agit de tirer parti de ce qu'il n'a pas choisi : c'est l'essence même des jeux qui se fondent sur une donne, et c'est ainsi que l'appréhende un personnage comme *Le Joueur* de Dostoïevski. Le jeu n'a pour lui qu'une seule vertu : lui permettre d'affronter une fatalité, de corriger le sort qui l'a fait roturier plutôt qu'aristocrate. Il s'agit de ne pas s'en tenir aux pauvres choses dont il a hérité, d'aller au-delà de cette malheureuse maldonne. Et effectivement, et dans le cadre du jeu, cette décision première n'est pas toute-puissante ; son importance est toute relative, et il s'agit précisément de la relativiser. Il faut, sur ce point, se garder des idées préconçues : le vrai joueur ne croit pas à la chance. Il n'attend de la donne rien de bon : son salut ne provient en aucun cas des éléments qu'il est à même de recevoir et de manipuler. Son salut provient uniquement de sa capacité à les utiliser : il peut « changer » une partie de ce qu'il a reçu, de sa « main » en utilisant une « pioche », un ensemble d'éléments susceptibles de rentrer dans le cadre du jeu ; il peut se « délester » d'une partie de son jeu en

«jouant» systématiquement une partie des éléments qu'il a à sa disposition et ce jusqu'à obtenir un meilleur agencement. Une « main » n'a pas de valeur en soi : elle n'est pas fondamentalement meilleure ou plus mauvaise qu'une autre. Elle lui offre certaines possibilités, est susceptible de fournir plusieurs solutions à un problème donné, celui que pose le jeu : au joueur de déceler ces potentialités, les différentes façons qu'il a de modifier ou d'utiliser les éléments que renferme sa « main ».

C'est semblable situation qu'une règle est à même de créer. L'« unité » que définit la prescription s'apparente à une donne, place l'artiste devant le problème du joueur : manipuler et agencer un ensemble d'éléments rigoureusement défini ; trouver une liberté au sein d'un matériau figé. Dans les *Cinq pièces pour orchestre* de Schoenberg, il s'agit effectivement d'imposer, par le biais d'une prescription, l'usage d'un certain nombre d'éléments, d'un ensemble d'objets qui ne peut être par la suite étoffé ou appauvri. C'est la raison d'être des prescriptions que nous avons examinées plus haut : une règle définit un élément, un accord ou une mélodie, que l'artiste se doit d'utiliser. Il s'agit pour lui de « faire avec » ce qui est déterminé, avec les éléments dont les prescriptions lui imposent l'usage. Ceux-ci constituent l'ossature du jeu, représentent l'unique matériau des combinaisons que celui-ci est à même d'engendrer. Nous sommes ici dans le cadre d'un premier type de donne que l'« unité » de la règle est à même d'instituer : la « main ». La donne détermine entièrement le matériau que le joueur doit utiliser : celui-ci est fixé une fois pour toute et ne peut en aucun cas être modifié. Outre les « Couleurs » et le « Récitatif obligé » de Schoenberg, d'autres travaux artistiques se placent sous l'égide de semblables prescriptions : c'est notamment le cas des *35 variations* de Georges Perec qui utilisent un seul et unique matériau, la première phrase d'*A la Recherche du temps perdu*. Le fameux : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » constitue bien une « main » : il s'agit d'utiliser exclusivement cette phrase, de se tenir à un matériau déterminé de façon invariable. « Que faire avec cette phrase ? » Telle est bien la question. Force est de constater que les réponses ne manquent pas, et que cette interrogation est à l'origine d'une véritable exploration. Il s'agit effectivement ici de produire une diversité à partir d'une unité,



de penser un unique élément comme étant susceptible de produire de multiples agencements.

Nous sommes bien dans le cadre de la polyphonie que nous évoquions plus haut : une même phrase peut donner naissance à plusieurs énoncés, et ce par le biais de divers procédés. Perec décide ainsi d'avoir recours à l'anagramme : « Je cherche le temps bougé ou semé d'un sinon... »<sup>194</sup> ; au lipogramme : « Durant un grand laps de temps l'on m'alita tôt »<sup>195</sup> ; aux variations « minimales » : « Longtemps, je me suis bouché de bonne heure / Longtemps, je me suis douché de bonne heure / Longtemps, je me suis mouché de bonne heure / Longtemps, je me suis touché de bonne heure »<sup>196</sup> ; à la synonymie : « Pendant plusieurs années j'allai au lit tôt »<sup>197</sup> ; à l'insistance : « Pendant longtemps, je me suis couché de bonne heure, pendant très très très longtemps, je me suis couché, je suis allé au lit, quoi, de très bonne heure, de très très bonne heure, vraiment de très très très bonne heure »<sup>198</sup>... Il s'agit bien ici d'explorer toutes les possibles altérations que peut subir une phrase, et d'utiliser tous les possibles moyens d'altérer cette même phrase : ceux-ci peuvent être d'ordre typographique (suppression d'une ou de deux lettres de l'énoncé : bourdon et double bourdon...), alphabétique (réécrire l'énoncé en retranchant une lettre de l'ensemble de l'alphabet, en l'occurrence le « e » et le « i » : anagramme ; « trier » les différents symboles constituant l'énoncé : réorganisation alphabétique...), sémantique (jouer sur le sens des mots composant l'énoncé : synonymie, contresens...) ou stylistiques (jouer sur le degré d'expressivité de l'énoncé : insistance, amplification, diminution...)... Trouver une liberté à l'intérieur d'un cadre rigoureusement défini : voilà le but du jeu. Explorer les modes opératoires susceptibles de conférer plusieurs formes, d'agencer différemment, le matériau qui constitue la « main » : voilà le problème du joueur. Il se doit d'expérimenter, d'utiliser, voire de compléter, un

---

<sup>194</sup> G. Perec, *35 variations* (jeu auquel se prêtent également, et dans ce même ouvrage, H. Mathews, O. Pastior, B. Eruli, G. Lopez Gallego), Le Castor Astral, Paris, 2000, p. 18.

<sup>195</sup> G. Perec, *Idem*, p. 21.

<sup>196</sup> G. Perec, *Ibid.*, p. 35.

<sup>197</sup> G. Perec, *Ibid.*, p. 44.

arsenal de techniques à même de résoudre le problème que lui pose le jeu. Unité rime ici avec inventivité ; la donne définit, en imposant un matériau, un ensemble de possibilités qu'il s'agit pour le joueur d'explorer.

Nous pourrions ainsi ranger dans semblable conception de l'unité toutes les pratiques artistiques se confrontant à un seul et unique matériau, opérant à partir d'une « main » invariable et figée. C'est le cas, en littérature également, des *Exercices de style* de Raymond Queneau. Le but du jeu s'apparente fortement aux variations de Georges Perec : énoncer différemment une seule et même chose, raconter tout autrement une histoire similaire. Il s'agit donc effectivement d'un problème de style : quels différents aspects un même énoncé peut-il revêtir ? Comment est-il possible de le reformuler ? Queneau propose quatre vingt-dix-neuf solutions à ces deux interrogations. Certaines d'entre elles proposent d'intervenir sur la langue elle-même, de réécrire l'histoire de départ en javanais (« Unvin jövur vevers mividin suvur unvin vautobobuvus deveu lava livigneve esseve [...] »<sup>199</sup>), en loucherbem (« Un lourjingue vers lidimège sur la lateformeplie arrière d'un lobustotem [...] »<sup>200</sup>) ou de faire appel à des anglicismes (« Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tressés. »<sup>201</sup>). D'autres tiennent au ton de l'expression (qui peut être injurieux : « Après une attente infecte sous un soleil ignoble, je finis par monter dans un autobus immonde où se serrait une bande de cons. »<sup>202</sup>), ou au registre de langue qui peut être vulgaire (« L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. »<sup>203</sup>) ou précieux (« C'était aux alentours d'un juillet de midi. Le soleil dans toute sa fleur régnait sur l'horizon aux multiples tétines. »<sup>204</sup>). D'autres encore tiennent au point de vue de l'énonciateur : celui-ci peut être subjectif (« Je n'étais pas mécontent de ma vêtue, ce jourd'hui. J'inaugurais un

---

<sup>198</sup> G. Perec, *Ibid.*, p. 28.

<sup>199</sup> R. Queneau, *Exercices de style*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 2002, p. 123.

<sup>200</sup> R. Queneau, *Idem*, p. 122.

<sup>201</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 112.

<sup>202</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 133.

<sup>203</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 64.

nouveau chapeau assez coquin, et un pardessus dont je pensais grand bien.»<sup>205</sup>) ou refléter une autre subjectivité (« Il y avait aujourd’hui dans l’autobus à côté de moi, sur la plate-forme, un de ces morveux comme on n’en fait guère, heureusement, sans ça je finirais par en tuer un.»<sup>206</sup>). D’autres propositions de variations sont bien sûr envisageables et envisagées (certaines jouant sur la forme littéraire, d’autres sur l’ordre des lettres au sein de l’énoncé...).

Nous pourrions plus largement ranger dans la « main », dans ce premier type d’« unité » que la règle est à même d’instituer, toutes les pratiques artistiques adoptant une forme « sérielle ». Il s’agit ici aussi de produire une diversité à partir d’une unité : un même élément donne lieu à de multiples variations, un matériau homogène devient source de nombreuses différences. C’est par exemple le cas en peinture, et notamment dans le cas de l’une des séries de Gérard Gasiowski : les *Fleurs*. Le dispositif reprend bel et bien le principe de la « main » : chaque pièce est constituée de quatre feuilles de papier agencées verticalement pour former un rectangle. Un pot de fleur est représenté sur chacune des deux feuilles du bas ; des fleurs sont peintes sur les deux feuilles supérieures. Ces fleurs sont en quelque sorte cultivées « hors sol » : elles ne prennent pas racine dans le pot, aucun élément ne vient mettre en contact les ensembles supérieurs et inférieurs de feuilles. Ce cadre strict permet au peintre d’explorer la peinture : il constitue à vrai dire un véritable résumé des difficultés que présente la peinture puisqu’il réunit deux efforts et procédés exactement contraires. Sur les feuilles du bas, il s’agit d’étaler de la peinture, de la traiter sur le mode de l’étendue, afin de constituer une surface qui ressemble à un pot. Sur les deux feuilles du haut, il s’agit au contraire de travailler la peinture par « touche », de la traiter sur le mode de « l’éclaboussure » comme dit lui-même Gérard Gasiowski, de juxtaposer des tâches de couleurs qui figurent les pétales. Monochrome et polychrome, surface et éclaboussure, Soulages (avant qu’il ne s’entienne au noir) et Pollock (avant qu’il ne couche la toile) : voilà ce qu’il s’agit de tirer

---

<sup>204</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 150.

<sup>205</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 24.

<sup>206</sup> R. Queneau, *Ibid.*, p. 25.

d'un même matériau, la peinture. Qu'est-il possible de réaliser en s'en tenant à un même motif et à ces deux efforts contraires ? Quelles formes peut prendre l'étendue et la « touche » ? Telles sont ici les questions que permet de poser la « main », la stricte limitation du matériau pictural à une figure (un pot de fleur), à un support et à une palette.

Il est toutefois un second type d'« unité » que la règle est à même de constituer. Toutes les pratiques artistiques que nous évoquons dans le cadre de ce travail n'adoptent pas des prescriptions comparables à celles qui fondent les *Cinq pièces pour orchestre* de Schoenberg ou les diverses variations que nous avons évoqué. En effet, la donne que représente la règle peut prendre une autre forme : elle ne détermine pas forcément un seul et unique élément, ne place pas toujours le joueur devant une « main », un matériau invariablement figé. Elle peut à l'inverse définir un ensemble plus vaste, contenant plusieurs éléments, et laissant à l'artiste la possibilité de choisir en partie ce qu'il désire utiliser dans le cadre de son travail. La donne constitue alors une « pioche », un ensemble d'éléments qui sont susceptibles d'être utilisés et intégrés dans le cadre du jeu. Ces éléments sont ainsi remisés, placés en situation d'attente : leur usage est de l'ordre du possible, la fonction qu'ils sont à même d'acquérir est, pour l'instant, virtuelle. Les potentialités qu'ils offrent existent bel et bien : ils constituent un ensemble de possibles combinaisons, et sont susceptibles de devenir membres de concevables agencements. Mais leur usage n'est jamais nécessaire : ils peuvent très bien ne jamais servir ; aucune prescription ne vient exiger du joueur qu'il les utilise. Celui-ci peut décider librement des les associer ou non aux éléments qu'il possède déjà, ou à l'inverse choisir de ne jamais les combiner avec ceux-ci. La « pioche » constitue donc un tout autre ensemble de possibilités que la « main » : ce qui « peut être » n'est pas directement lié à ce qui « est » effectivement utilisé dans le cadre d'une pratique artistique. Si pioche rime avec possible, c'est parce qu'elle contient des éléments qui « peuvent être » agencés, et peuvent donc jouer un rôle dans l'espace que les règles sont à même de circonscrire. Le joueur n'est donc plus placé sous l'égide d'une question comme : « Que faire avec cinq sons ? », ou : « Comment raconter une histoire de quatre-vingt dix-neuf façons ? »

En ce sens, la « pioche » s'oppose en partie à la « main » : celle-ci n'est plus seule à décider des éléments que le joueur se doit d'utiliser ; le joueur peut décider ou non d'utiliser certains des éléments déterminés par la règle. Il n'est pas totalement prisonnier d'une décision première, de la « donne » initiale : le matériau circulant dans le cadre du jeu peut être renouvelé, voire défini, en cours de partie. Il évolue, est à même de changer, et donc de modifier la situation dans laquelle se trouve le joueur. Celui-ci n'a plus à « faire avec » un matériau défini dès le départ. La « pioche » est à même de tempérer une fatalité, de faire en sorte que tout ne soit pas joué en un seul « tirage », dès le début de la partie. Mais il ne s'agit toutefois que de tempérer semblable fatalité : le joueur est libre d'avoir recours à un certain nombre d'éléments ; il n'a pas la possibilité de définir ces mêmes éléments. Ceux-ci lui sont imposés, sont le produit d'une donne : celle-ci détermine ce que contient la « pioche » et définit l'ordre des éléments qu'elle renferme. Le problème du joueur reste donc absolument entier : il s'agit toujours pour lui de tirer parti de ce qu'il n'a pas choisi, de trouver une liberté au sein de ce qu'on lui a imposé. Mais cette liberté s'accroît de façon sensible : il est à même d'opérer un choix parmi ce qu'il n'a pas choisi, de sélectionner ce qu'on lui a imposé. L'« unité » que définit la règle lui confère une plus grande « marge de manœuvre », et son effort diffère de celui qu'il doit fournir lorsqu'il dispose d'une « main ». Sa question peut fort bien être la même : « Comment composer une mélodie avec une harmonie de cinq sons ? » Mais il lui est possible, pour y répondre, de faire appel à de multiples sonorités, de choisir parmi les éléments qu'il a à sa disposition. Son travail ne consiste plus seulement à résoudre une énigme comparable à celle qui préside aux « Couleurs » de Schoenberg. Il se doit également de sélectionner le matériau lui permettant de relever semblable défi et de répondre à semblable interrogation.

La « méthode de composition avec douze sons » chère à Arnold Schoenberg s'inscrit dans semblable conception de la donne et invite l'artiste à se constituer une « pioche » à partir de laquelle envisager le processus de composition. L'importance de la donne est ici manifeste : cette méthode invite le compositeur à utiliser un nombre rigoureusement défini et organisé d'éléments. Schoenberg écrit ainsi : « Cette

méthode consiste essentiellement dans l'emploi constant et exclusif d'une série de douze sons différents. Ce qui veut dire, naturellement, que cette série ne répète aucun son et qu'elle utilise les douze notes de la gamme chromatique, mais prises dans un ordre différent.»<sup>207</sup> Le travail du musicien allemand s'inscrit ainsi effectivement dans la lignée de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach : il choisit de s'en tenir à la gamme « tempérée » que met au point et popularise l'auteur du *Clavecin bien tempéré*. Il n'y a pas, sur ce point, d'évolution ainsi que le note fort justement Pierre Schaeffer. L'originalité réside ailleurs : il s'agit d'utiliser en intégralité cet ensemble de notes ainsi que le montre clairement l'emploi des termes « constant » et « exclusif ». Le compositeur doit s'en tenir au matériau défini par la règle, c'est-à-dire aux notes de la gamme « chromatique », mais il doit surtout utiliser celles-ci de façon rigoureusement égale. Aucune d'entre elles ne peut être placée en position « dominante » : « Doubler une note, c'est mettre l'accent sur elle et mettre l'accent sur une note risque de la faire prendre pour une note importante, voire une tonique. Il faut proscrire tout ce qui risque d'amener pareille interprétation.»<sup>208</sup> Il s'agit bien ici de « faire avec » un ensemble d'éléments, et non de se cantonner à un matériau défini, par le solfège en l'occurrence : le compositeur ne doit pas seulement utiliser des notes ; il doit utiliser toutes les notes de la gamme qu'elles que soient les règles qui régissent traditionnellement leurs modes d'associations. La donne prend sur ce point toute son importance.

Le musicien doit également utiliser ce matériau selon un ordre défini, qui est « différent » de celui de la gamme : il doit respecter la disposition des sons au sein de la série, ne peut considérer celle-ci comme un simple « réservoir » de sonorités. En ce sens, il fait effectivement face à une question comparable à l'interrogation de Gérard Gasiorowski dont nous avons déjà traité : « Que faire avec une mélodie de douze sons ? » Mais il est à même, pour y répondre, d'utiliser un matériau plus large que celui que représente la série définie par les règles de la « méthode de composition

---

<sup>207</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons » (1941), dans *Le Style et l'Idée*, choix d'écrits réunis par L. Stein, traduits de l'anglais par C. de Lisle, Buchet/Chastelle, Paris, 2002 (nouvelle édition établie par D. Cohen-Levinas), p. 166.

avec douze sons ». En effet, ce premier agencement de sons possède des « formes-miroir » : de la série fondamentale, on peut ainsi déduire sa « rétrogradation » (en lisant la mélodie de droite à gauche), son inversion (en reversant les intervalles, c'est-à-dire la « distance » qui sépare chaque son dans la hauteur de la partition), et la « rétrogradation de son inversion » (en combinant les deux procédés différents). Le joueur dispose ainsi d'un ensemble de quatre séries (les trois « formes-miroir » et la série originelle) et peut choisir l'un ou l'autre : il dispose ainsi d'ores et déjà d'une liberté plus grande que dans le cas des *Cinq pièces pour orchestre*. Mais celle-ci ne s'arrête pas là : le compositeur peut faire « commencer » ces séries-là où il le désire. Il peut, pour parler en musicien, transposer celle-ci sur chaque degré de la gamme chromatique, et est à même de commencer par faire entendre le « sol » qui est placé en quatrième position dans la présentation de la première série : il dispose ainsi d'un ensemble de quatre-huit séries. De plus, ces séries peuvent être scindées afin de constituer des unités plus petites, ainsi que le stipule Schoenberg : « On divise souvent la série par en fractions, par exemple en deux groupes de six notes, ou en trois groupes de quatre, ou en quatre groupes de trois. »<sup>209</sup> Sachant que chacune des quarante-huit séries peut subir ce traitement, le compositeur dispose d'un ensemble de 432 groupes de notes (96 groupes de deux notes, 144 groupes de trois notes, 192 groupes de trois notes).

Le matériau que définit l' « unité » que la règle est à même de constituer acquiert ainsi un autre statut que dans le cas de la « main ». Les prescriptions qui régissent les *Cinq pièces pour orchestre*, les *Exercices de style* ou les *Fleurs* le montrent clairement : la « main » propose d'explorer, à l'aide d'un même élément, les ressources qu'offrent un orchestre (dans le cas de Schoenberg), une langue (dans le cas de Queneau) ou une matière (dans le cas de Gérard Gasiorowski). Ce matériau acquiert une fonction précise : une « unité » se doit de mettre à jour une « diversité ». Il s'agit ainsi de prendre cette « unité » au sens large, de prendre le parti d'une extrême réduction et d'une rigoureuse définition du matériau musical : puisque, dans le cas des

---

<sup>208</sup> A. Schoenberg, *Idem*, p. 167.

<sup>209</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 172.

« Couleurs », il s'agit de mettre à jour des « timbres », de découvrir comment chaque instrument, ou famille d'instrument, est à même de « colorer » un son, il est nécessaire que l'ensemble des membres de l'orchestre joue rigoureusement la même partition. Seul un même élément, la note, est à même de mettre à jour une diversité : le solfège, la discipline qui régit la définition et l'usage de ces « notes » devient donc un moyen d'exploration de l'orchestre. C'est parce qu'elle définit un ensemble d'éléments on ne peut plus réduit que la « main » permet des découvertes à ce point spectaculaires : comment imaginer, avant de s'être astreint à semblable prescription, qu'un seul et unique son était à même d'héberger des « couleurs si diverses ? La « pioche » de la « méthode de composition avec douze sons » nous place dans une autre situation : elle invite au joueur de répondre à la question du possible en utilisant les différentes formes que peut prendre un élément donné, la série, en ayant recours à une diversité issue d'une seule et unique unité. Comme l'écrit Schoenberg : « Les possibilités qu'on a de tirer les éléments formels d'une composition musicale, mélodies, thèmes, motifs, figurations, accords, d'une série fondamentale sont infinies. »<sup>210</sup> La méthode du compositeur allemand nous invite précisément à tirer parti de semblables « possibilités ».

En effet, que permet la pioche ? Quelles sont ses vertus ? À entendre Schoenberg, on ne saurait douter de l'existence de celles-ci puisqu'il n'a de cesse d'insister sur un point : le compositeur doit être à même d'évoluer au sein d'un cadre musical rigoureusement défini, d'opérer au sein d'une même « unité » matérielle. Il est effectivement en ce sens comparable à un joueur : « Quantité de joueurs d'échecs sont capables de jouer une partie « à l'aveugle » et tout joueur d'échec se doit d'être à même de prévoir normalement les cinq coups qui vont suivre. Ceux qui peuvent prévoir dix coups à l'avance ne sont pas très nombreux, mais c'est seulement à eux que peut se comparer le compositeur doué du pouvoir d'imagination d'un véritable esprit musical. »<sup>211</sup> Cet esprit anime en fait celui qui est à même de concevoir l'art à l'aune de l'unité, de penser ensemble et non séparément les différents aspects de la

---

<sup>210</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*

<sup>211</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*



musique : « Une idée musicale, bien que comportant mélodie, rythme et harmonie, n'est aucun de ces trois facteurs pris isolément : elle est constituée par leur ensemble. Les éléments d'une idée musicale sont en partie intégrés au plan horizontal, en tant que sons successifs, en partie intégrés au plan vertical, en tant que sons simultanés. »<sup>212</sup> Il s'agit ainsi de composer en se situant dans le cadre d'une unité, en se plaçant aux antipodes du « bric-à-brac musical ». Nombre de compositeurs « paresseux » choisissent en effet de s'emparer d'une mélodie, d'une succession de sons, puis de définir un rythme, et enfin de concevoir une harmonie, un ensemble d'autres sonorités destinées à être « superposés » à la phrase musicale ainsi constituée. Semblables ajouts sont au fondement de la « cuisine » qu'affectionne le « restaurateur »<sup>213</sup> Stravinsky. Un air conçu afin de pouvoir être aisément mémorisé, voire chantonné, une harmonie venant « gonfler » la mélodie aux moments opportuns, et le tour est joué. Voilà une musique qui peut réjouir Paris (où fut jouée la « première » du *Sacre du printemps*).

L'objectif que poursuit la série est tout autre : la « pioche » permet de concevoir mélodie, harmonie et rythme à partir d'une même unité. Ce qui est séparé se rejoint à travers un matériau unique, et c'est pour cette raison que Schoenberg préconise son emploi. Elle place celui qui l'utilise dans une situation plus qu'intéressante : s'il s'agit d'agencer de composer, d'agencer des sons ou des organisations de sons, c'est à l'aide d'un matériau pensé sur le mode de l'unité. En présentant la donne sous la forme d'un ensemble d'éléments, en fournissant au joueur la possibilité d'utiliser une diversité d'objets musicaux conçus à partir de la même unité, la pioche fait la promotion d'une rigueur musicale. Elle est à même de nous permettre de répondre à la question de Schoenberg : « Comment, après tout, puis-je

---

<sup>212</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 167.

<sup>213</sup> Le fameux article d'A. Schoenberg, « Igor Stravinsky : le restaurateur » (repris dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p.378) dont T. Adorno reprend le titre dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, repose sur un habile et fort méchant jeu de mot : « *Der restaurateur* » signifie aussi bien le « restaurateur » de tableaux que le propriétaire d'un restaurant. Nul doute que ce mot d'esprit fit les délices d'Adorno qui ne cesse de vilipender ce qu'il nomme « l'art culinaire ».

relier deux sons ? » Il s'agit plutôt, dans ce cas précis, de douze sons, mais le problème est le même : il s'agit d'imaginer les possibles relations que peuvent entretenir les différents éléments constituant cet ensemble, d'envisager toutes les combinaisons qu'est susceptible de produire le système de la gamme « tempérée » chère à Jean-Sébastien Bach. La « pioche » assied semblable ambition en nous permettant de concilier deux impératifs *a priori* antinomiques : une liberté de choix quant au matériau susceptible de rentrer dans le cadre de la composition ; une stricte détermination et limitation de ce même matériau. C'est pourquoi Schoenberg invite les compositeurs à s'emparer de son procédé : « Servez-vous de la série et composez comme vous en aviez l'habitude auparavant. [...] Continuez d'employer les formes d'expression, les thèmes, les mélodies, les sonorités, les rythmes dont vous aviez l'habitude »<sup>214</sup>. La série n'a pas pour vocation de bouleverser les procédés de composition et les formes musicales. Elle a pour fonction d'asseoir une unité, de permettre au musicien de se situer dans le cadre de la polyphonie que nous avons déjà évoqué.

### *La troisième forme d'unité : le « stock »*

Outre la « main » et la « pioche », il existe un troisième et dernier type d'« unité » que la règle est à même d'instituer : le « stock ». Il se situe à bien des égards à mi-chemin entre les deux premiers types que nous avons précédemment évoqués. Le « stock » reprend la principale caractéristique de la « main » : la donne détermine un matériau que le joueur se doit d'utiliser en exclusivité. Il n'a pas le choix des éléments avec lesquels il doit opérer : ceux-ci sont définis une fois pour toute, et le joueur se doit d'exploiter pleinement l'ensemble qu'ils constituent. En ce sens, le « stock » place

---

<sup>214</sup> A. Schoenberg, « La série « schoenbergienne » » (1936), texte repris dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 161.

le joueur dans une situation comparable à celle des *Cinq pièces pour orchestre* de Schoenberg ou des *Exercices de style* de Queneau. Sa question est : « Que faire avec les éléments que l'on m'a imposés ? » Par contre, le « stock » diffère sur un point : ces éléments constituent un ensemble bien plus vaste que la « main ». Un « stock » digne de ce nom ne saurait renfermer un seul accord, une unique histoire ou une seule figure. Il contient un nombre bien plus important d'éléments, nombre qui atteint parfois des proportions stupéfiantes : une pièce entière (voire une maison entière), une grande bibliothèque ou un imposant studio d'enregistrement sont nécessaires pour héberger le matériau défini par la règle. Il se rapproche en ce sens de la « pioche », d'un vaste ensemble d'éléments destinés à être utilisés. Sa taille frise et parfois dépasse une centaine d'éléments. Ce qu'il a pour vocation de produire est d'ailleurs à la hauteur de ce gigantisme : « romans » de plus de trois cents pages, musique de près d'une heure et demie, installation occupant un espace plus que conséquent... Le « stock » semble prendre le parti de d'imposant et s'attaquer au problème de la « grande forme » que nous évoquerons par la suite : délaissant les petits agencements, il semble porter une tout autre ambition, amener la combinatoire vers des proportions qui dépassent celles des œuvres que nous avons rencontrées jusqu'ici.

Semblable gigantisme n'est pas forcément nécessaire : des « stocks » peuvent être constitués de fort peu de chose. Mais il est fort courant, et ce pour une raison précise. Un parti pris justifie cette inattendue étendue : celui de l'hétérogène. C'est sur ce point que le « stock » diffère le plus nettement de la « main » et de la « pioche ». Une œuvre comme les *Cinq pièces pour orchestre* repose sur l'utilisation d'un ensemble d'éléments extrêmement homogènes : des « notes », c'est-à-dire des sons déterminés avec une extrême précision par une échelle musicale. On ne peut imaginer unité plus « unie » : ces « Couleurs » nous invitent à imaginer les possibles agencements d'objets précisément conçus pour être assemblés et combinés ensemble. Il s'agit de lier et de « relier » un ensemble d'éléments qui ont la même provenance et répondent à la même définition. Le « stock » nous invite au contraire à considérer une autre position : choisir l'hétérogène, composer à l'aide d'un matériau très divers, tenter

d'associer des objets qui diffèrent plus qu'ils ne se ressemblent. Le *Traité des objets musicaux* nous invite à nous engager dans semblable tentative, à nous poser une nouvelle question : « Que faire avec des bruits, des sons de toute provenance, et aucunement des notes ? » Il s'agit de faire de la musique à partir d'une sonothèque, d'une collection de bruits préalablement enregistrés, de s'astreindre à utiliser un matériau on ne peut plus hétérogène : l'« unité » que la règle est à même de déterminer est ici composée d'un ensemble de « trouvailles », d'éléments glanés au détour d'une promenade. Comment vont-elles « s'entendre » avec d'autres sons ? De quelles « capacités d'agencements » disposent-elles ? Voilà les questions auxquelles la prescription est à même de nous aider à répondre : prendre le parti de l'hétérogène musical, c'est précisément permettre d'inédites collaborations sonores, inciter le musicien à tenter d'étonnants rapprochements, repenser l'« unité » de la règle à l'aune d'une diversité.

Le « stock » met ainsi en évidence l'une des plus étonnantes propriétés de la prescription : elle permet à des objets provenant d'horizon différents de se rencontrer enfin. Elle est à même de produire des « rencontres », d'inédites associations entre éléments de l'art. *L'Apocalypse de Jean* place dans le même espace et le même temps, ou plutôt dans la même « mesure » pour reprendre un terme de solfège, des sons issus de machines-outils et de cornes de pompiers, de rames de métropolitain ou de cafetières à café. En fait de polyphonie, c'est une cacophonie qu'il s'agit de produire, c'est-à-dire un milieu où des sons de toutes sortes peuvent se rencontrer et se mêler. Si unité il y a, il s'agit de la penser sur le mode du tintamarre : les sons discordent tout autant qu'ils ne concordent, se mêlent en se télescopant, s'entrechoquent afin de constituer d'étonnants agrégats : le vacarme est la figure de ce possible musical. La peinture devient ce que les cartels d'exposition nomment une « technique mixte » : la toile est un espace où textures, rigidités, densités et teintes très opposées parviennent à cohabiter. La volonté d'instaurer une harmonie entre ces divers substrats (comme dans le cas du tableau de Kurt Schwitters, *Merz 1*, où acier, carton et acrylique cohabitent), ou, à l'inverse, de jouer la carte de la discordance (comme dans le cas de *Merz 5*), peut guider semblable tentative d'alliance, mais il s'agit dans tous les cas de

prendre un fait en considération : le terme de « peinture » ne désigne pas uniquement une matière. La peinture est bien une entité, le Peinture de Gérard Gasiorowski, avec qui il s'agit de « dépenser tous les possibles » : elle n'est pas prisonnière d'un matériau donné, gouache ou acrylique, mais est susceptible d'héberger bien d'autres choses. Gouache et photographie, acrylique et modèle réduits cohabitent au sein de *La Guerre* ou de beaucoup d'autres séries ; textures et figures se rencontrent, échafaudent les termes d'un « être-ensemble » qui reste à définir. La peinture est effectivement une « coulée », un fleuve, qui est susceptible de charrier une multitude d'objets et de matières.

Et la prescription nous invite précisément à penser les termes de semblable « rencontre » : penser l'unité de la règle sur le mode de la diversité, jouer la carte de l'hétérogène et non de l'homogène, permet de faire d'une œuvre d'art le lieu où d'étonnantes combinaisons peuvent naître. C'est par exemple le cas chez une artiste comme l'espiègle Sarah Sze, qui investit littéralement les locaux de la fondation, en mars 1999, pour y réaliser une stupéfiante installation. S'approvisionnant dans les nombreuses quincailleries peuplant le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, elle constitua un étonnant « bric-à-brac » contenant des objets aussi divers que pots de fausses fleurs en plastique (article apparemment fort présent dans les vitrines du Boulevard Raspail), boîtes de coton-tige ou capsules de bouteilles d'une célèbre limonade américaine. Cet imposant « stock » constitue la matière de l'installation qu'il s'agit par la suite de réaliser : procédant sans aucune esquisse ou plan, improvisant en fonction des spécificités du lieu et du matériau dont elle dispose, l'artiste se propose d'agencer les divers objets qu'elle a sélectionnés. L'œuvre est ainsi constituée d'un nombre incalculable de combinaisons toutes plus originales et fantasques que les autres : pinceaux, vis, bougies, éponges, vaisselle en plastique, punaises et emballages divers se retrouvent placés sur un promontoire, et surplombent des rangées de cotons-tiges, des tours d'allumettes ou des colonnes de capsules et bouchons... L'installation ainsi réalisée semble tenir de deux formes presque antinomiques d'art. Par sa taille (la totalité du lieu d'exposition) et son ampleur (plus d'un millier d'éléments semblent constituer ce séduisant agencement), elle ressemble à une fresque : celui qui découvre

cette œuvre est face à un vaste capharnaüm qui semble pourtant être parfaitement organisé (autour de lignes délimitant de nombreux points de fuite). Par sa minutie (sa volonté de réaliser des agencements à l'aide d'objets de taille fort réduite) et sa fragilité (la plupart des objets semblent être tout simplement posés), l'œuvre tient de la miniature : le spectateur ne se lasse pas de la parcourir des yeux, de chercher les détails, l'inédite et discrète association, qui lui a échappé.

Le mode opératoire de cette œuvre facétieuse est on ne peut plus clair. Nous sommes bien dans le cadre du « stock » et de la troisième forme d' « unité » que la règle est à même de constituer : c'est le matériau défini par la règle qui décide de la forme de la forme qu'aura l'œuvre au final ; c'est ce avec quoi l'artiste décide de travailler qui guide l'élaboration de son travail. Il s'agit bien de « faire avec » un ensemble d'éléments définitivement définis. Cette définition peut d'ailleurs échapper à l'artiste ; le « stock » qu'il se doit d'utiliser à fin de création peut ne pas être de son fait. C'est notamment le cas dans l'une des installations de Joël Hubault qui fut réalisée aux Abattoirs de Toulouse en 1998. Le fort inventif artiste français repousse encore plus loin les limites du « stock » puisqu'il organise une collecte en invitant toute personne intéressée par sa pièce à y participer en lui confiant toutes sortes d'objets roses. Seul le choix de la couleur est du fait de l'artiste : la nature et fonction du présent est au choix du visiteur. L'ensemble constitué des dons des visiteurs est ensuite disposé dans une structure en bois en forme de bateau que Joël Hubault a réalisé par avance : il y agence les objets en fonction des affinités et possibilités combinatoires qu'ils offrent. Le pont abrite un sex-shop (le rose est apparemment l'une des couleurs favorite des amateurs d'accessoires érotiques), la cale une chambre et une cuisine, et le tout est décoré de grandes guirlandes de papier toilette (matériau le plus abondant dans toute l'installation). Ici aussi, le « stock » décide de la forme de l'œuvre : rien ne peut laisser prévoir à quoi ressemblera au final cette étrange installation. L'artiste se propose de « faire avec » ce qu'on lui apporte, et semble prendre au pied de la lettre l'expression « moyens du bord » : la structure-bateau n'a pas de contenu propre (Hubault arrive avec sa coque mais les mains vides) et est conçue pour recevoir un ensemble d'objets avec lesquels l'artiste se doit de travailler.

Proposant un cadre aux dons de ces mécènes<sup>215</sup>, les agençant dans le bord, l'artiste explore les associations et combinaisons que propose un « stock » fixé une fois pour toute et qui n'est pas renouvelé par la suite.

La position dans laquelle le « stock » place l'artiste peut, au regard de ces deux exemples, être formulé comme suit : il s'agit de tirer parti du « bric-à-brac », de produire un ordre, de penser des combinaisons et des associations, au sein d'un grand désordre. Le capharnaüm est un lieu qui permet la relation, qui offre à l'artiste la possibilité de penser les liens que peuvent entretenir les choses, et la prescription est à même de venir épauler cette étrange ambition. Mais ce capharnaüm peut être encore plus vaste que celui que se constituent Sarah Sze ou Joël Hubault afin de travailler. Il peut constituer un ensemble de choses encore plus éparses que ceux que nous avons déjà cités, et amener l'œuvre d'art sur un autre terrain. C'est notamment le cas du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, le travail préparatoire qu'a effectué Georges Perec afin de rédiger son « romans ». L'auteur a constitué, afin de composer son « stock », deux cahiers, « Citations » et « Allusions et détails », qui regroupent des choses on ne peut plus disparates. Le premier d'entre eux constitue une bibliographie fort fantasque qui semble ne relever d'aucune logique précise et digne de ce nom : des romanciers comme Gustave Flaubert, Jules Verne, Stendhal, Proust ou Kafka côtoient les oulipiens Jacques Roubaud, Italo Calvino ou Raymond Queneau, ou des auteurs comme Raymond Roussel et Borges. Époques, lieux et courants artistiques s'entremêlent et s'entrechoquent ici : Sigmund Freud, James Joyce ou Nabokov viennent, entre autres, compléter ce bizarre panthéon. Cette hétérogène sélection ne s'arrête pas là puisqu'à chacun des vingt noms d'écrivains présents dans le cahier « Citations » correspondent 10 phrases dont la sélection semble également relever du plus grand des désordres. *Aurora*, *Fourbis* et *Fibrilles* rencontrent les *Cinq leçons d'ethnologie* de Leiris. *Un cœur simple*, *Bouvard et Pétuchet* ou *L'Éducation sentimentale* sont

---

<sup>215</sup> Il s'agit d'ailleurs de l'une des plus originales et sympathiques formes de mécénat qui soit. Tout le monde est à même de fournir à l'artiste les moyens d'élaborer son œuvre, mais, en fait d'argent, il s'agit d'apporter une couleur : le « rose ».

placés au sein de la même liste, ainsi que l'*Histoire de l'infamie* ou *Les Ruines circulaires* de Borges.

Qu'est-ce qui explique semblables choix ? Faut-il y voir la marque d'un goût fort éclectique pour la littérature, la volonté de rassembler des phrases glanées au détour d'une lecture ? La chose est peut-être plus subtile : Bernard Magné décèlerait sans doute dans ces listes quelque « aencrage », pour reprendre l'un de ses propres termes, quelques indices autobiographiques prenant les formes d'emprunts littéraires. Perec semble avoir en effet avoir joué de la sorte avec sa propre histoire, disséminant faits, souvenirs et objets dans le complexe réseau que forment ses écrits. Cette liste serait alors un code, un érudit cryptage renvoyant aux fragments d'une vie (de lecteur). Mais quel que soit ce qui motive l'établissement de ce cahier, force est de constater que celui-ci possède une fonction précise : les 200 éléments qu'il contient, et les 220 que regroupe le cahier « Allusions et détails », fournissent la matière première de *La Vie mode d'emploi*. Le « romans » est construit à partir de cet ensemble hétéroclite, ainsi que l'explique son auteur : « Au départ, j'avais 420 éléments, distribués par groupes de dix : des noms de couleurs, des nombres de personnages par pièces, des événements comme l'Amérique avant Christophe Colomb, l'Asie dans l'Antiquité ou le Moyen Âge en Angleterre, des détails de mobilier, des citations littéraires, etc. »<sup>216</sup> En effet, ce « bric-à-brac » est par la suite savamment organisé : cet ensemble de 420 éléments forme 42 listes de dix éléments chacune, et ces mêmes listes sont réparties afin de former dix groupes de quatre listes et un groupe de deux listes. Se côtoient ainsi des éléments ayant trait aux personnages (la liste « Position et activité »), à l'intrigue qui doit se nouer entre eux (liste « Ressort ? »), aux décors dans lequel cette même intrigue doit prendre place (« Murs et sols »), aux animaux, aux vêtements, boissons, nourriture, fleurs, sentiments qui rentrent dans le cadre du « romans ». Les listes « Citations 1 » et « Citations 2 » consignent quant à elles les noms d'auteurs dont les propos (recopiés ou indiqués dans le cahier « Citations ») doivent entrer dans le cadre du roman.

---

<sup>216</sup> G. Perec, entretien avec J.-J. Brochier, *Magazine littéraire*, n°141, octobre 1978.



Nous sommes bien ici dans le cadre du « stock » et du troisième type de donne que permet la prescription. De même que dans le cas de la « main » et de la « pioche », l'« unité » que la règle est à même d'instituer est au fondement de l'élaboration de l'œuvre d'art. Le *Cahier des charges* illustre ce fait de fort claire façon : c'est le matériau déterminé par la prescription, le « stock » que Perec s'est constitué et qu'il se propose d'utiliser, qui décide de la forme qu'aura au final le « romans ». Son contenu est fonction du matériau avec lequel l'écrivain se propose de travailler ainsi que l'explique Georges Perec : « Tout ça me fournissait une sorte d'armature [...]. J'avais, pour ainsi dire, un cahier des charges : dans chaque chapitre devaient rentrer certains de ces éléments. Ca c'était ma cuisine, un échafaudage que j'ai mis près de deux ans à monter. »<sup>217</sup> Semblable « échafaudage » ne se cantonne en effet pas à la seule liste : outre les éléments, on trouve, au sein du même *Cahier des charges*, nombre d'« outils et repères » pour reprendre l'expression de Perec. Le premier d'entre eux est le lieu unique où se déroule l'action : l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* est en quelque sorte mis à plat, conçu comme un damier dont chaque cas équivaut à un appartement ou à une partie de l'immeuble (le hall d'entrée, l'escalier, l'ascenseur et la chaufferie sont également présents). Le second de ces repères présente la façon dont le « romans » progresse au sein de semblable espace : plutôt que de suivre le déplacement fastidieux d'un quelconque narrateur (comme, par exemple, un prometteur immobilier venant visiter ces lieux l'un après l'autre), Georges Perec a recours à une autre solution. La progression du livre suit un modèle formel : le déplacement du cavalier sur le damier que constitue l'immeuble. Un algorithme vient décider, en fonction de ce mouvement, des éléments présents dans les 42 listes et destinés à accompagner chacun de ces déplacements : à chaque lieu où la pièce d'échec atterrit correspond citations, détails du mobilier, nombre de personnages etc.

Semblable « échafaudage » nous place ainsi face à un nouveau problème. Le terme d'« éclectique » ne suffit pas à caractériser pleinement l'ensemble d'éléments que contient le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* : il semble que Georges Perec place sur le même plan, celui de la prescription, des choses dont la nature diffère du

---

<sup>217</sup> G. Perec, *Idem*.

tout au tout : détails à utiliser, objets à décrire, indications d'ordre narratologique (nombre de personnages et actions de ces mêmes personnages...) et citations qu'il s'agit de « recaser ». Ce « stock » singulier semble consacrer la toute-puissance du « scalpel » de Wassily Kandinsky. Tout ce qui peut être « disséqué », « isolé », ramené à l'état d'élément est à même de prendre place dans semblable ensemble. L'instrument décide seul de ce qui est susceptible d'être proposé à l'agencement : sa lame peut s'attaquer à l'acier ou au bois, mais également à un matériau d'ores et déjà « mis en forme » et manufacturé. Tout « stock » est à même de contenir des agencements déjà conçus et réalisés, des phrases, mélodies ou figures qui sont le fait d'autres artistes que celui qui entend créer à partir de semblable « bric-à-brac ». Éléments et agencements d'éléments semblent ainsi avoir égal droit de cité dans le cadre de l'« unité » que la règle est à même de déterminer. La « dissection de l'art » semble ici prendre une toute autre ampleur : elle est à même d'isoler la matière qui constitue ces organismes que sont les œuvres d'art, mais également les organes, la matière structurée, de ces mêmes organismes. En fait, rien ne semble pouvoir résister à cette lame : elle semble confondre dans une même opération, l'autopsie, tout ce qui est à même de constituer une œuvre d'art. *L'Éducation sentimentale* ou *Ulysse* sont-ils donc des cadavres ? Peut-on disposer librement de ce que renferment ces œuvres passées à la postérité ? Ethique et esthétique se rejoignent au sein d'une nouvelle question : peut-on de la sorte placer les mots de Flaubert et de Joyce au même niveau que des descriptions d'objets présentés dans *L'Express* ?

Semblable jeu semble on ne peut plus cavalier. Ces grands auteurs sont habituellement traités avec plus de majesté. Faire fi de la sorte de toute propriété littéraire peut sembler à bien des égards choquant. Mais force est de constater que Georges Perec est passé maître dans l'art de commettre ces outrages. Outre *La Vie mode d'emploi*, il construit de nombreux écrits à partir de citations « empruntées » à leurs auteurs légitimes. C'est le cas des *Fragments de déserts et de culture*, un montage de citations qui est constitué de 149 vers d'une longueur rigoureusement égale (61 signes).

la sinistre couleur pourpre de cette nuée sombre et menaçante  
a été attestée par des fugitifs attardés qui ont pu voir avan  
Kobi Sahara Arabie Adjmir Angad Kharizim Kirman Libye  
Mekran  
Toute l'assemblée des enfants d'Israël arriva au désert de Sî<sup>218</sup>

Nous sommes bien ici dans le cadre du « ready-made aidé » cher à Marcel Duchamp. L'artiste se propose de créer à l'aide d'un matériau qu'il n'a pas lui-même créé. Utilisant, à l'instar de Gérard Gasiorowski, les services d'un marchand de couleurs, il se propose en fait d'étaler, modeler, donner forme à un matériau qui ne lui est pas propre. Les citations de *La Vie mode d'emploi* radicalisent encore semblable position : il s'agit non seulement de créer à l'aide de ce qu'on n'a pas créé, mais également à l'aide de ce que d'autres ont créé. Le marchand de couleurs et l'auteur d'*Ulysse* sont collègues : ils fournissent tous deux à l'artiste un matériau susceptible de rentrer dans le cadre de son travail. Ils mettent à disposition un ensemble d'objets qu'il est possible de s'approprier et de faire rentrer dans le cadre d'un « stock » ou de toute autre « unité » que la prescription est à même de définir. L'effort de l'artiste se résume en un seul et unique mot : agencer.

En ce sens, le « stock » met à l'honneur une singulière pratique artistique : celle du « copier/coller ». En effet, que s'agit-il de faire en s'appropriant de la sorte le travail d'autres auteurs ? À quelles opérations sont destinées les phrases qui servent d'« échafaudage » à *La Vie mode d'emploi* ? Le *modus operandi* est clair : il s'agit d'extraire un fragment d'une œuvre d'ores et déjà constituée, de « copier » une partie de la création d'un autre. Nous sommes ici dans le domaine artistique du larcin : emprunter une phrase, s'emparer d'une mélodie, copier une figure, voilà le but du jeu. Outre

---

<sup>218</sup> G. Perec, « Le désert », dans *Traverses* n°19, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, juin 1980, p. 115-119.

Perec, nombre d'artistes s'adonnent à semblables délits : Schoenberg émaille son *Ode à Napoléon* d'allusions à la *Cinquième symphonie* de Beethoven ; Gérard Gasirowski se transforme carrément en faussaire puisqu'il reproduit des toiles de Cézanne, Manet ou Van Gogh dans la grande série de *L'Académie Worosis Kiga*. De même que dans le cas de Perec, ces emprunts dépassent le cadre dans lequel ils sont habituellement cantonnés : il ne s'agit pas de s'inspirer d'une œuvre, d'étudier et d'emprunter à un artiste quelques-unes de ces bonnes idées. Le problème n'est pas d'utiliser un innovant principe de construction, ou de poursuivre l'exploration de l'usage qu'il est possible de faire de l'habile figure de style d'un ingénieux écrivain. En fait d'inspiration, il s'agit plutôt ici d'un véritable plagiat : c'est d'une phrase entière, d'une toile déjà peinte ou d'une belle mélodie qu'il s'agit d'emprunter. Point n'est besoin de masquer ce larcin : inutile de modifier ou de corriger l'objet du crime de quelque façon que ce soit. C'est la phrase, la mélodie ou la figure telle qu'elle existe déjà qui possède un intérêt. C'est à ce qui existe, par le fait d'un autre, qu'il s'agit de s'attaquer. Le mode de réception de l'œuvre d'art change ainsi singulièrement : il ne s'agit pas seulement de contempler une toile ou d'apprécier une composition ; il s'agit avant tout de se demander comment il est possible de l'utiliser. Regarder, lire, écouter : voilà des activités qui permettent l'emprunt, l'appropriation du travail d'un collègue écrivain, peintre ou musicien.

Après avoir « copié », il s'agit de « coller ». Le fragment sélectionné doit prendre place dans l'œuvre qu'il s'agit maintenant d'élaborer. Il s'agit de lui conférer le statut d'un matériau : de même que dans *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, ces emprunts constituent la matière première de l'œuvre, viennent prendre place dans le « stock » qui décide de la forme que celle-ci arborera au final. Quelque chose qui ne lui appartient pas, quelque chose qu'il s'est approprié, permet à un artiste d'élaborer une nouvelle création. Il s'agit de composer à l'aide de choses d'ores et déjà composées, d'écrire à l'aide de ce qui est d'ores et déjà rédigé et de peindre à l'aide de ce qui figure dans la toile d'un autre. Nul besoin d'ailleurs de signaler l'emprunt : celui-ci n'a pas besoin d'être mis en évidence. Inutile d'avouer quelque crime que ce soit. Les citations qui émaillent *La Vie mode d'emploi* ne sont aucunement indiquées par

quelque artifice typographique que ce soit : pas de guillemets, d'italiques ou de notes de bas de page. Les toiles de Cézanne ou de Manet qui rentrent dans le cadre de *L'Académie Worosis Kiga* ne sont pas signées du nom de leur auteur légitime : à l'inverse, et par un étonnant tour de « passe-passe » sur lequel nous reviendrons, c'est Gérard Gasiorowski qui les signe. De même, bien malin est celui qui parvient à identifier la présence d'une mélodie composée par Beethoven au sein de l'*Ode à Napoléon* de Schoenberg. Nous ne sommes pas ici dans le cadre moralement et légalement défini de la simple citation. C'est bien d'appropriation qu'il s'agit : une œuvre devient matière à une autre œuvre ; le travail d'un artiste devient le matériau de celui d'un autre artiste. Les frontières de l'œuvre d'art ne sont plus étanches : c'est bien une porosité artistique qu'il s'agit d'instituer. Une œuvre devient matière à une autre œuvre ; une pratique artistique devient un matériau pour une autre pratique artistique. Il s'agit de reconsidérer la notion d'œuvre au regard de l'appropriation : même une fois complètement « achevée », une œuvre n'est jamais figée.

En ce sens, le « stock » représente la plus actuelle, ou du moins la plus « en vogue », des trois formes de d' « unité » que nous avons évoquées. En effet, nombre de pratiques artistiques contemporaines se proposent de créer à l'aide d'un ensemble de fragments d'œuvres soigneusement sélectionnés et dûment archivés. Le rôle de l'artiste est d'agencer ces fragments, de mettre en relation les échantillons qui constituent le « stock » qu'il s'est préalablement constitué. Un courant musical met tout particulièrement ce procédé à l'honneur : le mouvement « Hip Hop » qui naît dans les années 70 à New York. Le « rap », la « techno », la « house » et autres formes de musique populaire constituent des entreprises d'appropriation, des tentatives pour « faire de la musique avec de la musique » pour reprendre l'expression du musicien Derrick May<sup>219</sup>. S'emparant de plusieurs morceaux de musique, le musicien « hip hop » les mêle grâce à deux techniques qui sont parfois utilisées de concert. Le « mix » : sur deux ou trois platines, le musicien fait tourner plusieurs disques en même temps, en les « calant » c'est-à-dire en superposant leurs structures rythmiques ou mélodiques. Le « sample » : à l'aide d'un ordinateur, le musicien digitalise des

« séquences » de musique (un rythme, une voix...) et les agence afin de créer des compositions inédites. Dans les deux cas, le musicien crée à partir d'une musique déjà composée qu'il soumet à un certain nombre d'opérations : il peut « filtrer » le morceau de musique utilisé (éliminer des passages ou des sonorités), modifier sa vitesse et son *tempo*, redéfinir son instrumentation (en retranchant ou rajoutant des instruments), rallonger son refrain ou couper un couplet... Le musicien cherche ainsi systématiquement le point d'hybridation des musiques qu'il utilise, le moyen de renouveler un matériau préexistant par des combinaisons et des associations. Il rassemble des compositions sonores, imbrique des morceaux de morceaux de musique et mentionne ses sources dans une « *playlist* », véritable registre des matériaux qu'il utilise afin de constituer son propre travail.

Nous retrouvons au sein de ces nouvelles pratiques musicales les deux caractéristiques principales de toute créativité qui se propose d'opérer à partir d'un « stock » quel qu'il soit. En premier lieu, l'artiste fait d'abord preuve d'une extrême ouverture quant au matériau qu'il est susceptible d'utiliser afin de constituer son œuvre. Puisque la règle du jeu est de « faire de la musique avec de la musique », le musicien se doit de s'intéresser à tout « ce qui se fait », d'être ouvert à toutes les influences et pratiques musicales : semblable pratique artistique suppose, par définition, sens de l'écoute, curiosité pour des musiques très diverses, voire véritable érudition musicale. Impossible de se laisser enfermer dans un quelconque « courant » ou « mouvement » musical : il s'agit de sans cesse compléter et réviser les éléments qui constituent le « stock » ce qui nécessite de fréquenter encore et encore concerts et disquaires. En second lieu, le musicien doit définir de façon rigoureuse et intangible un ensemble de fragments avec lesquels il se propose de composer. À une ouverture quant aux matériaux susceptibles d'être utilisés correspond une clôture quant à ce même matériau. Une fois le matériau sélectionné, et le « stock » enrichi, le musicien l'écoute de nouveau soigneusement, l'archive et le « séquence » : il sélectionne des « bouts » de morceaux de musique, et les marque à l'aide d'adhésifs sur un disque en vinyle, ou électroniquement par le « sampler », afin d'isoler les parties qui

---

<sup>219</sup> Propos repris dans le livret d'*Innovator*, disque édité par Fragile Records, Londres, 1998.

l'intéressent. Il classe ensuite le tout, à l'aide d'index et d'inventaires, pour être à même de gérer la banque de sons qu'il s'est ainsi constitué, et sélectionne pour chaque « mix » un ensemble de fragments avec lesquels il se propose de travailler et qui sont placés dans une caisse (qui contient les disques avec lesquels il se propose d'opérer) ou dans la mémoire d'un ordinateur. La zone de « stockage importe peu, seul la stricte définition de ce « stock » a véritablement une importance : il s'agit pour lui d'opérer au sein de l'ensemble clos et défini une fois pour toute qu'il s'est constitué, de s'en servir, à l'instar de Georges Perec, comme une « armature » ou un « échafaudage ».

Nous sommes ainsi dans le cadre d'une pratique artistique quelque peu paradoxale. À une ouverture correspond une clôture ; à une liberté (s'approprier) correspond une nécessité (utilisez ceci ou cela). Dans le cas du « stock », l'un ne va pas sans l'autre : celui qui refuserait de s'astreindre à semblable clôture sortirait du cadre des règles que nous avons examinées. La musique, la littérature ou la peinture sont en effet le produit de deux prescriptions *a priori* contraires : « Utilise ce qui te plaît ! » ; « Détermine de façon intangible ce que tu vas utiliser ! » Ces deux impératifs esquissent le cadre des pratiques artistiques que nous avons évoqué jusqu'ici et nous invitent à reconsidérer l'effort de l'artiste et ce que signifie, pour lui, le fait de « faire de l'art ». En effet, son effort ne prend pas la forme d'une invention mais celle d'une interprétation : il s'agit de revisiter un matériau donné, d'interroger ce qui « peut être » à l'aide d'un ensemble figé d'éléments produits par d'autres. Le but du jeu n'est pas de produire *in abstracto* quelque agencement littéraire ou musical que ce soit, mais d'explorer les possibilités qu'offre un agencement donné. Les bougons amateurs de musique ou de littérature diront peut-être que c'est là que le bât blesse : l'art renonce à créer et préfère recycler ; l'imagination n'est plus une vertu cardinale en terme de créativité. Les tenants de la « post-modernité » y verront peut-être le signe d'une quelconque fin de l'histoire : il n'y a plus de grand récit, de foi dans le progrès et la création, qui puisse venir ordonner une créativité digne de ce nom. Notre hypothèse est plus simple : les pratiques artistiques qui choisissent de se placer sous l'égide de semblable prescription ne sont pas affaire de renoncement ou de croyance. Leur

propos est ailleurs : elles proposent d'interroger un matériau, quel que soit celui-ci. Éléments et agencements, matières premières et produits de la culture, sont placés sur un pied d'égalité. Il s'agit de soumettre l'ensemble de ce qui est à une même question : « Que faire ? »

### *L'économie de moyens*

Il peut sembler fort cavalier, voire complètement erroné, de mêler de la sorte au sein d'une même réflexion une telle diversité de pratiques artistiques. Que dirait Gérard Gasiorowski s'il se voyait, d'une manière ou d'une autre, comparé ne serait-ce que de loin à un « Disque-Jockey » ou tout autre musicien « Hip Hop » ? Nul doute que le peintre français trouverait la comparaison quelque peu surprenante. Georges Perec, d'un naturel sans doute plus spirituel, sourirait certainement si on le rapprochait de semblable personnage. Peut-être trouverait-il même quelque jeu de mot à faire sur le nom que l'on prête à ce courant musical. Quoi qu'il en soit du présumé avis de ceux que nous citons, force est de constater qu'on ne saurait effectivement « mettre dans le même sac » l'ensemble de ces travaux : ils diffèrent sur bien des points et les présenter comme totalement semblables signifierait faire fi de bien des polémiques. C'est notamment le cas de l'œuvre de Schoenberg, qu'il convient de traiter avec la plus grande des prudences. En effet, le musicien allemand prend dans plusieurs de ses textes ses distances avec les entreprises d'appropriation et de récupération qu'affectionnent certains de ses contemporains. Le travail d'Igor Stravinsky fait notamment l'objet de nombreuses et virulentes attaques portant entre autres sur ce point. Il est vrai que le musicien russe est passé maître dans l'art d'accommoder mélodies et thèmes d'ores et déjà composés. *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* ou *Le Sacre du printemps*, « tableau de la Russie païenne » selon son compositeur, n'hésitent pas à mêler mélodies, rengaines et chants populaires russes. On y retrouve, sous des formes fort diverses, de nombreux éléments appartenant à une même



tradition musicale. C'est pourquoi Schoenberg accuse son collègue russe d'être un « restaurateur » : de même que celui qui entend « restaurer » des tableaux, Stravinsky entend dépoussiérer des musiques du passé et les intégrer dans des compositions actuelles. Ce qui sépare deux mots d'ordre, « faire de la musique avec de la musique » et tenter de « relier deux sons », tient sans doute à cela : quelle place fait-on à l'effort d'invention dont nous avons parlé ? La musique ne saurait, selon Schoenberg du moins, se réduire à une simple interprétation.

Nous reviendrons ultérieurement sur ce point dans notre seconde partie car il nous semble être d'une certaine importance, mais il convient d'abord de préciser la position que nous avons adoptée dans le cadre de ce chapitre. C'est pour ne pas tout « mettre dans le même sac » que nous avons choisi d'élaborer une typologie, et de montrer en quoi ces différentes prescriptions exigeaient de la part de celui qui s'y soumet des efforts différents. L'« unité » que nous avons évoqué n'a rien de monolithique : « main », « pioche » et « stock » n'invitent pas l'artiste à mener une recherche similaire et ne prétendent pas répondre à la même ambition artistique. Affirmer le contraire serait faire une erreur. Par contre, on ne saurait nier que ces trois types de « donne » sont apparentés et qu'elles esquissent les termes d'une commune position artistique. Même si tous les créateurs que nous avons cité n'entendent pas créer la même chose, et ne conçoivent pas l'art de semblable façon, force est de constater qu'ils adoptent un mode opératoire qui est à bien des égards comparable. Il s'agit dans tous les cas de s'astreindre à une règle, de se placer sous l'égide d'une prescription, qui vient déterminer ce dont l'artiste est à même d'user à fin de création. Le créateur choisit de circonscrire le matériau avec lequel il élabore son œuvre : il conçoit une série, élabore un « stock », détermine une fois pour toutes, à l'aide d'une règle, un ensemble d'éléments destinés à être manipulés. Élaborer semblable prescription représente un véritable travail : près de deux ans sont nécessaires à Georges Perec pour constituer l'« échafaudage » que représente le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* ; Schoenberg consacre fort longtemps à « mettre au point » une série, qu'il qualifie de « miraculeuse » en regard des immenses possibilités de variation qu'elle offre, comme celle des *Psaumes modernes*. L'élaboration

de la prescription demande un véritable effort, un travail qui est parfois bien plus long que celui qu'exige l'élaboration de l'œuvre elle-même.

Nous en revenons ainsi à la question que nous posons en introduction à ce chapitre : pourquoi et en quoi, pour quelle raison et de quelle façon, la règle est-elle l'adjuvant d'une inscription dans le possible ? Quelles vertus, au sein de la prescription, justifient tant de temps et d'efforts ? Il nous faut, afin de répondre à ces interrogations, formuler plus clairement le problème que posent ces règles, préciser les termes de la situation dans laquelle elles proposent de placer celui qui entend faire de l'art. En effet, sur quoi ces prescriptions portent-elles ? Que proposent-elles d'encadrer et de déterminer de façon rigoureuse ? Nous avons jusqu'ici utilisé le terme de « matériau » pour répondre à cette même question : la règle se propose de définir un matériau que l'artiste se doit d'utiliser ; elle détermine un ensemble d'éléments à l'aide duquel le créateur doit opérer. Dans le cadre de semblables formules, notre terminologie ne semble pas poser problème : ces prescriptions portent effectivement sur un matériau, sur l'ensemble des matières servant à la construction d'un édifice. C'est l'agencement et l'utilisation de ces divers éléments qui constitue l'œuvre d'art, donne corps au travail de l'artiste : il s'agit de travailler une matière afin de lui donner forme. En ce sens, la seule originalité que semble proposer la règle tient à la nature et à la définition de ce même matériau : il ne s'agit pas seulement d'une matière « première » à proprement parler, de quelque chose qui est destiné à être transformé, mais également d'une matière d'ores et déjà « transformée » et « mise en forme ». C'est sur ce point précis que le terme de « matériau » pose problème : il nous faut le repenser à l'aune d'une diversité, le concevoir afin qu'il soit susceptible d'héberger un ensemble fort hétéroclite de choses et ne soit pas uniquement cantonné à une simple matière comme la peinture ou le son. C'est précisément ce que propose de faire Theodor Adorno dans sa *Théorie esthétique* : « Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également

devenir matériau ; c'est-à-dire ce qui se présente à elles et ce dont elles ont à décider. »<sup>220</sup>

La notion de matériau semble donc pouvoir héberger, selon Adorno du moins, la plus grande des diversités. Elle inclut à la fois « paroles », « couleurs », « sons », « associations », « procédés techniques » et « formes ». Nous sommes bien ici dans le cadre d'un « bric-à-brac », d'un ensemble fort hétéroclite de choses. Considéré selon les termes de cette définition, le matériau d'une œuvre comme la *Neuvième symphonie* serait un ensemble de douze sons (la gamme « chromatique » chère à Jean-Sébastien Bach), un ensemble de mélodies (airs, phrases et thèmes comme le célèbre « Hymne à la joie ») et d'harmonies (comme le fameux accord qui ouvre l'œuvre), et une forme musicale (la symphonie, composition construite selon un ordre strictement défini : *allegro* ; *andante*, *adagio* ou *largo* ; menuet ; *finale*). Voilà l'ensemble de ce qui vient constituer cette célèbre partition, le « matériau » avec lequel Beethoven s'est proposé de travailler. Présentée de la sorte, la chose peut sembler étrange. Le « dictionnaire des éléments de l'art », qui est censé consigner l'ensemble de ce qui peut constituer le « matériau des œuvres », prendrait des proportions stupéfiantes : il faudrait y faire figurer tous les éléments à proprement parler (notes, mots, couleurs...), tous les agencements de ces mêmes éléments (phrases, mélodies, figures...) et tous les modes et formes d'agencement de ces mêmes éléments (sonate, *concerto*, fugue... ; roman, sonnet, essai... ; portrait, marine, fresque...). En fait de dictionnaire, il s'agit bel et bien d'une bibliothèque et nous en revenons au mythe de Babel et à la fiction de Borges, à cet édifice imaginaire qui renferme tous les éléments, toutes les associations d'éléments et donc tous les modes d'association et d'organisation de ces mêmes éléments. Gammes, langues, palettes, œuvres de toutes sortes, formes littéraires, musicales et picturales y ont égal droit de cité. La Bibliothèque contient l'ensemble du matériau dont les artistes peuvent, selon Adorno, « disposer ».

---

<sup>220</sup> T. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par M. Jimenez, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 2001, p. 209.

Qu'est-ce qui caractérise dès lors semblable « matériau » ? À entendre Adorno, ce terme renvoie à un ensemble on ne peut plus large et hétéroclite : tout ce qui existe et « est » pourrait à la limite être considéré comme un « matériau ». Rien ne semble pouvoir échapper à une notion à ce point ambiguë. Il semble presque impossible de penser et de caractériser l'ensemble des choses qui sont susceptibles de venir ou non prendre place au sein de ce « matériau ». Quelle notion digne de ce nom serait à même de pouvoir venir ordonner et délimiter le champ de ce dont « dispose l'artiste » ? La définition du philosophe allemand nous propose sur ce point un élément de réponse. Il semble que tout le problème tienne à ce dernier verbe : « disposer ». Les propos d'Adorno sont en fait on ne peut plus clairs. Une seule et unique chose semble selon lui caractériser la notion de « matériau » : « Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes », c'est-à-dire ce dont ils ont l'usage, l'ensemble de ce dont ils sont susceptibles de se servir et de ce qui est susceptible de leur servir. Les termes de « matériau » et d' « usage » se confondent au sein d'une même définition : est matériau ce qui peut avoir une utilité pour l'art et pour l'artiste. Et, inversement, ce qui rentre dans le cadre d'une œuvre d'art sont des choses dont l'artiste « dispose », qu'il est susceptible d'agencer, d'associer, de posséder. La matière de l'art n'est pas seulement la peinture, le son ou le mot : ceux-ci ne sont pas choses neutres, simples substances permettant toutes sortes d'agencements, dont il n'y a rien à dire. Il ne s'agit pas, pour faire de l'art, d'avoir une quelconque idée et de s'emparer de ce qui traîne dans l'atelier ou le bureau, qu'il s'agisse d'une palette, d'un dictionnaire ou d'un manuel de solfège, pour la réaliser. Cette belle simplicité nous mène à un écueil : ne pas prendre en considération le problème que pose le « matériau » de l'art, le penser sur le simple mode de l'outil, signifie d'emblée renoncer à s'inscrire dans le possible et à développer une ambition artistique digne de ce nom.

En effet, et ainsi que l'écrit Adorno : « La conception répandue parmi les artistes superficiels concernant le matériau est problématique dans la mesure où elle ignore la contrainte du matériau – et celle de choisir certains matériaux déterminés – qui gouverne les procédures techniques et leur progrès. Le choix du matériau, son

emploi et sa limitation constituent un aspect essentiel de la production.»<sup>221</sup> Effectivement, et ainsi que nous l'avons évoqué dans notre second chapitre, cette « ignorance » pose problème : utiliser un matériau défini par le solfège et régi par les lois de l'harmonie classique (qui prescrit des associations consonantes et proscrieut des associations dissonantes) signifie s'inscrire dans un ensemble donné de possibilités. C'est sur ce point que Pierre Schaeffer conclut son *Traité des objets musicaux* qui « traite des matériaux de la musique et non de la musique même. Or, comme ces matériaux (musicaux) postulent la musique, on risque d'éprouver, tout au long de ses pages, un malaise lié à ce sous-entendu. Ce que l'auteur peut faire, *in fine*, c'est d'inciter le lecteur à ne pas s'enfermer dans la seule considération des éléments et même, faute d'un traité complémentaire, à lire celui-ci en “direction” des organisations musicales, changeant sans doute d’“objet”, mais non pas de méthode.»<sup>222</sup> Si nous citons de nouveau ce passage, c'est que la définition de Theodor Adorno nous livre justement la clé de la « seconde lecture » de l'ouvrage que Pierre Schaeffer nous invite à faire. Elle nous permet en effet de regarder « en “direction” des organisations musicales », de changer « sans doute d’“objet”, mais non pas de méthode », c'est-à-dire de garder continuellement à l'esprit le « rôle que jouent les éléments » comme l'écrit par ailleurs le musicien français. Le « dispose » d'Adorno esquisse les termes d'une possible solution au problème que nous posions dans les pages qui précèdent : comment prendre en compte le « postulat » que représente le matériau de l'art ?

Répondre à cette question suppose précisément de se placer sur le plan qu'esquisse la définition de Theodor Adorno. Afin de ne pas tomber dans le piège que nous tend cette « ignorance » des contraintes du matériau, il s'agit de formuler celles-ci, de les placer au fondement même de la pratique artistique dans laquelle on entend s'engager. Les prescriptions que nous avons examinées dans le cadre de chapitre relèvent de semblable position : elle nous invite à quitter une « superficialité »

---

<sup>221</sup> T. Adorno, *Idem*.

<sup>222</sup> P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, éditions du Seuil, collection « Pierres Vives », Paris, 1977, p. 665.

pour nous engager dans une réflexion sur le « choix du matériau, son emploi et sa limitation ». en effet, quel est le rôle de l' « unité » que la règle est à même d'instituer ? Quelle fonction a-t-elle vis-à-vis de l'œuvre d'art et de l'artiste ? La réponse à ces nouvelles questions tient dans ce même verbe : « disposer ». La règle définit un ensemble d'éléments dont l'artiste est susceptible de « disposer », et ce qu'il s'agisse de cinq sons, d'une mélodie (la série) ou d'un ensemble hétéroclite d'éléments. La prescription permet effectivement de constituer un matériau au sens où l'entend Adorno : y figurent des éléments (des couleurs, des sons...), des agencements (citations, emprunts de toutes sortes...), des procédés (la polygraphie du cavalier qui détermine l'ordre des chapitres de *La Vie mode d'emploi*), voire des formes (l'exercice de style). Tout cela se trouve confondu et concentré au sein d'une même unité, la règle, qui a pour fonction de définir rigoureusement ce qui est à la « disposition » de l'artiste. C'est effectivement à une « ignorance » que s'attaque la prescription : elle invite le créateur à penser le matériau qu'il va utiliser, à se constituer des « mains », des « pioches » ou autres « stocks ». « Servez-vous de la série et composez comme vous en aviez l'habitude auparavant. [...] Continuez d'employer les formes d'expression, les thèmes, les mélodies, les sonorités, les rythmes dont vous avez l'habitude »<sup>223</sup> signifie : lancez-vous dans l'élaboration d'une symphonie, d'un *concerto* ou de toute autre forme musicale, mais ne négligez pas le problème que pose le « matériau » de l'art, prenez en considération l'importance qu'il acquiert.

Ces deux impératifs nous permettent ainsi de poser les bases de la seconde lecture du *Traité des objets musicaux* que Pierre Schaeffer appelle de ses vœux. La réunion de ce « Servez-vous ! » et « Continuez ! » nous invite en effet à adopter une position on ne peut plus claire. Nous trouvons d'une part, celle du : « Servez-vous », un appel à l'ingéniosité musicale, au fait de chercher à se « servir » d'un ensemble défini de notes, et d'autre part, celle du : « Continuez », un appel à ne pas remettre en cause habitudes et procédés musicaux. Il nous est ainsi demandé de regarder en « direction des œuvres », de considérer l'ensemble des formes musicales et procédés

---

<sup>223</sup> A. Schoenberg, « La série « schoenbergienne » » (1936), texte repris dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 161.

de composition, en gardant « perpétuellement à l'esprit et dans l'oreille le rôle que jouent dans tout œuvre les *objets* (éléments sonores constitutifs) que nous pouvons isoler, et confronter les uns aux autres indépendamment du contexte dont ils proviennent. »<sup>224</sup> Inutile de revisiter l'arsenal des formes et habitudes musicales : *lied*, sonates, symphonie, figures de rythme et de style suffisent amplement. Le « matériau » de la musique, ce dont l'artiste peut « disposer » pour composer, est amplement suffisant pour tout musicien. L'innovation formelle, le fait de concevoir et utiliser de nouveaux modes d'agencement, n'est pas la vertu que Schoenberg entend dans cette phrase promouvoir. Le problème est ailleurs, au sein des éléments de l'art : il s'agit d'opérer à l'aide d'un ensemble réduit d'éléments, de découvrir toutes les formes et fonction que sont à même de prendre et d'assumer une même mélodie (la série) au sein d'une forme musicale donnée.

C'est le sens du principe de « l'économie de moyens » cher à Arnold Schoenberg et qui contribue sans doute l'une de ses contributions majeures à l'art musical. Celui-ci s'inscrit également dans l'espace qu'ouvre la définition qu'Adorno donne du matériau<sup>225</sup> puisqu'il propose d'intervenir sur « ce dont dispose l'artiste », de déterminer avec précision l'ensemble du « matériau » qu'il est susceptible d'utiliser dans le cadre d'une œuvre. Puisque le matériau de la musique et de l'art « gouverne » et « postule » celui-ci, il s'agit d'inventer des « postulats » et des « gouvernements », de se placer sous l'égide d'une « unité » comme celle que la règle est à même de

---

<sup>224</sup> P. Schaeffer, *Idem.*, p. 36.

<sup>225</sup> Même si Adorno se contente d'un laconique : « C'est sans doute dans les années que l'on a pris conscience du concept de matériau » (*Théorie esthétique, op. cit.*, p. 209), il y a tout lieu de penser que Schoenberg représente sur ce point son véritable maître à penser. Nous avons en effet découvert avec étonnement à quel point la lecture des ouvrages de Schoenberg éclaire d'un jour nouveau les théories esthétiques d'Adorno. La définition de l'œuvre d'art comme étant « autonome », dotée d'un « contenu de vérité » et constituant une « chosalité non chosale » nous semblent être dans la droite lignée de la pensée du musicien allemand, et les divergences entre les deux hommes sont également très révélatrices : Adorno semble se refuser à suivre Schoenberg sur le terrain de la règle et du jeu, et n'évoque par exemple à aucun moment les *Cinq pièces pour orchestre* ou les pourtant capitales *Variations pour orchestre* et leur préfère une œuvre comme le *Pierrot lunaire* qu'il appréhende de façon presque « romantique ». Cette filiation méconnue, en philosophie du moins, nous semble représenter une piste de recherche qu'il serait fort fructueux d'explorer.

constituer. L'« ignorance » de l'importance du matériau n'est pas de mise ici ; il s'agit à l'inverse de placer le « choix » du matériau au fondement même de l'œuvre. Semblable position nous permet effectivement de produire la seconde lecture du traité de Pierre Schaeffer : les œuvres sont revisitées à l'aune du matériau ; elles deviennent des formes au sein desquelles il s'agit d'agencer un nombre donné d'éléments. En effet, une simple « économie de moyens » suffit à faire de formes musicales on ne peut plus figées, des dispositifs susceptibles de nous permettre d'explorer ce qui « peut être ». C'est par exemple le cas de la forme sonate, qui répond à une définition immuable puisqu'elle est toujours constituée de deux thèmes et de trois mouvements : exposition (du matériau mélodique), développement (dans lequel les deux thèmes précédemment exposés s'affrontent) et réexposition (dans laquelle des variations des deux thèmes précédents apparaissent). Cette structure on ne peut plus simple propose ainsi au musicien d'interroger l'ensemble des possibilités qu'offrent deux mélodies, que ce soit en terme de juxtaposition (dans le premier mouvement), de superposition (dans le second) ou de variation.

Un musicien qui choisirait de composer une sonate en se servant de la « série » de Schoenberg se trouve ainsi dans une situation bien précise. Il se doit de résoudre une étrange équation composée d'un « matériau » fort précis : douze sons, trois mouvements et deux thèmes. Il s'agit pour lui de chercher, au sein de la « pioche » que la règle est à même de constituer, les mélodies susceptibles de se prêter le mieux aux trois opérations que nous évoquons ci-dessus. La chose est loin d'être évidente : ces deux mélodies doivent être à la fois discordantes (afin d'être à même d'instaurer un mouvement durant l'exposition) et contrastantes (afin de s'opposer durant le développement). Tenu de dénicher semblable matériau, le musicien doit considérer l'ensemble des éléments que contient l'« unité » que définit la règle et interroger les possibilités d'agencement qu'ils offrent. Sa question est : « Comment ces mélodies s'entendent-elles ? », et ce à tous les sens du terme. Leur association est-elle à la fois discordante et contrastante ? Sont-elles à la fois susceptibles de concorder et de s'opposer ? Il s'agit en tout cas d'interroger les propriétés qu'elles possèdent et qui sont susceptibles d'être intéressantes dans le cadre de la forme



sonate. Ce dont l'artiste « dispose » devient effectivement quelque chose qu'il s'agit d'explorer et non de seulement utiliser. Une « économie de moyens » nous permet de reconsidérer tout autrement ces mêmes moyens. Répondre à une question précise : « Comment composer une sonate en se servant de la série ? », l'invite à considérer ce que propose le matériau dont il dispose.

Le principe de « l'économie de moyens » nous invite ainsi à prendre le verbe « disposer » au sens large. Les deux sens du mot se rejoignent grâce à une prescription comme celle qui impose l'usage d'une série unique ou d'un ensemble de cinq sons. Il s'agit de déterminer ce dont l'artiste peut « disposer », c'est-à-dire de définir un ensemble instrumental, un ensemble de « moyens », avec lesquels il se doit d'opérer. Et il s'agit également d'inviter l'artiste à « disposer » cet ensemble de « moyens » au sein d'une forme artistique quelle qu'elle soit : celle-ci devient un véritable échafaudage, représente le squelette des possibles agencements qu'elle est à même d'héberger. Si la forme a une valeur, c'est en tant qu'elle nous propose un mode d'agencement, et propose de combiner les éléments de l'art selon des structures et organisations précises : deux thèmes doivent permettre de produire au moins trois mouvements (dans le cas de la sonate), cinq sons joués simultanément doivent donner naissance à une quelconque succession sonore (dans le cas de la *Klangfarbenmelodie*). Dans ces deux cas, l'agencement prend le pas sur toute autre considération : peu importe que l'accord soit « joli » ou que la mélodie soit consonante (c'est-à-dire respecte les principes de l'harmonie classique). Ce qui importe seul, ce sont les possibles combinaisons de ce même matériau : puisque le musicien doit se servir de la série, il est bien obligé de « faire avec » ce qu'il a à sa disposition. Si seulement deux mélodies remplissent les conditions nécessaires à la composition d'une sonate, il se doit de les utiliser, et ce même si les relations qu'elles peuvent entretenir font fi des règles qui sous-tendent le *Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach.

Une économie de « moyens » pose ainsi les bases d'un agencement ; une restriction de « ce dont l'artiste dispose » lui permet d'interroger ce qu'il a à sa

disposition. Nous retrouvons ici les idées que nous avons développées à propos de la polyphonie : une unité (de moyens) permet de créer une diversité (d'agencements). La prescription poursuit précisément semblable objectif : elle nous invite à considérer les possibles modes de production de cette diversité, à nous retourner vers un ensemble fini d'éléments et à examiner les solutions qu'ils offrent. Ce faisant, le principe de l'économie de moyens nous invite à adopter une position fort claire : il faut penser les conditions d'une abstinence artistique, renoncer à travailler au sein d'une profusion et lui préférer toujours une restriction. Renoncer à utiliser plus de cinq sons oblige le compositeur à interroger les possibilités qu'ils offrent. Ce raisonnement dépasse le cadre de la seule musique : renoncer à utiliser la lettre « e », écrire un roman (*La Disparition*) en adoptant le lipogramme, oblige l'auteur à explorer les ressources que proposent la langue. Nous pourrions multiplier les exemples de semblables prescriptions ; décider d'utiliser une seule figure (le chapeau qui est la forme officielle de l'*Académie Worosis Kiga* de Gérard Gasiorowski), mélodie (comme dans le cas du « Récitatif obligé » de Schoenberg), phrase (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure ») ou histoire signifie précisément se donner les « moyens » de s'inscrire dans le possible. À l'artiste d'inventer semblable restriction, de faire preuve d'imagination quant à ce qu'il désire pouvoir utiliser et quant à ce à quoi il désire renoncer. La « méthode de composition avec douze sons » de Schoenberg et la contrainte de Perec représentent les modèles des prescriptions dont il doit s'inspirer.

En ce sens, le principe de l'économie de moyens nous invite à rejeter une tout autre position : celle qui consiste à tenter d'élargir le spectre des « moyens » disponibles pour le musicien, à repousser les limites de l'orchestre et de la composition. L'œuvre d'un musicien, Hector Berlioz, incarne parfaitement semblable volonté. Son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* entend avant tout s'interroger sur les « effets » que l'instrumentation est à même de produire : « Nous ne nous sommes point imposés la tâche de donner une suite de méthodes des divers instruments, mais bien d'étudier de quelle façon ils peuvent concourir à l'effet musical dans leur association. » La structure de ce monumental ouvrage répond effectivement à semblable intention : le musicien français consacre un chapitre à chaque famille

d'instruments et se demande quelle place celles-ci sont à même de prendre au sein de l'ensemble que constitue l'orchestre. Ce sont effectivement les termes d'un « concourir » qu'il s'agit de cerner : l'« effet » des moyens musicaux prend le pas sur l'« économie » des moyens musicaux. Le *Grand Traité...* montre comment l'intervention de « bois » peut « soutenir » un accord confié à des « cuivres », ou comment ces mêmes « cuivres » peuvent venir « gonfler » un thème confié à quelques « cordes ». L'instrumentation est à la mesure de semblable recherche puisque Berlioz préconise l'usage d'un orchestre qui atteint des proportions absolument stupéfiantes : 360 choristes (divisés en 20, 12 ou 8 chœurs) et 467 instrumentistes (dont, entre autres, 120 violons, 40 *alti*, 45 *vic*, 37 contrebasses, 10 flûtes, 4 petites clarinettes, 8 clarinettes, 3 clarinettes basses, 16 cors, 10 trombones, 2 trombones-basse, 2 tubas-basse, 30 harpes, 30 pianos, 8 paires de timbales et de percussions...).

Ce faisant, le musicien français semble admettre une hypothèse fort claire : plus les « moyens » sont importants, plus la musique est « riche ». Instrumentation rime en effet pour Berlioz avec profusion : l'orchestre devient le lieu d'une véritable abondance instrumentale, est à même de produire une pléthore sonore. Il s'agit d'agrandir l'estrade afin d'élargir les limites de l'orchestre, de développer toutes sortes de superpositions, associations et complémentarités entre la centaine d'instruments qui sont à la disposition du « chef » : cette « richesse » est à prendre au pied de la lettre, et est synonyme de faste et de magnificence. Il s'agit dès lors de repenser la musique à l'aune de l'opulence, de reconsidérer les procédés de composition au regard de cette profusion : elle permet d'aménager et de revisiter les formes musicales, d'ouvrir de nouvelles possibilités au sein de canoniques modes d'organisation des éléments de l'art. C'est notamment le cas en ce qui concerne la symphonie : alors que, pour des compositeurs comme Mozart ou Haydn, elle appelait une composition relativement courte et ne nécessitait qu'un orchestre réduit, elle prend avec Berlioz ou l'autre grand romantique Beethoven une bien plus grande ampleur. La question semble bien être : « Quels moyens est-il possible de mettre au service de cette succession de moments ? » *Adagio*, *largo* ou menuets sont à repenser de la sorte : Beethoven a par exemple l'idée d'intégrer des chœurs à la forme

symphonie. L' « hymne à la joie » de la *Neuvième* représente une extension des « moyens » musicaux : la voix vient prendre place parmi les familles instrumentales qui composent l'orchestre. Le poème devient un matériau symphonique parmi d'autres.

Le principe de « l'économie de moyens » nous invite à rompre avec cette vision de la « chose » artistique, pour reprendre un mot de Theodor Adorno que nous examinerons plus avant dans notre prochain chapitre. En intervenant sur les éléments dont « dispose » l'artiste, la prescription ôte à l'artiste le libre choix de ses « moyens » : ceux-ci sont déterminés une fois pour toutes et l'artiste ne peut les renouveler. Dans quelle situation se trouve-t-il dès lors ? Quelles sont ses conséquences sur sa créativité ? Un terme vient spontanément à l'esprit au regard de ces deux interrogations : « compliquer ». Effectivement, le principe de l'économie de moyens nous propose de compliquer les choses : il serait plus simple, pour composer, écrire ou peindre, de pouvoir avoir recours à un ensemble illimité de « moyens » tel que celui que Berlioz tente de constituer. La profusion présente des intérêts : toutes sortes de mélodies et d'instrumentation sont susceptibles de venir au secours du musicien. Schoenberg propose de se situer aux antipodes de cette « simplicité de moyens » : « L'introduction de ma méthode de composition n'a pas facilité le travail du compositeur : elle l'a au contraire rendu plus difficile. [...] Les restrictions imposées au compositeur, lorsqu'on l'oblige à n'utiliser qu'une seule série au sein d'une même œuvre, sont si sévères que seule peut en venir à bout l'imagination de celui qui est passé par un grand nombre d'aventures. Cette méthode ne fait cadeau de rien - et elle ôte beaucoup. »<sup>226</sup> Effectivement, le seul et unique cadeau est une mélodie, la série que le compositeur se doit d'utiliser.

Il s'agit donc de compliquer les choses, de rendre « plus difficile » le fait de composer. Le musicien doit prendre en compte de nouveaux paramètres : il ne s'agit pas seulement, pour composer une sonate, d'imaginer deux thèmes ; il lui faut les dénicher au sein de la « pioche » que constitue la série. Qu'est-ce qui est à même de

---

<sup>226</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons » (1941), dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 170.

justifier semblable difficulté ? Quelle valeur a cette complexité ? Il nous faut, pour répondre, prendre la mesure de cette complication : elle est à même de redéfinir une créativité, de nous permettre de penser en d'autres termes ce que signifie « faire » de l'art. En effet, il s'agit avant tout de compliquer le réflexe qu'évoque Jean-Paul Sartre : « Lorsqu'on est en danger, on empoigne n'importe quel outil. Ce danger passé, on ne se rappelle même plus si c'était un marteau ou une bûche. Et d'ailleurs on ne l'a jamais su ; il fallait tout juste un prolongement de notre corps [...] Ainsi du langage : il est notre carapace et nos antennes. »<sup>227</sup> La prescription décide précisément de ce qu'il est possible d' « empoigner ». Elle vient compliquer la portée de ce réflexe puisqu'elle détermine ce que le créateur a « sous la main », ce dont il est à même de « disposer ». Il ne fait pas face à un nombre infini d'objets susceptibles d'être des « moyens ». Il ne peut s'emparer à sa guise de l'ensemble des mots, des sons ou de tout autre type d'éléments qu'il serait à même d'utiliser. Cet ensemble est déterminé par une prescription et soumis à un principe : l'économie de moyens. L'écrivain « en danger » est ainsi face à un ensemble fini et non infini d'objets, doit composer avec un matériau limité et non illimité.

Quelque chose vient se glisser entre lui et ce qu'il est à même d' « empoigner » : une prescription. Il doit « faire avec » ce que celle-ci a déterminé, ce qu'elle lui a placé « sous la main ». Il est donc face à un problème : avant d' « empoigner » un objet, il doit considérer ses possibles usages. Sa question est : « En quoi cet objet peut-il répondre au « danger » auquel je suis confronté ? Comment est-il possible de se défendre sans disposer de la lettre « e » ou en utilisant seulement douze sons ? Voilà les interrogations auxquelles il se doit de faire face. Peu importe que la défense soit moins aisée, qu'il soit plus délicat de parer le danger : la défense est possible, et cela seul importe. Elle est possible, et fructueuse car elle nous invite à interroger l'ensemble des éléments que nous avons à notre disposition, à penser les possibilités d'usage qu'ils offrent. Il existe après tout une multitude de mots qui ne comportent pas de « e » : cherchons au sein de cet ensemble celui qui correspond le

---

<sup>227</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2002, p. 26.

mieux à ce que nous entendons exprimer. Nous voilà ainsi convié à explorer le langage, à « balayer » un lexique comme dit Paul Fournel : « Une telle conception de l'entraînement littéraire n'aurait guère de sens si le corpus de méthodes oulipiennes ne constituait un merveilleux moyen d'investigation du matériau de la littérature. Puisque la contrainte exige de son opérateur qu'il ne s'arrête pas à la solution langagière spontanée, mais qu'il cherche plus loin celle qui obéisse à la contrainte, le voilà bien obligé de balayer un lexique, une syntaxe, qui ne lui sont pas toujours familiers. Ce travail du détour, dont l'écrivain oulipien ne craint pas de revendiquer le caractère artificiel, rapporte avec lui son tableau de chasse, son butin sémantique. »<sup>228</sup>

Celui qui se place sous l'égide de semblable prescription est en fait dans la position du bricoleur que décrit Claude Lévi-Strauss dans une célèbre page de la *Pensée sauvage* : l'univers instrumental du bricoleur « est clos, et la règle de son jeu est toujours de s'arranger avec les “moyens du bord”, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier »<sup>229</sup>. C'est effectivement à concevoir les termes de semblable « arrangement » que nous invite le principe de l'économie de moyens et les prescriptions qui s'en inspire. Le matériau qu'elles déterminent n'est pas en rapport avec un « projet », il n'a pas pour vocation d'être l'instrument de la réalisation d'une quelconque intention artistique. Il entend à l'inverse venir « compliquer » cette même intention, ne pas répondre directement à l'utilisation qu'elle désire faire d'un matériau quel qu'il soit. Les éléments qui constituent la « main », la « pioche » ou le « stock » ne sont donc pas définis par une fonction précise, ils ne sont pas assez particularisés « pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relation, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type. »<sup>230</sup> Les cinq sons des *Cinq pièces pour orchestre*, la série des *Variations pour orchestre*

---

<sup>228</sup> P. Fournel et J. Jouet, « L'écrivain oulipien », dans le *Magazine littéraire*, N°245, septembre 1987.

<sup>229</sup> C. Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, éditions Pocket, collection « Agora », Paris, 1990, p. 31.

<sup>230</sup> C. Lévi-Strauss, *Idem*.

ou les 420 éléments que renferme le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* correspondent effectivement à semblable définition : ce sont de simples « opérateurs », des éléments susceptibles de prendre place au sein de n'importe quel agencement et qui ne sont pas destinés à un « emploi précis et déterminé ».

Semblable matériau est effectivement à même de venir « compliquer » la créativité, d'encourager l'artiste à considérer l'ensemble des éléments qui sont à sa disposition : « il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire ou refaire l'inventaire ; enfin, et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. »<sup>231</sup> En compliquant le fait d'« empoigner », la prescription est à même d'instaurer une perplexité plutôt qu'une spontanéité. Au lieu de simplement utiliser ce qu'il a « sous la main », le bricoleur doit les interroger : « Que faire de cela ? » Nous retrouvons ici la question du possible : il s'agit de penser les multiples usages d'un matériau donné, de réfléchir aux possibles fonctions que sont susceptibles de remplir les éléments dont la prescription nous impose l'usage. Une exploration prend le pas sur une utilisation : un « dialogue » vient se substituer à un banal « emploi ». C'est effectivement un agencement que sont à même de produire semblables « dialogue » et exploration : il s'agit de se demander en quoi ces éléments peuvent contribuer « à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne de ses parties. »<sup>232</sup> Le bricoleur produit avant tout un ordre : il organise cet ensemble d'éléments, lui confère une fonction à travers le « problème » qu'il se pose. Si son œuvre diffère du « stock » à partir de laquelle elle fut originellement produite, c'est avant tout en termes de disposition, de mise en relation de ces mêmes éléments.

---

<sup>231</sup> C. Lévi-Strauss, *Ibid.*, p. 32.

<sup>232</sup> C. Lévi-Strauss, *Ibid.*







**Seconde partie :**

**la question de l'oeuvre d'art**

## 4.

### La « chose » artistique

Nous nous sommes intéressés, dans le cadre de notre première partie, à la question du possible, à une inscription dans ce qui « peut être » dont l'interrogation de Gérard Gasiorowski : « Que faire avec de la peinture ? » représente le mot d'ordre. Ce : « Que faire ? » permet effectivement d'asseoir semblable inscription : il entend interroger toutes les possibilités qu'offre un matériau donné, en l'occurrence la peinture. Ce faisant, elle porte effectivement, ainsi que nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, la marque d'une liberté : le créateur qui se soumet à semblable questionnement ne semble être prisonnier d'aucune finalité ou mode opératoire définis. Il ne s'agit aucunement de simplement « faire » de la peinture, de représenter une scène quelconque ou de s'inscrire dans un genre pictural bien précis. Le : « Que faire ? » prend le pas sur le « faire » : la volonté d'interroger les « possibles » que nous sommes à même de « dépenser » avec la peinture, pour reprendre les mots de Gérard Gasiorowski, nous invite à reconsidérer le simple fait de peindre. S'inscrire dans le possible suppose précisément d'asseoir cette interrogation, de lui ménager une place au sein de l'œuvre d'art, de définir celle-ci comme un dispositif qui soit à même d'héberger cette si ouverte question. Plusieurs méthodes sont à même de donner

corps à semblable ambition, et en premier lieu celle de Wassily Kandinsky qui nous propose de poser comme « premier » le problème des éléments de l'art : s'interroger sur ce qu'il est possible d'agencer et de combiner au sein de l'œuvre d'art nous permet d'ouvrir celui-ci à de nouvelles possibilités picturales. La toile devient un lieu conçu pour l'agencement où il s'agit de découvrir l'ensemble de ce qui « peut être » en disposant un point et une ligne sur un plan. Le principe de « l'économie de moyens » cher à Arnold Schoenberg vient également, et en second lieu, asseoir ce questionnement : il s'agit de régler, par le biais d'une prescription, le « matériau » de l'art, l'ensemble des éléments dont l'artiste est à même de « disposer ».

Dans les deux cas, une même notion prend une importance décisive : celle de règle. C'est en effet la prescription qui a le pouvoir de placer le : « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski au sein du même du tableau et plus largement de l'œuvre d'art. En constituant « main », « pioche » et « stock », la prescription est à même d'instaurer une certaine situation artistique : le créateur n'a pas, pour mener à bien les projets qu'il s'est fixé, le choix de ses « moyens ». Il peut « disposer » librement, au sein de l'œuvre d'art, le matériau déterminé par la règle, mais n'est pas libre de « disposer » de n'importe quel matériau. Il n'a pas le libre choix des « moyens » avec lesquels il lui est possible d'opérer : ceux-ci sont conçus selon une stricte économie, sont soumis à une rigoureuse gestion. Le créateur est ainsi placé face à un nouveau problème : il s'agit pour lui d'interroger l'ensemble des « moyens » qu'il a à sa disposition ; la règle l'invite à faire preuve d'ingéniosité quant aux choses dont il peut « disposer ». Il est en ce sens dans une position semblable à celle du personnage du « bricoleur » qu'évoque Claude Lévi-Strauss : placé devant un ensemble fini d'éléments, il est tenu d'interroger cet ensemble, d'explorer les possibles usages de ce qu'il a à sa disposition. La prescription nous invite donc à penser les tenants et aboutissants d'une singulière position : il ne s'agit pas de mettre à bas les édifices artistiques, de tourner le dos à un ensemble de formes et d'habitudes. Queneau, Schoenberg ou Gérard Gasiorowski n'entendent aucunement faire « table rase » du passé, cesser d'écrire des romans, de composer des symphonies ou de peindre des tableaux. Il ne s'agit pas de renoncer à des dispositifs, qu'il s'agisse de formes musicales, littéraires, picturales ou autres, mais

de les revisiter à l'aune d'une question : celle du possible. Comment faire en sorte que ces formes soient les alliées et non les adversaires d'une inscription dans ce qui « peut être » ? Comment repenser l'usage et la finalité de ces formes figées au regard de la notion de possible ?

C'est de ce point que nous allons traiter dans la seconde partie de notre travail. Notre première partie, et les trois chapitres qui la composent, est placée sous l'égide d'une question d'artiste : « Que faire avec de la peinture ? » Notre seconde partie entend tirer les leçons de cette interrogation : ce n'est plus aux méthodes et dispositifs que l'artiste est susceptible d'adopter pour répondre au : « Que faire ? » qu'il s'agit de s'attaquer ici. C'est de l'importance qu'est susceptible d'acquérir cette interrogation au sein du champ de l'art dont nous allons traiter ici. Notre problème est ici : comment la question du possible pose-t-elle la question de l'art ? En quoi l'interrogation qui habitait notre première partie nous invite-t-elle à repenser le mode opératoire, les dispositifs et les finalités que l'art est à même d'adopter ? Notre intention est ici de fournir des jalons permettant de repenser sur un mode nouveau une volonté, « faire de l'art », et les objets que produit semblable volonté, les œuvres d'art. Ces dernières acquièrent en effet, et au regard de la question du possible, une fonction qu'il nous faut expliciter : elles sont le produit des deux mots d'ordre que nous avons évoqué plus haut, « disséquer » et « compliquer » l'art ; elles sont le lieu où des prescriptions semblables au second axiome de la Bibliothèque de Babel et se plaçant sous l'égide du principe de « l'économie de moyens » sont à même de s'exercer. L'œuvre est le produit d'une règle ; sa forme est fonction d'une inscription dans le possible de l'art. Il nous faut repenser l'objet que constitue l'œuvre d'art au regard du « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski, et la question à laquelle nous nous proposons de répondre dans le cadre de ce chapitre est ainsi : en quoi l'usage d'une prescription permet-il à même d'éclairer d'un jour nouveau la notion d'œuvre ?

### *Le matériau de l'art : une opacité*

Nous avons vu, dans le troisième chapitre de notre première partie, que la prescription entendait intervenir sur un plan bien précis : celui des « moyens » de l'art. C'est une instrumentalité que la règle nous propose de repenser : l'usage d'un mot ou d'un son devient quelque chose qu'il s'agit d'explorer. Leur utilité n'est plus chose immuable et figée : elle représente un terrain d'investigation, définit un espace où tout n'est pas joué d'emblée contrairement à ce que laissent penser dictionnaires ou traité d'harmonie. La « transparence » qu'évoque Jean-Paul Sartre n'épuise pas son objet : le fait qu'il soit possible d'« empoigner » un mot, un son ou une couleur ne le réduit pas pour autant à un unique usage. C'est précisément ce fait que la règle entend démontrer : instrumentalisé et possibilités peuvent fort bien coïncider. L'un n'exclut pas du tout l'autre. Le : « Servez-vous de la série » de Schoenberg est une invitation : il s'agit de découvrir quels agencements il est possible de produire à l'aide de cet agencement de douze sons. Et semblable position nous invite à regarder au-delà d'une simple utilité : cette mélodie pourrait par exemple être utilisée telle qu'elle, devenir un thème ou une phrase musicale qui reviendrait dans l'œuvre de façon récurrente et variée. C'est par exemple le cas dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy : l'œuvre est en fait constituée d'un seul et unique thème, exposé d'emblée à la flûte *solo*, et pour lequel le compositeur français écrit des accompagnements. La douce mélodie est ainsi « éclairée » de multiples façons : crotales (castagnettes métalliques issues de la Grèce antique), « cuivres », « cordes » puis « bois » viennent successivement accompagner l'agencement qui sert de fondement au morceau. Ce procédé, d'une simplicité presque déconcertante, rappelle d'autres modes de compositions et notamment celle du *leitmotiv* qu'inaugure Richard Wagner : la mise en variation d'une même mélodie structure l'œuvre tout entière, comme dans le cas de *Tristan*.

La série de Schoenberg et le principe de « l'économie de moyens » nous invitent à considérer les choses encore plus radicalement. Si elle nous propose de nous défaire de quelque chose, c'est bien du « *ad hoc* ». Ce que contient l'« unité » que la prescription est à même de déterminer, ce qui constitue le « matériau » dont dispose l'artiste, n'est pas expressément destiné à un usage ou pensé en fonction d'une utilité bien précise. Ce n'est pas le cas des mélodies de Debussy et Wagner qui ont été écrites et pensées comme des thèmes et sont donc destinées à occuper une place centrale au sein de la partition : ces mélodies sont avant tout conçues en vue d'une fonction musicale précise. Le « bricoleur » de Claude Lévi-Strauss ne se trouve pas dans semblable situation, et c'est là que réside son originalité : il ne dispose jamais de l'outil le mieux adapté, de l'instrument *ad hoc* qui serait à même de répondre à la question qu'il se pose. Il doit « faire avec » un ensemble d'éléments pas forcément adéquats, qui ne correspondent qu'en partie à la réponse qu'il entendait produire. C'est précisément ce décalage qui est intéressant. La règle est à même d'instituer un écart instrumental, oblige celui qui s'y soumet à se passer de matériau qu'il aurait spontanément utilisé. Cette contrariété a valeur d'ingéniosité puisqu'elle lui permet de se « retourner » vers un matériau donné et de l'interroger : c'est parce qu'il ne dispose pas de l'instrument *ad hoc* que le bricoleur s'inscrit dans le possible et dans l'ensemble de ce qui « peut être ». Il s'agit ainsi effectivement de « compliquer » la créativité, de rendre problématique le fait d'« empoigner ».

Mais qu'est-ce qui est « ôté » de la sorte ? Quelle complexité et complication l'« ensemble fini d'éléments » avec lequel il s'agit d'opérer, est-il à même d'instituer ? Les propos de Jean-Paul Sartre nous renseignent encore une fois sur ce point, notamment lorsqu'il affirme, en reprenant une expression de Brice Parain, que les mots sont des « pistolets chargés » : si l'écrivain « parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles, et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre des détonations. »<sup>233</sup> Cette balistique littéraire peut prêter à sourire : il est

---

<sup>233</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2002, p. 29.

parfois de bon ton de se prétendre dangereux et de dire utiliser des armes dans le cadre d'un livre, mais l'armée n'a pas le monopole des fusils et des cibles. N'importe quelle fête foraine possède des carabines à plomb et nous pouvons nous demander s'il s'agit, dans le cas de Sartre, de tirer pour tuer ou pour gagner un lapin en peluche et un autocuiseur. Inutile de nous hasarder à répondre (cependant, la lecture du *diable et du bon dieu* nous fait personnellement pencher pour l'autocuiseur). Mais notre problème n'est pas là. L'originalité de la prescription tient précisément au fait qu'elle complique le fait de « tirer » de la sorte : le bricoleur a beau « empoigner » une arme « comme un homme », viser avec application et ne pas « fermer les yeux », il n'atteindra pas sa cible. Son acuité visuelle n'est absolument pas en cause : une vue parfaite ne changera strictement rien à cet état de fait. De même, ce n'est pas par goût de la détonation mais pour une tout autre raison : l'arme dont il dispose est faussée ; le canon du fusil et l'âme du revolver (l'orifice d'où s'extrait la balle) ne sont pas rectilignes. Il doit « faire avec » un instrument qui n'est pas adapté et s'il essaye de « tirer », il y a tout lieu de penser qu'il provoquera un quelconque accident. Tout ne réside donc pas dans le fait d'agir « comme un homme » : l'attitude du tireur ne permet pas seule d'atteindre la cible.

C'est dans ce simple fait que réside l'intérêt de la règle que l'artiste est à même de se fixer : le fait de « viser » ne suffit pas seul à atteindre la cible. Celui qui entend travailler à partir d'une « pioche » ou d'un « stock » peut savoir qu'il faut bloquer sa respiration au moment de presser sur la détente, il ne fera pas mouche. L'arme ne lui obéit pas : elle possède des caractéristiques qu'il faut prendre en compte, un canon déformé ou une détente rétive. En fait de carabine, le bricoleur dispose d'une pétoire ou bien (et mieux) d'un fusil à tirer dans les coins. À lui de « faire avec », de se positionner à l'autre bout du stand de tir, d'anticiper le refus de la gâchette. Bref : le matériau dont dispose l'artiste vient compliquer la « visée », pour reprendre un terme de la terminologie littéraire dont le ministère de l'éducation nationale impose à l'heure actuelle l'usage. Si un énoncé « vise », c'est parce qu'il est produit dans une intention précise (convaincre, émouvoir, persuader...), qui reçoit le renfort de procédés (amplification, métaphore...) et de tonalités littéraires (fantastique, pathétique,



dramatique...). Ce perforant discours entend instaurer avec son « destinataire », le lecteur qui fait office de « cible », une communication répondant à une fin bien précise : l'amener à s'indigner, à compatir ou à haïr. Sartre ne dit pas autre chose : « la fin du langage est de communiquer »<sup>234</sup> et « l'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur. »<sup>235</sup> En un mot : « l'attente de Rakkolnikoff, c'est *mon* attente, que je lui prête ; sans cette impatience du lecteur il ne demeurerait que des signes languissants ; sa haine contre le juge d'instruction, c'est ma haine, sollicitée, captée par les signes ».<sup>236</sup>

La volonté d'intervenir, par le biais d'une prescription, dans l'espace qui circonscrit le « dispose » d'Adorno a donc une conséquence bien précise : elle vient relativiser, en art et littérature, l'importance de l'intention. En effet, l'essence d'une œuvre conçue à partir d'une prescription comme celles de Schoenberg ou de Perec ne relève pas uniquement de la fin qu'elle se propose d'atteindre. La finalité de l'œuvre d'art devient hautement problématique : elle n'est pas à même d'organiser la totalité de l'œuvre, de décider de la nature et de la fonction de tous les agencements de symboles, de sons et de couleurs qui sont à même de la constituer. Elle n'est plus toute-puissante, ne règne plus en maîtresse sur l'objet qu'il s'agit d'élaborer. D'autres paramètres rentrent en compte, et notamment celui des « moyens » et du « matériau » que l'artiste a à sa « disposition » : l'ensemble d'éléments peut fort bien l'obliger à prendre une tout autre direction, l'inviter à dévier de la route qu'il avait initialement tracée. L'œuvre ne peut plus être pensée sur le mode de la trajectoire : la ligne droite n'est pas, lorsqu'il y a une règle de ce type, le modèle de semblable production. En fait de droiture, il y a une « dérive », pour parler comme les « situs » : les « moyens » de l'œuvre nous mènent à la fin de l'œuvre par une voie détournée, par un itinéraire auquel il n'avait pas pensé, par une voie dont on ne soupçonnait même pas l'existence. Nous retrouvons ici le thème de l'« errance » cher à André Breton, mais, dans ce cas précis, semblable itinérance ne s'attaque pas à l'ordre des choses mais à

---

<sup>234</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 27.

<sup>235</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 52.

<sup>236</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*

l'ordre du discours. Faute de mots ou de sons « *ad hoc* », celui-ci prend une tout autre tournure et emprunte d'imprévues directions.

L'originalité des prescriptions que nous avons examinées tient au vecteur qu'elles adoptent pour instaurer semblable « dérive » et « errances ». En effet, s'il s'agit de remettre en cause la toute-puissance de l'intention, c'est par le biais du matériau. Le déterminer soigneusement, définir « ce dont dispose l'artiste », suffit à l'obliger à revoir ses desseins et à reconsidérer la fin qu'il se propose d'atteindre. La prescription se propose en effet d'attaquer une certaine conception du matériau de l'art, une certaine façon d'appréhender les éléments de l'art, qui tient tout entière dans la notion de « moyen ». En effet, qu'est-ce qu'un « moyen » ? Nous l'avons défini, dans le second chapitre de notre première partie, comme l'instrument d'une fin, le véhicule avec lequel un créateur quel qu'il soit se propose d'atteindre une destination. Nous pouvons maintenant aller plus avant dans cette tentative de définition. En effet, semblable affirmation peut se résumer à : la notion de « moyen » propose de penser la notion de « matériau » à l'aune de la notion d' « intention ». Un « moyen » est un matériau pensé et envisagé en fonction d'une intention et d'une « visée » précise. L'intérêt porté au matériau de l'art se réduit à des questions comme : est-ce le bon instrument ? Correspond-il à mon projet ? Sert-il mon intention ? Comme l'écrit Sartre : « Il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier. »<sup>237</sup> La question de l'auteur serait ainsi : quels « moyens » sont bons pour ce que je veux écrire ? Quels mots, quelle langue, correspondent-ils à ce que je veux dire ?

Le propre de la règle est précisément de venir casser ce bel ordonnancement, de faire en sorte que « matériau » et « intention » ne coïncident pas. De même que la gâchette du fusil qu'entend empoigner le tireur, le « matériau » de l'œuvre est rétif à l' « intention » de l'œuvre. Il ne se plie pas sans coup férir à l'usage qu'on entend faire

---

<sup>237</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 31.

de lui et rechigne à s'inscrire dans l'ordre qu'on a déterminé pour lui. Sa fonction n'est plus le produit d'une simple volonté ; son utilité n'est plus déterminée par la seule intention. La règle est effectivement à même d'instaurer le décalage instrumental dont nous parlions plus haut, de venir perturber l'adéquation existant entre « de quoi on veut écrire » et « comment on en écrira. » Ce faisant, cette prescription nous amène à reconsidérer le dispositif que constitue l'œuvre d'art : celle – ci n'est pas uniquement le produit d'une subjectivité, de la volonté qu'a un sujet d'écrire « sur ceci » et « comme cela ». Une objectivité, celle que constitue le matériau, se dresse en face de cette subjectivité ainsi que le fait remarquer Adorno dans un texte passionnant : « Il [Sartre] ne veut pas admettre que toute œuvre d'art, du simple fait de son entreprise, confronte l'auteur, si libre soit-il, à des exigences objectives qui sont celles de son agencement. Devant elles, son intention n'est plus qu'un simple moment. Poser la question « pourquoi écrire ? », comme le fait Sartre, et la rapporter à « un choix plus profond », ne veut pas dire grand chose, parce que les motivations de l'auteur n'ont rien à voir avec l'œuvre écrite, le produit littéraire. »<sup>238</sup> « Produit littéraire » et « motivations de l'artiste » ne coïncident pas : quelque chose vient perturber leur réunion au sein du dispositif qui représente l'œuvre.

En ce sens, la prescription nous invite à reconsidérer le dispositif artistique que présente Jean-Paul Sartre. En renforçant le poids des « exigences objectives » qui se dressent devant le créateur, en posant le matériau comme une « unité » à partir de laquelle il s'agit de produire une diversité, la prescription esquisse une tout autre perception de la notion d'œuvre que celle de l'écrivain et du philosophe français. L'intention de l'écrivain n'est effectivement plus qu'un simple « moment », occupe une place bien précise dans le processus d'élaboration de l'œuvre d'art. L'exemple du « bricoleur » qu'évoque Lévi-Strauss présente clairement la place et la fonction de semblable intention : celle-ci réside tout entière dans le « problème » qu'il se pose. « Je veux réaliser ceci » ; « Je veux écrire ou composer cela » : le bricoleur fait ici montre d'une ambition, ou du moins d'une volonté. Il expose un projet, énonce une

---

<sup>238</sup> T. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, éditions Flammarion, collection « Champs », Paris, 1999, p. 290.

intention, s'affirme comme auteur, musicien ou peintre puisqu'il fait un choix : « Je veux écrire un roman sur la condition de Juifs ou sur les papillons » ; « Je veux composer une sonate ou une symphonie. » Semblables affirmations relèvent effectivement d'un « sujet » au sens le plus classique du terme, c'est-à-dire celui d'une instance qui est à même de se déterminer et de déterminer un projet. L'écrivain se décide à écrire sur ceci et décide des « moyens » qu'il entend utiliser ainsi que de la forme qu'il entend donner à semblable décision. C'est un « Je » qui est à l'origine de l'œuvre littéraire ; c'est un « sujet » qui s'affirme à travers un acte : entrer en écriture. Et, selon Sartre, la création se réduit tout entière à ce « Je » : « Si nous produisons nous-mêmes les règles de production, les mesures et les critères, et si notre élan créateur vient du plus profond de notre cœur, alors nous ne trouverons jamais que nous dans notre œuvre : [...] les résultats que nous avons obtenus sur la toile ou sur le papier ne nous semblent jamais objectifs. »<sup>239</sup>

C'est à semblable uniformité que s'attaque la prescription. Elle est à même de faire en sorte que nous ne trouvions pas que « nous dans notre œuvre ». En effet, la règle est effectivement à même de faire en sorte que ce « Je » ne sois qu'un moment parmi d'autres : il impulse un élan créateur, mais sa fonction s'arrête là. Il ne décide aucunement des « règles de production » : c'est le rôle de la prescription. « Compose une mélodie avec un accord de cinq sons » ; « Écris un roman sans utiliser la lettre « e » » ; « Peins une série de tableaux placés sous la « forme du chapeau » » : tous ces impératifs définissent les modalités de semblable production, imposent l'usage d'un matériau ou d'une forme donnée. Le « Je » ne décide pas de tout : après avoir déterminé un projet, le créateur doit, à l'instar du « bricoleur », se « retourner » vers un ensemble fini d'éléments et examiner les possibilités que ceux-ci offrent. À un premier mouvement, celui de « l'élan créateur », succède un second mouvement : l'analyse de ce qui est « disponible » à fin de création. Ces deux mouvements, l'« élan » et le fait de se « retourner », représentent sans doute les deux principales phases d'élaboration d'une œuvre conçue à partir de semblable prescription. La règle nous invite à adopter semblable méthode : l'œuvre n'est pas seulement et uniquement

---

<sup>239</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 47.

« élan », instrument d'une « visée », projectile lancé en direction d'un lecteur qu'il s'agit de « toucher » (de préférence au cœur). La « balistique littéraire » doit composer, « faire avec », des « exigences objectives », celles du matériau de l'œuvre et des possibles agencements qu'il permet de concevoir.

Ce faisant, le matériau de l'art change effectivement de statut. Il n'est plus simple « moyen », c'est-à-dire matériau pensé pour et par une intention. Il ne constitue pas une simple « extension de notre corps », ne représente pas notre « carapace » et nos « antennes ». Le fait de devoir se « retourner », le mouvement que la prescription est à même d'instaurer, lui confère un rôle bien plus intéressant. S'il s'agit d'examiner le matériau disponible, d'interroger les solutions qu'il offre à un problème donné, c'est parce que celui-ci ne relève plus de la « transparence » qu'évoque Jean-Paul Sartre. Lorsque l'écrivain décide de s'astreindre à une règle comme le lipogramme, le « mot [ne] passe [plus] à travers [son] regard comme le verre au travers du soleil. » L'ensemble que constituent les mots, la langue, devient étranger au personnage qui entend les utiliser : il lui faut « balayer » un lexique, considérer l'ensemble des ressources que la langue est à même d'offrir afin de parvenir à mener à bien son projet. Seule la quête d'un « butin sémantique », la volonté de dénicher vocables et vocabulaires, lui permet de finir son livre. En fait de « transparence », il s'agit d'« opacité » : le langage est l'occasion d'une chasse, constitue un ensemble d'éléments qu'il s'agit d'interroger et de découvrir. Il n'est pas défini par une utilité : les mots ne sont éclairés par aucune évidence, ne se tiennent pas au sein d'une lumière, celle de l'intention, qui serait à même de leur « passer au travers ». Le langage se refuse à l'écrivain, l'invite à se retourner vers lui et à percer les mystères de ses possibles usages.

C'est effectivement semblable « opacité » que la règle tente d'instituer : il s'agit de définir le matériau de l'art comme quelque chose qu'il faut explorer et tenter de connaître. En lieu et place d'une habitude, de la familiarité littéraire et artistique qu'il est possible d'entretenir avec son matériau, c'est un mystère que définit le matériau de l'art. C'est le sens de la question de Gérard Gasiorowski : « Que faire avec de la

peinture ? » Le « faire » abdique devant le : « Que faire ? » ; une interrogation, portant sur ce qui « peut être » en peinture, prend le pas sur une opération. Nous ne sommes plus dans le cadre d'une « transparence », ni même d'une évidence : l'essence de la peinture est insaisissable ; son « être » est avant tout un « pouvoir d'être ». La peinture est tout sauf translucide : elle ne laisse aucunement « passer » le soleil. C'est une matière dense qu'il s'agit de brosser, d'étaler, de lancer, de gratter, de soumettre à toutes sortes de traitement. C'est une matière opaque qui est à même de tout « recouvrir » comme dans le cas des cartes postales « barbouillées » que Gérard Gasiorowski adresse à ses amis : « J'adresse la PEINTURE : elle recouvre tout : les maisons, les villages, les arbres, les couchers de soleil, la mer, la montagne, le ciel, les gens. Tout quoi ! »<sup>240</sup> Une série comme *La Guerre* représente peut-être la mise en scène de semblable « recouvrement » et propose en tout cas d'aborder la peinture selon une fort étonnante approche. C'est un matériau dans lequel s'enlisent, s'engluent, « se poissent » chars d'assaut, armes motorisés et autres fers de lance des régiments de cavalerie.

### *Le « sujet » de l'art*

Prendre le parti de la prescription et de l'économie de moyens nous invite donc à revenir sur la « théorie » de l'œuvre d'art que développe Jean-Paul Sartre au sein de *Qu'est-ce que la littérature ?* En effet, si le philosophe français parle d'« opacité », c'est dans un tout autre sens : il refuse à l'œuvre littéraire le droit d'être une substance, rejette la volonté dont elle fait parfois preuve de s'incarner dans une matérialité comme le fait spontanément la peinture. « L'angoisse du Tintoret était

---

<sup>240</sup> G. Gasiorowski, propos repris au sein de *Gérard Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « Contemporains monographies », Paris, 1995, p. 94, p. 252.

devenue ciel jaune. Ce n'est plus une signification, c'est une substance.»<sup>241</sup> Il faut préférer à ce ciel coloré des émotions toutes autres, celles qui sont à même de rimer avec communication et de devenir significations. Les seuls sentiments qui ont quelque importance dans le cadre de l'œuvre d'art sont ceux que le lecteur a une chance d'éprouver : il faut qu'une angoisse devienne son angoisse, qu'une colère devienne sa colère. La littérature se doit de susciter « enthousiasmes », « indignations » et autres mouvements intérieurs : « Les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous. »<sup>242</sup> L'œuvre est ainsi à penser sur le mode du miroir, se présente comme une création susceptible de proposer au lecteur des situations, images et personnages dans lesquels il est à même de s'incarner. Entre « substance » et « signification », il s'agit, selon Sartre, de choisir, et c'est ce que fait un poète comme Rimbaud : « S'il coule ses passions dans un poème, il cesse de les reconnaître : les mots les prennent, s'en pénètrent et les métamorphosent : il ne les signifie pas, même à ses yeux. L'émotion est devenue chose, elle a maintenant l'opacité des choses ; elle est brouillée par les propriétés ambiguës des vocables où on l'a enfermée. »<sup>243</sup>

Cette seconde « opacité » diffère de celle que nous avons évoquée plus haut : elle n'est aucunement le produit d' « exigences objectives ». Si l'œuvre littéraire devient une « substance » et se rapproche de la peinture, c'est toujours, selon Sartre, à travers une subjectivité. Subjectivité de l'auteur qui parvient à organiser le discours selon une intention, qui décide d' « utiliser les mots » et de les « empoigner » comme de simples outils. Subjectivité du lecteur qui éprouve, grâce à ce que l'auteur est à même d' « empoigner », indignation, haine ou colère. La rencontre de ces deux sujets produit effectivement quelque chose d'objectif : « L'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur. »<sup>244</sup> C'est donc en tant qu'elle est communication que l'œuvre devient « opaque ». C'est grâce à un dispositif, qui

---

<sup>241</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>242</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 52.

<sup>243</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 24.

<sup>244</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 52.

consiste à mettre en relation, deux subjectivités, qu'elle atteint le statut de « substance » : « Ainsi, pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait ; l'œuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités ; pendant qu'il lit et qu'il crée, il sait qu'il pourra toujours aller plus loin dans sa lecture, créer plus profondément ; et, par là, l'œuvre lui paraît inépuisable et opaque comme les choses. »<sup>245</sup> Il ne s'agit pas ici de possibilités, mais de « capacités ». C'est le sens de la « visée » dont nous parlons plus haut : il s'agit de tirer « comme un homme », de viser juste afin de toucher le lecteur « au niveau exact de ses capacités ». L' « ouvrage littéraire est un appel »<sup>246</sup>, un dispositif qui s'adresse avant tout à quelqu'un, à un être qui est à même de s'en emparer. Et tout le métier de l'écrivain consiste à savoir lancer semblable « appel », à capter, captiver, voire sommer le lecteur d'y répondre.

Les réflexions de Jean-Paul Sartre nous placent ainsi face à un paradoxe. Semblable dispositif repose en effet sur une hypothèse on ne peut plus étrange : si l'œuvre littéraire « paraît inépuisable et opaque comme les choses », c'est parce qu'elle prend le parti d'une « transparence » des moyens littéraires. C'est une limpidité qui permet de produire une opacité ; c'est parce que le « mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil » que l'œuvre est à même de devenir « substance ». On voit clairement quelle place semblable réflexion accorde au matériau de l'art : celui d'un véhicule, voire d'un projectile, d'un simple vecteur capable de nous permettre d'atteindre la cible « visée ». Rien ne vient se glisser entre le « sujet-écrivain » et le « sujet-lecteur », ou du moins rien de tangible : le langage est un *média*, quelque chose dont la vocation est de les mettre en communication. Le « matériau » de l'art a ainsi un étrange statut : il tend effectivement à ne jamais apparaître, à ne pas être pris en compte en tant que matériau. C'est un « moyen » au sens fort du terme, quelque chose qui est censé s'éclipser devant une fin et une intention. « Ainsi, dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire, quoi qu'il se réalise *à travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le

---

<sup>245</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 52.

<sup>246</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 53.



langage.»<sup>247</sup> L'usage qu'il s'agit de faire du langage se réduit ainsi à une simple expression : « à travers ». C'est parce qu'on peut le traverser qu'il sert la « substance » de l'œuvre.

Le rôle de la prescription est en ce sens fort clair : elle a pour fonction de renforcer ce autour de quoi le « sujet-auteur » et le « sujet-lecteur » se retrouvent ; elle tente de conférer à la langue, et plus largement au matériau de l'art, un tout autre statut. Celui-ci n'est plus quantité négligeable : il n'est plus le simple véhicule d'une intention quelle qu'elle soit. Il se dresse au contraire face à semblable intention, invite le créateur à faire preuve d'ingéniosité, à explorer les possibilités qu'offre ce même matériau. Quelque chose s'intercale entre ces deux sujets ; une prescription vient définir les termes de la rencontre qu'il s'agit d'opérer. En ce sens, on voit clairement quel objectif poursuit la règle : elle tend à redéfinir les termes de la réunion de ces deux subjectivités. L'auteur qui s'engage dans la rédaction d'un roman, ne fait pas seulement face à quelqu'un, son lecteur : un ensemble fini d'éléments dont il peut « disposer », de mots qu'il doit utiliser et de procédés dont il doit user, se dresse devant lui. S'il doit atteindre un sujet, le lecteur qui est objet de la « visée », c'est grâce au « matériau » déterminé par la prescription. De même, le lecteur qui s'attaque à un roman ne fait pas pleinement face à quelqu'un, un auteur : les mots, les matériaux que représente le langage, ne sont pas sans influence sur l'intention qui vient organiser le discours. Le « produit littéraire », pour parler comme Adorno, n'est donc plus le fait d'un couple : l'œuvre devient un dispositif comprenant trois termes et non deux. La langue et le « matériau » de l'art s'immiscent au sein de la relation qu'entretiennent écrivain et lecteur.

En ce sens, il n'est pas question d' « opacité » au sens où l'entend Jean-Paul Sartre, mais bel et bien au sens où nous l'entendons. Les deux protagonistes de l'œuvre littéraire ne peuvent s'apercevoir ; le langage les « masque », les cache et les soustrait en partie à leurs regards respectifs. Le lecteur ne peut apercevoir l'auteur comme une pure intention : il doit admettre le fait que cette subjectivité a dû et su

---

<sup>247</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 50-51.

composer avec un ensemble fini d'éléments. L'auteur n'a pu tout simplement « viser » : cet acte est « compliqué » par le matériau qu'il se doit d'employer. « Opacité » est bien le maître mot : c'est à un « de visu » qu'il faut renoncer ; c'est la possibilité de voir qu'il s'agit de considérer impossible. Le mode d'analyse d'un texte doit ainsi être revu à l'aune de semblable « complication ». Une question portant sur la « visée » d'un texte, comme celles que préconisent de poser les Instructions Officielles qui régissent les pédagogies littéraires en cours actuellement, suffit-elle à cerner parfaitement l'objet littéraire ? Cette « visée » n'existe pas sans langage ; elle doit s'incarner dans les mots et devenir texte : c'est ainsi que le sujet est à même de devenir objet, que le « moment » de la création que représente l'intention se réalise pleinement. Outre une volonté, le « choix plus profond » dont parle Sartre, il s'agit donc d'interroger d'autres décisions littéraires : celles-ci peuvent porter sur un « champ lexical » (quels mots au sein du langage), un registre (tragique, comique, fantastique), un rythme narratif... Semblables outils d'analyse permettent de mettre à jour les prescriptions, ou plus simplement les choix, qu'un auteur opère à fin de création.

C'est en ce sens que la prescription nous invite à revisiter l'œuvre littéraire telle que la présente Jean-Paul Sartre. Cette « opacité », cette place du langage qui vient masquer et « compliquer » la volonté dont fait preuve l'auteur, nous empêche de la définir comme la rencontre de deux libertés : « Puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'œuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. »<sup>248</sup> C'est à cette double reconnaissance, à la rencontre de ces deux libertés que la règle entend précisément s'attaquer. La liberté de l'écrivain est tout sauf absolue : il se doit d'utiliser un matériau donné et strictement déterminé ; il n'a pas le libre choix de ses moyens. Sa liberté est en fait conditionnelle : elle réside dans l'ensemble des possibilités qu'offre le matériau, dans les possibles usages qu'il est possible d'en faire. Si liberté il y a, elle s'exerce dans un cadre donné et face à une

matière donnée, c'est-à-dire en « situation » pour reprendre un mot de Jean-Paul Sartre. Liberté rime avec « explorer » : l'écrivain peut agencer comme bon lui semble l'ensemble des « moyens » à sa disposition. Et ce que peut reconnaître celui qui lit le livre, c'est le travail de cette liberté au sein de la matière que définit la règle, sa volonté d'interroger les « solutions » qu'elle offre. C'est le sens des notions que nous évoquions au paragraphe précédent : interroger « champ lexical », forme ou registre revient à interroger comment l'auteur se « retourne » vers l'ensemble des éléments qu'il a à sa disposition.

Ce faisant, la règle vient briser le « pacte entre les libertés humaines » qu'évoque Sartre : « d'une part, la lecture est reconnaissance confiante et exigeante de la liberté de l'écrivain, et, d'autre part, le plaisir esthétique [...] enveloppe une exigence absolue à l'égard d'autrui. »<sup>249</sup> La prescription nous place face à de tout autres exigences, ainsi que le souligne fort justement Adorno : les « exigences objectives » de l'œuvre prennent le pas, ou du moins tempèrent, l'« exigence absolue à l'égard d'autrui ». « Autrui » est, pour l'artiste qui s'astreint à une règle, le matériau qu'il entend explorer : c'est le « PEINTURE » de Gérard Gasiorowski, l'entité et le personnage avec lequel il s'agit de dialoguer et d'instaurer une intimité. C'est avec ce matériau qu'il s'agit de pactiser : « PEINTURE » reconnaît la liberté du peintre, son droit à l'utiliser, à l'étaler sur la toile, à lui faire prendre toutes les « positions » au sein de l'atelier ; le peintre reconnaît la liberté de « PEINTURE », son droit à être un « flux » et une « coulée », à ne pas se laisser endiguer par quelque « barrage dérisoire ». C'est une autre morale, voire une autre moralité, qu'il s'agit de développer ici. Ce n'est pas au sujet que constitue le « regardeur » de la toile que le peintre se doit de rendre des comptes. C'est à la peinture elle-même, à ce matériau qu'on cherche sans cesse à utiliser plutôt qu'à connaître. Une série comme l'*Académie Worosis Kiga* a ainsi, selon Gérard Gasiorowski, vocation à permettre « l'exercice des responsabilités que requiert

---

<sup>248</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 69.

<sup>249</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 66.

le droit au pictural »<sup>250</sup>. C'est « PEINTURE » et non l'« autrui » de Sartre qui nous place devant un ensemble de droits et de devoirs.

Il arrive même, dans certains cas, que ces « exigences objectives » prennent totalement le pas sur les « exigences absolues à l'égard d'autrui ». Le sujet qui reçoit l'œuvre n'est plus parti prenante du dispositif esthétique. L'œuvre n'est alors plus déterminée par quelque altruisme et prise en considération du lecteur : elle n'est que le produit du « matériau » au sens où l'entend Adorno. L'œuvre de Raymond Roussel nous place face à semblable cas de figure, et notamment « certains des livres » qu'il a écrit avec le renfort de son fameux « procédé ». Il n'est aucunement ici question de liberté : l'écrivain n'a pas à faire de choix ou à se décider de quelque façon que ce soit. Il fait face à une « machine », se doit d'utiliser un dispositif qui lui permet d'élaborer son travail de façon fort précise : « Je choisisais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple, *billard* et *pillard*. Puis, j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. »<sup>251</sup> Ces deux énoncés ont une fonction bien précise : « Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or, c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. »<sup>252</sup> Ces deux phrases (« Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » et : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ») représentent effectivement la matrice de tous les éléments utilisés dans l'œuvre : dans la première phrase, « lettres » est pris au sens de « signes typographiques », « blanc » renvoie à une « craie » et « bandes » est synonyme de « bordure » ; dans la seconde phrase, « lettre » est pris au sens de « message », blanc désigne un homme à la peau blanche, et « bandes » renvoie à une « horde » (celle du « vieux pillard »). Le « procédé » repose

---

<sup>250</sup> G.Gasiorowski, cité par M. Enrici dans *L'Académie Worosis Kiga*, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Paris, 1994, p. 13.

<sup>251</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, texte repris au sein de l'*opus* du même nom, éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 2000, p. 11.

<sup>252</sup> R. Roussel, *Idem*, p. 12.

ainsi sur un *modus operandi* immuable : « prendre [le mot] dans un sens autre que celui qui se présentait tout d'abord, et cela me fournissait une création de plus. »<sup>253</sup>

Le « procédé » entend ainsi appréhender le langage à travers son équivocité : c'est parce que les mots ont plusieurs significations, parce qu'il est possible de les prendre dans un « sens autre » que celui de leur simple présentation, qu'il est possible d'écrire *Locus Solus* ou *Impressions d'Afrique* à l'aide de semblable « machinerie ». « Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques. »<sup>254</sup> Il s'agit de produire plusieurs éléments (ou plusieurs « créations » pour parler comme Raymond Roussel) à partir d'un même élément ; il s'agit de s'inscrire dans la diversité que renferme une même unité (le mot). Nous sommes effectivement ici aux antipodes de la « transparence » qu'évoque Jean-Paul Sartre : le langage est on ne peut plus « opaque » ; il est riche de significations fort diverses qui se cristallisent pêle-mêle au sein des mêmes phonèmes. Notre regard ne peut passer « à travers » le mot : celui-ci désigne plusieurs choses, renvoie à la fois à une « bordure » et à une « horde » (dans le cas de « bande ») ou à un « arbre » et à un « gâteau » (dans le cas de « palmier »). Si la « fin du langage est de communiquer », force est de constater que cette communication ne vient pas ordonner l'ensemble des vocabulaires et syntaxes que notre alphabet est à même de former. Il reste, au sein de tout langage, une place pour le possible et le jeu ainsi que l'affirme Michel Foucault : le « lien [du langage] à ce qu'il dit peut se métamorphoser sans que sa forme ait à changer, comme s'il tournait sur lui-même, traçant autour d'un point fixe tout un cercle de possibles (le « sens » d'un mot comme on disait alors), et permettant hasards, rencontres, effets, et tous les labeurs plus ou moins concertés du *jeu*. »<sup>255</sup> Ce « cercle de possibles » relie les deux phrases presque identiques qui ouvrent et ferment le livre qu'il s'agit d'écrire. Si le langage « tourne sur lui-même », c'est parce qu'il se déploie entre « billard » et « pillard » : le texte naît de tous les écarts

---

<sup>253</sup> R. Roussel, *Ibid.*, p. 13.

<sup>254</sup> R. Roussel, *Ibid.*, p. 23.

<sup>255</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1992, p. 23.

sémantiques que produisent ces « combinaisons phoniques », de toutes les significations qui « peuvent être » au sein d'un mot.

L'un des aspects les plus intéressants de ce procédé « parent de la rime » tient à l'étrange statut que lui confère Raymond Roussel dans une partie de son œuvre. Ces « créations » sont non seulement « imprévues » mais également secrètes puisque l'écrivain ne révèle qu'à titre posthume, au sein d'un livre intitulé *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, l'existence de ce dispositif. Le lecteur qui lit *Locus Solus* lors de sa publication n'est pas informé de l'existence de cet ingénieux système : la fantasque histoire de Martial Canterel est avant tout pour lui le fait d'un auteur, Raymond Roussel, et constitue une œuvre littéraire au sens la plus classique du terme. Nous sommes ainsi ici face à une imposture : l'inventeur du « procédé » ne renonce aucunement à adopter la posture de l'auteur, à se présenter comme un « sujet » à même d'organiser le discours selon une intention et de décider de l'ensemble du matériau, des « moyens », qu'il désire utiliser à cette fin. Un « bricoleur », quelqu'un qui entend travailler à partir d'un ensemble fini d'éléments, entend se présenter comme un auteur, incarner un personnage caractérisé avant tout par la liberté de « choix » dont parle Jean-Paul Sartre. Pourquoi un tel secret ? À quoi bon masquer de la sorte l'existence de cette « machinerie » ? Raymond Roussel relève-t-il d'un nouveau type d'auteur : le « cachottier », celui qui possède et développe un goût pour le secret littéraire ? C'est effectivement la raison de semblable réserve, de cette révélation posthume, qu'il nous faut saisir ainsi que le montre Michel Foucault : « Le « comment » inscrit par Roussel en tête de son œuvre dernière et révélatrice nous introduit non seulement au secret de son langage, mais au secret de son rapport avec un tel secret, non pour nous y guider, mais pour nous laisser au contraire désarmé ». <sup>256</sup>

Tout le problème tient effectivement dans « le secret de son rapport avec un tel secret », et la lecture de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* n'est pas sur ce point à même de nous renseigner. La découverte de ce court texte laisse en effet une étrange

---

<sup>256</sup> M. Foucault, *Idem*, p. 9.

impression : nulle part ailleurs, sans doute, n'a-t-on parlé d'ingéniosité avec autant de froideur. Ce livre entend uniquement fournir des informations, présenter la « machine » qui a permis de construire une autre machine, la « damoiselle » de Martial Canterel. Point de confidences, d'aveu et encore moins d'excuses : la présentation du secret « procédé » n'a rien de facétieuse, contrairement à ce que les productions de semblable dispositif pourraient laisser penser. Nous ne sommes pas ici dans le cadre d'une « cachotterie » : *Comment j'ai écrit certains de mes livres* adopte le ton de la note de service, d'un document destiné à porter un fait à l'attention d'un grand nombre de collègues. C'est un simple « mode d'emploi », un écrit qui présente un système d'écriture, un livre qui explique comment il est possible d'écrire certains livres. Nous sommes ainsi effectivement face à un paradoxe, ainsi que le fait remarquer Michel Foucault : un dispositif qui a valeur de propédeutique est publié à titre uniquement posthume ; une « machine » qui a permis d'élaborer un ensemble de livres est présentée une fois la rédaction de ces mêmes livres complètement achevée. La mort de l'auteur a en ce sens valeur de révélation : c'est d'outre-tombe que provient le geste venant dévoiler toute l'étendue de la supercherie. C'est un fantôme, Raymond Roussel mort, qui vient nous révéler les secrets de son existence d'auteur.

Il est une piste de réponse à la question que pose Michel Foucault : quel est le « secret de son rapport avec un tel secret » ? *Comment j'ai écrit certains de mes livres* tente de redéfinir l'espace littéraire, de revisiter le dispositif de l'œuvre d'art<sup>257</sup>. En effet, ce

---

<sup>257</sup> Il est également une autre piste de réponse qui, bien que quelque peu fantasque, nous semble digne d'être évoquée ici : le dernier livre de Roussel, qu'il a conçu en premier, n'a-t-il pas valeur de brevet ? N'est-il pas destiné à protéger une invention, à faire de ce procédé une propriété privée ? Le droit d'auteur repose en effet sur le « fait » : c'est l'œuvre achevée, le livre élaboré, que prend en compte la loi. L'œuvre est reconnue et protégée par le droit, mais ce n'est pas le cas du *modus operandi* qui permet de la produire. Celui-ci n'est pas de l'ordre du « fait » puisqu'il est, par définition, censé permettre à des « faits » de pouvoir se produire : c'est un « procédé » comparable à un quelconque mode de production, fut-il industriel. Il relève ainsi effectivement du brevet, rentre dans le cadre d'un titre de propriété portant sur quelque chose qui est susceptible de produire des objets multiples. Mais peut-on breveter un procédé littéraire ? La loi accorderait-elle à la « machine à langage » qu'invente Raymond Roussel le statut de « brevetable » ? Peut-être *Comment j'ai écrit certains de mes livres* tente-t-il de mettre en évidence ce vide juridique. En effet, Raymond Roussel fait de son procédé un « fait », c'est-à-dire un livre : ce qui relève du brevet se trouve ainsi placé sous le régime du droit d'auteur. Mais quelle valeur a

secret nous invite à reconsidérer la place qu'occupe au sein d'un livre le « silence » qu'évoque Jean-Paul Sartre : le « silence [de l'auteur] est subjectif et antérieur au langage, c'est l'absence de mots, le silence indifférencié et vécu de l'inspiration, que la parole particularisera ensuite. »<sup>258</sup> Nous sommes ici aux antipodes du silence de Raymond Roussel : si l'auteur de *Locus Solus* se tait, c'est pour masquer l'existence d'une « machine à langage ». Nous sommes bien dans le cadre d'un « silence » antérieur à l'œuvre d'art, mais aucunement antérieur « au langage ». Cette antériorité a des allures d'imposture : elle n'est pas le fait d'un auteur en proie aux affres de l'inspiration, d'un être qui souffre d'une « absence de mots ». À l'inverse, ceux-ci sont fortement présents : il y a « billard » et « pillard » et il s'agit de découvrir toutes les « créations imprévues » que ces « combinaisons phoniques » et constellations sémantiques sont à même de produire. Les mots sont déjà là : c'est en leur sein que Raymond Roussel puise tous ses matériaux. Ce silence n'a donc rien de « subjectif » : c'est la présence d'objets, les mots, qui pose problème à l'écrivain et aucunement l'absence de ces mêmes objets. L'auteur n'attend pas l'arrivée des mots : il attend quelque chose des mots qui sont présents, des « créations imprévues » qui sont à même, mises bout à bout, de former un récit.

C'est ainsi sur un second pacte que le « procédé » nous propose de revenir. Outre le « pacte entre les libertés humaines » que nous avons évoqué plus haut, il s'agit de remettre en cause le « pacte de générosité » qu'évoque Sartre : « La lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même. Car cette confiance est elle-même générosité : nul ne peut obliger l'auteur à croire que son lecteur usera de sa liberté ; nul ne peut obliger le lecteur à croire que le lecteur a usé

---

donc semblable position ? Un auteur pourrait-il reprendre ce même procédé sans être accusé de plagiat ? Aux termes de la loi, la chose est fort possible : du moment qu'il ne reprend pas les termes de Roussel, qu'il ne cherche pas à abuser d'un droit de citation, il n'encourt aucun risque légal. Mais le problème est posé : quel est le statut, en l'occurrence juridique, de livres comme *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ou *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* ? La loi refuse à l'auteur la possibilité d'exercer une propriété sur sa propédeutique littéraire : seule la présentation des ouvrages suscités parvient à résoudre, de façon fort imparfaite, ce subtil problème.

<sup>258</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 51.



de la sienne. »<sup>259</sup> C'est semblable pacte que brise le « procédé » : il n'est plus question d'échanger quelque liberté que ce soit. Les problèmes de l'écrivain, ce sont les mots et les « créations » qu'ils permettent de créer. Et ce que reçoit le lecteur, ce sont ces mêmes « créations », cet ensemble d'éléments produits et organisés au gré de « combinaisons phoniques ». Le silence de Raymond Roussel, son terrible secret, se joue ainsi d'une croyance : celle qui porte sur un auteur agençant librement les éléments qu'il a à sa disposition, obéissant à une inspiration et organisant son matériau selon son intention. En lieu et place de cet ordonnancement, se tient une « machine » : le « procédé ». C'est elle qui décide de l'ordre du récit et de la succession des mots, de la disposition des éléments au sein de l'œuvre d'art. L'auteur n'a pas usé de sa liberté : il a exploité les possibilités que lui offrait un ensemble fini d'éléments, a exploré et utilisé les diversités sémantiques que contiennent des unités phoniques. Et cette seule volonté ruine à elle seule l'autorité de tout discours ainsi que le montre Michel Foucault : « chaque mot est à la fois animé et ruiné, rempli et vidé par la possibilité qu'il y en ait un second – celui-ci ou celui-là, ou ni l'un ni l'autre, mais un troisième, ou rien. »<sup>260</sup>

### *La Règle du jeu*

À quoi s'attaque dès lors le « silence » de Raymond Roussel ? Pourquoi cette œuvre singulière, qui s'achève par un étonnant pied-de-nez, tente-t-elle de la sorte de « ruiner » tout discours ? Notre hypothèse est la suivante : c'est effectivement la relation qui se noue entre les deux « sujets » de l'art qu'il s'agit de redéfinir, voire de pervertir dans le cas de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Artiste et « regardeur », ou en l'occurrence auteur et lecteur, entretiennent des relations au sein desquelles il s'agit

---

<sup>259</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 62.

<sup>260</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 20.

d'inscrire des « exigences objectives », de placer une prescription qui soit à même d'imposer l'usage d'un matériau donné. En lieu et place d'une ligne droite, la « visée » qu'évoque Sartre, c'est un cercle que l'on trouve (celui qui va de « billard » à « pillard »). C'est en fonction de cette hypothèse que nous avons choisi de confronter de la sorte les travaux de Raymond Roussel et de Jean-Paul Sartre : *qu'est-ce que la littérature ?* nous semble en effet poser problème vis-à-vis des prescriptions que nous évoquons, et notamment à travers sa volonté de définir des « pactes ». Semblable notion nous renvoie en effet directement au problème que nous soulevons ici : un « pacte » n'est que l'expression de la relation que sont à même d'entretenir les deux subjectivités, le « sujet-auteur » et le « sujet-lecteur » qui se rencontrent au sein de l'œuvre littéraire. Ces deux instances passent un « contrat de lecture » qui présente des avantages certains : il se propose d'abord, de même que tout contrat d'ailleurs, d'identifier clairement les parties qui s'engagent à la signer : aucun doute n'est plus permis quant à l'identité de l'auteur et à la question : « Qui écrit ? » Et il se propose ensuite de déterminer les modalités de leurs mutuelles relations, de définir l'ensemble des « moyens » qu'ils peuvent utiliser dans le cadre de la relation précédemment définie.

C'est notamment le cas dans le « pacte romanesque » qu'évoque Philippe Lejeune au sein d'un livre consacré à un tout autre pacte que nous évoquerons par la suite<sup>261</sup>. Le pacte romanesque présente un certain nombre de caractéristiques, et notamment une « pratique patente de la non-identité » : l'auteur et le personnage principal n'ont pas le même nom et ne renvoient pas à la même personne. Le personnage est une création, un « avatar » de l'auteur (au sens le plus religieux du terme : celui d'incarnation) ou un simple produit de son imagination. Il s'agit pour lui d'inventer des créatures susceptibles d'organiser un certain nombre d'éléments narratifs (péripéties, rebondissements et autres événements comportant toute histoire digne de ce nom). Semblable créature possède en ce sens une fonction bien précise, comme celle que lui confère Guy de Maupassant dans sa célèbre préface de *Pierre et*

---

<sup>261</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éditions de Seuil, collection « Points Essais », Paris, 1996, voir notamment la page 27.

*Jean* : l'écrivain « prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions. »<sup>262</sup> L'auteur d'*Une Vie* plaide ici pour une forme bien précise d'*incipit*, de début de roman : *l'in medias res*. L'œuvre littéraire doit commencer « au milieu de la chose », et le lecteur prend « en marche » l'existence du personnage principal du roman. Le personnage a ainsi une valeur balistique : semblable à un projectile, il se doit de suivre une trajectoire permettant de montrer « comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques, etc. »<sup>263</sup>

Le personnage a ainsi valeur de « point d'optique », pour reprendre la célèbre expression de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* : « tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme » peut effectivement se « réfléchir » dans semblable créature. Et c'est précisément ce « point » que la prescription nous invite à repenser. Il s'agit de concevoir ce « pacte romanesque », cette relation entre l'auteur et le lecteur qui passe par une « non-identité », à l'aune du possible. Raymond Queneau adopte semblable position lorsqu'il plaide pour une « technique consciente du roman » : « Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. »<sup>264</sup> La « pratique patente de la non-identité » qui est au fondement du pacte romanesque doit être ainsi appréhendée avec l'œil d'un « faiseur de règles » : c'est un usage, celui que l'on peut faire d'un ou plusieurs personnages, qu'il s'agit de penser. Ici aussi, l'artiste ne doit pas avoir le libre choix de ses « moyens » mais doit être placé face à

---

<sup>262</sup> G. De Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, Le Livre de poche, Paris, 1976, p. 12.

<sup>263</sup> G. De Maupassant, *Idem*, p. 12-13.

<sup>264</sup> R. Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2000, p. 27.

une prescription : « Il ne saurait pas plus être question de laisser se démener les personnages d'un roman comme des homunculi échappés de leurs bocaux brisés que de les considérer comme des pièces sur un échiquier, la suite des coups constituant l'enchaînement des chapitres et le mat final la victoire de l'auteur. »<sup>265</sup> Le « pacte romanesque », le contrat que passent auteur et lecteur, s'ouvre ainsi au possible : ce qu'il s'agit d'interroger, afin d'écrire le roman, ce sont les possibles relations que peut entretenir cet ensemble strictement défini d' « homunculi ».

Ce sont ainsi les formes de la relation qui se noue au sein de l'œuvre d'art qu'il s'agit de repenser, et surtout de « compliquer ». Il ne s'agit pas de décréter caduque le pacte que passent les deux « sujets » de l'œuvre littéraire, mais d'ajouter une clause à l'implicite document qui les lie. Il y a, selon Philippe Lejeune, « pratique patente de la non-identité » : le terme « patente » semble ici, selon Raymond Queneau du moins, poser problème, Il renvoie en effet à un fait, se contente de dire qu'un romancier considère le principe de « non-identité » comme quelque chose d'acquis. C'est une habitude, un usage communément accepté de la littérature, qu'entérine ici la définition de Lejeune. Il nous faut donc, afin de nous inscrire dans le possible, reformuler cette implicite clause : il y a, grâce à la « technique consciente du roman », une « pratique réglée de la non-identité ». *Gueule de Pierre* est ainsi placé sous les auspices d'une trinité : on y trouve trois personnages (Paul, Pierre et Jean), qui correspondent à trois « règnes de la nature », qui évoluent au sein d'une structure en trois parties qui s'inscrivent dans trois formes différentes de discours (monologue, récits et conversations, poème). C'est également ici à une liberté qu'il s'agit de s'attaquer : celle de l'auteur et de sa capacité à « disposer » à sa guise d'un ensemble de créatures. Le « pacte » ne doit pas être conçu sur le mode du « laisser passer », comme un contrat qui échapperait à « toute loi ». Il s'agit à l'inverse d'imposer, selon Queneau, « à la matière proposée toutes les vertus du Nombre », de la placer sous l'égide d'une prescription.

---

<sup>265</sup> R. Queneau, *Idem*, p. 32.

Le « pacte » que nouent auteur et lecteur n'est plus ainsi uniquement de l'ordre du fait. Cette notion ne désigne plus seulement un outil d'analyse du discours, un « moyen » de penser et de pratiquer la littérature. Il s'agit ici de redéfinir le lien qui existe au sein de l'œuvre littéraire entre « sujet-auteur » et « sujet-lecteur », de le concevoir sous l'angle de la règle et du jeu. Le « pacte » devient un espace qu'il s'agit d'investir : cette relation est à interroger au regard de ce qui « peut être ». Il s'agit d'explorer les possibilités qu'elle offre, de prendre la mesure et d'exploiter pleinement l'espace littéraire qu'elle ouvre et circonscrit. Il ne s'agit pas de rompre le lien qui unit auteur et lecteur, de déclarer que l'œuvre n'est pas conçue pour être lue ou que le lecteur doit n'avoir que faire de l'auteur : il s'agit de redéfinir ce lien afin qu'il permette d'explorer un matériau donné, qu'il permette d'embrasser la diversité qu'est à même de produire une même « unité ». Le problème des « faiseurs de règles » comme dit joliment Raymond Queneau est : « Quelle prescription puis-je placer au sein du pacte ? » ; « Quelles exigences objectives suis-je susceptible d'inscrire au sein de la relation qu'entretiennent deux subjectivités ? » On peut imaginer plusieurs réponses à semblables questions : Queneau plaide pour les « vertus du Nombre » qu'il s'agit d'imposer à une « matière donnée » ; Georges Perec leur préfère les vertus de la contrainte (à l'instar du lipogramme qui est au fondement de *La Disparition*)... Mais la meilleure illustration de semblable position est sans doute l'œuvre de Michel Leiris : « Ce que j'y aie appris, surtout, c'est que même à travers les manifestations à première vue les plus hétéroclites, l'on se retrouve toujours identique à soi-même, il y a une unité dans une vie et que tout se ramène, quoi qu'on fasse, à une petite constellation de choses qu'on tend à reproduire sous des formes diverses, un nombre illimité de fois. »<sup>266</sup>

*La Règle du jeu* prend précisément le parti pris de ces « choses », de l'« unité » qui se présente un « nombre illimité de fois ». C'est un ensemble déterminé d'objets, de matières, de sensations, d'activités, de sentiments qui est ainsi placé au fondement d'un projet littéraire. Il s'agit de penser l'autobiographie, cette entreprise littéraire qui consiste à ne traiter que de soi, à partir d'un ensemble fini d'éléments. Cette « écriture

---

<sup>266</sup> M. Leiris, *L'Âge d'homme*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1998, p. 218.

de l'intime », comme on dit aujourd'hui pudiquement, s'organise donc autour d'un certain nombre de rubriques, d'ensembles clairement classés de « choses » : blessures, épisodes gravitant autour d'un tableau, association d'idées, jeux de mots, mots d'enfant, sport, poésie, mort... Ces grandes unités, cette typologie d'éléments, viennent décider de la forme qu'arbore l'œuvre au final. C'est une règle qui est au fondement de l'« écriture de soi » : « Florilège donc, que plus irrémisiblement que tout choix délibéré limite ces absences : ce que je n'ai pas décelé, pas su formuler, ou répugné à mettre en lumière. »<sup>267</sup> La liste des éléments, et des rubriques qui contiennent ces mêmes éléments, ne saurait être exhaustive : l'auteur doit, de par son projet même (écrire sur ce qui est passé), composer avec l'oubli et puiser « parmi ces poussières de notre passé qui nous émeuvent d'autant que leur contenu paraît hors de proportion avec son infime contenant [...], parmi ces événements si minces qu'on s'étonne presque de les garder en mémoire mais qui fulgurent ça et là dans le fatras de notre vie »<sup>268</sup>. Mais il n'empêche : le florilège donne une forme au projet, impose à l'autobiographie l'usage d'un certain *modus operandi*. *La Règle du jeu* fait le choix du fragmentaire : il s'agit de faire cohabiter cet ensemble d'éléments, de concevoir l'œuvre à l'aune des choses arrachées à l'oubli : « Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler mon imagination. »<sup>269</sup>

Cette « esthétique » ne prend pas le parti du sens, mais bel et bien celui du fait : le problème n'est pas de s'interroger sur la trajectoire que représente une existence, mais sur le « fourbis » que représente une vie. Et semblable interrogation est précisément à même d'investir l'espace qu'esquisse la relation entre subjectivités qui se noue au sein de l'œuvre d'art. En effet, cette règle, partir d'un florilège, s'attaque ici au plus « subjectif » des pactes, le « pacte autobiographique », que définit Philippe Lejeune. « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature

---

<sup>267</sup> M. Leiris, *Frêle bruit*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1994, p. 399.

<sup>268</sup> M. Leiris, *Fourbis*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1996, p. 193.

<sup>269</sup> M. Leiris, préface à *L'Âge d'homme*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1998, p. 14.

intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*.<sup>270</sup> Les différentes instances du discours renvoient à une même chose : le « sujet » que représente l'auteur. Celui qui écrit, celui qui organise le récit (le narrateur) et les « créatures » qui peuplent ce même récit sont absolument identiques : nous sommes ici à l'inverse du « pacte romanesque » qui repose sur une « pratique patente de la non-identité ». Ici, l'identité règle en maître : tout procède d'une même liberté, celle qui est, selon Sartre, au fondement du « choix plus profond » que fait celui qui entre en littérature. Un ouvrage comme *Les Mots* prend clairement le parti de cette même liberté, et ce à plusieurs niveaux : écrire une autobiographie est un acte de liberté, le produit du « choix » qu'est à même d'opérer un auteur, « choix » qui se résume à écrire sur une autre liberté, celle qu'a l'homme de se constituer en tant qu'individu, de se construire en tant qu'être singulier. L'« écriture de soi » répond en ce sens à un objectif clair : il s'agit de raconter, de façon rétrospective, l'édification de l'individu que l'auteur s'est composé. Ce projet n'entend pas évoquer un passé mais traiter d'un présent, expliquer comment, pourquoi et selon quelles voies l'auteur est devenu ce « Je » susceptible de prendre en charge son existence, dans le cadre d'un récit ou ailleurs.

Ainsi que l'écrit Jean-Paul Sartre : « L'illusion rétrospective est en miette »<sup>271</sup> C'est d'un présent (et d'une présence : celle d'une liberté) qu'il s'agit de parler. Semblable dispositif semble posséder d'euphorisantes vertus et l'auteur, Jean-Paul Sartre parlant de Jean-Paul Sartre, semble presque s'enivrer en exposant ce projet : « Je ne cesse de me créer ; je suis le donateur et la donation [...] en un seul mandat : plaire ; tout pour la montre. »<sup>272</sup> Cette dernière phrase met bien en évidence tout ce qui sépare les projets de Sartre et de Leiris, la simple application du « pacte autobiographique » de *La Règle du jeu* : Michel Leiris ne pourrait en aucun cas affirmer être à la fois le « donateur » (celui qui « donne », qui distribue les éléments et événements qui constituent la matière de l'œuvre) et la « donation » (le produit de ce

---

<sup>270</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>271</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 210.

<sup>272</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 22.

qui est « donné », c'est-à-dire de ces mêmes éléments et événements). C'est au sein de cette identité entre « donneur » et « donné », et entre auteur, narrateur et personnage, que se déploie la règle, la prescription à laquelle l'auteur décide de s'astreindre. Cette « donation » est strictement déterminée : elle est le fait d'une prescription, partir d'un « florilège », qui entend prendre le parti du « fait brut » plutôt que celui de l'imagination. Le but du jeu est ainsi d'agencer ces « faits », de les juxtaposer et de les associer, de tenter de les lier, les relier, les faire tenir ensemble. La *Règle du jeu* se place sous le signe de l'agrafe, de ce qui est à même de « disposer » le « fatras d'une vie » au sein du « pacte autobiographique » : « J'arrive seulement au bout de la deuxième étape que je m'étais fixée : ces *Fourbis*, que doivent suivre d'hasardeuses *Fibrilles*, puis les difficiles *Fibules* ou les agrafes par le moyen desquelles il faudra que tout s'ajuste. »<sup>273</sup>

« Ajuster » : prendre le parti de la diversité, du « fatras d'une vie », des éléments épars qui « fulgurent » ça et là. Il s'agit de capter le « fait » que l'auteur serait à même d'agrafer et de laisser de côté la « donation » que ce même auteur serait à même d'instituer. Le problème de l'autobiographie n'est pas de mettre l'individu en « ordre de parade », comme dit Georges Gusdorf<sup>274</sup>. Il faut se garder de s'ériger une statue ou un quelconque monument : « Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection, il y a le goût de se contempler. »<sup>275</sup> Il faut à l'inverse s'inscrire dans la « complication » que la règle est à même d'instaurer, rester dans la position de celui qui cherche à agraffer : « En commençant ce livre, je marchais à tâtons vers une découverte, puis a grandi peu à peu avec mon besoin croissant de réunir des éléments susceptibles d'entrer en liaison, l'idée que je faisais un *livre*, que je le composais, le bâtissais, l'ajustais pièce à pièce. »<sup>276</sup> Cet « ajustage », ce parti pris esthétique qui consiste à « condenser » des faits, nous invite ainsi à revisiter le « pacte autobiographique ». Le lien qui se noue entre le « sujet-auteur » et le « sujet-lecteur » passe par un « florilège » : ces deux subjectivités s'adonnent au plaisir de la collection,

---

<sup>273</sup> M. Leiris, *Fourbis*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>274</sup> Au sein d'*Auto-bio-graphie*, éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

<sup>275</sup> M. Leiris, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>276</sup> M. Leiris, *Biffures*, *op. cit.*, p. 230.



se rencontrent à travers une accumulation. Et, outre ce premier lien, celui que pose le « pacte », il est une seconde relation que la *Règle du jeu* nous propose de revisiter : celle du sujet à lui-même, du « sujet-auteur » au « sujet-narrateur » et « sujet-personnage ». Si identité il y a, celle-ci n'est plus « donnée », ne présente plus la synthèse d'un « donateur » et d'une « donation ». La relation qui se noue entre ces trois termes n'est plus le produit d'une intention, ne résulte plus d'une volonté et d'une décision.

Au fondement de cette seconde relation, il y a une règle qu'il s'agit de suivre, une « mise en forme » qu'il s'agit d'adopter comme le montre une belle parenthèse de *Fourbis* : « (Le formalisme selon lequel j'aimerais voir les choses s'ajuster, comme en un cérémonial, et la formulation, que pour ne plus être étranger, j'impose à ce qui se passe en moi [...]) »<sup>277</sup>. S'il s'agit d'« imposer » quelque chose à la matière de l'œuvre, ce ne sont pas ici les « vertus du nombre » qu'affectionne Raymond Queneau, mais les vertus d'une prescription qui permet de « voir les choses ». Cette règle envisage en effet d'une tout autre façon l'écart qui est au fondement même du projet autobiographique, le décalage temporel existant entre « l'auteur-narrateur » (celui qui ordonne le récit) et « l'auteur-personnage » qui évolue à une tout autre époque et doit composer avec l'oubli afin de restaurer le principe d'identité qui est au fondement du « pacte autobiographique ». La mémoire institue un écart entre ces différentes instances, occulte certaines choses, en met d'autres en valeur, ne cesse d'appréhender les éléments qui constituent le récit dans une perspective sans cesse renouvelée. La mémoire joue également avec des éléments, tend à « disposer » spontanément le « florilège » dont l'artiste « dispose » : « Ainsi, au-dessous de la trame consciente de mon livre – celle qui est artifice dans la mesure où, préexistant nécessairement à chaque page que j'écris, elle lui imprime *ipso facto* un caractère d'objet préfabriqué – court une trame que j'ignore ou dont je n'entrevois jamais que des brimborions au hasard d'une image ou d'une réminiscence. »<sup>278</sup> La détermination d'un matériau, la constitution d'un « florilège » et la décision de s'y tenir, permet de ne pas céder au pouvoir de cette « trame ». Il ne s'agit pas de suivre les « hasards » que provoque cette

---

<sup>277</sup> M. Leiris, *Fourbis*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>278</sup> M. Leiris, *Idem*, p. 19.

mémoire, et de tenter par la suite de boucher les « trous » que creuse le temps au sein de l'esprit. Le but du jeu est tout autre ; celui-ci représente une « tentative d'aménager ou de coloniser des parcelles qu'il est d'une importance vitale de soustraire à la chose sans nom qui est en nous et dont le flux nous menace. »<sup>279</sup> Semblable « tentative » prend clairement le parti de la prescription, adopte un *modus operandi* clairement défini : sélectionner un ensemble de « faits » et voir comment ils « fulgurent », découvrir les possibles associations d'idées et de mots, les souvenirs « imprévus » et les créations phonétiques qu'ils sont à même de mettre à jour.

### *L' « entreprise » de l'œuvre*

La règle nous permet donc de repenser les liens se nouant entre les deux instances qui, selon Sartre, se rencontrent au sein de l'œuvre d'art. C'est à l'alliance de deux subjectivités qu'il s'agit de s'attaquer ; c'est ce que produit leur union qu'il s'agit de repenser. En lieu et place d'un « pacte » se tient une règle. Il n'est plus possible de penser l'œuvre sur le mode du serment, de la considérer comme un engagement à exercer une liberté quelle qu'elle soit. Semblable position est suspendue par l'invention de Roussel, la « technique » de Queneau ou la *règle du jeu* de Leiris : il n'est plus ici question de « générosité », pour parler comme Jean-Paul Sartre, mais d'ingéniosité, de capacité à interroger un ensemble d'éléments et à déceler les solutions qu'ils offrent. En adoptant une commune position, inscrire une prescription au sein du « contrat de lecture », ces auteurs esquissent en tout cas clairement un angle d'attaque de la littérature. Michel Foucault le perçoit clairement lorsqu'il écrit à propos de Raymond Roussel : « En donnant une “solution”, il transforme chacun de ses mots en piège possible, c'est-à-dire en piège réel, puisque la seule possibilité qu'il y

---

<sup>279</sup> M. Leiris, *Idem*, p. 26.

ait un double fond ouvre pour qui écoute un espace d'incertitude sans repos.»<sup>280</sup> Le « crédule » lecteur, celui qui fait montre d'une « confiance » envers son auteur, est effectivement tombé dans le piège. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* semble vouloir lui signifier : « Je t'ai bien possédé. » Comme l'écrit Theodor Adorno : « L'écrivain est soumis à une obligation bien plus précise : celle de la chose, et non celle du choix »<sup>281</sup>, et le « procédé » représente l'une des formes les plus spectaculaires de semblable « obligation » : il s'agit d'agencer un certain nombre d'éléments afin de constituer un objet, de « disposer » d'un et un matériau donné afin de lui conférer une forme et de l'organiser.

Ce qu'il s'agit donc ici d'attaquer, c'est bien cette « confiance » et cette « crédulité », cette croyance du lecteur à l'auteur et de l'auteur au lecteur. C'est une position qu'il s'agit de pervertir : celle qui tend à concevoir l'œuvre d'art comme une entreprise de communication, comme l'ensemble des énoncés susceptibles de lier un émetteur et un destinataire. L'œuvre telle que la conçoit Sartre semble avant tout être animée (et bien qu'il s'en défende comme un beau diable dans *Qu'est-ce que la littérature ?*) d'un souci du message : elle est produite afin de déchaîner « enthousiasmes » et « indignations », afin de s'adresser à une « liberté ». Elle est reçue comme le produit d'une intention, d'une volonté d'utiliser et d'agencer les mots afin d'atteindre une fin déterminée par avance. Nous sommes bien ici face à ce que l'on définirait en théorie de l'information comme un élément matériel par lequel circule un certain nombre d'informations organisées selon un code et destinées à être transmises d'un émetteur à un récepteur. Tout le problème de l'écrivain est ainsi d'organiser cette circulation, de penser la forme que peut prendre semblable transmission. Et l'histoire de la littérature n'est qu'une succession de tentatives visant à établir semblable communication, à penser les pertinentes formes de ces mêmes messages : « les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles. Si nous n'écrivons plus comme au

---

<sup>280</sup> M. Foucault, *Idem*, p. 17.

<sup>281</sup> T. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 290.

XVIIe siècle, c'est bien que la langue de Racine ou de Saint-Evremond ne se prête pas à parler des locomotives ou du prolétariat. »<sup>282</sup>

La littérature se réduit en ce sens à l'exploration des possibles discours que peut tenir un émetteur. « Comment parler des locomotives et du prolétariat ? » Voilà peut-être la question que s'est posée Emile Zola et à laquelle il a répondu, au sein du *Roman expérimental*, à travers un célèbre mot d'ordre : « La vérité, rien que la vérité, toute la vérité ». En s'astreignant à semblable discipline, le romancier du XIXe siècle est effectivement à même de requérir la « liberté » de son lecteur, de provoquer « indignations » et « haines », et il revient à Guy de Maupassant d'avoir présenté, dans sa célèbre préface de *Pierre et Jean*, les principes de semblable communication : « Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, [l'auteur] doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions. »<sup>283</sup> Le réalisme est en ce sens une doctrine littéraire quelque peu paradoxale : si elle entend émouvoir, bouleverser ou informer, c'est en masquant cette même intention. La « pratique patente de la non-identité » est ici portée à son apogée, puisqu'il s'agit, pour l'auteur, de ne jamais apparaître : « L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce *moi* par le lecteur sous tous les masques qui nous servent à le cacher. »<sup>284</sup> L'intention de l'auteur organise tous les éléments du discours, n'a de cesse d'opérer des « groupements adroits de petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de l'œuvre »<sup>285</sup>, mais cette organisation doit être soigneusement masquée afin d'instaurer une « vérité » littéraire.

Le problème des prescriptions que nous évoquons est tout autre. Elles désirent avant tout « compliquer » une créativité, faire en sorte que l'intention de

---

<sup>282</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>283</sup> G. de Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>284</sup> G. de Maupassant, *Idem*, p. 21.

<sup>285</sup> G. de Maupassant, *Ibid.*, p. 13.

l'artiste ne soit pas à même de se doter de tous les « moyens » qu'elle juge bon d'utiliser. Nous sommes ici dans le cadre d'une tout autre recherche. Sartre se pose, en termes de style, une seule question : celle de sa pertinence. Il s'agit d'abord de savoir « de qui l'on veut écrire » et ensuite de se demander « comment on en écrira » : le « sujet », l'auteur et le thème de l'œuvre, commande le style ; la « visée » du message commande la forme du message. C'est la méconnaissance de ce qui lui semble être une évidence qui lui permet d'étriller Giraudoux : « Je sais que Giraudoux disait : "La seule affaire, c'est de trouver un style, l'idée vient après." Mais il avait tort : l'idée n'est jamais venue. »<sup>286</sup> La prescription nous place face à un tout autre problème : il ne s'agit pas de penser l'œuvre en termes de pertinence ou d'« efficace littéraire », mais de faire rimer communication avec exploration. Le message que constitue l'œuvre est avant tout l'occasion d'un travail sur le langage, d'une découverte des possibles usages auxquels il se prête. L'entreprise est effectivement tout autre. À Maupassant qui écrit : « Quelle que soit la chose que l'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier »<sup>287</sup>, il faudrait opposer les pouvoirs du « procédé » de Raymond Roussel qui montre qu'un seul et unique mot en contient deux ou trois. La culture de la précision sémantique et le rejet de la « clownerie littéraire » qui anime l'auteur de *Pierre et Jean* se situe aux antipodes des « créations imprévues dues à des combinaisons phoniques » dont raffole l'auteur d'*Impressions d'Afrique*.

C'est pour mettre en évidence cette volonté, faire rimer exploration et communication, que nous avons choisi de confronter de la sorte les travaux de Raymond Roussel et de Jean-Paul Sartre, et, plus largement, de nous attaquer aux « pactes » qui viennent normer et définir la « chose » que constitue l'œuvre littéraire. En effet, cette dernière notion peut être vue comme le symbole même d'une conception de l'œuvre comme communication. Il s'agit, par définition, d'un contrat qui lie les deux protagonistes de l'œuvre, celui qui la produit et celui qui la reçoit, et détermine les possibles relations qu'ils sont à même d'entretenir. « Faut-il croire à la

---

<sup>286</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>287</sup> G. de Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, *op. cit.*, p. 26.

sincérité de l'auteur ? » ; « Faut-il considérer que tel personnage le représente pleinement ? » Autant de questions auquel le « contrat de lecture » se propose de répondre : il identifie les forces en présence et statue quant à leurs intentions et leurs identités. Le « pacte » est en ce sens « parent » du message : il a pour fonction de régler l'ensemble des informations circulant entre un émetteur et un destinataire, d'identifier clairement leur valeur et leur provenance. Il permet de répondre à toutes les questions qu'il est nécessaire de se poser face à tout message digne de ce nom. « Qui émet ? » : qui est à l'origine de la communication ? « Selon quelles modalités émet-il ? » : quels sont les « moyens », les « codes » ou les canaux qu'emprunte semblable émission ? « Dans quel but émet-il ? », c'est-à-dire à quelle fin et selon quelle « visée ». Ces trois questions sont bien sûr liées : « moyens » et « visée » de l'émission vont de pair ; on ne saurait en effet que difficilement « indignier » et déclencher « enthousiasmes politiques » à l'aide d'une argumentation. Et la fonction du « pacte » est précisément de définir le cadre littéraire au sein duquel cette liaison s'opère, à l'intérieur duquel les divers éléments qui constituent la communication sont à même de se réunir.

C'est cette « réunion » que la prescription vient briser, ou du moins « compliquer ». Elle a pour principale fonction de rendre problématique l'alliance de ces trois termes : l'« émetteur » est placé sous l'égide d'une règle, se doit d'utiliser un certain nombre de « moyens » déterminés par avance, « moyens » qui sont susceptibles de l'empêcher de « viser » juste. Communication rime effectivement ici avec exploration : il s'agit d'interroger les possibles usages du langage, de découvrir en quoi cette langue « réglée » est à même de nous permettre de « viser ». L'ingéniosité à laquelle l'auteur se voit ainsi cantonné nous invite à appréhender tout autrement le langage et l'acte d'écriture. Il se propose de réécrire l'abrupte affirmation qui résume en fait l'ensemble de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « la fin du langage est de communiquer »<sup>288</sup>. « La fin n'est pas seulement de communiquer », nous faudrait-il rétorquer. Certes, la capacité à transmettre des informations est intrinsèque aux mots, représente une propriété qui les caractérise et les définit, mais saurait-on pour autant

réduire le langage à semblable fonction ? Sartre pense précisément que oui : c'est la nature même du matériau qu'elle se propose d'utiliser, le fait que celui-ci soit signifié tout autant que signifiant, qui définit la littérature et nous empêche de la placer sur le même plan que d'autres disciplines artistiques. Ainsi : « On ne peint pas des significations, on ne les met pas en musique. »<sup>289</sup> Le peintre est effectivement placé devant l'obligation de la « chose » et non du « choix » : « Il est donc le plus éloigné de considérer les couleurs et les sons comme un *langage*. Ce qui vaut pour les éléments de la création artistique vaut aussi pour leurs combinaisons : le peintre ne veut pas tracer des signes sur une toile, il veut créer une chose. »<sup>290</sup>

Admettons ce point fort discutable (ainsi que le reconnaît d'ailleurs Sartre dans une note au passage que nous avons précédemment cité<sup>291</sup>), et posons une nouvelle question : tout l'intérêt de l'œuvre d'art ne réside-t-il pas précisément dans cette volonté de créer une « chose » ? N'est-ce pas en renonçant, pour le peintre, à tracer des signes, et, pour l'écrivain, à simplement utiliser des signes, que ces deux personnages sont à même de s'inscrire dans le possible ? C'est le problème que soulève Theodor Adorno dans la fort pertinente critique qu'il adresse à Jean-Paul Sartre et que nous avons déjà cité : « Il ne veut pas admettre que toute œuvre d'art, du simple fait de son entreprise, confronte l'auteur, si libre soit-il, à des exigences objectives qui sont celles de son agencement. »<sup>292</sup> L'un des aspects les plus intéressants de cette courte réflexion tient sans doute dans six mots : « du simple fait de son entreprise ». Il semble que, selon Adorno du moins, l'œuvre d'art soit, par définition pourrions-nous dire, un dispositif fort problématique. En effet, quelle « entreprise » une œuvre d'art représente-t-elle ? Comment pourrions-nous définir la tentative qu'elle tente de mener à bien ? Nous pourrions répondre à ces questions en reprenant les termes d'Adorno : une œuvre d'art est la rencontre d'une subjectivité et

---

<sup>288</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 27.

<sup>289</sup> J.-P. Sartre, *Idem*, p. 17.

<sup>290</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 15.

<sup>291</sup> J.-P. Sartre, *Ibid.*, p. 41.

<sup>292</sup> T. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 290.

d'une objectivité. Une subjectivité : une idée, intuition, réflexion, pensée, volonté qui est le fait d'un sujet, d'une instance qui est à même de déterminer un projet et une fin. Une objectivité : une matière, un « donné » qui est simplement et immédiatement offert à l'esprit comme un phénomène naturel, qui n'est le produit d'aucune interprétation et intellection.

Présentée de la sorte, les choses semblent on ne peut plus simples : l'œuvre d'art est le fruit de ce qui est « désiré » (une fin à atteindre) et de ce qui est « donné » (une matière). Et l'art représente en ce sens la discipline où s'opère semblable accouplement : c'est au sein de l'art que se rencontrent et se mêlent matières et volontés, desseins et matériaux, que se rencontrent et se fécondent le sujet et l'objet. Et l'histoire de l'art n'est que le produit de leur mutuelle fécondité ; elle a pour mission de retracer les familles et filiations, groupes et mouvements, qui naissent de cette « rencontre » et sont les produits de cet accouplement. C'est à la généalogie de cette alliance qu'elle entend s'intéresser. Mais nous sommes ici dans le domaine de la fable car force est de constater que tout n'est pas si simple. Cette jolie histoire, cette vision idyllique de l'art et de son devenir, tient plus du mythe que de la réalité. Il nous faut revenir sur cette définition de l'œuvre et corriger un mot : une œuvre *pourrait* être la rencontre d'une objectivité et d'une subjectivité. Volonté et matière, dessein et matériau, pourraient effectivement se rencontrer au sein de l'œuvre, mais semblable union est à penser sur le mode du possible et non sur celui du fait. Cette rencontre est le fruit d'un effort, d'une décision artistique, d'une véritable volonté. Elle existe chez Gérard Gasiorowski : « Je vis dans l'intimité de PEINTURE. Lié physiquement, la relation la plus étroite, une aventure d'ordre quasiment sexuel et très intense, l'orgasme partagé, exceptionnel et dans les positions les plus variées... rien ici parle dérision ou alors traduire par : mépris absolu des conventions. »<sup>293</sup>

Mais, ailleurs, il semble que cet accouplement reste pour l'essentiel lettre morte ou ne représente qu'une simple idée. Entre l'objet et le sujet de l'art, et au sein



de la relation qu'ils pourraient entretenir, se glissent moult obstacles et impossibilités. Cette relation n'a rien de simple et ne cesse d'être pervertie : toutes les « positions » qu'il est possible de prendre avec un matériau se réduisent à seulement quelques-unes. Semblable état de fait est, selon Queneau, le produit des méfaits de notre Académie française : « le langage, mon langage m'apparaît comme trop bouillonnant, trop lave, pour ne pas enfin crever quelque jour la croûte syntactique et graphique que l'on a coutume d'employer et qui n'est ni sans charmes, ni sans valeur. Lorsqu'on a conscience de la malléabilité de la phrase et du mot, il devient impossible d'admettre l'indéfinie tyrannie de l'écriture actuelle. »<sup>294</sup> Gérard Gasiorowski sonne pour sa part la révolte contre d'autres carcans, ceux que l'on dresse devant « PEINTURE » afin de mieux l'endiguer : « Kiga incarne la peinture qui ne peut plus supporter ce carcan, ces écoles, ces classes, ces devoirs, une sorte de folie concentrationnaire qui est un peu celle de notre époque. »<sup>295</sup> Schoenberg regrette également que l'on ne conçoive pas l'œuvre d'art à l'aune de semblable rencontre. Trop souvent, selon lui, le souci de l'« idée » musicale (qui « consiste essentiellement à mettre des sons en relation les uns avec les autres »<sup>296</sup>) s'efface devant celui du « style », de l'interprétation et de l'exécution (à tous les sens du terme) de ces mêmes idées. Styles préfabriqués, « recettes » de chef d'orchestre, interprétations académiques d'un passé révolu prennent le pas sur l'exploration des possibilités d'agencement qu'offrent les éléments de l'art : « Nul ne devrait se fixer d'autres limites que celles de son talent »<sup>297</sup>, tempête le musicien allemand.

La philosophie esthétique d'Adorno se propose à bien des égards de broser le portrait et de mettre à jour les raisons de semblables malentendus : tradition,

---

<sup>293</sup> G. Gasiorowski, entretien avec S. Pagé, cité par M. Enrici dans « Identification d'un peintre », au sein de *Gérard Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « Contemporains monographies », Paris, 1995, p. 94.

<sup>294</sup> R. Queneau, « Écrit en 1937 », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>295</sup> G. Gasiorowski, cité dans *Gérard Gasiorowski*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>296</sup> A. Schoenberg, « Problèmes d'harmonie », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>297</sup> A. Schoenberg, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 102.

routine ou, plus pernicieux encore, marchandises, viennent mettre un frein aux relations que sont susceptibles de nouer sujet et objet au sein de l'œuvre d'art. Et s'il s'agit de repenser celle-ci, c'est afin de la définir comme un cadre dans lequel « l'auteur » et les « exigences objectives » sont susceptibles de développer leurs possibles relations et d'explorer les effets que produisent les différentes « positions ». C'est en ce sens qu'il faut repenser la notion d'œuvre : « L'œuvre d'art n'est réelle en tant qu'œuvre d'art et ne se suffit à elle-même que dans la mesure où elle est irréelle, distincte de l'empirie dont elle continue cependant d'être une parcelle. Mais son élément d'irréalité – sa définition en tant qu'esprit – n'existe que pour autant qu'il est devenu réel ; rien ne compte dans l'œuvre d'art qui ne serait déjà là dans sa forme individuée. »<sup>298</sup> Irréalité et réalité se rencontrent ; ce qui n'appartient pas au plan des choses (*res*) et ce qui appartient à ce même plan se rejoignent. C'est l'essence de l'« objectivation » de l'œuvre d'art, l'un des thèmes majeur de la philosophie d'Adorno. Forte de cette rencontre, de cette alliance entre réel et irréel, entre empirie et esprit, l'œuvre représente un dispositif quelque peu paradoxal. C'est une chose que l'on ne saurait réduire à une simple chose, une matière qui transcende et dépasse la matière : « Les œuvres d'art sont des choses qui tendent à rejeter leur chosalité. L'élément esthétique et l'élément chosal ne sont cependant pas juxtaposés dans les œuvres de telle sorte que leur esprit émane d'une base solide. Il est dans la nature des œuvres d'art que leur texture chosale fasse d'elles, en vertu de leur constitution, quelque chose de non chosal ; leur chosalité est le médium de leur propre dépassement. »<sup>299</sup>

S'il s'agit de « créer une chose », comme dit Sartre, force est de constater qu'il s'agit ainsi d'une « chose » paradoxale : elle est la marque d'une matière qui n'est pas uniquement matière, car elle est esprit, et d'un esprit qui n'est pas seulement esprit, puisqu'il est matière. Et les prescriptions que nous avons examinées au chapitre précédent tentent précisément d'asseoir ce paradoxe, de le placer au sein même de l'œuvre. Il s'agit précisément de jouer sur le caractère contradictoire de l'

---

<sup>298</sup> T. Adorno, *Paralipomena*, traduit de l'allemand par M. Jimenez et E. , éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 1976, p. 34.

<sup>299</sup> T. Adorno, *Idem*, p. 32.

« entreprise » que représente l'œuvre, et ce notamment en intervenant sur le plan des « moyens ». Le « sujet » de l'œuvre ne décide plus seul de son élaboration : se dresse devant lui un « matériau » pourvu d'« exigences objectives ». Il y a ainsi « rencontre » : le « sujet » se retourne vers l'« objet », interroge les possibilités qu'il lui offre, appréhende l'ensemble de ce qui « peut être » grâce à un ensemble donné d'éléments. Ce faisant, les deux termes qui constituent l'œuvre d'art, l'objet et le sujet, sont placés au sein d'une relation dont les modalités restent à définir. Quelle forme matérielle peut prendre l'intention ? En quoi l'intention peut-elle trouver des solutions au sein du matériau disponible ? Telles sont les questions que pose l'exploration qu'il s'agit de mener à bien au sein de l'œuvre. Adorno parle à ce propos d'imagination : « L'imagination est également et essentiellement l'utilisation illimitée des possibilités de solutions qui se cristallisent au sein de l'œuvre d'art. »<sup>300</sup> L'imagination se déploie ainsi face à un matériau et au sein d'un dispositif, celui de l'œuvre d'art. Elle opère en situation, au sein d'une « unité » que définit la prescription et afin de trouver des solutions. C'est à un « réel », au sens où Adorno l'entend, qu'elle s'attaque ; c'est sur une « empirie » qu'elle tente de travailler.

Le terme d'« imagination » nous semble toutefois poser problème dans le cadre de notre réflexion. Certes, l'employer permet d'interroger une faculté et de découvrir quelles formes elle est à même de prendre dans le cadre de l'œuvre d'art. Mais nous lui préférons néanmoins le terme d'« ingéniosité » qui nous semble mieux refléter l'ambition et le mode opératoire dont nous traitons ici. En effet, il renvoie directement au problème que pose cette imagination qui tente de s'incarner, de travailler à partir d'un matériau. Il réconcilie imagination et habileté, appréhende cette première comme une capacité à trouver des solutions à un problème donné. C'est précisément ce à quoi s'emploie le bricoleur : il tente de prendre la mesure des « possibilités de solutions qui se cristallisent au sein de l'œuvre d'art » et de l'« unité » que détermine la prescription. La question de Gérard Gasiorowski : « Que faire avec de la peinture ? » nous invite à développer semblable faculté : il s'agit d'interroger les

---

<sup>300</sup> T. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par M. Jimenez, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 2001, p. 243.

possibles usages d'un même matériau. Et surtout, le terme d' « ingéniosité » nous invite à revenir sur la position qu'évoque Maryvonne Saison : elle désigne une réalité une « opération mentale » qui a pour objet une « réalité » ou les « exigences objectives » du matériau pour reprendre les mots d'Adorno. Cette ingéniosité nous invite ainsi à reconsidérer le statut et le rôle de la réflexion au sein de l'œuvre d'art : « La réflexion est capable au plus haut point d'imagination : la conscience déterminée de ce dont une œuvre a besoin à un endroit précis en est une preuve. »<sup>301</sup> Un vers de Boileau : « D'un mot mis à sa place enseigne le pouvoir », représente en ce sens parfaitement le produit de cette réflexion capable de s'incarner et de se développer au sein d'un matériau donné.

### *L'œuvre d'art comme relation*

Conçue de semblable façon, l'œuvre d'art est effectivement un dispositif qui permet d'explorer un ensemble de possibilités, de s'inscrire au sein de ce qui « peut être » en peinture, littérature ou musique. Cette exploration ne relève plus d'une simple intention, n'est plus le produit d'une volonté quelle qu'elle soit. Il ne s'agit pas d'affirmer : « Je souhaite m'inscrire dans le possible », et réfléchir aux voies qu'il est bon d'emprunter pour mener à bien ce louable objectif. Les prescriptions que nous avons examinées, et les positions de Theodor Adorno, nous invitent à concevoir les choses tout autrement : c'est l' « entreprise » que constitue l'œuvre d'art qui requiert semblable exploration ; c'est le fait même de souhaiter « faire œuvre » qui nous permet de nous inscrire dans le possible. Le caractère paradoxal de la « chose » artistique fait que celle-ci nous invite à « balayer » un langage, comme dit Paul

---

<sup>301</sup> T. Adorno, *Idem*, p. 243.

Fournel, à adopter toutes les « positions », comme dit Gérard Gasiorowski, ou à se soucier de « l'idée » musicale, comme dit Schoenberg. Les œuvres ne sont pas de simples « choses » : ce sont des processus, des espaces au sein desquels un « sujet » tente de s'inscrire dans un « objet ». « Le caractère processuel des œuvres d'art se constitue en ce que, comme artefacts, fabrication humaine, elles ont *a priori* leur place dans le “royaume indigène de l'esprit” mais pour devenir véritablement identiques à elles-mêmes, elles ont besoin de leur non identique, de leur hétérogène, de ce qui n'est pas déjà formé. »<sup>302</sup> Ce qui tente de « mettre en forme » (par exemple, la règle du jeu de Michel Leiris) rencontre ce qui n'est « pas déjà formé » mais est susceptible de prendre une infinité de formes.

Nous sommes effectivement ici dans le cadre d'un accouplement, de la rencontre d'un désir, voire d'une passion, et d'un « être », le « matériau » de l'art. En tant qu'elle est « rencontre », et éventuellement, dans le meilleurs des cas, fécondation, l'expérience esthétique a presque valeur d'orgasme, voire d'extase : « S'il y a un aspect par lequel l'expérience esthétique ressemble à l'expérience sexuelle, c'est bien à ce niveau là, et plus précisément elle y ressemble à son point culminant. La façon dont, dans celle-ci, l'image de l'être aimée se modifie, dont le figé s'associe à ce qu'il y a de plus vivant, est pour ainsi dire l'archétype incarné de l'expérience esthétique. »<sup>303</sup> L'œuvre est en ce sens le lieu d'exercice d'une sexualité (et non d'une homosexualité comme le laisse supposer « l'être aimée » d'Adorno), et Gérard Gasiorowski a ainsi raison de désirer instaurer avec « PEINTURE » la plus étroite des intimités. C'est en tant que le « sujet » de l'œuvre « rencontre » un « matériau » et fait face à des « exigences objectives » qu'il est à même de renouveler l'art lui-même : une persistance, un « figé », devient soudain « vivant » et « animé ». La folie de Gérard Gasiorowski est ainsi et avant tout un amour, l'expression d'une idylle artistique : « Je me tiens au plaisir de peindre la peinture. Une énergie de tous les instants à dépenser tous les possibles. Rien ici ne doit être retenu, échangé, racheté. Cette attitude confine à l'isolement, mais je me tiens assez bien, je crois, hors des convenances sociales et de

---

<sup>302</sup> T. Adorno, *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>303</sup> T. Adorno, *Ibid.*, p. 246.

ses fosses communes.»<sup>304</sup> Si le peintre décide ainsi, à partir de 1982, de ne plus sortir de son atelier « que par nécessité », c'est pour mieux vivre cette liaison on ne peut plus exclusive.

On voit bien le problème que pose cette salace conception de l'art. Concevoir l'expérience esthétique comme parente de l'expérience sexuelle nous place face à un nouveau problème : le « matériau » de l'art acquiert un statut tout différent. Ce qu'il s'agit d'instituer avec lui, c'est une relation, et cela change tout à l'affaire. Ce qu'il s'agit de créer, c'est une activité dans laquelle les deux parties, « sujet » et « objet », intention et « matériau » de l'art, seraient également englobées. Il s'agit d'aménager une « unité » susceptible d'accueillir ce couple, de lui permettre de travailler ensemble et de se découvrir. Et cette relation soulève un ensemble de problèmes auxquels il s'agit de trouver des solutions. « Comment se rencontrer ? » Il faut prévoir un espace où les deux termes de l'œuvre, cette « irréalité » et cette « réalité », puissent se retrouver et nouer amitié, à moins bien sûr que l'on décide carrément de vivre ensemble à l'instar de Gérard Gasiorowski avec « PEINTURE ». « Comment se respecter ? », c'est-à-dire faire en sorte que l'un ne prenne pas le pas sur l'autre, n'impose pas sa loi et ne soit pas en position d'autorité. « Quel avenir forger ? » Quel est le devenir de semblable relation, sur quoi est-elle susceptible de pouvoir « déboucher » ? La « chosalité non chosale », cette « chose » que l'on ne saurait réduire à une simple « chose » puisqu'elle est avant tout « rencontre », pose ces mêmes questions. Elle nous invite d'abord à repenser l'instance paradoxale que représente l'œuvre d'art, le lieu où semblable relation est à même de se développer. Il nous faut ensuite repenser les modalités de semblable relation, voir comment il est possible de l'articuler autour d'un ensemble de règles susceptibles d'établir une entente. Et il nous faut enfin penser le devenir de ce même lien : qu'est susceptible de produire une relation dans laquelle intention et matériau sont placés sur un pied d'égalité ?

Ces questions nous occuperons dans la suite de notre travail, mais on voit d'emblée la fragilité du dispositif qu'il s'agit d'inventer. Il repose en effet sur une

---

<sup>304</sup> G. Gasiorowski, cité dans *Gérard Gasiorowski, op. cit.*, p. 256-257.

condition absolument nécessaire : intention et matériau doivent cohabiter, être également présents et représentés au sein de l'œuvre d'art. Seule cette énigmatique égalité permet de nous inscrire dans le cadre d'une « chosalité non chosale », d'une œuvre qui tienne à la fois de la matière et de l'esprit et soit ainsi un lieu propice à toutes les imaginations. Quoiqu'il en soit des pistes permettant de répondre à semblables questions, et que nous laissons pour l'instant en suspens, force est de constater que semblable dispositif témoigne en tout cas d'un désir : faire prévaloir la relation sur l'utilisation, nouer avec son matériau des liens plus étroits que ceux qu'esquisse la notion de « moyen ». Il s'agit de ne pas considérer les mots, la peinture ou les sons comme des choses qui seraient seulement « là », se tiendraient devant nous, prêts à supporter toutes les intentions. Ce « matériau » doit devenir personnel : l'artiste entend établir avec lui une véritable intimité, et ne pas entretenir de vagues rapports de copinage ou, encore pire, de travail. Les mots ne sont pas les collègues de l'écrivain, des instances qui l'assistent dans le difficile travail qu'il se propose de mener à bien : il s'agit de leur conférer un autre statut, de les intégrer pleinement au projet littéraire et à l'œuvre qu'il s'agit d'élaborer. Le travail de l'écrivain poursuit un autre but, ainsi que l'affirme Michel Leiris : « Ce que je dois retenir, c'est que cette façon de manipuler les mots [...] est peut-être avant tout une manière pirate de me les approprier : qu'ainsi traités selon mon jugement personnel et lancés sur des pistes hétérodoxes ils se fassent miens bien qu'appartenant de plein droit à tous mes semblables de langue française ! »<sup>305</sup>

Nous sommes ici au cœur de la relation que tentent d'établir « sujet » et « matériau » de l'art. En effet, les mots acquièrent, à travers cette déclaration d'intention, un tout autre statut. S'il s'agit de les « manipuler », c'est avant tout pour se les « approprier », pour les « faire miens ». L'auteur n'entend pas utiliser les mots parce qu'ils permettent une communication, à travers une langue (en l'occurrence la française), mais parce qu'il est possible de nouer avec eux une véritable relation, un lien fondé sur un « jugement personnel ». C'est effectivement ici une rencontre qui s'opère, et une idylle qui se noue : « Ne pas me contenter d'user des mots comme de

---

<sup>305</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1997, p. 117.

pierres dont l'assemblage prendra sens selon des voies sensibles [...], mais me porter à l'écoute de ces éléments eux-mêmes, leur donner loisir de me parler, en négligeant toutefois ceux qui n'ont que le rôle ingrat d'articuler logiquement ce que nous énonçons.»<sup>306</sup> La parole change de main : les mots ne sont plus de simples instruments, des éléments susceptibles d'être agencés dans un quelconque discours. Eux-mêmes peuvent parler, ou plus exactement « me parler », discourir avec l'écrivain qui entend les manipuler. Un dialogue, activité qui nécessite des mots, s'instaure avec les mots. L'écrivain qui entend agir de la sorte se doit ainsi de développer une nouvelle qualité : le sens de l'écoute, la capacité à entendre « parler » les éléments qu'il se propose de manipuler, à prêter attention à leurs sonorités subtiles et diverses, à leurs significations implicites et variées. Le « sujet » de l'œuvre d'art entend effectivement ici « rencontrer » le matériau de l'art.

Semblable volonté d'être « à l'écoute des éléments eux-mêmes », de nouer avec eux une véritable relation. Les mots ne sont plus de simples « moyens », des éléments servant à dire et n'ayant rien à dire. En les laissant parler, l'écrivain choisit de couper cours au discours : « Partir des mots et faire en sorte qu'en quelque sorte ils pensent pour moi (me dictent au lieu d'être par moi dictés) : condition, j'ose le croire, d'un dire que ni serait pas discourir [...] mais qui s'imposerait à notre écoute en termes plus mordants parce que non émoussés par leur rôle d'intermédiaires et non dilués le long de phrases plus ou moins loquaces. »<sup>307</sup> Le « sujet » de l'œuvre n'est plus l'unique instance qui soit à même d'organiser le discours : les « objets » de l'œuvre prennent part à son élaboration. L'« écoute » dont il s'agit de faire preuve vis-à-vis des « éléments eux-mêmes » nous invitent à concevoir tout autrement le simple fait d'écrire. Il ne s'agit plus d'opposer, comme le faisait Jean-Paul Sartre, le prosateur et le poète, celui qui entend « se servir » des mots et celui qui refuse de les astreindre à semblable servilité. Une autre voie existe au sein de cette sinistre et simpliste partition : il est possible de « se servir » des mots tout en les écoutant, de les utiliser et les « dicter » tout en les laissant à leur tour dicter. Les éléments jouent un rôle dans

---

<sup>306</sup> M. Leiris, *Idem*, p. 99-100.

<sup>307</sup> M. Leiris, *Ibid.*, p. 110-111.



l'usage que nous entendons faire d'eux : foin d' « intermédiaire », ils sont tout autant inspirés qu'inspirants, utiles qu'intéressants. Outils de la pensée, ils peuvent eux-mêmes penser ; instruments de l'écriture, ils peuvent eux-mêmes écrire. Le tout est de leur conférer semblable latitude, de tenter de nouer une relation avec eux.

Le jeu en vaut toutefois la chandelle, selon Michel Leiris du moins. En effet, le sens de l' « écoute » dont peut faire preuve l'écrivain permet de concevoir un « dire qui ni serait pas discourir [...] mais qui s'imposerait à notre écoute en termes plus mordants ». L'oreille de l'auteur est à même de mieux intéresser l'oreille du lecteur ; l'intérêt qu'il porte aux éléments qu'il entend utiliser est également à même de rendre « intéressant » ce qu'il propose à celui qui découvre ces mêmes éléments. Michel Leiris résume semblable fait dans ce qui représente, selon nous, l'une de ses plus belles phrases : « Dur ou doux, ce qui se doit avant tout, c'est de dire *différent* : décalé, déjanté, distant. »<sup>308</sup> C'est effectivement à ce « dire *différent* » qu'il s'agit d'aspérer ; c'est ce discours « décalé », voire « déjanté » qu'il s'agit d'inventer ; et le fait d'être « à l'écoute des éléments eux-mêmes » est précisément à même de le produire. Le tout est de savoir jouer avec ces mêmes éléments, d'être, à l'instar du « bricoleur » qu'évoque Claude Lévi-Strauss, à l'écoute de leurs propriétés. Les éléments permettent de faire ou de dire « *différent* », nous invitent à emprunter d'autre voie que la ligne droite et à penser la littérature sur un autre mode que celui de la balistique qu'affectionne Jean-Paul Sartre : « D'où – que l'on n'en doute pas – mon langage d'ici, où les jeux phoniques ont pour rôle essentiel – eux, sel, sang, ciel – non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradéridéra déridant, mais d'introduire – doping pour moi et cloche d'éveil pour l'autre – une dissonance détournant le discours de son cours. »<sup>309</sup>

C'est semblable « détournement » ou « changement de lit » (à l'instar d'un cours d'eau) que la prescription est à même de produire. Otant à l'écrivain le libre choix de ses moyens, lui proposant de s'astreindre à un matériau déterminé et

---

<sup>308</sup> M. Leiris, *Ibid.*, p. 89.

<sup>309</sup> M. Leiris, *Ibid.*, p. 89-90.

strictement défini, elle impose effectivement un écart, fait en sorte que jamais l'intention qui préside au discours ne trouve les « moyens » susceptibles de réaliser ce qu'elle entend produire. C'est ce fait, les vertus qu'acquiert semblable prescription, que Michel Leiris tente de s'expliquer. Sa question est : pourquoi s'adonner de la sorte aux jeux de mots, adorer user de procédés permettant de bousculer la syntaxe et de manipuler le lexique ? « Du reste, si je condamnerais sans appel tout ce qui relève du verbalisme, pourquoi diable [...] m'obstiner à ce bricolage digne d'un gamin pas encore ou à peine pubère : prélever, comme pour un passage au kaléidoscope, quelques-uns des éléments sonores dont se compose tel mot, secouer fortement pour désassembler et réassembler ces bouts de verre colorés, puis s'ébahir de la combinaison nouvelle obtenue selon cette règle, sujette il est vrai à maintes entorses... »<sup>310</sup> La question mérite en effet d'être posée : ces jeux d'enfant ne portent-ils pas la marque d'une certaine gratuité, d'une volonté de considérer la littérature dans ses aspects les moins sérieux et, donc, les plus pernicioseux ? Nul doute que Sartre, endossant comme souvent la posture du moraliste, ne verrait là que simples amusements, jeux indignes de l'austère question qu'il pose au sein de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Pourquoi écrire ? »

Le « bricolage » auquel s'adonne l'auteur de *La Règle du jeu* est pourtant digne de cette imposante interrogation. On ne saurait refuser au kaléidoscope le renfort d'un « pourquoi », la possibilité de se voir justifié, voire légitimé. En effet, la relation qu'il s'agit d'instaurer avec un « matériau », l'idylle que l'écrivain et les mots sont susceptibles de nouer, ne débouche pas sur rien. S'il s'agit d'être à l'écoute des éléments, c'est pour redéfinir les propriétés de ces mêmes éléments, pour les appréhender d'une tout autre façon et au travers d'une étrange position : « D'un côté, donc, une prise de distance (remettre les mots à leur place d'outils facilement trompeurs) et, de l'autre, une adhésion naïve (m'impregnner de leur saveur en les tournant et retournant sous ma langue). »<sup>311</sup> Ce sont bien en semblables termes que s'opère la rencontre entre « sujet » et « objet » de l'art. D'un côté, celui du « sujet », il y

---

<sup>310</sup> M. Leiris, *Ibid.*, p. 131.

<sup>311</sup> M. Leiris, *Langage tangage, op. cit.*, p. 129.

a effectivement « prise de distance » : les mots, le « matériau » de l'écrivain, ont valeur de « moyens », servent à « écrire » un livre, sont destinés à être agencés afin de créer des entités signifiantes. De l'autre, celui de « l'objet », il y a effectivement « adhésion naïve » : celui qui se porte « à l'écoute des éléments eux-mêmes » le « goûtent », apprécie leurs caractéristiques (phonétiques), leurs propriétés (gustatives). Le « dire *différent* » auquel aspire Michel Leiris propose précisément de combiner au sein d'un même acte, écrire, les deux positions que Sartre présente comme étant antinomiques. S'il s'agit d'« empoigner » c'est en gardant à l'esprit la « saveur » des mots, et s'il s'agit de les « remettre à leur place d'outils » c'est en gardant à l'esprit le souci de la « phrase-chose, inépuisable comme les choses. »<sup>312</sup>

Ce faisant, le « bricolage » auquel s'adonne « sans vergogne »<sup>313</sup> Michel Leiris relève bien d'un projet. Ce simple jeu d'enfant, proche du kaléidoscope, dispositif qui aspire à produire un phénomène optique à partir de fragments colorés, est effectivement à même de nous fournir un élément de réponse à l'abrupte question que nous évoquons plus haut : « Pourquoi écrire ? » Tout l'enjeu de l'écriture, c'est précisément de repenser l'usage qu'il est possible de faire du langage : au lieu d'appréhender celui-ci comme un vecteur de communication, et donc d'instaurer « à travers » le langage une relation où deux sujets se rencontrent, il s'agit de considérer tout autrement celui-ci. Il est, selon Leiris, des mots « qui me parlent, et propageant des ondes que la sécheresse du dictionnaire ne laisserait pas prévoir, vont au-delà de leur utilité immédiate, voire de leur fonction d'instruments sans lesquels nulle idée ne pourrait voir le jour. »<sup>314</sup> Il faut donc, pour l'écrivain, voir « au-delà » de l'« utilité immédiate » du langage : il ne s'agit pas de nier celle-ci, mais de la dépasser, de ne pas s'en tenir à la « prise de distance » qu'il est possible d'opérer vis-à-vis du langage. La volonté de « faire mien » le langage, adopte cette subtile position : il ne s'agit pas d'inventer une langue, ou de renoncer à toute langue, à l'instar d'Antonin Artaud, mais d'investir l'espace de cette même langue. Prendre les mots tels qu'ils sont,

---

<sup>312</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>313</sup> M. Leiris, *Langage langage*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>314</sup> M. Leiris, *Idem*, p. 102.

prendre la langue telle qu'elle s'est constituée et qu'elle est pratiquée, et découvrir les possibilités de « dire *différent* » qui existent au sein de ce vocabulaire. C'est effectivement de possible qu'il est ici question : « Que faire avec une langue "ordinaire" », semble être la question à laquelle il s'agit de répondre.

C'est à l'aune de semblable question que nous proposons de relire l'un des travaux les plus étranges, et peut-être les plus ambitieux, de Michel Leiris : *Glossaire, j'y serre mes gloses*, qui paraît dans *La Révolution surréaliste* en 1925 et 1926. L'auteur français présente *a posteriori* ce projet au sein de *Langage tangage* : « Naguère et aujourd'hui encore, fabriquer mon propre dictionnaire, où sur chacun des mots catalogués se grefferait une combinaison aventureuse, apparemment déduite des caractères sensibles du mot quoique néanmoins bien à moi et indiquant clairement quel est mon ton – ou timbre – de voix »<sup>315</sup>. Le simple exposé de ce projet nous place effectivement dans le cadre que nous évoquions plus haut : à des « mots catalogués » répond une « combinaison aventureuse » ; à un ordre strict et déterminé (un catalogue) répond une opération à la finalité toute personnelle (et « bien à moi »). Les « greffes » qu'il s'agit d'opérer sont ainsi de nature quelque peu paradoxale : elles entendent faire valoir un « ton », voire un « timbre », au sein d'un ensemble instrumental rigoureusement déterminé (un dictionnaire). C'est à une certaine façon d'appréhender le langage, celle de « l'utilité immédiate », qu'il s'agit de s'attaquer ici. C'est une instrumentalité des mots qu'il s'agit de repenser : celle-ci est à penser sur le mode de l'instrument de musique, d'un objet qui serait « source de variation » ainsi que le définit Pierre Schaeffer, et non du simple outil. Leiris s'inscrit sans doute dans ce qui pourrait être la devise du musicien français : « passer de l'ustensile à l'instrument », passer de ce qui a une utilité définie, et qui est d'ailleurs conçu et défini par sa seule fonction, à ce qui va « au-delà » d'une simple utilité et est à même de produire des sonorités on ne peut plus diverses.

*Glossaire, j'y serre mes gloses* nous invite effectivement à nous inscrire dans semblable « passage », et ce en adoptant une position que présente fort clairement

---

<sup>315</sup> M. Leiris, *Idem*, p. 119.

Pierre-Henri Kleiber dans un livre fort pertinent : « Il s'agit [pour Leiris] d'annexer les mots, soit – comme il le dit explicitement – de se les approprier. Mais cette appropriation passe par la forme d'écriture la plus didactique et la plus instrumentale qui soit, la forme du dictionnaire. »<sup>316</sup> Et le but du jeu est bien ici de réaliser semblable appropriation, de revisiter cette forme instrumentale entre toutes : le *Glossaire* est « d'une part, catalogage d'un vocabulaire, inscription lexicographique de formes données, d'autre part le jeu libre et frénétique des associations verbales. »<sup>317</sup> « Faire mien » ce qui est à tout le monde ; s'approprier un langage commun : voilà comment nous pourrions résumer l'ambition qui se fait jour au sein de cette œuvre énigmatique. En ce sens, il s'agit d'investir l'espace que circonscrit la notion de « moyens » : ceux-ci ne sont plus insignifiants, engoncés et « effacés » dans et par le poids de leur « utilité immédiate ». Le *Glossaire* entend conférer à cette même « utilité » le rôle d'une matrice : les gloses naissent « des mots catalogués », se développent à partir de ce qui devrait théoriquement ne jamais apparaître et rester sans cesse « transparent ». Communication et exploration se retrouvent : les mots qui nous permettent de transmettre idées et signification sont la racine de gloses qui entendent les considérer comme des instruments plus que des outils, en faire les acteurs d'un « dire *différent* » et non d'un « discourir ».

Le *Glossaire* entend effectivement instaurer une relation avec une langue donnée, considérer le « moyen » au regard du possible. C'est dans l'espace de l'outil linguistique, des choses « transparentes » comme le verre, qu'il s'agit de s'inscrire. La forme de cette originale œuvre le met d'ailleurs clairement en évidence. Glossaire et dictionnaire représentent une forme d'écriture fort voisine : il s'agit d'accoler d'autres mots à un mot, de parler d'un mot au moyen de ses semblables. C'est d'ailleurs ainsi que le Robert (le dictionnaire préféré de Leiris) définit un dictionnaire : « Recueil d'entités signifiantes (mots, termes, éléments) rangées dans un ordre convenu, qui

---

<sup>316</sup> P.-H. Kleiber, *Glossaire, j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, éditions de l'Harmattan, collection « Critiques littéraires », Paris, 1999, p. 11.

<sup>317</sup> P.-H. Kleiber, *Idem*, p. 12.

donne des définitions, des informations sur les signes. »<sup>318</sup> Un dictionnaire ne propose donc, et par définition pourrions-nous dire, aucune issue au langage : des mots, formant une « définition » et donnant un ensemble d' « informations », parlent d'un autre mot, l' « unité signifiante » qui fait l'objet de la notice. En tant que tel, de par son principe même, le dictionnaire institue la toute-puissance du langage, démontre la pleine, entière et indubitable autonomie des mots. Seule la langue est à même de parler de la langue ; seul un lexique est à même de nous renseigner sur ce même lexique. La notion même de dictionnaire consacre ainsi l'espace linguistique qu'ouvre l'effondrement de la Tour de Babel ainsi que le montre Michel Foucault : « Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. [...] Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes. Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage. »<sup>319</sup>

En ce sens, tout dictionnaire est l'expression d'un paradoxal projet : instituer une nouvelle « transparence » des mots en utilisant des outils, des mots, qui ne sont pas « transparents ». Tout le problème est là : comment instituer l'univoque (conférer un sens à chaque terme et un usage à chaque mot) et bannir l'équivoque (le fait pour un mot ou une expression de ne pas posséder un sens clairement défini) ? C'est tout l'enjeu de la définition, terme que le Robert définit comme suit : « Formule qui donne le sens d'une unité du lexique (mot, expression) et lui est à peu près synonyme. »<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> « Dictionnaire », *Le Robert*, ouvrage dirigé par J. Rey-Debove et A. Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993, p. 640. Commettons-nous, en citant le dictionnaire, quelque hérésie philosophique ou littéraire ? Depuis les plus petites classes, nous nous sommes vu dire qu'un dictionnaire ne se cite pas mais s'utilise. Cet usage esquisse une fort singulière position : le dictionnaire est un ouvrage qui n'apparaît jamais en tant que tel, mais est pourtant omniprésent. Jamais cité et sans cesse consulté, le dictionnaire est-il encore un livre ? Le citer, c'est affirmer que oui et poser le problème de son singulier statut.

<sup>319</sup> M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, éditions Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966, p. 51.

<sup>320</sup> « Définition », *Le Robert*, *op. cit.*, p. 565.

On le voit : la « transparence » qu'évoque Jean-Paul Sartre est tout sauf chose simple mais relève au contraire d'un projet éminemment complexe. Seul le « danger » auquel est confronté l'écrivain, et le réflexe d'« empoigner » les mots, peut le convaincre que cette « transparence » est absolument évidente. C'est là commettre une grave erreur : celle-ci est en fait le fruit d'un effort, le produit d'une lexicographie (la science des dictionnaires). Il s'agit de corriger le vice qui est fondement de tout langage : celui-ci est par définition « opaque » puisqu'il est arbitraire, puisqu'il ne repose plus sur un principe de concordance entre les mots et les choses. C'est semblable « opacité » qu'il s'agit de bannir afin de restaurer la possibilité d'« empoigner », de « se servir » du langage comme d'une chose. Le lexicographe tente de réparer les conséquences de l'effondrement de la Tour de Babel : ce désastre laisse planer le spectre d'une incommunicabilité ; le dictionnaire tente de fournir des « moyens » de communication.

Voilà l'enjeu et le paradoxe qui sous-tend l'instrumentalité du langage. Et voilà l'édifice, le « simili-Babel », auquel tentent de s'attaquer les « bricolages » auquel s'adonne Leiris en inventant et adoptant d'autres procédés que ceux du dictionnaire. Le texte qui clôt la première « fournée » du *Glossaire* est à cet égard éclairant : « En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons les vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. »<sup>321</sup> La relation qu'il s'agit pour l'écrivain d'instaurer avec son matériau adopte ainsi de toutes autres règles que celles qui sont au fondement de tout dictionnaire ; le jeu n'est pas le même, et entend prendre le langage au sens large, considérer à la fois sons, formes et idées. En effet, un dictionnaire lexicographique (comme le Larousse) considère uniquement le « signifié » d'un mot : c'est sans sens qu'il s'agit d'explicitier. Tout l'enjeu de la définition est de dire ce qu'il désigne, d'explicitier sa valeur de « représentant ». À l'inverse, un dictionnaire de rimes considère uniquement le « signifiant » d'un mot : s'il s'agit de

---

<sup>321</sup> M. Leiris, « Glossaire, j'y serre mes gloses », texte repris dans *Brisées*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1992, p. 11-12.

l'associer à d'autres termes, c'est en fonction de ses sonorités, en principe des redondances et concordances acoustiques que recèle le langage. La notice consacrée à un terme regroupe alors l'ensemble des éléments qui sonnent ensemble (qui « consonent » pourrait-on dire pour jouer sur les mots). Au milieu de ces deux partis pris, se tient sans doute celui qu'adopte le dictionnaire de langue : il s'intéresse aux usages du mot, à la place qu'il occupe généralement au sein des énoncés. La définition entend alors statuer sur une fonction : dans quelles conditions un terme peut-il être combiné à d'autres termes ? Cette dernière position vient brouiller quelque peu la partition entre « signifié » et « signifiant » qu'instaurent les deux autres types de dictionnaires.

Toute l'originalité de la relation qu'entend instaurer Michel Leiris avec son matériau réside dans le fait qu'elle refuse de trancher le lien qui unit « signifié » et « signifiant », aspect « sensé » et « sensible » du signe. Le langage est le lieu d'une rencontre entre ces deux dimensions, et c'est précisément ce qui naît de semblable union qu'il s'agit d'explorer. Ainsi, dans l'élaboration des gloses, le souci du « signifié » et du sens reste sans cesse présent. La glose ne se réduit pas à un simple agencement de phonèmes ou de lettres, à un jeu concernant les seuls « signifiants ». C'est par exemple le cas dans :

AVENIR = navire

PLUIE - plaie humide de l'azur

Dans ces deux cas, le sens du terme qui fait l'objet de la glose est pris en compte : il s'agit de jouer sur le sens « second » du terme, de produire une signification qui ne serait plus immédiate mais décalée. D'autre part, le souci du « signifiant » est également sensible dans toutes les gloses : le terme à étudier ne se réduit jamais à son seul « signifié ». On retrouve ses sonorités ou sa forme dans la glose, comme par exemple dans :

CRÉATURES – grément de la nature. Armatures crédules.

ENTRAILLES – l'antre du corps, ses broussailles.



L'emploi de procédés comme la rime ou l'allitération ainsi de ne pas réduire le signe au sens, mais de rendre également justice au son. Et voilà bien le but du jeu : « rencontrer » un langage qui est lui-même le produit d'une rencontre (entre un sens et un son) ; instaurer une relation, « faire mien », avec une langue qui est elle-même relation (entre un « signifiant » et un « signifié »). La fameuse « double articulation du signe » devient un terrain de jeu, le lieu où toute une ingéniosité linguistique est à même de se déployer. L'œuvre d'art représente le dispositif propice à semblable déploiement, le lieu où un « dire *différent* » est à même de naître.

## 5.

### Le « coefficient d'art »

La question du possible, le « Que faire ? » de Gérard Gasiorowski, nous invite ainsi à redéfinir l'œuvre d'art comme un « processus » et un dispositif. Quelque chose se passe au sein de l'œuvre ainsi conçue : elle représente un espace au sein duquel une relation est à même de se nouer. Un « sujet », une instance douée de volonté et capable d'intention, rencontre un « objet », un « matériau » qui est susceptible de se prêter à la réalisation de semblable volonté et intention. L'œuvre est l'expression de cette rencontre : elle constitue une « chosalité non chosale », une chose qui n'est pas uniquement matière (puisque cette matière est « travaillée » et « mise en forme » par un esprit) et qui n'est pas seulement esprit (puisque cet esprit cherche à s'incarner dans une matière donnée, à sortir du « royaume indigène de l'esprit »). Point d'indigène en effet : ce sont deux règnes, celui de la matière et celui de l'esprit, deux volontés, celle de se réaliser et celle de simplement se « tenir là », deux activités, celle qui entend être « disponible » et celle qui entend « disposer », qui se rencontrent au

sein de l'œuvre. Voilà sans doute tout le mystère et l'intérêt de ce qu'Adorno nomme « l'objectivation » de l'œuvre d'art : comment penser cet objet qui est destiné à ne pas être objet, et cet esprit qui entend ne pas rester esprit ? La philosophie esthétique du philosophe allemand « tourne » sans cesse autour de ce même problème : le statut de cette « chose » paradoxale, de ce « processus » qui entend réunir du « non-identique » au sein d'une même unité, et ce afin de forger une identité. L'« entreprise » que représente l'œuvre d'art repose ainsi sur une « contradiction », pour reprendre un terme cher à Hegel.

C'est précisément la forme qu'est susceptible de prendre semblable « contradiction » qu'il nous faut maintenant tenter d'esquisser. Celle-ci occupe en effet un rôle central au sein du « processus » que nous évoquons ci-dessus : c'est en tant qu'il rencontre quelque chose qui ne lui est pas identique, une matière qui vient le contredire, que l'esprit est à même de conférer une forme à cette même matière. Une œuvre conçue de la sorte ne saurait exister qu'à travers semblable situation : c'est en tant que le « sujet » de l'œuvre rencontre un « autre » que lui-même, qu'il fait face à un objet, qu'il doit s'interroger les possibilités et conditions d'une « mise en forme » et élaboration de la « chose » artistique. L'œuvre telle que nous l'entendons a valeur de dialectique : elle propose de créer une unité à partir d'une diversité, de produire « l'un » à partir du « deux ». L'« objet » et le « sujet » de l'œuvre sont également nécessaires à la réalisation de cette paradoxale « objectivation » : celle-ci représente à la fois une « subjectivation » des « exigences objectives » de l'œuvre, et une « objectivation » des « exigences subjectives » de cette même œuvre. C'est dans semblable optique que nous avons tant insisté sur la notion de « moyen », que ce soit dans le cadre de notre second ou de notre précédent chapitre : le « matériau » de l'art ne saurait être conçu en fonction des attentes du « sujet » de l'art. S'il était d'emblée pensé en termes de « pertinence », sélectionné en fonction de l'adéquation qu'il est à même d'établir avec une intention donnée, la « rencontre » qui est au cœur de l'œuvre n'aurait sans doute jamais lieu : il est nécessaire que ce matériau « contredise » l'esprit, résiste à l'intention, se « dresse » devant l'artiste afin que celle-ci puisse effectivement avoir lieu.

Le rôle de la prescription est précisément de faire en sorte que semblable événement se produise. La règle acquiert, au regard de semblable position, une fonction on ne peut plus claire : renforcer les « exigences objectives » de l'œuvre, et, ce faisant, faire en sorte que la « chose » artistique soit effectivement cette entité paradoxale qu'Adorno nomme « chosalité non chosale ». C'est tout l'intérêt, du moins selon nous, du principe de l'économie de moyens cher à Arnold Schoenberg : son application est à même de fournir un « contradicteur » à l'intention de l'artiste, de faire en sorte qu'un matériau donné (un ensemble de douze sons) se dresse devant son intention. Le « matériau » de l'art n'a plus uniquement valeur de « donné » : ce qui sépare la gamme (qui est également un ensemble de douze sons) de ce second ensemble, c'est avant tout un « ordre différent », pour reprendre les termes du musicien allemand, une organisation des éléments de l'art que l'artiste se doit de respecter. Entre la matière de la musique (un ensemble de sons strictement défini par une échelle acoustique) et le « matériau » de l'art (l'ensemble de « ce dont l'artiste dispose »), il y a effectivement un écart. C'est semblable distance que la règle est à même de créer en se proposant de « compliquer » l'art, et il nous revient donc d'examiner, dans le cadre de ce chapitre, les formes qu'est susceptible de prendre semblable prescription et les modalités de son élaboration. Semblable règle nous invite ainsi reconsidérer la notion d'inspiration, à repenser cette figure (voire ce mythe selon les oulipiens) du mouvement créateur, et c'est pourquoi nous donnons comme titre à ce chapitre : « Mort aux muses ! »

### *Le « matériau » de l'art comme interlocuteur*

L'œuvre d'art conçue de la sorte nous place ainsi face à un paradoxe, ou du moins face à un *modus operandi* qu'il nous faut examiner plus avant. En effet, la « contradiction » que nous évoquons plus haut possède une fonction on ne peut plus claire : elle vient « compliquer » le travail de l'intention, faire en sorte que celle-ci ne

puisse disposer des choses « transparentes » qu'elle serait susceptible d'utiliser. Le « sujet » de l'art se voit placé face à un problème que nous avons déjà évoqué à propos de la « visée » chère à Jean-Paul Sartre : l'écrivain ne peut « viser » juste, et ce quelque méthode qu'il se propose d'employer. Il a beau « tirer comme un homme », son projectile n'atteindra que fort difficilement son but : l'outil qui lui permet de « viser » est problématique. Il n'est pas adéquat, n'obéit pas docilement à la trajectoire qu'on entend lui imposer. L'intention, qui est au fondement de semblable balistique, ne règne pas en maître sur l'œuvre ainsi conçue. Il s'agit au contraire pour l'artiste de savoir « viser autrement » : c'est l'essence du « dire *différent* » de Michel Leiris qui se propose de prendre en compte les éléments qu'il utilise, de « parler » avec eux et de les laisser eux-mêmes « parler ». Semblable « contradiction » a donc une conséquence immédiate dont nous nous proposons d'exposer dans le présent chapitre les tenants et aboutissants : l'intention de l'artiste ne peut jamais se réaliser en tant que telle. Elle prendra d'autres formes, atteindra d'autres cibles, suivra d'autres chemins que ceux qu'elle avait initialement déterminés. L'« ensemble fini d'éléments » que l'artiste se doit d'utiliser est à la cause de semblable état de fait.

L'œuvre d'art constitue ainsi un dispositif énigmatique : il existe un décalage entre l'intention et le produit de cette même intention. La « chose » artistique n'est jamais uniquement le produit de la volonté du « sujet » de l'œuvre : des « exigences objectives », qui viennent asseoir la prescription, entrent également en jeu. L'œuvre est effectivement le fruit d'une « rencontre », le fruit de ce qui vient produire l'alliance des exigences « subjectives » et « objectives ». Ce dispositif nous invite en ce sens à nous inscrire dans le « coefficient d'art » qu'évoque Marcel Duchamp dans un célèbre texte, « Le processus créatif » : « Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réaction totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique. Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation,

différence dont l'artiste n'est nullement conscient.»<sup>322</sup> Le « coefficient d'art » est le produit de semblable « différence » : il représente « une relation arithmétique entre “ce qui est inexprimé mais était projeté” et “ce qui est exprimé inintentionnellement”. »<sup>323</sup> Il s'agit donc de calculer l'importance d'une perte : semblable coefficient exprime la part de ce qui, dans une œuvre, ne relève pas de l'intention initiale de l'artiste mais relève d'un cheminement, d'une « mise en forme » du projet initial. C'est ce qui n'apparaît pas, ce qui disparaît au cours de cette « chaîne de réaction » qu'il s'agit ici de mesurer.

Le rôle des prescriptions que nous avons évoqué jusqu'ici est précisément d'asseoir semblable perte et dispersion de l'intention initiale de l'artiste. La « chaîne de réactions subjectives » qui se produit dans l'œuvre est le produit d' « exigences objectives ». Les « efforts » de l'artiste sont dirigés vers un matériau qui se refuse à lui, et si « refus » il y a, celui-ci est le fait d'une langue ou de tout autre élément qui ne se prête pas pleinement à ce qu'il entend réaliser. S'il s'agit de réviser une intention, c'est au regard d'un matériau : c'est lui qui impose semblable « différence » entre le « projeté » et le « réalisé ». Le « matériau » de l'art vient « contredire » celui qui se propose de l'utiliser : il institue une « différence » qui peut parfois prendre des formes spectaculaires. Cela pourrait être par exemple le cas en musique : que ferait un compositeur désireux de composer une fugue (forme musicale qui repose sur la juxtaposition des variations d'une même mélodie) si le matériau de la « série » de Schoenberg ne le satisfaisait pas entièrement ? Il ne trouve, au sein de la « pioche », que des mélodies dont l'agencement viendrait heurter ses « habitudes » musicales, et dont l'utilisation l'obligerait par exemple à déroger aux principes d'association des sons établis par l'harmonie classique. Souhaitant rester fidèle à ses habitudes, il préférera sans doute changer de forme et composer une sonate, forme musicale qui nécessite l'emploi de deux thèmes seulement. Sa première intention ne verra jamais le jour, mais ses efforts ne furent pas totalement vains : il lui a fallu pour aboutir à une

---

<sup>322</sup> M. Duchamp, « Le processus créatif », texte repris dans *Duchamp du signe*, éditions Flammarion, collection « Champs », Paris, 1994, p. 188.

<sup>323</sup> M. Duchamp, *Idem*, p. 189.

solution, et se réorienter vers une autre forme musicale, « balayer » l'ensemble des matériaux qu'une seule et même mélodie est à même de constituer.

La prescription a ainsi une fonction bien déterminée : elle permet d'élever le « coefficient d'art », de faire atteindre des sommets à cette « mesure arithmétique ». Peut-être serait-il même possible, à l'aide de semblable instrument, d'établir des records, de mesurer la « perte d'intention » de tous les artistes que nous avons cités. Quoiqu'il en soit de ce panthéon, force est en tout cas de constater qu'une notion devient effectivement problématique dans le cadre qu'esquissent ces prescriptions : le projet. Celui-ci ne peut en effet se réaliser pleinement, et ce quel que soit le talent de l'artiste. Les règles imposent un décalage entre ce qui est à l'origine de l'œuvre et ce qui sera sa forme finale : elle confère une place au « matériau » de l'art et l'invite à venir contredire cette intention première. Semblable place est par exemple occupée par ce que Jean Dubuffet nomme des « accidents », comme l'ensemble des « petites inégalités dans l'épaisseur des couches », ou des transparences qui se font jour entre couches superposées : « Combien la recherche et la rencontre de ces accidents favorables est passionnante : quel jeu plein de surprises et d'attrait pour le peintre ! Il ne s'agit plus alors d'utiliser des couleurs dociles, et dont on sait d'avance l'effet que fera leur assemblage, mais bien de manier des matières magiques, qui paraissent avoir leur volonté propre, et tellement plus de pouvoir que n'en ont les intentions concertées de l'artiste ! »<sup>324</sup> C'est ce bel enthousiasme que la prescription tente d'asseoir : elle nous invite effectivement à renoncer à une docilité pour nous interroger sur ce que « peuvent » les matériaux qu'il nous faut utiliser.

C'est semblable « différence » qu'il s'agit d'instituer, de placer au centre même du dispositif de l'œuvre d'art. « L'art sous prescription » dépasse le cadre qu'esquisse ici Jean Dubuffet : il repose sur l'accident, fait en sorte que le « matériau » de l'art ait effectivement autant de pouvoir que les « intentions concertées » de l'artiste. C'est effectivement un « coefficient d'art », une perte synonyme d'exploration, qui est au

---

<sup>324</sup> J. Dubuffet, « Notes pour les fins-lettrés », dans *Prospectus*, éditions Gallimard, volume 1, Paris, 1967, p. 62.

fondement même de la pratique artistique. La « différence » qu'évoque Marcel Duchamp n'est en effet jamais prise au tragique. Elle est même au contraire pleinement revendiquée et désirée. Le but du jeu est clairement de construire une « chose » artistique à l'aide d'un « ensemble fini » de choses. Il s'agit d'écrire un livre en utilisant des phrases de Flaubert, de Proust ou de Joyce, de « faire » de la musique en utilisant une mélodie préexistante, de s'emparer, dans le cas de Gérard Gasiorowski, de clichés photographiques et de les retranscrire sur la toile au moyen d'un épiscopo (dans le cas de la série *L'approche (les tableaux noirs)*). Ces éléments sont des moyens de productions, « moyens » problématiques puisqu'ils viennent contredire l'intention de celui qui se propose de les utiliser. « L'art sous prescription » semble ainsi conférer au « coefficient d'art » qu'évoque Marcel Duchamp une véritable valeur artistique, considérer la perte d'une intention comme relevant à part entière de l'art. Nous sommes en ce sens face à un dispositif qui pose clairement le problème du statut du « matériau » de l'art : quelle place s'agit-il d'accorder à ce dernier ? Sur quel mode faut-il le concevoir ? C'est sur l'importance de semblable question qu'insiste Claude Lévi-Strauss au sein de *La Pensée sauvage* : « Pour la philosophie de l'art, le problème essentiel est de savoir si l'artiste reconnaît ou non [à la matière et aux moyens d'exécution] la qualité d'interlocuteur. Sans doute la leur reconnaît-on toujours, mais au minimum dans l'art trop savant, et au maximum dans l'art brut ou naïf qui confine au bricolage, et au détriment de la structure dans les deux cas. »<sup>325</sup>

Voilà effectivement résumé l'un des problèmes majeurs qui se pose aux artistes que nous avons évoqués : accorder au matériau la « qualité d'interlocuteur », tenter de nouer avec lui un ensemble de relations qui ne soient pas uniquement de l'ordre de la servilité. C'est semblable objectif que poursuit Michel Leiris : il s'agit d'être « à l'écoute des éléments eux-mêmes », de les laisser « dicter » tout autant que de les « dicter ». Le langage est ici plus qu'une simple matière : il a valeur de partenaire. C'est avec son concours que l'écrivain est à même de « dire *différent* » et de couper court au discours : il s'agit de « faire en sorte que le langage parle comme de lui-même et qu'il parle de vous autant que de lui dans tout ce que, façon oracle, il dit

---

<sup>325</sup> C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, éditions « Pocket », collection « Agora », Paris, , p. 45.



d'une voix hachée»<sup>326</sup>. Inutile en ce sens de parler du langage, de l'analyser froidement à la manière d'un scientifique : le problème de l'écrivain est de parler avec lui et non de lui, et de faire en sorte qu'à son tour il parle avec lui. L'écrit comporte toujours deux voix, celle de celui qui entend le mener à bien et celle des « moyens » qui sont utilisés à cette fin. Schoenberg propose également d'engager un dialogue semblable lorsqu'il propose d'amender le règlement intérieur de toutes les écoles de musique dignes de ce nom : « Le temps viendra où il sera absolument nécessaire, pour être admis dans la classe de composition d'un conservatoire, de montrer qu'on est capable de tirer du matériel thématique d'une série fondamentale de douze sons. »<sup>327</sup> Il s'agit d'interroger les possibles solutions qu'offre un matériau donné, de faire jouer les unes après les autres l'ensemble des mélodies que l'on est à même de concevoir à partir d'une seule et unique mélodie : l'œuvre sera le produit de semblable exploration.

Mais celui qui est allé le plus loin dans cette voie est sans aucun doute Gérard Gasiorowski : s'il s'agit de « choisir l'entité », et de personnifier la peinture, c'est effectivement afin de lui accorder la « qualité d'interlocuteur ». « Il devenait nécessaire pour moi de créer des personnages, c'est-à-dire que la peinture était considérée comme une entité. Elle existait, je dialoguais avec elle, elle était présente tout le temps, mais à travers un nom. »<sup>328</sup> Incarner la peinture, lui accorder la « qualité d'interlocuteur » et la dignité de personnage, est ici présenté comme une nécessité : semblable opération, produire une « entité », est nécessaire au travail du peintre. Elle permet de donner corps à l'interrogation : « Que faire avec de la peinture ? », de « retirer [la peinture] de l'étalage, la placer dans un flux au-delà de l'histoire et des histoires, dans le flux de la peinture elle-même dont l'origine est à Lascaux. »<sup>329</sup> Mais ce « flux » et cette « coulée » ne prend-il pas le pas sur le peintre lui-même ? Voici la

---

<sup>326</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1995, p. 131-132.

<sup>327</sup> A. Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, traduit de l'anglais par C. de Lisle, Buchet/Chastel, collection « Musique », Paris, 2002, p. 172.

<sup>328</sup> G. Gasiorowski, cité dans *Gérard Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « Contemporains monographie », Paris, 1995, p. 246-247.

<sup>329</sup> G. Gasiorowski, *Idem*, p. 257.

question que pose la « folie » de Gérard Gasiorowski, sa déraison où nous préférons voir la marque d'une relation on ne peut plus exclusive : créer de la sorte un « interlocuteur » ne signifie-t-il pas consacrer l' « entité », lui accorder la première place au sein de la relation qu'il s'agit d'instaurer ? Les propos de Gasiorowski peuvent le laisser penser : « le nom du peintre en face d'une peinture est une sorte de vol et de scandaleuse présomption, la signature signe le premier qui a vu, or, d'une certaine manière, il n'y a rien à voir, à s'approprier, de la même façon que l'on ne peut pas être propriétaire d'une certaine partie d'un fleuve, le fleuve emporte le fleuve, la peinture emporte la peinture. »<sup>330</sup>

### *Incorporer la « contingence »*

Nous sommes ainsi face à un problème que nous avons déjà évoqué : ce qu'il s'agit d'instaurer est bien une relation, quelque chose qui se noue entre deux termes et qui ne prétend pas forcément promouvoir l'un d'entre eux au détriment de l'autre. Parmi toutes les questions que nous avons soulevées dans notre chapitre précédent, celle qui se pose ici serait : « Comment se respecter ? », faire en sorte qu'aucun ascendant ne vienne s'immiscer au sein de la « chose » qu'il s'agit de nouer ? En effet, si le « matériau » décidait entièrement du « produit » que l'œuvre est susceptible de constituer, si ce dont l'artiste « dispose » prenait totalement le pas sur l'artiste lui-même, nous ne serions plus dans le cadre de la « chosalité non chosale » qu'évoque Theodor Adorno. Claude Lévi-Strauss insiste sur ce point : « Nulle forme d'art ne mériterait ce nom si elle se laissait capter tout entière par les contingences extrinsèques, que ce soit celle de l'occasion ou de la destination ; car l'œuvre tomberait alors au rang d'icône (supplémentaire au modèle) ou d'instrument

---

<sup>330</sup> G. Gasiorowski, *Ibid.*, p. 246.

(complémentaire à la matière ouvrée).»<sup>331</sup> Le danger est ici clairement présenté : « l'occasion » ou la « destination » sont à même d'investir entièrement l'espace de l'œuvre d'art et donc de faire déchoir celle-ci. Il nous faut donc user des plus grandes précautions en nous engageant dans une « interlocution » avec un « matériau » quel qu'il soit : « Même l'art le plus savant, s'il nous émeut, n'atteint ce résultat qu'à la condition d'arrêter à temps cette dissipation de la contingence au profit du prétexte, et de l'incorporer à l'œuvre, conférant à celle-ci la dignité d'un objet absolu. »<sup>332</sup>

Semblable mise en garde pose un problème qui nous concerne au plus haut point. En effet, entre la « contingence » et le « prétexte », il n'y a sans doute qu'un pas : ces deux termes ne renvoient-ils pas également à la notion « d'occasion » ? Dans les deux cas, créer selon une « contingence » ou selon un « prétexte », il y a volonté de tirer parti de circonstances, de fonder une créativité sur ce qui « peut être ou ne pas être » (pour reprendre la définition la plus usuelle du terme de « contingence »). Et tout le problème est ainsi de définir le statut de semblable fondation, de statuer sur la place et la fonction que tient « ce qui peut être ou ne pas être » au sein de l'œuvre d'art. Il s'agit, selon Claude Lévi-Strauss, de « l'incorporer à l'œuvre », d'en faire un élément à part entière des « choses » que sont à même de produire l'art. Tout le problème que nous entendons poser est effectivement là : comment placer ce qui « peut être ou ne pas être » au sein même du processus créatif ? Comment conférer au possible un statut qui le place au fondement même de l'œuvre d'art ? Ces questions cernent sans doute toute l'énigme de « l'incorporation » que prône Lévi-Strauss, « incorporation » qui permet de produire des « objets absolus », expression que nous pouvons rapprocher de la « chosalité non chosale » d'Adorno. Si cet objet est « absolu », c'est en effet avant tout parce qu'il est le produit d'une interlocution : c'est un objet qui est créé à partir d'un « matériau » avec lequel l'artiste est à même de dialoguer et qu'il est à même d'interroger. Mais semblable objet ne saurait se réduire pour autant à ce même matériau : les « contingences extrinsèques » ne doivent pas

---

<sup>331</sup> C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>332</sup> C. Lévi-Strauss, *Ibid.*, p. 45.

prendre le pas sur « l'intrinsèque » de l'art. Il y a alliance entre ces deux dimensions, alliance qui nous permet de créer cet objet « absolu ».

La prescription est bel et bien l'instrument de semblable « incorporation » : elle est à même « d'arrêter à temps cette dissipation de la contingence au profit du prétexte, et de l'incorporer à l'œuvre ». En effet, la règle investit l'écart sémantique existant entre « contingence » et « prétexte » : elle est à même de faire en sorte qu'une simple « occasion » devienne une « situation ». L'artiste qui s'astreint à une règle n'est pas semblable à celui qui déciderait d'utiliser un matériau quelconque, trouvé au hasard d'une promenade, comme celles qu'aime à faire Bernard Pages, ou de toute autre occasion de « chiner ». Travailler sous l'égide d'une prescription ne nous invite pas à céder à l'enthousiasme que procure la découverte d'un nouveau matériau ou à la joie qui accompagne la mise au point d'un nouveau procédé. La « législation nouvelle » qu'évoque Roger Caillois entend au contraire placer l'artiste devant un problème qu'il se doit de résoudre, souhaite le placer dans une situation donnée et l'inviter à tenter d'en tirer le meilleur parti. C'est le cas des prescriptions auquel s'astreint Arnold Schoenberg. Formulées à l'impératif, elles en appellent effectivement à toutes les ingéniosités : « Compose une mélodie avec un accord de cinq sons ! » « Ecris une sonate avec une mélodie de douze sons ! » Un musicien qui ne serait pas au fait des manigances du musicien allemand trouverait sans doute absurde ce dernier commandement : comment s'inscrire dans une forme musicale qui, par définition, nécessite l'emploi d'au moins deux mélodies à l'aide d'une seule et unique mélodie ?

La chose peut effectivement sembler fort déroutante, mais tout le problème est là. La règle entend créer une situation, placer l'artiste dans des circonstances dont il doit tirer parti. C'est ainsi qu'il est à même de développer une ingéniosité et de faire preuve « d'imagination » au sens où l'entend Adorno. Il se doit d'explorer les possibilités qu'offre un matériau donné, une « donne » ainsi que le montre parfaitement Arnold Schoenberg : « Les possibilités qu'on a de tirer les éléments formels d'une composition musicale, mélodies, thèmes, motifs, figurations, accords,

d'une série fondamentale sont infinies.»<sup>333</sup> Au musicien de s'inscrire dans semblable infini, de dialoguer avec son matériau ainsi que le fait Schoenberg : « Le morceau s'ouvre par la série elle-même. Les formes-miroir et les autres dérivées possibles (telles que les onze transpositions sur chacune des quatre formes) n'interviennent que plus tard ; en particulier les transpositions, à la manière des modulations dans les styles anciens, serviront à construire des idées secondaires.»<sup>334</sup> Il est bien évidemment possible de faire tout autrement, comme, par exemple, d'ouvrir le morceau par l'une des transpositions et de n'utiliser que des « dérivées » comme « idées » principales, ou encore d'ouvrir le morceau à l'aide de la première série et de « spécialiser » les dérivées de la série originelle (l'ensemble des éléments tirés des formes rétrogrades seraient alors utilisés dans le même contexte et auraient la même fonction...). La « situation » dans laquelle se trouve le musicien l'invite ainsi effectivement à répondre à la question : « Comment, après tout, puis-je relier deux sons ? »

Il s'agit donc de reconsidérer la notion de règle dans un sens bien précis. Au sein de l'œuvre d'art conçue de la sorte, la prescription a un rôle qui nous permet de la considérer avec plus de précision : elle permet d'« incorporer » la contingence à l'œuvre, d'inclure ce qui « peut être ou ne pas être » au sein même du processus créatif. La règle permet de créer un ensemble de circonstances, invite l'artiste à opérer en « situation », depuis un lieu invariable et déterminé une fois pour toutes. Il nous est en ce sens possible de penser, à l'instar de Jacques Roubaud, la règle sur le mode de l'axiome : il s'agit effectivement d'une proposition première, du « point de départ » d'un écrit (mathématique ou autre). Un axiome a avant tout une fonction : c'est une proposition qui permet de donner naissance à d'autres propositions, un énoncé qui fonde une possibilité d'énonciation. Aucune autre caractéristique ne permet de mieux le caractériser : il donne naissance à quelque chose, se situe à l'origine d'un discours ou d'une réflexion. Les règles que nous avons évoquées jusqu'ici ont effectivement une fonction comparable, et notamment celles de la « méthode de composition avec douze sons » de Schoenberg : la « série » permet de concevoir un ensemble de

---

<sup>333</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons » (1941), dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>334</sup> A. Schoenberg, *Idem*, p. 173.

mélodies (par le biais de la constitution de « formes-miroir » et de la « fragmentation » des différentes séries) qu'il s'agit par la suite d'agencer afin de constituer une œuvre. Il s'agit de « tirer les éléments formels d'une composition musicale [...] d'une série fondamentale », de partir d'un énoncé (musical) afin de concevoir d'autres énoncés. Une phrase donne naissance à un ensemble de phrases, comme dans le cas de l'axiome.

Semblable définition de la règle n'est toutefois pas sans conséquences. Elle nous invite à préciser ce que nous entendons par prescription, et surtout à expliciter ce qui pourrait fonder l'autorité qu'est à même d'acquiescer semblable « législation », pour reprendre le mot de Roger Caillois. En effet, l'axiome nous place face à un paradoxe : semblable proposition est caractérisée par une fonction, « et par rien d'autre » pourrions-nous ajouter. Par définition, un axiome est un fondement qui ne saurait être fondé : c'est une proposition qui n'est pas démontrable mais qui permet de démontrer. Elle produit démonstration, énoncés, phrases et autres agencements de symboles mais ne saurait être elle-même le produit de l'un de ces agencements : si c'était le cas, il ne s'agirait plus d'un axiome, mais d'une proposition comme les autres, d'un énoncé susceptible de rentrer dans le cadre, et non d'être à l'origine, d'une quelconque démonstration. L'axiome est en ce sens la figure par excellence de l'autorité mathématique : il permet de penser mais ne peut être pensé. On opère à partir de lui, mais il est impossible de la soumettre à quelque opération que ce soit. C'est bien un jeu qu'il s'agit d'instituer : inventer des axiomes signifie ouvrir un espace au sein duquel la démonstration est possible. L'axiome est également en ce sens « parent du postulat », pour parler comme Raymond Roussel. Ce qui sépare ces deux types de propositions est d'ailleurs on ne peut plus flou, aux dires des mathématiciens eux-mêmes : il s'agit dans tous les cas de principes non-évidents que l'on doit considérer comme évidents.

Les prescriptions dont nous traitons relèvent de ce même paradoxe, adoptent semblable position. De même que dans le cas de l'axiome, il ne s'agit pas d'appréhender ces règles en terme de légitimité : inutile de chercher à justifier leur

existence de quelque façon que ce soit. Elles ont pour fonction de permettre à un ensemble d'énoncés et de combinaisons d'exister, mais leur propre existence ne saurait relever d'aucune logique digne de ce nom. Il nous faut à l'inverse les appréhender en terme d'efficacité : que permettent-elles ? Quels énoncés, phrases et agencements permettent-elles de produire ? Voilà la seule question valable lorsque l'on parle de prescription : c'est un « efficace », et aucunement un fondement, qu'il s'agit de penser. C'est ainsi que Schoenberg appréhende la série : « Il arrive parfois qu'une série ne réponde pas à tout ce qu'un compositeur confirmé en attend, notamment dans ces cas miraculeux où la série apparaît à l'esprit du premier coup, toute constituée dans sa forme, son caractère et son phrasé. Il faudra dans ce cas modifier ce qu'on avait noté comme succession de sons. »<sup>335</sup> Semblable modification est effectivement guidée par le souci d'une efficacité : déplacer tel ou tel son permet de donner naissance à telle forme « rétrograde » ou « inversée », et donc de fournir au musicien un matériau des plus intéressants. Mettre au point une série peut ainsi prendre un temps fort conséquent : de même que dans le cas de l'axiome, il s'agit de penser un « efficace », de penser ce que cet énoncé est à même de produire et de le concevoir en conséquence.

Nous sommes ainsi amenés à reconsidérer le statut de l'œuvre d'art. Si celle-ci peut effectivement être fondée sur une règle semblable à un axiome, il nous faut admettre qu'une seule et unique chose est à même de la justifier : la « contingence » qu'elle est à même d'instituer, c'est-à-dire la situation qu'elle est à même de « créer ». Une seule chose vient justifier la règle : les champs de possibilités qu'elle est à même d'ouvrir, l'ensemble des combinaisons, associations et juxtapositions d'éléments qu'elle est à même de « postuler », pour parler comme Pierre Schaeffer. La « méthode axiomatique » que prône Jacques Roubaud prend ainsi le parti d'une certaine gratuité : elle nous propose en effet de fonder l'art sur des choses qui ne sauraient être fondées. Nous retrouvons ici le paradoxe de l'axiome : la prescription vaut par ce qu'elle produit et non par ce qu'elle est. C'est à ce qui « peut être » qu'elle s'adresse ; c'est un possible qu'elle tente d'embrasser. L'œuvre ainsi conçue, que ce soit par Schoenberg

---

<sup>335</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 170.

ou l'OuLiPo, nous invite à adopter une déconcertante position : il nous faut admettre que l'art puisse avoir pour fondement l'arbitraire, que ce qui lui sert de « point de départ » n'a aucunement besoin d'être vu comme légitime de quelque façon que ce soit. C'est le cas dans la « méthode » de Schoenberg : la série qui sert de « point de départ » à la composition ne doit pas être appréhendée en terme de « beauté » ou en fonction de tout autre critère artistique. Qu'elle soit « jolie » ou non ne change rien à l'affaire : qu'elle soit féconde est la seule chose qui compte. C'est au sein d'un possible musical que souhaite s'inscrire le musicien allemand.

Nous sommes ici au cœur de la « contingence » qu'évoque Lévi-Strauss. Par définition, rien ne justifie une contingence. Ce terme désigne ce qui n'est pas nécessaire, ce qui n'est le produit d'aucune loi : une contingence pourrait ne pas se produire, elle ne saurait être l'effet d'une cause ou de toute autre forme de nécessité. De même que l'axiome, elle ne peut être fondée et justifiée : elle est et aurait pu ne pas être. La « méthode axiomatique » que propose Jacques Roubaud nous place ainsi face à un paradoxe : il nous faut poser le contingent comme nécessaire, lui accorder le statut d'une règle. L'artiste se doit d'obéir à quelque chose qui n'est pas justifié, qui aurait fort bien pu ne pas être : ceci explique sans doute l'incompréhension des étudiants de Schoenberg, à qui il dédie en retour son *Traité d'harmonie*, lorsqu'il leur imposait de partir d'un ensemble de cinq ou de douze sons. Inventer des règles, ou penser, dans le cas de Roubaud, des axiomes littéraires, c'est en tout cas perpétuer semblable paradoxe : il s'agit toujours de fonder l'art sur une gratuité, de rendre nécessaire ce qui, par définition, ne l'est pas. C'est le cas dans tous les types de « contraintes » : « alphabétiques (poème sans e de Perec), phonétiques (rimes hétérosexuelles de Noël Arnaud), syntaxiques (romans isosyntaxiques de J. Quenval), numériques (sonnets irrationnels de J. Bens), voire même sémantiques. »<sup>336</sup> L'invention de semblables règles peut passer pour une facétie : mettre au point ces types de prescriptions n'est-ce pas se refuser à considérer la littérature comme quelque chose de sérieux ? Sans doute, mais le problème n'est pas là : il s'agit

---

<sup>336</sup> C. Berge, « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », texte repris dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1998, p. 45.



précisément de fonder la possibilité de la littérature sur une facétie, de concevoir l'œuvre d'art comme relevant d'une « contingence » et ce faisant d'un arbitraire.

### *Instituer un devenir*

Cette conception de la règle comme axiome nous place ainsi face à un nouveau problème. Comment interpréter en effet la volonté de fonder l'art sur quelque chose qui ne saurait être fondé, de lui conférer un fondement que rien ne saurait pouvoir justifier ? Nous sommes effectivement ici au cœur d'un arbitraire : cette chose qu'on appelle l'art, cette notion qui semble devoir être considérée avec une certaine gravité, semble soudain pouvoir ne relever d'aucune logique digne de ce nom. Cela semble être le cas en ce qui concerne le « stock » que Georges Perec constitue afin « d'échafauder » *La Vie mode d'emploi* : peu importe qu'on y trouve pêle-mêle un catalogue d'exposition universelle, des romans de James Joyce et des écrits de Flaubert. Rien ne doit venir justifier la constitution de cet ensemble d'éléments. Le concevoir comme une bibliographie, un ensemble ordonné de lectures, serait sans doute trahir le projet de l'écrivain. À la limite, n'importe quel élément est susceptible de venir enrichir cet ensemble : on pourrait y trouver des extraits d'œuvres de Zola, de Chrétien de Troyes ou de tout autre auteur... Les articles et bibelots repérés dans revues et catalogues de grands magasins qui constituent l'univers des *Choses* pourraient fort bien y prendre place. Semblable prescription, la détermination d'un ensemble de choses et la définition des procédés permettant de les « disposer » au sein de l'œuvre, relève d'un arbitraire : elle n'a d'autre fondement que ce qu'elle peut produire, l'ensemble des combinaisons et agencements qu'elle permet de produire et de penser. Ce qui est au fondement d'une œuvre relève au final d'une seule chose : la volonté de l'artiste.

Semblable conception de la règle nous invite ainsi à reconsidérer ce que signifie « faire de l'art » à proprement parler. L'œuvre qui se place sous l'égide de semblable prescription existe depuis un paradoxal fondement : elle trouve une origine en un point on ne peut plus étrange et mystérieux. La rédaction d'un livre, la composition d'une musique ou l'élaboration d'une série de peintures ne commence pas lorsque la plume touche pour la première fois la feuille ou lorsque le pinceau colore le papier. La succession de signes et d'éléments de toutes sortes qui constituent la trame de *La Vie mode d'emploi*, la combinaison des possibles formes de la série qui est au fondement des *Variations pour orchestre*, ou l'accumulation des *Fleurs* de Gérard Gasiorowski, prennent leur point de départ dans une proposition première, dans une règle. Cette proposition n'apparaît pas en tant que telle, elle reste bien souvent invisible et masquée, mais n'en acquiert pas moins une importance décisive : le « procédé » de Raymond Roussel en est le meilleur exemple. Il s'agit donc de revisiter et de compléter le catalogue des différents types d'agencements d'éléments qui ont cours dans l'art : outre la phrase, l'air, le thème ou l'accord, pour prendre l'exemple de la musique, on trouve une autre forme de propositions. Le musicien commence par écrire quelque chose qui occupe un statut très particulier au sein de son écriture, s'attelle à la constitution d'un agencement qui ne correspond pas aux agencements que celui qui perçoit l'œuvre est à même de recevoir. Et tout notre problème consiste à cerner les tenants et aboutissants de « l'usage tout à fait particulier que nous faisons de certaines propositions »<sup>337</sup>, comme le dit Jacques Bouveresse, de cerner la valeur que l'artiste confère à ces instances premières qu'il refuse d'appréhender en termes de vérité, de fausseté, de beauté, bref : de légitimité.

Il s'agit donc ainsi de réfléchir à ce qui pousse l'artiste à, comme le dit encore une fois Jacques Bouveresse, « s'inventer des nécessités », ou, pour formuler ce point de façon plus précise, à conférer le statut de nécessité à des choses qui ne sont pas nécessaires, à des propositions qui relèvent d'une « contingence » et qui « peuvent être ou ne pas être ». Semblable position nous invite en effet à repenser le dispositif de l'œuvre d'art, et la « rencontre », que nous avons présentée dans notre précédent

---

<sup>337</sup> J. Bouveresse, *La Force de la règle*, éditions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1987, p. 17.

chapitre dans une optique plus « offensive ». L'opposition entre « sujet » et « objet » de l'art, la « contradiction » existant au sein de l'œuvre entre matière et esprit, nous semble faire montre d'une volonté claire : incorporer des « contingences » à l'œuvre, déterminer le « matériau » que l'artiste se doit d'utiliser, signifie penser les « exigences objectives » de l'œuvre, concevoir l' « objet » que l'on va présenter au « sujet » de l'œuvre et qu'il va se proposer de « travailler » et de « mettre en forme ». La « contradiction » dont nous parlions plus haut ne relève plus seulement du domaine des faits : il ne s'agit pas de conférer à semblable idée la valeur d'une simple analyse, de la considérer comme la description d'un état de fait, de l'énigmatique dispositif que représenterait l'œuvre d'art. Cette « contradiction » ouvre à l'inverse un espace qu'il s'agit d'investir : elle représente un lieu où il s'agit de s'inscrire pour tous les artistes que nous avons cités. « Complication » et « contradiction » vont de pair : il s'agit, pour reprendre un mot de Schoenberg, de proposer un « thème » (en l'occurrence celui qui ouvre la Cinquième symphonie de Beethoven) à la « sagacité » de ses étudiants. « Que faire avec cette phrase musicale ? » Voilà la question que l'austère professeur leur pose et à laquelle ils se doivent de répondre.

En ce sens, « l'usage tout à fait particulier que nous faisons de certaines propositions » dans le cadre de l'œuvre d'art relève bel et bien d'un projet : il s'agit d'instituer un devenir. Il s'agit effectivement d'offrir un « matériau » à la sagacité du musicien ou plus largement de l'artiste. Son intention se propose de travailler ce même matériau, de le « mettre en forme » et ce faisant d'explorer les possibilités qu'il offre. Il s'agit de considérer l'œuvre comme le lieu où une « rencontre » est susceptible de se produire, mais surtout, et plus encore, de choisir ce que l'on va « rencontrer » : le musicien opère dans une situation donnée, au sein d'une « contingence » précisément définie, et son « imagination » se déploie face à un matériau donné. Nous pourrions revisiter le « coefficient d'art » cher à Marcel Duchamp dans la perspective de semblable dispositif. Ce « rapport arithmétique » est sans doute susceptible de prendre d'autres facteurs en compte et d'intégrer une tout autre perte. Il survient en effet, au sein de l'œuvre d'art, un double décalage : l'intention de l'artiste se trouve « contredite » par le matériau de l'art et passe par

toute une « chaîne de réaction subjective » qui la remet en cause ; mais le matériau de l'art se trouve pour sa part « violenté » et passe par moult tentatives de mise en forme et d'altérations diverses. Les deux pôles qui constituent l'œuvre d'art se retrouvent au sein d'une même « différence » : le « produit » final que représente l'œuvre n'a que peu de choses à voir avec l'intention originelle et le matériau primitif. « L'écart » qui est au fondement de l'œuvre est à prendre au sens large.

Le « coefficient d'art » pourrait ainsi prendre ces deux termes en compte et ne pas se cantonner à mesurer la perte d'une intention première mais également celle d'un matériau premier. Même si semblable instrument de mesure serait sans doute fort délicat à mettre au point, il présente sans aucun doute un réel intérêt. En effet, cette perte est avant tout, et en termes de possible, un gain. La « chaîne des réactions » par laquelle passent intention et matériau, la « rencontre » qui s'opère entre eux, permet précisément de s'inscrire dans ce qui « peut être ». C'est un « matériau » travaillé, transformé, approprié qui apparaît au final : l'« imagination » de l'artiste entend interroger les « possibilités de solution » qu'offre le « matériau » de l'art. Nous sommes effectivement ici dans le cadre de la « méthode axiomatique » chère à Jacques Roubaud : un énoncé permet de produire d'autres énoncés, un « matériau » strictement déterminé prend, au sein de l'œuvre, des formes et des fonctions que nous ne saurions déterminer. Nous pouvons donc bien parler de devenir : quelque chose de figé, comme par exemple un « stock » de citations empruntées à de grandes œuvres littéraires, constitue la matière des combinaisons, juxtapositions, associations et autres sortes d'agencements susceptibles de se produire au sein de l'œuvre d'art. Ce qui « est », et donc ce qui est à même de prendre place au sein d'une prescription, s'ouvre à ce qui « peut être » : le possible naît de l'existant, d'une réalité travaillée et « faite sienne », pour reprendre les termes de Michel Leiris, qui devient tout autre chose que ce qu'elle « est ».

L'institution de semblable devenir relève d'un *modus operandi* que nous avons déjà présenté dans notre première partie : « disséquer » l'art afin de constituer un ensemble d'éléments ; « compliquer » l'art en élaborant des prescriptions ; élaborer, à

l'aide de ces règles, une « chose » artistique, c'est-à-dire combiner et associer les fragments précédemment sélectionnés. Semblable procédé permet un « détournement », pour reprendre les termes des « situs » et notamment d'Asger Jorn : « Notre passé est plein de devenirs. Il n'y a qu'à casser des noix. Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation. Celui qui est capable de dévaloriser peut seul créer de nouvelles valeurs. Et seulement là où il y a quelque chose à dévaloriser, c'est-à-dire une valeur déjà établie, on peut faire une dévalorisation. »<sup>338</sup> Détournement et dévalorisation vont de pair : c'est à la majesté d'un passé qu'il s'agit de s'attaquer ; c'est « l'ancien », les « souvenirs » et la « vieille culture » qu'il s'agit d'actualiser. Il s'agit en ce sens de renoncer à croire au patrimoine, de refuser de penser qu'un objet, fut-il artistique, a valeur de trace. Une œuvre n'a pas, selon Asger Jorn du moins, vocation à être la marque d'un quelconque passé, fut-il éminemment glorieux : « L'objet, réalité ou présence, n'existe que comme agent de devenir. »<sup>339</sup> Il ne saurait en aucun cas être l'agent d'une mémoire ou de toute autre forme de considération envers le passé : « Soyez modernes, / Collectionneurs, musées, / Si vous avez des peintures anciennes, / Ne désespérez pas, / Gardez vos souvenirs / Mais détournez-les / Pour qu'ils correspondent à votre époque. »<sup>340</sup>

Il s'agit effectivement de considérer l'objet « comme agent de devenir », et ce à plusieurs niveaux. L'objet est d'abord « agent de devenir » parce qu'il devient acteur de ce même devenir : après avoir été soigneusement « disséqué », il est disponible pour de futurs agencements, est à même d'être l'un des éléments qu'il s'agit de combiner ou d'associer dans la nouvelle œuvre qu'il s'agit de concevoir. L'image « volée » d'un film américain, la phrase « copiée » d'un grand auteur français jouent un rôle et occupent une fonction au sein cette nouvelle production : c'est le cas dans la bande-son du film sans images de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, où des fragments de l'œuvre du bouillant Marquis rencontrent, entre autres, des citations

---

<sup>338</sup> A. Jorn, « Modifications. Peinture détournée », texte repris au sein de *Textes et documents situationnistes*, éditions Allia, Paris, 2004, p. 104.

<sup>339</sup> A. Jorn, *Idem*.

<sup>340</sup> A. Jorn, *Ibid.*, p. 103.

extraites du Code Rousseau. Sécurité routière et philosophie dans le boudoir sont ainsi appelées à cohabiter : la définition du « sens interdit » se marie avec l'éloge que le sulfureux écrivain fait de la « nature ». L'objet est ainsi « agents » en tant qu'il est élément, matériau qui permet d'échafauder semblable « bric-à-brac ». Mais, ce faisant, l'objet est « agent de devenir » à un second niveau : il permet également d'inviter le « spectateur » à goûter au devenir, de l'inciter à rompre avec une certaine attitude vis-à-vis de la culture. Passivité et contemplation sont en effet les ennemis honnis de semblable pratique artistique. Il s'agit avant tout de briser la « non-intervention » qui est, selon Guy Debord du moins, au fondement même de nos pratiques culturelles : « Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa vie. »<sup>341</sup>

C'est ainsi un dispositif que Guy Debord nous invite à revisiter : tout ce qui, au sein de l'œuvre d'art, incite, voire confine, le spectateur à la passivité se doit d'être « brisé » à l'instar de « l'identification psychologique » qui l'unit et l'aliène à un personnage de théâtre. La passivité n'est pas de mise au sein de « l'art expérimental » : c'est avec la notion même de « public » qu'il s'agit de prendre ses distances. « Le rôle du “public”, sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, les viveurs. »<sup>342</sup> Ces « viveurs » s'inscrivent effectivement dans le devenir que la règle est à même d'instituer : au lieu de simplement contempler la culture, d'adopter une passive posture, les « situs » les invitent à s'approprier cette même culture et à la détourner à leur tour. Le jeu a en ce sens une valeur exemplaire : le spectateur, séduit par la simplicité et la ludicité des agencements qu'on lui présente, est invité à agencer à son tour. Qu'il écoute une

---

<sup>341</sup> G. Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », texte repris dans *Rapport sur la construction des situations*, éditions Mille et une nuits, Paris, 2001, p. 39.

œuvre de musique en imaginant avec quelle autre œuvre il serait possible de la combiner ; qu'il lise un écrit en se demandant comme il serait à même de l'associer avec tel autre écrit. Sa culture tient lieu de « pioche » ; sa bibliothèque tient lieu de « stock » : qu'il saisisse les éléments qu'il a à sa disposition et qu'il commence à jouer. À André Breton, qui recommandait de « pratiquer la poésie », Guy Debord oppose ainsi un souci du « sujet poétique » : « Il faut multiplier, disons, les objets et les sujets poétiques, malheureusement si rares actuellement que les plus minimes prennent une importance affective exagérée ; et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques. »<sup>343</sup>

L'objet rencontre ainsi de nouveau un sujet : pris dans un devenir, agencé avec d'autres objets, il devient effectivement, pour un sujet renonçant à la « non-intervention », un « agent de devenir ». Il s'agit d'organiser « les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques », d'inviter le « spectateur » à s'emparer des objets qui peuplent collections, musées, bibliothèques afin de les agencer. Nous retrouvons ici la question du possible et de Gérard Gasiorowski car le problème qu'il s'agit de poser à semblable « viveur » est effectivement : « Que faire avec l'ensemble des objets culturels que vous avez à votre disposition ? », ou, pour le formuler de façon plus incisive : « Que faire avec votre culture ? » Il s'agit de « faire » quelque chose avec les objets qui « font » de nous un simple spectateur, qui nous invite à révéler « l'objet poétique » et à renoncer à devenir un « sujet poétique ». C'est au caractère figé et immuable de l'œuvre qu'il s'agit de s'attaquer ; c'est avec une perception de l'œuvre comme objet révéré, adulé, respecté qu'il s'agit de rompre : « Le caractère immuable de l'art, ou de toute autre chose, n'entre pas dans nos considérations, qui sont sérieuses. L'idée d'éternité est la plus grossière qu'un homme puisse concevoir à propos de ses actes. »<sup>344</sup> C'est à semblable « grossièreté » qu'il s'agit de renoncer : le jeu se dresse contre l'immuable. La « situation », l'ensemble des circonstances dans lesquelles il est possible de placer un « spectateur », l'invite à tenter

---

<sup>342</sup> G. Debord, *Idem*.

<sup>343</sup> G. Debord, *Ibid.*

<sup>344</sup> G. Debord, *Ibid.*, p. 40.

de « faire sien » sa culture et à explorer l'ensemble des possibilités d'agencement et de « détournement » qu'elle offre.

Nous sommes effectivement ici au cœur du « coefficient d'art » tel que nous le concevons : l'œuvre la mieux « réussie » serait celle qui présente le plus grand des écarts entre « projet » et « produit ». L'intention première du « sujet poétique », par exemple : « constituer un sonnet », et les « objets poétiques » dont il dispose à cette fin, par exemple : les travaux des auteurs la Pleiade, passent par une « chaîne de réactions » tant subjectives qu'objectives et sont au final totalement transformés. Il s'agit effectivement d'instituer un devenir, de faire en sorte qu'un objet quel qu'il soit « rencontre » une intention qui soit à même de s'interroger sur ses « potentialités », sur les possibles agencements dans lesquelles celle-ci est à même de jouer le rôle d'élément. Le « coefficient d'art » aurait ainsi pour fonction de mesurer l'étendue de cette « dévalorisation » : la perte qu'il présente sous forme de « rapport arithmétique » aurait valeur de gain puisqu'elle permet de rompre avec une « passivité poétique » et de renouer avec une « activité poétique ». Il s'agit en ce sens d'instaurer, un « nouveau perpétuel » : « Le nouveau perpétuel abolira l'ennui et l'angoisse engendrés par l'esclavage de la machine infernale, reine du tout-pareil. Cette nouvelle possibilité créera le monde nouveau du tout-divers. »<sup>345</sup> Il ne s'agit pas d'appréhender l'œuvre d'art en termes d'exemplarité mais en termes de possibilités. Peu importe qu'une œuvre ait valeur historique, qu'elle « donne de nouvelles règles à l'art » comme le dit Emmanuel Kant ; ce qui compte, c'est sa valeur présente et le « détournement » qu'elle permet. Il s'agit de la soumettre à une règle susceptible de répondre à la question : « Que faire ? », et aucunement de la considérer comme modèle ou règle qu'il nous faudrait suivre : « Il n'y aura plus d'œuvres d'art universelles, mais des changements d'états extatico-artistiques parmi les peuples. Le monde sera la scène et la contre-scène d'une représentation continue. »<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Laboratoire situationniste d'Alba, « Pour un art unitaire », texte repris dans *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>346</sup> Laboratoire situationniste d'Alba, *Idem*, p. 140.



Semblable volonté, établir une « représentation continue », nous pose toutefois problème et nous invite à revisiter en partie le dispositif de l'œuvre d'art tel que nous l'avons précédemment exposé. En effet, s'il s'agit de « détourner », c'est précisément en jouant sur la disparition des relations que « sujet » et « objet » de l'art sont à même d'entretenir au sein de l'œuvre. La « rencontre » que nous avons évoquée est presque perçue comme vaine, et si « détournement » il y a, celui-ci naît sur les décombres de « l'objectivation » de l'œuvre d'art qu'affectionne Theodor Adorno. Asger Jorn tranche ainsi radicalement, dans son texte « Modifications. Peinture détournée », le débat que nous avons engagé avec Jean-Paul Sartre : « Le problème pour l'artiste n'est pas de savoir si l'œuvre d'art doit être considérée comme objet ou comme sujet, puisque les deux vont en même temps. Le problème est de saisir et formuler la tension voulue dans l'œuvre entre l'apparence et le signe. »<sup>347</sup> C'est effectivement au sein de l'espace que circonscrit ce que nous avons appelé la « chose » artistique qu'il s'agit de s'inscrire : l'œuvre est à la fois « signe d'une présence humaine »<sup>348</sup> et « apparence », objet, que parvient, au final, à constituer cette même présence. C'est avec ce rapport qu'il s'agit de jouer ; c'est cette « relation » qu'il s'agit de redéfinir : « C'est surtout entre ces deux pôles que se situe ma préoccupation de l'objectivité et de la subjectivité. »<sup>349</sup> Il semble qu'il faille opérer un choix là où nous présentons un lien, qu'il soit nécessaire, pour Asger Jorn du moins, de prendre le parti d'un de ces termes et de négliger l'importance que l'autre est à même d'acquérir au sein de l'œuvre d'art.

En effet, que signifie « détourner » à proprement parler ? En quoi cette pratique artistique pose-t-elle problème par rapport à notre conception de l'œuvre d'art ? Au regard des positions de Guy Debord, la réponse tombe sous le sens : « détourner » suppose de ne pas tenir compte du lien qui se noue au centre de l'œuvre d'art, négliger la « part de « rencontre » que représente celle-ci. Il ne s'agit aucunement

---

<sup>347</sup> A. Jorn, « Modifications. Peinture détournée », texte repris dans *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>348</sup> A. Jorn, *Idem*.

<sup>349</sup> A. Jorn, *Ibid.*, p. 104.

d'appréhender l'œuvre comme le « produit » qu'élabore un « sujet » en utilisant des « objets » : il s'agit de considérer l'œuvre comme un pur objet, comme une simple chose qui serait disponible pour toutes les appropriations, combinaisons, associations et juxtapositions. Le « collage sonore » qui constitue la bande-son des *Hurlements en faveur de Sade* le montre parfaitement : agencer de la sorte un ensemble d'énoncés, détourner des phrases et des passages entiers de l'œuvre d'un auteur, signifie bien couper le lien qui relie ces mêmes énoncés à une subjectivité donnée. Les paroles du bouillant marquis se trouvent placées dans une tout autre situation d'énonciation : elles ne représentent plus une intention faite verbe, ne sont plus la marque tangible d'une tentative « subjective » de s'incarner dans un objet donné. Elles sont considérées comme un simple verbe, un élément parmi d'autres disponibles pour tous les agencements, et ce indépendamment de l'intention qui les a précédemment conçus et agencés. Dans les faits, la chose n'est pas si claire ces *Hurlements* ne trahissent pas totalement la pensée de Sade, mais le problème se pose tout de même. Que l'on « vole » avec intelligence ne change rien à l'affaire : nous ne sommes plus dans le cadre de la « chosalité non-chosale » qu'évoque Adorno ; l'œuvre est perçue comme une chose tout court.

« Oui, mais pour des raisons politiques », répondraient sans doute les « situs ». Et il est vrai que sur ce point, le philosophe allemand, qui goûte pourtant fort peu les petits jeux auxquels s'adonnent ces artistes fiévreux, ne semble pas leur donner tort. Semblable mépris de « l'objectivation » que représente l'œuvre d'art est effectivement avant tout le fait d'une idéologie, ou du moins d'un système économique : le capitalisme aime, « adore » serait plus juste, l'objet. C'est lui qui est au fondement de la « valeur » au sens le plus économique du terme. En lieu et place de la « valeur subjective » et de la « valeur objective » qui constituent l'œuvre, se tiennent une « valeur d'usage » et une « valeur d'échange » : l'œuvre acquiert, pour le Capital, une valeur en tant qu'elle est objet, chose exposée, présentée et démultipliée sur divers supports (cartes postales, posters, vêtement, voire sous-verre ou literie...), bref : vendue. La « marchandise » n'a que faire du « sujet » de l'œuvre : celui-ci se réduit à une vague caricature, à un stéréotype de l'artiste, à une simple image d'Epinal.

Vincent Van Gogh est en fait, selon Debord, Kirk Douglas jouant à Vincent Van Gogh dans un film de Vincente Minelli, et les amateurs d'art déambulent dans Pont-Aven en pensant à Anthony Quinn, l'acteur qui incarne Gauguin au sein de ce même film. Si l'on n'occulte pas totalement la place qu'occupe le « sujet » au sein de l'œuvre d'art, c'est précisément pour que celle-ci conserve encore une valeur, pour que le « spectateur » appréhende encore l'œuvre comme le « signe d'une présence humaine » et le produit de l'imagination d'un artiste.

Le but du jeu des « situs » est en ce sens on ne peut plus clair : il s'agit de ramener un « sujet » au sein de l'œuvre d'art, de faire en sorte qu'une nouvelle « rencontre » s'opère au sein de ce dispositif. Il s'agit d'attaquer ces « objets », les œuvres-marchandises, qui nient le « sujet » qui les a pourtant produit, et ce en invitant un tout autre « sujet » à prendre part à l'œuvre, le lecteur ou l'amateur de « tableaux ». En se réappropriant une œuvre, en se proposant de la « détourner », il parvient effectivement à redonner un sens à ce dispositif, à renouer la « relation » qui est tombée sous les coups d'une idéologie. L'œuvre « désobjectivée » devient de nouveau « rencontre », jusqu'à ce, qu'à son tour, cette seconde rencontre se trouve « désobjectivée », et qu'une troisième rencontre se produise, etc. « Objets poétiques » et « sujets poétiques » se retrouvent ainsi au sein d'une même critique, celle de la valeur marchande, et au sein d'une même défense, celle de la valeur humaine, ainsi que l'affirme Asger Jorn : « L'œuvre d'art n'est rien que la confirmation de l'homme comme essentielle source de valeur. »<sup>350</sup> Quoi qu'il en soit de l'indéniable séduction de cette ludique conception de l'œuvre d'art, il est donc possible de s'interroger sur sa valeur : peut-on véritablement remettre en cause un système économique et une idéologie, centrée sur l'objet, en mimant et caricaturant les processus qu'elles tentent d'imposer ? Peut-on mettre à bas le fétichisme en jouant sur ce même fétichisme ? Theodor Adorno répond clairement sur ce point : « La fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction ; c'est pure superstition de croire qu'il peut intervenir directement ou inciter à intervenir. L'instrumentalisation de l'art vient saboter sa protestation contre

l'instrumentalisation ; ce n'est que lorsque l'art prend en compte son immanence qu'il convainc la raison pratique de sa déraison. »<sup>351</sup>

### *Le jeu de quilles*

Loin de nous toutefois le désir de laisser Adorno répondre à notre place sur ce point et, ce faisant, de nous « défiler » face au problème que nous posent les pratiques artistiques situationnistes. Nous partageons l'avis d'Adorno lorsqu'il écrit : « En une négation déterminée, [l'art] enregistre les *membra disjuncta* de la réalité empirique où il a sa place et les rassemble en les transformant en une réalité qui est monstruosité. »<sup>352</sup> Le terme de « monstre » semble effectivement caractériser pleinement les productions des « situs » : si celles-ci relèvent d'un modèle littéraire, il s'agit bien de Frankenstein, cette créature constituée, technique et électricité aidant, de « bouts » de créatures, et cultivant, du fait même de sa nature morcelée, une haine envers toute l'humanité. Mais, et surtout, les positions de Guy Debord et d'Asger Jorn ne sont pas tout à fait celles des artistes que nous avons évoqués jusqu'ici. Si nous pouvons sans doute légitimement placer sur le même plan les écrivains de l'OuLiPo, un musicien comme Schoenberg et un peintre comme Gérard Gasiorowski, nous ne saurions pour autant intégrer pleinement les « situs » au sein de cet ensemble : le « détournement » ne rime pas complètement avec la recherche de « potentialités » littéraires, où la volonté de s'inscrire dans un possible musical et pictural. La notion de « potentialité » met en évidence cette subtile divergence ainsi que le montre Jacques Roubaud : « L'OULIPO est littérature potentielle parce que la

---

<sup>350</sup> A. Jorn, *Critique de la politique économique*, Sens et Tonka, Paris, 2001, p. 55.

<sup>351</sup> T. Adorno, *Paralipomena*, traduit de l'allemand par M. Jimenez et E. Kaufholz, texte repris dans *Autour de la théorie esthétique*, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 1976, p. 92.

<sup>352</sup> T. Adorno, *Idem*, p. 93.

donnée d'une structure est celle de toutes les virtualités des objets libres, s'ils existent, de toutes les virtualités des textes qui la réalisent, nécessairement multiples. »<sup>353</sup>

La littérature potentielle entend ainsi avant tout interroger un « matériau » : c'est la part de « virtualité » que contient toute réalité qu'il s'agit de dégager et de mettre à jour. Nous ne sommes plus ainsi dans la même approche de « l'objet » artistique que celle qu'adopte Asger Jorn : il ne s'agit pas de considérer les œuvres d'art comme de simples choses, des « objets-marchandises » à la fonction bien définie, qu'il serait possible de manipuler et de combiner à sa guise. La « chose » artistique est précisément tout sauf simple : la « donnée d'une structure » artistique est une somme de « virtualité » ; un œuvre qui existe et qui « est » est constituée de choses qui auraient pu exister et « peuvent être ». Et il s'agit précisément d'interroger les choix, les décisions, les dilemmes, la « chaîne de réactions » qui est au fondement du « coefficient d'art » et qui donne naissance à l'œuvre. Intention et matériau auraient pu produire des choses toutes autres : l'auteur ou l'artiste a choisi cette voie-là au détriment d'autres voies, d'autres pistes de « rencontre », et ce sont ces mêmes pistes, ces « virtualités », qu'il nous faut maintenant dégager. À Jorn qui écrit : « A vous de choisir entre le monument historique et l'acte qui le mérite »<sup>354</sup>, il nous faudrait objecter qu'il existe une troisième voie : visiter le monument, le connaître, se l'approprier, et finalement le reconstruire, voire le corriger. Le plagiat qu'affectionne l'OuLiPo n'a pas d'autre ambition, et François Le Lionnais cite Lautréamont : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste. »<sup>355</sup>

« Nouveau » et « possible » sont sans doute parents, mais pas pour autant synonymes, pourrions-nous dire pour résumer. Le « nouveau » se définit par rapport

---

<sup>353</sup> J. Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », texte repris dans *l'Atlas de littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2001, p. 69.

<sup>354</sup> A. Jorn, « Modifications. Peinture détournée », texte repris dans *Textes et documents situationnistes (1957-1960)*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>355</sup> Lautréamont cité par F. Le Lionnais, « Le second manifeste », texte repris dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 23.

à une antériorité, à ce qui précède la création qu'il s'agit d'effectuer. Le « possible » se définit par rapport à l'ensemble de ce qui « est » : est possible ce qui « peut exister », ce qui a le pouvoir d'être. Une notion englobe l'autre, le « nouveau » n'est qu'une catégorie de « possible », mais le problème que posent ces deux termes à l'artiste et à l'art est quelque peu différent. S'inscrire dans le possible signifie en effet, et de façon plus radicale ce qu'augure la recherche du « nouveau » : interroger l'ensemble de ce qui « est », remettre en cause les prérogatives d'une réalité quelle qu'elle soit. Il s'agit avant tout de s'attaquer à un « donné », à ce qui est simplement et immédiatement offert à l'esprit, comme un phénomène naturel. C'est sur semblable immédiateté et simplicité que l'art soucieux de possible se propose de travailler ; c'est à l'ensemble de ce qui est extérieur au « sujet » de l'art qu'il s'agit de s'attaquer. C'est une posture qu'il s'agit de remettre en cause : celle qu'adoptent la nature et les choses qui se présentent comme relevant pleinement d'elles, et qui se résume à un simple : « Je suis ». Il s'agit précisément de ne pas abdiquer devant ce qui existe, mais de l'interroger, de considérer que ce qui « est » existe car quelque malin génie a décidé de trancher dans l'ensemble de ce qui « pouvait être ». C'est un mensonge qu'il s'agit de mettre à jour : celui qui consiste à faire croire que ce qui « est » n'aurait pas pu être autrement, que l'ensemble de ce qui existe est le produit d'une nécessité immuable et indubitable.

En fait de nécessité, il faudrait parler de décision et de tradition. Entre tout ce qui « peut être » et l'ensemble de ce qui « est », il y a un écart, une différence qui a parfois valeur de béance. C'est par exemple le cas en ce qui concerne le matériau musical qui ne saurait être défini comme « étant la totalité des sons dont le compositeur peut disposer » ainsi que le montre Adorno : « Le matériau de composition diffère [de cette totalité] autant que le langage parlé diffère des sons qui sont à sa disposition. Non seulement, il diminue et augmente au cours de l'histoire, mais tous ses traits spécifiques sont des stigmates du processus historique. »<sup>356</sup> Ce que nous croyons être naturel (les sons qu'utilise habituellement la musique) est avant tout le fait d'un processus, d'une histoire qui tend à sans cesse revisiter le matériau de

---

<sup>356</sup> T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 2000, p. 43-44.

l'art et à le présenter comme relevant d'une nature. C'est à un ensemble d'habitudes musicales, celles de l'auditeur occidental du XVIIIe siècle, que se réfère Jean-Jacques Rousseau lorsqu'il définit la musique comme « l'art d'assembler des sons de manière agréable à l'oreille ». Ce serait alors l'oreille qui décide de ce qu'il est possible de composer, ainsi que le montre Schoenberg : « Et voilà la réponse qui concerne la possibilité d'assembler des sons les uns aux autres. Elle se fonde sur ce que, quand notre oreille entend un son et son plus proche parent, ce sont l'union et l'affinité des sons qui se manifestent continûment à elle, en sorte que lorsque nous tirons parti de ces affinités, nous ne faisons que suivre la nature. »<sup>357</sup> L'art se doit de prendre un tout autre parti et de tenter d'agencer ces sons selon d'autres modalités.

C'est afin de relever semblable défi que Schoenberg recommande de penser les deux termes qui constituent l'œuvre d'art. Il s'agit de sélectionner avec le plus grand intérêt ce que l'on va présenter à la « sagacité » du musicien, le « matériau » qu'il va devoir « rencontrer » et avec lequel il devra dialoguer. C'est pour cette raison qu'il faut doter « l'œuvre d'art (dont la présentation dépend d'une matière première qui nous est extrinsèque) d'une structure externe et interne. »<sup>358</sup> Faire de la musique suppose, selon le musicien allemand, de structurer également l'« extrinsèque », de penser, sélectionner et organiser la matière à laquelle le musicien se doit de faire face et qu'il se propose de travailler. Le processus de « structuration » de l'œuvre ne se limite pas uniquement à la forme dans laquelle il s'agit de s'inscrire (une sonate, symphonie ou tout autre mode d'agencements) et aux agencements d'éléments qui constituent l'œuvre (air, phrase...) : elle doit également prendre en compte les éléments qui seront agencés et placés de la sorte au sein d'une forme donnée. « Intrinsèque » et « extrinsèque », ce qui dépend d'une intention et ce qui constitue une « matière première » susceptible de venir « contredire » cette même intention, sont ainsi placés sur le même plan : celui de l'esprit qui se fait jour dans l'œuvre, et qui choisit de penser tout ce qui rentre dans le cadre de l'œuvre. Puisqu'il a pour vocation de travailler une matière, il sélectionne cette même matière, se propose

---

<sup>357</sup> A. Schoenberg, « Problèmes d'harmonie », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 210-211.

<sup>358</sup> A. Schoenberg, « Théorie de la forme », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 194.

d'affronter tel ou tel « donné », et de remettre en cause son organisation et son apparente fixité.

C'est en ce sens une forme de violence qu'il s'agit d'instituer au sein de l'œuvre. La « rencontre » qui prend place au sein de ce dispositif est avant celle d'une sagacité et d'un « matériau » donné : la première tente de s'appropriier le second, de le soumettre à l'usage qu'exige la fin qu'il se propose d'atteindre. Schoenberg semble partager ce point de vue : « J'ai toujours affirmé qu'on devait, en toutes circonstances, violenter la nature, la matière sonore, pour l'obliger à prendre une direction donnée et à s'y tenir. Nous devons contraindre la nature, le matériau qu'elle nous offre, par le moyen de notre outil naturel, notre intelligence, afin de pouvoir œuvrer en accord avec notre naturel. »<sup>359</sup> Une nature s'oppose à une autre nature : l'esprit s'oppose à la matière et se propose même de la « violenter ». C'est en ce sens qu'il y a art : c'est en tant que semblable « violence » naît, que l'on imprime une « direction donnée » à ce qui n'en a pas et relève d'une nature, qu'il y a œuvre. C'est une certaine férocité qu'il s'agit d'instituer ici : l'œuvre devient le lieu d'une transformation, d'une « mise en forme » de la matière et de la nature sonore. Le fait de « contraindre » permet effectivement d'atteindre semblable objectif : c'est en tant qu'il est pensé, qu'il faut l'objet d'une structuration, que la matière sonore est susceptible d'être « violentée » de la sorte. C'est parce qu'il est dans une situation donnée, celle que lui impose l'usage de douze sons, que le musicien peut faire naître ce qui « peut être » au sein de ce qui « est ». Un possible naît d'une simple « nature » ; un ensemble d'agencements et de combinaisons naît d'une simple « matière sonore ».

Ce fait est d'importance. C'est l'existence de semblable dispositif qui donne, selon Schoenberg, tout son intérêt à l'œuvre d'art : « Autrement, nous ne pourrions saisir ni la nature ni quoi que ce soit d'autre ; notre œuvre demeurerait au niveau d'un jeu d'enfant, comme les expériences électriques avec des balles de bureau ou les descentes en toboggan. Tout ce qui va au-delà d'un jeu d'enfant n'est possible que si

---

<sup>359</sup> A. Schoenberg, *Idem*.



le cours naturel des choses est maîtrisé par une force extérieure.»<sup>360</sup> « Saisir la nature » : voilà bien le but du jeu, but auquel un simple toboggan ne saurait aucunement prétendre. En effet, cette ludique activité repose sur un *modus operandi* fort imparfait : il s'agit de mettre le « sujet » en mouvement, de lui permettre de s'inscrire dans une dénivellation et d'opérer une translation. Un seul des deux termes qui constituent l'œuvre est ici concerné : on peut s'amuser de la sorte, mais il ne saurait être question de « saisir » quoi que ce soit puisqu'il n'y a en effet rien à saisir. Le « sujet » se contente d'éprouver, de goûter au vertige que lui procure cette occupation cinétique. Ce n'est pas le cas d'autres jeux, ainsi que le montre Schoenberg : « Ainsi l'objet du jeu de quilles n'est pas simplement de lancer une boule, mais bien de lui faire renverser des quilles ; ainsi, dans le billard, le coup de queue à donner dépend à un tel point de l'intervention ultérieure des bandes et d'innombrables facteurs plus ou moins artificiels, qu'il faut le donner dans une direction très différente de la direction apparemment naturelle si l'on veut qu'il ait un sens et un résultat. »<sup>361</sup>

Ces deux jeux nous placent en effet dans une tout autre situation que celle qu'esquisse le toboggan. Ce dernier jeu ne repose sur aucune « visée » : le « sujet » peut tout au plus s'amuser à atteindre un point donné en usant de son poids et en produisant des mouvements. Le jeu de quilles ou le billard repose sur un principe fort différent : il s'agit en effet d'atteindre quelque chose, de « viser » précisément un élément donné. Le jeu ne se réduit pas à un seul et unique instrument : celui que manipulent le joueur et le « sujet » de l'œuvre d'art. Au bout de la queue ou de la boule, il y a des quilles et d'autres boules : il s'agit d'atteindre quelque chose qui est, par le fait d'une règle, extrinsèque à ce que l'on manipule, à l'objet qui nous permet de produire un mouvement. Et cela « complique » tout : il s'agit effectivement de ne pas seulement lancer la boule, mais de la lancer afin d'atteindre la quille sur le côté, de façon à ce qu'elle entraîne d'autres quilles dans sa chute ; il nous faut prendre en compte, au billard, « d'innombrables facteurs plus ou moins artificiels » afin de

---

<sup>360</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>361</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 195.

parvenir à toucher une boule qui ira elle-même par la suite transmettre ce même mouvement à certaines de ses congénères. Nous retrouvons ici les deux termes qui constituent l'œuvre d'art : le sujet qui se propose de « viser », et « l'objet » qu'il se propose d'atteindre. Et ces deux instances jouent un rôle au sein du déroulement de la partie : les quilles sont lestées d'une certaine façon, le billard possède une certaine élasticité. Afin de remporter la partie, il nous faut prendre en compte la vitesse de la piste dans le cas du jeu de quilles et la rugosité du tapis dans le cas du billard.

Penser la structure « interne » et « externe » de l'œuvre nous permet précisément de concevoir l'œuvre d'art sur le modèle de semblable jeu. Il s'agit de penser tout à la fois le mouvement qui est susceptible de se produire au début de la partie et les objets que ce même mouvement se propose d'atteindre. La « structuration interne » de l'œuvre ne consiste-t-elle pas à définir la boule et la queue que nous nous proposons d'utiliser ? C'est ce qui est au plus près de l'artiste, l'objet qui représente un prolongement de son corps, le support de son intention (atteindre de telle ou telle façon) qui est ici en question. Libre à nous d'imaginer les formes que peuvent prendre ces mêmes instruments : des queues très longues ou à l'inverse très courtes conféreront une tout autre portée à cette même intention ; des boules de bois ou de pierre nécessitent un lancer quelque peu différent. La « structuration externe » de l'œuvre consisterait en ce sens à définir les objets avec lesquels l'artiste se propose de jouer, objets avec lesquels il s'agit d'engager un « dialogue » et qu'il s'agit de considérer comme de véritables « interlocuteurs ». Toutes les imaginations sont ici aussi les bienvenues : on peut lester les quilles de différentes façons, voire pousser le vice jusqu'à inviter le joueur à viser des « bidibules », ces quilles ovales au centre de gravité si prégnant qu'elles ne se renversent jamais. Libre à lui également de concevoir son billard, de suivre l'exemple de Raymond Roussel qui délimite d'emblée le cercle (vieux) au sein duquel il se propose d'opérer. Quoiqu'il en soit de ces possibilités ludiques, les deux termes de l'œuvre d'art vont de pair : il nous faut concevoir et la boule et les quilles.

## *Mort aux muses !*

Sélectionner un matériau, « incorporer » à l'œuvre une contingence, c'est proposer à la « sagacité » de l'artiste de s'exercer sur un ensemble d'éléments ou de se soumettre à des procédés déterminés par avance. Doter l'œuvre d'une « structure interne » et d'une « structure externe », la définir sur le mode du jeu de quilles, n'a d'autre but que d'en faire un dispositif qui soit à même de remettre en cause tout « donné » quel qu'il soit. C'est en ce sens qu'il nous faut penser les prescriptions que nous avons évoquées, et tenter de formuler plus clairement la nature des règles sur lesquelles se fonde semblable créativité. Il s'agit en effet de revenir sur une tout autre conception de la prescription : celle que propose Emmanuel Kant au sein de sa *Critique de la faculté de juger*. Les règles dont nous parlons ici ont une fonction clairement définie : elles proposent à l'intention de l'artiste de « rencontrer » un matériau, le place face à une « contingence » dont il se doit de tirer parti. La règle permet d'asseoir la définition de l'œuvre d'art comme une structure duale, comme le « produit » des mutuelles fécondités d'un « sujet » et d'un « objet ». Ce faisant, on ne saurait en aucun cas la définir comme étant le produit d'une inspiration, ou de tout autre « élan créateur » provenant d'un sujet. Elle n'a aucunement valeur de « déclenchement » et de mouvement, mais se tient face au « sujet », face à l'instance qui se propose de « mettre en forme » le matériau qu'elle détermine. Semblable règle nous invite donc à revisiter le personnage du « génie », de celui qui, selon Kant, donne ses règles à l'art : « Le *génie* est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne ses règles à l'art. »<sup>362</sup>

Les « faiseurs de règles », pour reprendre l'expression de Raymond Queneau, que nous avons évoqués ne correspondent pas à semblable personnage et en diffèrent

---

<sup>362</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, éditions Vrin, Paris, 1967, p. 138.

même fortement. Cela est notamment sensible au niveau des trois qualités du « génie » que présente Emmanuel Kant à la suite de ce même passage. Le « génie » est d'abord « un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris selon une règle quelconque ; il s'ensuit que l'*originalité* doit être sa première propriété. »<sup>363</sup> Semblable « talent » réside donc dans la faculté d'inventer des règles, de ne pas s'en tenir aux règles en usage à une période donnée : c'est le sens de l'« *ingenium* » du « génie ». Il est effectivement ingénieux, est à même de produire des prescriptions. Mais semblables prescriptions ont une valeur bien particulière comme le montre la seconde qualité du « génie » : « l'absurde pouvant aussi être original, ses produits doivent être en même temps des modèles, c'est-à-dire *exemplaires*, et par conséquent, [...] sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règles de jugement. »<sup>364</sup> Or, les règles que nous décrivons ne relèvent pas de semblable vocation : en fait d'exemplarité, c'est avant tout une efficacité qu'elles cherchent à acquérir puisqu'elles cherchent à placer l'artiste dans une « situation » donnée. Les « autres » qu'évoque Kant gagneraient-ils à imiter semblable prescription, c'est-à-dire à se placer dans cette même « situation » ? Rien n'est moins sûr : à quoi bon utiliser de nouveau une « série » de douze sons si les possibilités qu'offre celle-ci ont déjà été utilisées dans le cadre d'une première œuvre ?

S'il s'agit d'imiter quelque chose, c'est ainsi et avant tout une certaine posture : celle qui consiste à se doter de règles à fin de création, à concevoir une « série » afin de composer ou à constituer un « stock » avant d'écrire. Mais le « génie » de Kant ne peut adopter semblable position : « Il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, [...] c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle »<sup>365</sup>. C'est sans doute sur ce point que notre « faiseur de règle » diffère le plus radicalement du « génie » : l'artiste se doit en effet de se doter de prescriptions, de penser les structures « internes » et « externes » de l'œuvre qu'il entend réaliser. Il

---

<sup>363</sup> E. Kant, *Idem*.

<sup>364</sup> E. Kant, *Ibid.*, p. 139.

<sup>365</sup> E. Kant, *Ibid.*

s'agit pour lui de formuler des règles, d'inventer des axiomes à l'aide desquels il se propose d'élaborer un « produit ». C'est le sens de la « concertation » que Jacques Bens place au fondement même de la découverte de « potentialités » littéraires : « Ce phénomène, non, soyons francs, il n'est absolument pas exceptionnel. [...] Mais il n'est pas très répandu non plus. Et puis, dans combien de cas s'agit-il de potentialité, je ne dirai pas “consciente”, c'est la moindre des choses, mais bien *concertée* ? »<sup>366</sup> La concertation est, par définition, une réflexion qui précède l'action, qui décide de ses modalités et de sa finalité. Se concerter, seul ou à plusieurs (comme dans le cas de l'OuLiPo), c'est considérer attentivement les tenants d'un engagement dans l'écriture, la peinture, la musique ou toute forme d'art : c'est placer un temps de réflexion au fondement d'une pratique artistique, et refuser de céder aux charmes instantanés de la lyre d'Orphée qui avait le pouvoir d'appeler les neuf Muses.

Cette concertation, la réflexion qu'il s'agit de placer au fondement d'une action artistique, met clairement en évidence l'originalité des prescriptions que nous évoquons ici. Le propre des règles conçues sur le mode de l'axiome est d'instaurer un autre rapport à l'intention et à l'inspiration que celui que décrit ici Emmanuel Kant : elles ne sont pas le produit d'un quelconque « élan créateur », d'un mouvement qui permettrait soudain au « sujet » de l'art de se doter d'un attirail législatif ayant valeur de prescription. *L'ingenium* qui donne naissance à nos prescriptions n'est pas celui du « génie ». De même, elles ne sauraient se substituer à cette même inspiration et devenir de simples « recettes » ou « formules » qui seraient à même de permettre à un peu inventif artiste de produire facilement une œuvre. Les règles que nous évoquons ici adoptent en fait une tout autre position : ni produit ni substitut de l'inspiration, elles entendent seulement en être le contradicteur. Le « Premier manifeste » de l'OuLiPo met clairement ce fait en évidence : « Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du

---

<sup>366</sup> J. Bens, « Littérature potentielle », article paru dans *L'Arc* n°28, et repris dans *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 32.

vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitre etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau, du sonnet), etc. »<sup>367</sup>

Nous retrouvons ici les deux termes qui sont au fondement de l'œuvre d'art. D'un côté, le « sujet » inspiré, qui confère à l'œuvre une impulsion et est à même de mettre en branle le processus créatif. De l'autre, les « exigences objectives » auxquelles il doit faire face, l'ensemble du matériau auquel il se propose de donner forme et des procédés auxquels il se doit de recourir. La règle se situe précisément de ce côté : elle a pour fonction de renforcer cet ensemble d'exigences, de « compliquer » la créativité. Il s'agit de revisiter cet ensemble de « contraintes » afin d'en proposer de nouvelles. Les règles du vocabulaire et de la grammaire sont sujettes à variation : le lipogramme est en une, mais nous pouvons imaginer, par exemple, interdire le pluriel et contraindre l'artiste à produire ce que nous pourrions nommer un « sonnet singulier », ou encore imposer l'usage de seulement trois adjectifs qualificatifs et inviter l'artiste à écrire ce que nous pourrions appeler une « prose sous-qualifiée ». Il est de même possible de revisiter l'ensemble des contraintes formelles qu'évoque ici François Le Lionnais et d'inventer, par exemple, une « règle des quatre unités » (action, temps, lieu, personnage) ou de produire de nouvelles formes fixes (comme la « quenine » ou le « sonnet irrationnel » de Jacques Bens que nous évoquerons par la suite). La liste n'est pas close, et nombre d'autres idées seraient les bienvenues, mais l'objectif de semblables prescriptions est on ne peut plus manifeste : il s'agit effectivement d'obliger l'inspiration à « s'accommoder », d'inviter l'artiste à exercer sa « sagacité » vis-à-vis d'un matériau donné et selon des modalités précisément définies.

En ce sens, la « contrainte » des oulipiens représente bien le modèle des diverses prescriptions que nous avons évoquées jusqu'ici. Toutes relèvent en effet de

---

<sup>367</sup> F. Le Lionnais, « La LIPO (le premier manifeste) », texte repris dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 16.

cette même fonction : apporter une « contradiction », « compliquer » le travail du « sujet » qui prend place au sein de l'œuvre d'art. L'inspiré est face, comme l'écrit Adorno, « à une obligation bien plus précise : celle de la chose, et non celle du choix. »<sup>368</sup> Il ne s'agit plus d'un « sujet pur » ou « transcendantal », pour reprendre l'expression d'Husserl, mais d'un « sujet » placé devant un problème on ne peut plus prosaïque : comment exprimer ceci en utilisant tel matériau et tel procédé ? En face d'une nécessité, de la règle que dicte à l'inspiré la « nature » de Kant, se tient une nécessité qui prend la forme d'une règle. Semblable dispositif débouche paradoxalement, selon Raymond Queneau du moins, sur une liberté : « Cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. »<sup>369</sup> Effectivement, les contraintes offrent à l'inspiré une certaine liberté, l'invitent à prendre une distance vis-à-vis de l'impulsion qui le guide : de même que le « bricoleur » qu'évoque Claude Lévi-Strauss, il doit « se retourner » vers un matériau et considérer les possibilités que celui-ci lui offre. Nous sommes déjà dans l'espace que circonscrit le « coefficient d'art » : de ce geste naît un écart qui ne cessera de croître par la suite ; un décalage s'instaure déjà entre l'inspiration et le « produit » que constituera l'œuvre.

L'inspiré est ainsi placé dans une « situation » : la « contrainte » lui offre une liberté. L'élan, le mouvement, qui vient tout à coup saisir l'écrivain, le peintre ou le musicien le propulse vers un matériau déterminé par avance, vers l'ensemble des choses qu'il se doit d'utiliser. L'inspiration, cette création par illumination, se voit effectivement contrainte d'affronter un « donné ». Nous sommes bien ici dans l'espace du jeu de quilles que décrit Schoenberg : un mouvement est à même de renverser des objets ; un projectile chamboule l'ordonnement d'un matériau donné. C'est en ce sens qu'il s'agit de penser les émoluments que décrit Platon :

---

<sup>368</sup> T. Adorno, « Engagement », texte repris dans *Notes sur la littérature*, éditions Flammarion, collection « Champs », Paris, 1999, p. 290.

<sup>369</sup> R. Queneau, *Le Voyage en Grèce*, éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 94.

« Comme les Corybantes ne dansent que lorsqu'ils sont hors d'eux-mêmes, ainsi les poètes lyriques ne sont pas en possession d'eux-mêmes quand ils composent ces beaux chants que l'on connaît ; mais quand une fois ils sont entrés dans le mouvement de la musique et du rythme, ils sont transportés et possédés comme les bacchantes, qui puisent aux fleuves le lait et le miel sous l'influence de la possession, mais non quand elle est de sang-froid. »<sup>370</sup> Si les « artistes sous contrainte » sont hors d'eux, c'est parce qu'ils sont dans un matériau, parce qu'ils doivent exercer une « sagacité ». Le poète qui, selon Socrate, « ne peut rien créer avant de sentir l'inspiration, d'être hors de lui et de perdre l'usage de sa raison »<sup>371</sup>, se doit d'affronter une règle et de faire preuve « d'imagination » au sens où l'entend Adorno. La « contrainte » entend ainsi « dresser » les muses, leur offrir un matériau sur lequel s'exercer et leur permettre de le renouveler. Les Muses rencontrent un *alter ego*, le « faiseur de règles », qui vient leur apporter une « contradiction » et leur permet de s'inscrire dans le possible.

« L'art sous prescription » relève en ce sens d'une autre divinité. Les neuf Muses, qui sont amies d'Orphée, ne règnent plus en maître sur la création. L'artiste acquiert un tout nouveau statut, n'est plus le simple *médium* qui le prend « pour ministre, comme il fait des prophètes et des divins inspirés »<sup>372</sup>. L'art conçu de la sorte est aux mains de puissances étrangères, de divinités qui viennent mettre en branle des artistes élus puis guidés par leurs soins. L'artiste qui s'astreint à des règles rompt avec cette intrusion : même si son inspiration ne provient pas de lui, même si elle est le fait de quelque « malin génie », il a d'avance fixé une destination à semblable mouvement. Semblable dispositif mène parfois l'artiste à un certain mysticisme : « Le concept "créateur-crédation" doit être pensé suivant l'exemple du Divin modèle : inspiration et perfection, désir et matérialisation, volonté et accomplissement, tout cela intervenant

---

<sup>370</sup> Platon, *Ion* (533d-534c), traduit du grec par Emile Chambry, dans *Premiers dialogues*, éditions Flammarion, collection « Garnier-Flammarion », 1967, p. 416.

<sup>371</sup> Platon, *Idem*.

<sup>372</sup> Platon, *Ibid.*, p. 416-417.



spontanément et simultanément.»<sup>373</sup> Désir et matérialisation vont effectivement de pair : l'inspiré rencontre aussitôt quelque chose qu'il se doit de transformer. C'est bien ce qui « peut être » qu'il est à même de faire naître ; c'est quelque chose qui n'existait pas mais pouvait exister qu'il est à même de créer en formulant de la sorte une règle. L'inspiré réalise ainsi pleinement le célèbre mot d'ordre de Paul Klee : « Remonter du Modèle à la Matrice ! Imposteurs, ces artistes qui bientôt demeurent fixés en chemin. Mais élus ceux qui plongent loin vers la Loi originelle, à quelque proximité de la source secrète qui alimente toute évolution.»<sup>374</sup> La contrainte a effectivement valeur de matrice et non de modèle : elle permet de faire intervenir « spontanément et simultanément » une « volonté et [un] accomplissement ».

Le « jeu de quille » de Schoenberg nous invite ainsi à réfléchir sur l'une des possibles formes que peut prendre une décision artistique. Que la création soit affaire d'inconscient, d'élan, de grâce ou de quoi que ce soit d'autre ne change rien à l'affaire. Il s'agit avant tout de conférer à ce mouvement une destination, de lui permettre de s'inscrire dans l'ensemble de ce qui « peut être ». Tout le problème de l'artiste qui choisit de travailler « sous contrainte » est donc de penser l'usage qu'il est susceptible de faire de son inspiration. C'est ce but que se doit de poursuivre l'OuLiPo selon Raymond Queneau : « Le mot potentiel porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond, il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.»<sup>375</sup> C'est ainsi que l'auteur des *Fleurs bleues* peut écrire : « Le véritable inspiré n'est jamais inspiré. Il l'est toujours » : penser l'œuvre sur le mode du jeu de quilles permet à l'écrivain de sortir de « l'esclavage » de ces Muses capricieuses et de prendre résolument le parti du possible. La règle qui est

---

<sup>373</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons » (1941), texte repris dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 162.

<sup>374</sup> P. Klee, traduit de l'allemand par P.-H. Gonthier, « De l'art moderne », texte repris dans *Théorie de l'art moderne*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, p. 30.

<sup>375</sup> R. Queneau, cité par J. Lescure dans « Petit histoire de l'OuLiPo », texte repris dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 33.

placée au fondement d'une pratique artistique, qui a pour fonction de « contredire » l'inspiré, a effectivement valeur de décision : elle décide du champ de possibilités que l'œuvre sera à même d'embrasser. C'est à la genèse de l'œuvre qu'il s'agit de se situer ; c'est une prescription de valeur propédeutique qu'il s'agit d'élaborer. À Fernando Pessoa qui ouvre son *Livre de l'intranquillité* par ces mots : « Il n'est de commencements qu'involontaire », Raymond Queneau répond : « Il n'y a de littérature que volontaire. »<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> R. Queneau, cité par J. Lescure, *Idem*, p. 27.

## 6.

### Le devenir de l'art

Nos précédentes réflexions nous invitent ainsi à appréhender tout autrement la règle : celle-ci possède une valeur, elle est à même de permettre à l'art de s'inscrire dans ce qui « peut être » au sein d'un matériau donné. Il s'agit effectivement de « contraindre » l'inspiré à utiliser un matériau déterminé par avance ou à se saisir d'un ensemble donné de procédés. Le dispositif de l'œuvre d'art, tel que nous l'avons présenté dans notre quatrième chapitre, s'éclaire d'un jour nouveau : s'il s'agit de renforcer les « exigences objectives » présentes au sein de l'œuvre, c'est effectivement afin de définir celles-ci comme une « rencontre », comme le produit de ce qu'un « sujet » et un « objet » sont à même d'élaborer. Et s'il s'agit de « compliquer » la créativité, c'est à cette même fin : la règle permet de l'orienter, de lui conférer une direction et, ce faisant, d'interroger un ensemble d'éléments déterminés par avance. Les Muses intiment à l'artiste un ordre, à entendre Platon : « Écris ! » ; « Peins ! » ; « Compose ! » La règle a précisément le pouvoir d'utiliser le pouvoir de cet impératif-là ; elle est à même de faire en sorte que cet ordre devienne une interrogation : « Que faire ? » C'est le sens du « jeu de quilles » qu'évoque Arnold Schoenberg : il nous faut

penser et la boule et les quilles, être à la fois à l'origine et à la finalité du mouvement qui se fait jour au sein de l'œuvre. La prescription a avant tout une fonction, et il s'agit de le concevoir ainsi. La question que doit se poser le « faiseur de règles » est bel et bien : « Comment puis-je contraindre ? » « Quelle direction puis-je donner à cette inspiration ? » C'est ainsi qu'il sera effectivement à même de dompter les Muses et de les inviter à embrasser l'ensemble de ce qui « peut être ».

Tout le problème de semblable personnage est ainsi d'inventer des « contradictions », de produire des prescriptions permettant de « contraindre » de la sorte l'inspiration de l'artiste. Un nouvel espace s'ouvre ici : ce qu'il s'agit de penser ce sont effectivement, comme le dit Jacques Bouveresse, « l'usage tout à fait particulier que nous faisons de certaines propositions »<sup>377</sup>, ou plutôt, et pour le formuler autrement, les possibles usages que nous pouvons faire de ces propositions tout à fait particulières. L'*ingenium* qui caractérise le « génie » d'Emmanuel Kant a ici fort à faire : inventer des systèmes de prescriptions est tout sauf chose aisée, et c'est pourtant à cette activité que l'artiste doit se livrer. Sa tâche est de mettre au point des ensembles de prescriptions : il lui faut calculer le « coefficient d'art » que permet telle ou telle prescription, imaginer les possibles décalages entre ce qui est déterminé au départ et ce qui sera à l'arrivée produit. C'est bel et bien un devenir qu'il a pour charge d'instituer : en quoi telle prescription est-elle à même de permettre d'explorer tel matériau et de permettre d'imaginer tel ou tel type d'agencements ? Naît ainsi un nouveau type d'artiste : celui qui a pour tâche d'inventer des jeux, de produire des règles qu'il proposera par la suite à ses pairs ou adoptera lui-même. Semblable production pourrait effectivement relever du brevet : ce sont avant tout des « procédés », des instruments susceptibles de canaliser une inspiration qu'il s'agit de mettre au point. Les membres de l'OuLiPo sont sans doute les meilleurs exemples que l'on puisse donner de cet « artiste ingénieux », voire ingénieurs, qui mettent une partie de leur créativité au service d'instruments susceptibles d'ordonner cette même créativité.

---

<sup>377</sup> J. Bouveresse, *La Force de la règle*, éditions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1987, p. 17.

Il nous faut donc penser les possibles productions de la « concertation » qu'évoque Jacques Bens et de l'invention de « contraintes » à laquelle se consacre l'OuLiPo. La règle permet d'instituer un devenir, permet à l'artiste de s'inscrire dans ce qui « peut être » à l'aide de ce qui « est », mais quel est le devenir de la règle elle-même ? Peut-on à l'infini mettre au point des prescriptions, et, si oui, sur quels principes repose cette même « mise au point » ? C'est une nouvelle forme d'art qu'il s'agit d'aborder ici : celle qui consiste à élaborer les moyens de la « littérature volontaire » qu'évoque Raymond Queneau et du « jeu de quilles » qu'évoque Arnold Schoenberg. C'est la possibilité d'une autonomie de l'œuvre qu'il s'agit de questionner ici : peut-elle à l'infini se doter de lois qui lui sont propres, se placer sous l'égide de prescriptions que l'artiste qui se propose de la réaliser a patiemment et soigneusement élaboré ? L'arbitraire qui caractérise l'axiome s'ouvre soudain à toutes les imaginations : peut importe que telle règle ait, au premier abord l'air loufoque, voire absurde, il s'agit avant tout d'interroger son efficacité. Semblable prescription relève d'un art de l'écart, prétend instaurer la « différence » dont parle Marcel Duchamp, et c'est semblable espace que « l'art sous prescription » se propose d'investir. Après avoir examiné la fonction puis la définition de la prescription, il nous faut donc maintenant nous poser une nouvelle question : comment former des prescriptions susceptibles de nous permettre de nous inscrire dans le possible ? À partir de quels principes, et selon quelles modalités, nous faut-il concevoir les outils de semblable inscription ?

*La « poupée russe »*

Nous avons, dans notre précédent chapitre, défini la règle comme une prescription relevant avant tout d'une fonction : « contraindre » l'inspiration, « contrarier » les projets que fomentent le « sujet » de l'art. Semblable règle a valeur d'obstacle : elle a pour vocation de « compliquer », au sein de l'œuvre d'art, l'exercice d'une liberté telle que la définit Jean-Paul Sartre. En fait de liberté, le créateur se trouve face à un problème : s'il doit élaborer une œuvre, c'est en tenant compte de « contraintes », en respectant scrupuleusement un ensemble de règles. En ce sens, il est possible de placer sur un même plan, celui de la prescription, tout ce qui est à même de « s'opposer » à l'intention de l'artiste et de venir la « contredire ». Nous ne saurions faire quelque différence que ce soit entre les prescriptions et règles qui sont à même de remplir ce rôle : elles acquièrent toutes une même valeur au sein de l'œuvre ainsi conçue, et ceci qu'elles que soient leur origine et provenance. Que les règles que l'artiste se doit d'affronter aient été, ou non, conçues par lui ne change rien à l'affaire : elles sont, quelle que soit leur formation, « contraintes ». C'est semblable position qu'adopte François Le Lionnais au sein du « Premier manifeste » de la littérature potentielle : « Toute œuvre se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes de formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc. »<sup>378</sup>

Il est effectivement nécessaire, au regard de la « contrainte », de rapprocher un ensemble de règles relevant d'instances que l'on ne saurait apparemment rapprocher : prescriptions relevant du langage et relevant de dispositifs formels sont parentes au regard de la « contradiction » qu'elles sont à même de constituer. Les règles du langage imposent un certain mode d'agencement des mots, que ce soit à travers une syntaxe, une grammaire ou un lexique, et il est en de même en ce qui concerne les

---

<sup>378</sup> F. Le Lionnais, « La LiPo (le premier manifeste) », dans *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1973, p. 16.

formes fixes qui proposent également des modes d'agencements de ces mêmes éléments (comme dans le cas du sonnet ou du rondeau qui sont ici cités). Il nous faut en fait réfléchir autrement et ne pas tenter de distinguer, au sein de cette « poupée russe », des choses qui seraient « naturelles » et des choses qui seraient « artificielles ». La prescription nous invite à ne rien appréhender en terme de « donné » : toutes ces « contraintes » relèvent avant tout d'une fonction, représentent des règles avec lesquelles l'inspiré se doit de composer. C'est en tant qu'obstacle qu'il s'agit de les appréhender : elles ont la même fonction que la « quille » de Schoenberg, nous proposent d'exercer une « sagacité ». D'ailleurs, à bien y réfléchir, le langage est également un artifice, ainsi que le fait remarquer Raymond Queneau à propos de l'orthographe : « Car, enfin, qu'est-ce que l'orthographe ? Un système de graphies chaotiques, absurdes et arbitraires, une invention de premiers imprimeurs pour rendre le métier difficile et se créer ainsi des privilèges corporatifs. »<sup>379</sup> Ce sont des « cuistres du XVIe siècle » qui ont ajouté un « p » à « dompter » ou intégré un « d » au sein du terme « poids ».

Inutile donc de le croire invariant et irrémédiablement « neutre » : lui aussi a ses règles, est le fruit d'un ensemble de principes qui furent établis dans les mêmes académies que celles qui entérinèrent l'usage du sixtain ou du sonnet. Dans tous les cas, celui du langage ou des « formes » poétiques, nous sommes face à une législation, à un ensemble de règles qui furent savamment échafaudées, pensées et adoptées. C'est bien une « poupée russe » qui se dresse face à l'artiste : celui-ci doit « s'accommoder » d'un ensemble de règles qui « rentrent les unes dans les autres ». Séparer ce qui serait « forme » et ce qui serait « matière » est en ce sens une erreur : tous deux conditionnent également l'agencement, place l'artiste devant un ensemble de modalités d'association et de combinaison qu'il lui faut explorer plus avant. C'est d'ailleurs en ce sens que la « poupée russe » de François Le Lionnais frise l'absurde : elle propose d'appréhender ce qui répond à des règles précises d'agencement à l'aide de règles d'agencement encore plus précises. Il n'est pas possible de « disposer »

---

<sup>379</sup> R. Queneau, « Ecrit en 1955 », texte repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2000, p. 75.

librement des mots, et il nous faut de plus « disposer » ces mots au sein de structures qui leur confèrent un ordre fermement établi. La « contrainte » est ici portée à son apogée : deux niveaux d'agencements se rencontrent, deux types de prescriptions fusionnent au sein d'une même fonction : « compliquer » la créativité, placer l'artiste devant un problème qui n'est pas celui du « choix » mais bien celui de la « chose », pour reprendre l'expression de Theodor Adorno. Contraintes de la langue et contraintes « formelles » s'opposent à un « sujet ».

Pourquoi ? La position que cette « poupée russe » nous invite à adopter nous place face à une énigme : il s'agit d'appréhender un matériau contraignant grâce à d'autres contraintes ; il nous faut nous interroger sur des possibilités d'agencement à partir de « formes » déterminant les modalités de possibles agencements. Les artistes que nous citons semblent pourtant présenter l'art comme un lieu ouvert à toutes les combinatoires, un lieu où l'artiste peut « disposer » librement des éléments qu'il a à sa disposition. C'est ce que semble dire Arnold Schoenberg à propos du travail de Wassily Kandinsky : « Que les peintres Wassily Kandinsky et Oskar Kokoschka ne voient guère dans leurs sujets autre chose qu'une excuse à improviser avec des couleurs et des formes pour s'exprimer eux-mêmes (ce qui était jusqu'ici le privilège du musicien), voilà des symptômes que la nature véritable de l'art commence à se faire jour dans les esprits. »<sup>380</sup> Cet art « véritable » se soucie ainsi plus d'agencements et de combinaisons que d'autre chose : c'est d'une « improvisation », un maniement d'éléments qui prend place dans l'instant et ne relève pas d'une intention au sens fort du terme, qu'il s'agit ici. Les notions d'art et les opérations visant à semblables agencements semblent se rencontrer au sein de la « construction », et toutes les disciplines que nous avons évoquées peuvent être redéfinies à l'aune de cette plaisante liberté : la littérature est, selon François Le Lionnais, « l'art – à quelques exceptions près – de combiner des mots »<sup>381</sup> ; la musique n'est-elle pas, pour reprendre la fameuse question de Schoenberg, l'art de « relier » des sons ? ; et ne peut-on définir la

---

<sup>380</sup> A. Schoenberg, « Des rapports entre la musique et le texte », dans *Le Style et l'Idée*, traduit de l'anglais par C. de Lisle, éditions Buchet/Chastel, collection « Musique », Paris, 2002, p. 120.

<sup>381</sup> F. Le Lionnais, « Ivresse algolique », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 216.



peinture, pour reprendre les termes de Kandinsky, comme l'art d'accumuler, d'associer ou de combiner les « éléments plastiques » chers à Paul Klee ?

Pourtant, les « contraintes » qui forment la « poupée russe » de François Le Lionnais semblent vouloir rompre avec cette plaisante liberté. Toutes « absurdes et arbitraires » qu'elles soient, pour parler comme Raymond Queneau, ces prescriptions semblent poursuivre un objectif précis, tenter de conférer à l'œuvre une autre dimension. Celle-ci ne saurait se composer de ce que Wassily Kandinsky nomme des « constructions », c'est-à-dire des agencements d'éléments de l'art conçus sur le mode de l'accumulation (*aufhäufen*), de l'assemblage (*Zusammenstellung*) ou encore de la combinaison (*Komplex*)<sup>382</sup>. Si agencements il y a, ceux-ci sont conçus selon des règles qui les maintiennent au sein de limites fermement établies : vocabulaire et grammaire sont les garants d'un sens, permettent de conférer à un agencement de mots des propriétés qui ne se réduisent pas à ce qu'est susceptible d'engendrer la libre disposition d'un ensemble d'éléments. De même, la peinture consiste, selon Wassily Kandinsky, à « organiser » un ensemble de « tensions » (entre formes et couleurs), à agencer au sein de la toile des agencements d'éléments qui sont à même de former un ensemble : « Si, subitement, par un mauvais sort, les tensions disparaissaient ou s'évanouissaient, l'œuvre vivante disparaîtrait aussitôt. D'autre part, tout assemblage (*Zusammenstellung*) fortuit de formes diverses deviendrait une œuvre. Le contenu d'une œuvre s'exprime par la composition, c'est-à-dire par la somme intérieurement organisée des tensions voulues. »<sup>383</sup> Combinaison semble ainsi aller de pair avec organisation : le « fortuit » n'est pas de mise en ce qui concerne une œuvre ainsi conçue ; ce sont les termes d'une « disposition », d'un agencement organisé des éléments de l'art qu'il nous faut penser. Aux possibilités qu'offre la notion de « construction » (*Konstruktion*) répondent les exigences de la « composition » (*Komposition*).

---

<sup>382</sup> W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2003, notamment p. 36 et 78.

<sup>383</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 36.

Ces deux notions ne semblent pas devoir être confondues, ni même placées sur un pied d'égalité, ainsi que le montre Wassily Kandinsky :

Ma définition du concept de composition est :

*La composition est la subordination intérieurement conforme au but*

1. des éléments isolés, et

2. de la construction

*à la fin picturale concrète.*<sup>384</sup>

Cette lapidaire définition nous pose d'emblée problème. La notion de « subordination » semble introduire l'idée d'une hiérarchie : les éléments de l'art et leurs possibles associations, les « constructions », semblent devoir, selon Kandinsky, être placés sous l'égide d'une notion, la « composition », se faisant la garante d'un « but ». L'immense liberté qu'offre la construction, et que nous évoquions plus haut, semble donc rencontrer ici une véritable autorité, une instance qui est avant tout soucieuse de « conformité ». Si liberté il y a, elle est conditionnelle : construire signifie prendre place dans un cadre donné, s'inscrire dans l'élaboration de quelque chose qui semble d'ores et déjà esquissé. Le terme de « fin » nous pose également problème. Nous avons tenté de montrer que semblable finalité était problématique, l'œuvre étant le fruit d'un décalage, que vient mesurer le « coefficient d'art ».

Le dispositif de l'œuvre d'art tel que nous l'avons précédemment présenté nous invite précisément à penser les tenants et aboutissants de ces nouveaux problèmes. La « rencontre » qui est au fondement de l'œuvre d'art nous convie à

---

<sup>384</sup> W. Kandinsky, *Ibid.*, p. 41.

penser les possibles rapports qu'il est possible d'instaurer entre « construction » et « composition ». Un sujet, une intention ou une inspiration, se propose d'ordonner les éléments qu'il a à sa disposition : ses écrits doivent posséder un sens, celui de la « trajectoire » qu'évoque Jean-Paul Sartre ; ses musiques et toiles subordonnent les éléments à une « fin concrète » (réaliser tel ou tel projet). La composition règne ici en maître : les agencements d'éléments (phrases, formes, thèmes...) sont agencés selon des lois et une architecture précise afin de constituer un ensemble qui n'a rien de « fortuit ». Mais la prescription vient précisément rendre semblable « subordination » problématique : le matériau de l'art ne répond pas docilement à cette autorité, n'est pas l'instrument adéquat à la réalisation d'une « fin » quelle qu'elle soit. L'artiste doit ainsi s'interroger sur les possibles « constructions » qu'il permet, sur les agencements qu'il est possible de produire à partir d'un « ensemble fini d'éléments », agencements qui sont susceptibles de rentrer dans le cadre de cette même « fin ». L'« imagination » qu'évoque Theodor Adorno, et l'« ingéniosité » que nous évoquons à propos du « bricoleur », nous invitent ainsi à interroger un manque ou un « trou » : la place que devait occuper le traité de composition de Kandinsky, dont l'approche des « éléments de l'art » que développe *Point et ligne sur plan* ne représentait que les prolégomènes, est vacante. Le problème reste entier : comment penser l'agencement à l'aune d'une liberté et d'une autorité ?

Mais nous pouvons considérer tout autrement ce problème, « retourner » la question que nous pose *Point et ligne sur plan*. Ce « trou » confère un autre sens à la pratique artistique, voire esquisse une autre définition de l'art : une œuvre est avant tout l'occasion d'ordonner un ensemble de possibilités, de placer des « constructions » au sein d'une « composition, d'explorer ce qui « peut être » à l'aide d'un matériau et de l'organiser suivant un schéma donné. C'est le sens de l'inscription dans le possible que nous avons tenté d'évoquer dans les pages qui précèdent. Michel Leiris se propose de « dire *différent* » et aucunement de renoncer à « dire » : il s'agit d'interroger ce que permettent règles de grammaire et de vocabulaire, de voir quelles « constructions » peuvent prendre place au sein d'une composition, *La Règle du jeu*, qui propose de trouver un autre mode d'ordonnement des phrases et du sens, de les

appréhender sous l'angle du jeu et non de la simple utilité. L'objectif, avoué dans le cas de Leiris, est bien d'ouvrir la littérature à ce qui « peut être », de la considérer comme un lieu de possible : l'œuvre est un espace où un autre ordre (des mots ou des souvenirs) est à même de naître. Il en est de même pour la musique ainsi que le signalent les paradoxaux impératifs d'Arnold Schoenberg : « Servez-vous de la série et composez comme vous en aviez l'habitude auparavant ». Semblable position nous invite à revenir sur l'une des « contraintes », voire, et selon Schoenberg, sur la principale « contrainte » à laquelle a affaire le musicien : l'organisation du matériau de l'art telle que la conçoit les principes de l'harmonie classique.

Celle-ci considère en effet certaines associations de notes comme supérieures à d'autres : la notion de « consonance » renvoie aux associations jugées « parfaites », alors que celle de dissonance désigne, à l'inverse, des associations jugées très « imparfaites » et que le musicien se doit si possible d'éviter. Semblable jugement s'appuie avant tout sur les « intervalles », sur la « distance harmonique », qui séparent les sons. On trouve ainsi, sur le clavier d'un piano, une seule touche (« ré ») entre la touche « do » et la touche « mi » (en faisant abstraction des touches « noires ») : l'ensemble de notes allant de « do » à « ré » est ainsi constitué de trois notes (« do », « ré », « mi ») et l'intervalle qui sépare « do » et « ré » est appelé une « tierce ». De même, on trouve six notes entre « ré » et « si » (« ré », « mi », « fa », « sol », « la », « si »), et l'intervalle entre ces deux notes est appelé une sixte. Selon les principes de l'harmonie classique, les « intervalles » qui séparent les notes jouées simultanément ou successivement sont de valeur inégale : une association de deux notes séparées par une octave (intervalle de huit notes), une quinte (intervalle de cinq notes) et une quarte (intervalle de quatre notes) est considérée comme une « consonance parfaite ». Une association de deux notes séparées par une tierce ou une sixte est considérée comme une « consonance imparfaite ». Les autres types d'associations sont considérés comme dissonants : l'association de « do » et « si » (une septième), de « mi » et « fa » (une seconde) est ainsi à proscrire. Les modalités d'agencement sont ici on ne peut plus strictement définies.

Arnold Schoenberg propose précisément de revenir sur ces règles qui marquèrent, voire définirent, toute la période musicale que nous appelons couramment « classique » : c'est le rôle de la « série ». Le musicien doit utiliser une mélodie de douze sons, à laquelle il est à même de faire subir plusieurs opérations (transposition sur les différents degrés de l'échelle musicale, fragmentation, utilisation de « formes-miroir »), et ne doit pas répéter un son avant que tous les autres sons n'aient été entendus. Principes de l'harmonie classique et « méthode de composition avec douze sons » sont ainsi tous deux également contraignants : dans tous les cas, il est impossible d'agencer les sons selon son bon vouloir. Lorsqu'il « amène » une note, le musicien désirent respecter l'harmonie, se doit de lui associer un son qui lui est distant d'une octave, d'une quinte, d'une quarte ou éventuellement d'une tierce et d'une sixte. Lorsque le musicien qui compose selon la méthode de Schoenberg procède de même, il se doit de lui associer ses voisins immédiats, tels qu'ils sont présentés sur l'une des possibles formes de la série originelle ou sur cette série elle-même. Passer d'un ensemble de règles à un autre ne provoque ainsi pas de soudaine « libération de l'agencement ». Cette méthode ne propose pas de faire voler en éclat un ensemble de règles portant sur l'association des sons, mais de repenser ces mêmes règles : dans le cas de l'harmonie classique, le compositeur doit choisir un « voisin » à chaque son qu'il emploie ; dans le cas de la méthode de Schoenberg, il n'a pas à choisir puisque ce voisin lui est imposé par la mélodie qu'il doit utiliser. Le « voisinage » des sons est repensé, les principes d'agencement différents. Nous sommes ici au cœur de la « poupée russe » qu'évoque François Le Lionnais : il s'agit de reformuler l'une des règles d'agencement auquel l'artiste se doit de faire face.

On le voit : le compositeur allemand n'entend pas ici opérer une révolution musicale. Schoenberg, le musicien qui symbolise presque à lui tout seul l'avènement de la modernité musicale, n'entend aucunement mettre à bas les édifices qui précèdent dans le temps sa musique. Il propose uniquement de revisiter l'une des règles d'agencement auxquelles est confronté le musicien, et ce sans presque toucher aux autres. C'est le sens du : « Servez-vous de la série et composez comme vous en aviez l'habitude auparavant » : celui qui compose en suivant cette « méthode » peut

choisir n'importe quelle forme musicale d'agencement... Sonates, symphonies ou fugues peuvent être également conçues à partir des douze sons de la « série ». Le « schéma formel » ne change pas : il s'agit toujours d'associer puis « d'affronter » deux thèmes. Mais les agencements que présentera l'œuvre seront fort différents de ceux d'une sonate « classique » : le principe de la « consonance » ne sera pas respecté. L'audition d'une œuvre comme les *Variations pour orchestre* illustre parfaitement semblable état de fait : si, à la première écoute, l'auditeur a l'impression que les sons ne devraient pas être associés de la sorte, que « quelque chose ne va pas », il lui faut pourtant reconnaître que rien n'est laissé au hasard. Un son en appelle logiquement un autre, et on sent qu'une solide logique musicale préside à la réalisation de l'ensemble. Après quelques minutes d'écoute, force est de reconnaître que si ces associations sonores sont surprenantes, c'est par leur nouveauté : il s'agit d'une musique « inouïe », construite selon des règles d'agencement ne faisant pas partie de notre patrimoine musical.

Même Stravinsky, le grand rival du compositeur allemand, du se résoudre à semblable constatation en écoutant pour la première fois le *Pierrot Lunaire*. Il écrit, dans *Chroniques de ma vie*, qu'il avait été tout de suite frappé par la perfection technique d'une œuvre dont « l'esthétisme » lui avait déplu. Que signifie au juste ce mot énigmatique ? S'agit-il pour le musicien russe, à la mauvaise foi proverbiale, de stigmatiser ce que semblable musique peut susciter, gaieté, tristesse ou joie ? Le problème de Schoenberg est en tout cas tout autre : c'est un « potentiel esthétique » qu'il s'agit d'exploiter, c'est dans un ensemble soigneusement structuré de possibilités (en l'occurrence par vingt et un poèmes de Mallarmé) qu'il s'agit de s'inscrire. Et ce « potentiel » là n'a effectivement aucun rapport avec le trivial terme d'« esthétique » qu'emploie Igor Stravinsky. Michel Leiris écrit, dans l'article qu'il consacre à Schoenberg au sein de ses *Brisées* : « il faut enfin qu'on s'habitue à ne pas chercher partout que l'agréable. »<sup>385</sup> Ce « désagréable » musical est en tout cas la marque du possible : c'est bien à l'aune de ce qui « peut être » qu'est ici revisité un ensemble d'habitudes

---

<sup>385</sup> M. Leiris, « Quant à Arnold Schoenberg », texte repris dans *Brisées*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1992, p. 26.

musicales. La prescription permet de poser les termes d'un ordre « autre » : les éléments de l'art sont parfaitement organisés, sont disposés selon une structure presque canonique, mais quelque chose diffère, un élément ne correspond plus aux agencements musicaux qui furent jusqu'ici conçus. Possibilités de « constructions » et autorité de la « composition » se rencontrent et s'allient afin de former une « audition nouvelle », d'entraîner l'oreille vers d'autres paysages musicaux.

### *« Contraindre autrement »*

Opérer au sein de la « poupée russe » qu'évoque François Le Lionnais nous permet ainsi de proposer d'autres modes d'ordonnement des éléments de l'art : foin d'éradication des « contraintes » qui se dressent face à l'inspiré, il nous faut les revisiter plutôt que les supprimer. Ce sont les « exigences objectives » de l'œuvre que la prescription se propose de renforcer. Voici le mode de formation des prescriptions que nous avons évoqué jusqu'ici : modifier l'une de ces règles, réécrire l'une de ces contraintes, permet d'instituer un devenir et de placer au centre de l'œuvre la « différence » dont parle Marcel Duchamp. Il suffit de prescrire, pour écrire un roman, l'usage d'un matériau donné, ou de venir amputer d'un ou de plusieurs éléments le matériau que nous avons l'habitude d'utiliser : nous pourrions explorer de la sorte un vaste champ de possibilités. Il est également possible de ne modifier en rien ce même matériau, mais d'inventer un autre dispositif formel, de prescrire l'usage d'un procédé donné proposant d'agencer le matériau de telle ou telle façon : semblable structure permet également de concevoir de tout autres agencements, de considérer l'ensemble de ce qui « peut être » avec les éléments de l'art. C'est cette dernière voie qu'emprunte l'OuLiPo en se proposant, ainsi que l'affirme Raymond Queneau, d'élaborer des « structures nouvelles qui pourront être utilisées par les

écrivains de la façon qui leur plaira »<sup>386</sup>. Il s'agit bien ici de mettre à la disposition des « collègues » écrivains, ou plus largement auteurs, des outils qui soient à même de leur permettre de s'inscrire dans le possible : l'OuLiPo n'a d'autre ambition que, toujours selon Raymond Queneau, de « fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. »

Ces « structures nouvelles » nous invitent à revenir sur les « contraintes » plus « anciennes » qu'évoque François Le Lionnais au sein du « Premier manifeste ». En effet, semblables prescriptions ne sont aucunement l'apanage du XXe siècle artistique. « Contrarier » l'inspiration, « compliquer » la créativité, est également la fonction que les « Classiques » attribuent à la règle. C'est notamment ainsi que les présente Boileau, au sein de son *Art poétique* : s'il est, selon l'auteur, un ennemi juré de la littérature, il s'agit bien d'une inspiration qui ne rencontre aucun obstacle digne de ce nom, qui s'étale sans limite par goût du « bel esprit ». Les poètes du Parnasse semblent adopter semblable position, et Boileau les invite à la modération :

O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,  
Courez du bel esprit la carrière épineuse,  
N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,  
Ni prendre pour génie un amour de rimer ;  
Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,  
Et consultez longtemps votre esprit et vos forces.<sup>387</sup>

Les Muses seules semblent avoir droit de cité au sein de la poésie que pratiquent les Parnassiens. Le poète semble vouloir désirer que nulle règle et nul obstacle ne se dressent devant lui : les vers ainsi conçus semblent être rétifs à toute

---

<sup>386</sup> R. Queneau, cité par J. Lescure dans « Petit histoire de l'OuLiPo », texte repris dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 33.



forme d'organisation ; la poésie accepte une seule autorité, celle de l'inspiration. Et c'est précisément ce point que Boileau semble vouloir contester. Nous retrouvons ici « l'esclavage » dont parle Raymond Queneau. Boileau condamne fermement « l'étroitesse » à laquelle semblable parti pris confine le poète : « Dans son génie étroit il est toujours captif »<sup>388</sup>. C'est à semblable « captivité » que s'attaque la prescription : elle a précisément pour fonction de libérer le poète de l'empire de ces divinités trompeuses, de le placer face à une autorité qui ne relève plus du divin, mais qui est le fait de l'artiste lui-même : Malherbe réduit ainsi la « Muse aux règles du devoir »<sup>389</sup>, fait se dresser, face à cette inspiration qui ne connaît pas la retenue, tout un ensemble de prescriptions qui sont à même de venir « compliquer » le travail du poète. Boileau ne cesse ainsi d'insister sur les modalités d'agencement des mots que propose de suivre le texte poétique. L'organisation des mots au sein des vers, et des vers au sein du poème permet à celui qui le compose de mener une véritable exploration du langage qu'il se propose d'utiliser, de faire de la rime l'instrument d'une « recherche » :

Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,  
L'esprit à la trouver aisément s'habitue ;  
Au joug de la raison sans peine elle fléchit  
Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.  
Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle,  
Et, pour la rattraper, le sens court après elle.  
Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits  
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> N. Boileau, *Art poétique*, chant I<sup>er</sup>, vers 7-12.

<sup>388</sup> N. Boileau, *Idem*, vers 5.

<sup>389</sup> N. Boileau, *Ibid.*, vers 134.

<sup>390</sup> N. Boileau, *Ibid.*, vers 31-38.

C'est semblable « bien chercher » qu'il s'agit d'établir : s'il s'agit de rapprocher des mots en fonction de leurs sonorités, de les mettre en relation à travers la façon dont ils « parlent » à l'oreille, c'est au sein de structures clairement définies. Les « formes » que présente l'*Art poétique* n'ont d'autre but que de présenter les instruments susceptibles de permettre de mener une « recherche » digne de ce nom. L'exemple qui suit, la première strophe d'un poème de Malherbe, le montre parfaitement :

Conforme donc, Seigneur, ta grâce à nos pensées ;  
Ote-nous ces objets, qui des choses passées  
Ramènent à nos yeux le triste souvenir ;  
Et comme sa valeur, maîtresse de l'orage,  
À nous donner la paix a montré son courage,  
Fais luire sa prudence à nous l'entretenir.<sup>391</sup>

La structure même de la strophe détermine la « recherche » qu'il s'agit de mener : elle impose au poète de s'inscrire dans une « unité » clairement définie, d'agencer les éléments dont il peut disposer selon des lois précises. Une strophe est avant tout caractérisée par un nombre de vers : il s'agit dans ce cas précis d'un « sixtain », mais « quatrain » ou « tercet » sont tout aussi courants. Dans tous les cas, et quel que soit le nombre de vers, il s'agit d'agencer les mots selon des normes précises, et notamment selon un « mètre » : chaque vers est composé d'un nombre régulier de syllabes, nombre que l'on retrouve dans les autres vers du poème. Malherbe choisit ici l'alexandrin (vers de douze syllabes), mais hexasyllabe, heptasyllabes ou octosyllabe auraient également pu convenir. Enfin, la strophe est construite sur des rimes disposées selon un ordre précis : dans l'exemple ci-dessus, la première rime est reprise deux fois, la troisième réapparaît dans le dernier vers de la

---

<sup>391</sup> Malherbe, « Prière pour le roi Henri Le Grand », vers 1-5.

strophe et deux autres rimes viennent « s'intercaler » entre celle-ci et sa reprise. Les deux premiers quatrains d'un sonnet sont à l'inverse construits sur des rimes « embrassées », comme dans ce fameux exemple :

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage,  
Ou comme cestuy là qui conquit la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et de raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son age !<sup>392</sup>

Le poète peut également choisir de « compliquer » encore la difficulté. Les rimes ne se valent pas toutes : l'association de « chenu » et de « vu » est considérée comme « pauvre » ; celle de « chenal » ou de « canal » est considérée comme « riche ». Alors qu'une seule voyelle est reprise dans le premier exemple, le second se propose de reprendre une voyelle et deux consonnes. Outre la sonorité des mots, il est également possible de jouer sur les règles du vers. Un « enjambement » consiste ainsi à dissocier rythme de la syntaxe et rythme de la versification : des mots nécessaires à la compréhension d'un premier ensemble de mots peuvent ainsi être placés dans le vers suivant. Il faut lire deux vers pour en comprendre un seul. C'est le cas dans la seconde strophe du poème que nous venons de citer :

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village  
Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,  
Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage ?<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> J. Du Bellay, « Heureux qui comme Ulysse », vers 1-4, dans *Les Regrets*, poème XXXI.

Malherbe propose précisément de rompre avec semblables pratiques. Rythme du vers et rythme de la syntaxe doivent coïncider, ainsi que le fait remarquer Boileau : « Enfin Malherbe vint, et, le premier en France, / Fit sentir dans les vers une juste cadence, / D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir, / Et réduisit la Muse aux règles du devoir. / [...] Les stances avec grâce apprirent à tomber, / Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.<sup>394</sup> » On le voit : s'il s'agit de « chercher » la rime, c'est au sein de structures on ne peut plus prégnantes. Une strophe comme celle de l'ode de Malherbe nous place devant un problème fort clair : concevoir un ensemble de six vers, constitués chacun de douze syllabes, refusant toute forme d'enjambement, et reposant sur trois rimes qui sont disposées selon un ordre précis. Le poème n'est que la résolution de semblable équation : c'est en remplissant toutes ces conditions que le poète parvient à mener à bien sa tâche. Nous pouvons ici aussi parler de « situation » : semblable structure vient compléter la question que se pose Gérard Gasiorowski en rentrant chez un marchand de peinture. Celle-ci deviendrait : « Que faire avec des mots disposés au sein d'un ensemble de six vers conçus selon semblables modalités ? » L'artiste est ici aussi placé dans une « situation » donnée : il « fait face » à un ensemble d'« exigences », et doit interroger le matériau qui est à même de s'y couler. Il se doit de résoudre le problème que lui pose la structure dans laquelle il se propose de s'inscrire : s'il se « retourne » vers son matériau, c'est afin de considérer l'ensemble des possibles solutions que celle-ci est à même de lui offrir. Les « muses » sont effectivement placées sous « le joug de la raison » et sous l'empire d'un « devoir ».

Semblable « joug » nous permet effectivement de nous inscrire dans le possible, d'interroger les possibilités de solutions qu'offre une langue donnée. Ce n'est ainsi aucunement un hasard si les poètes de La Pléiade ont opté de la sorte pour la forme du sonnet. S'astreindre à semblable mode d'organisation des éléments de la langue, leur permettait précisément de montrer toute la richesse de cette même langue : à une époque où le Français était considéré comme une langue vulgaire, il

---

<sup>393</sup> J. Du Bellay, *Idem*, vers 5-8.

<sup>394</sup> N. Boileau, *Ibid.*, vers 131-138.

fallait mettre en évidence l'étendue de ses richesses. La célèbre *Défense et illustration de la langue française* de Joachim du Bellay adopte semblable parti pris et exhorte ses contemporains à mieux connaître leur langue. Procéder de la sorte signifie en tout cas rompre avec un autre système de défense, celui qu'adopte l'Académie Française selon Raymond Queneau : « L'entreprise est en général marquée par l'esprit de défaite, car c'est toujours du point de vue de la défensive qu'une pareille défense est faite et cette défense se réduit toujours à des "défenses" et à des interdictions. »<sup>395</sup> C'est ici au nom du possible qu'il s'agit de défendre la langue : passer à l'offensive passe, en matière de linguistique du moins, par l'étalage de richesses et non par l'invention d'une police littéraire. Les modalités de la *Nouvelle défense de la langue française* de Raymond Queneau se rapprochent ainsi de celle que conçut Joachim Du Bellay : il s'agit de conférer à une langue dite « vulgaire », qualificatif que l'on attribuait jadis à la langue française en son entier, la dignité de langue écrite. S'il s'agit de trouver la solution au problème que pose sonnets, sixtine ou autres « formes fixes », ce n'est pas en s'en tenant au dictionnaire de l'Académie, mais en faisant appel à la langue en son entier.

Tout le problème que pose l'inscription dans le possible dont nous traitons ici peut ainsi se résumer à « contraindre autrement ». Il nous faut penser des prescriptions et des ensembles de règles qui soient à même de proposer d'autres problèmes à l'artiste qui s'y astreint, qui puisse « contrarier » de façon différente l'« élan créateur » qui anime l'inspiré. Les règles de Boileau, Malherbe ou des poètes de la Pleaide produisent quelque chose, nous invitent à appréhender la langue afin de trouver des éléments susceptibles de rentrer dans une structure donnée. Il nous faut, afin de nous inscrire encore plus avant dans ce qui « peut être », trouver d'autres problèmes et d'autres « complications », imaginer d'autres ensembles de prescriptions qui soient à même de nous inviter, de même que leurs aînées, à mener une exploration digne de ce nom. C'est semblable objectif que se fixe l'OuLiPo lorsqu'il se propose d'élaborer des « structures nouvelles », des modes d'organisation qui « contraignent » autrement et confèrent à l'inspiration une autre direction. Il est ainsi

---

<sup>395</sup> R. Queneau, « Il pourrait sembler qu'en France... », texte repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 59.

possible de « moderniser » une « forme fixe » comme le sonnet qui nous propose de concevoir quatorze vers suivant un croisement de rimes : abba abba ccd ede. Semblable forme assure effectivement une cohérence au niveau des sonorités du poème puisque la même rime revient au moins deux fois, et ce selon un mouvement précis : les deux premiers quatrains, composés sur deux rimes, mènent à deux tercets, composés sur trois rimes. La structure du sonnet repose ainsi sur un déséquilibre : le plus petit nombre de vers fait montre d'une plus grande « richesse » sonore alors que le plus grand nombre de vers s'appuie sur moins de sonorités.

Jacques Bens propose de composer des « sonnets irrationnels », qui sont également des poèmes à quatorze vers mais qui adoptent une tout autre structure. Au lieu d'une succession de vers en 4-4-3-3 comme c'est le cas dans le sonnet, le facétieux oulipien nous propose d'organiser les vers en 3-1-4-1-5, « nombres qui sont dans l'ordre les cinq premiers chiffres significatifs de  $\pi$  »<sup>396</sup>. Il est ainsi possible, en procédant de la sorte, de créer une nouvelle forme fixe reposant sur un refrain, sur une phrase récurrente venant organiser le poème. Pour corser encore la difficulté, Jacques Bens propose de placer ce refrain au sein d'une variation « afin d'accentuer sa singularité ». Le poète qui choisit d'adopter semblable procédé se voit donc placé devant d'autres problèmes que ceux que posent le sonnet : il doit organiser ses vers autour d'un seul vers, autour d'un agencement de mots venant rythmer l'ensemble du poème. Le poète se trouve ainsi face à un problème semblable à celui que posent d'autres formes fixes, comme celles du rondeau : il s'agit de « balayer » un lexique à partir de sonorités récurrentes, de considérer l'ensemble des possibles mots susceptibles de se marier avec le vers qui revient sans cesse. Mettons qu'un vers lui vienne spontanément à l'esprit et qu'il en fasse un refrain. Il tombe alors sous le coup d'une autre règle : le « sonnet irrationnel » est construit sur seulement quatre rimes, A-B-C-D pour quatorze vers, et le poème doit comporter au final 4A, 3B, 4C et 2D. Le refrain détermine la rime C, qui doit être de même « sexe » que A et de « sexe » opposé à B et D. Le poète doit ainsi trouver trois autres rimes C, puis trois rimes de même « sexe » et cinq rimes de « sexe » différents afin de parvenir à ses fins. Le

« balayage » qu'il s'agit d'opérer est donc encore plus « resserré » que dans le cas du sonnet puisque seulement quatre sonorités courent sur quatorze vers, c'est-à-dire une de moins que dans le sonnet classique. D'autres contraintes se dressent devant l'inspiré : il doit construire son poème autour d'un vers central, et ne peut disposer au sein des autres vers que d'un ensemble restreint de sonorités. Il lui faut interroger autrement que dans le cas du sonnet le matériau dont il est à même de disposer, mener une exploration qui diffère puisqu'elle s'inscrit dans un espace plus limité, que ce soit en termes de rythme ou de sonorités.

Raymond Queneau propose, de même, de repenser la forme fixe de la « sextine », forme « inventée par le troubadour Arnaut Daniel et illustrée, entre autre, par Dante, Pétrarque, Camoëns et Zukofsky. »<sup>397</sup> La « sextine » est un poème de six strophes qui sont chacun composés de six vers et dans lequel les mots qui sont placés à la fin des vers de la première strophe sont repris dans la strophe suivant mais selon un ordre différent : une permutation vient ainsi décider de l'ordre des différents éléments à l'intérieur même du poème. Le poète se trouve ainsi face à un problème clair : comment utiliser le même vocabulaire de façon différente, construire un poème à l'aide de mots semblables ? Nous pouvons nous aussi essayer de résoudre semblable question en écrivant un poème. Par exemple, si nous composons une première strophe constituée de décasyllabes:

La réflexion est ma seule passion,  
La pensée mon unique activité.  
Je vis de conceptualiser sans cesse,  
Je rêve d'avoir le pouvoir de savoir.  
Curiosité est mon second prénom ;

---

<sup>396</sup> J. Bens, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>397</sup> J. Roubaud, « La quinine », texte repris dans *Atlas de littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2001, p. 243.

Mon esprit cherche avant tout son plaisir.<sup>398</sup>

Il nous faut concevoir la seconde strophe en reprenant les mêmes mots dans un ordre différent. Si nous numérotions les vers placés ci-dessus de 1 à 6, les mots finaux des vers 1-2-3-4-5-6 apparaissent dans l'ordre 6-1-5-2-4-3. Nous pourrions ainsi imaginer la strophe suivante :

Philosopher tue pourtant le plaisir,  
La connaissance interdit la passion.  
Ariane est le fabuleux prénom  
Qui est digne d'une telle activité.  
Vivement que je parvienne à savoir  
Afin qu'enfin et enfin tout cela cesse.

La « quenine » se propose précisément de revisiter semblable « permutation ». En lieu et place d'un simple « croisement » des rimes, il propose de déplacer des mots : « Une quenine de  $n$  est un poème de  $n$  strophes où chaque strophe a  $n$  vers terminés par les mêmes mots-rimes qui se déplacent selon la permutation suivante (généralisation de celle de la sextine). »<sup>399</sup> Ainsi un mot qui est en quatrième position dans le premier vers d'un poème de huit strophes doit être placé à la huitième position du premier vers de la seconde strophe. Un mot qui est en sixième position dans le second vers de cette même première strophe sera quant à lui placé en cinquième position dans le second vers de la seconde strophe. En adoptant semblable procédé, le poète n'est donc plus prisonnier d'un format donné : il est à même de concevoir de « neuvine », des « onzine » ou des « quatorzine » et d'étendre le champ

---

<sup>399</sup> J. Roubaud, *Idem*.



de la recherche qui a cours au sein de la « sextine ». Il s'agit en effet d'utiliser le même matériau dans le cadre d'agencements très différents. Les mêmes termes sont repris, tout au long d'un nombre de vers que le poète est à même de définir, mais il se voient conférés un autre mode d'utilisation, voire un tout autre sens. Nous sommes ici dans un tout autre jeu que celui que met au point Raymond Roussel : il ne s'agit pas de produire deux mots à partir d'un seul mot, en jouant sur l'équivoque qui caractérise le langage, mais de produire *n* vers à partir d'un même mot. L'exploration diffère : ce sont les possibles usages du mot, et non ses possibles sens, sur lesquels il s'agit de s'interroger. Revisiter la « poupée russe » de François Le Lionnais est quoi qu'il en soit, ici aussi, susceptible de nous permettre de nous inscrire dans le possible.

### *L' « un » comme promesse du multiple*

Le rôle de la règle est ainsi clair : elle permet de penser d'autres ordres, d'autres modes d'organisation des éléments de l'art. « Quenine » ou « sonnet irrationnel » nous invitent à revisiter les modes de permutations et de combinaisons qu'affectionnaient les « classiques ». Ce sont d'autres rapprochements et d'autres modes d'ordonnements qu'il s'agit de produire. C'est le sens de l'inscription dans le possible que nous tentons de cerner dans ce travail : elle nous invite à explorer les possibilités qu'offrent les éléments de l'art, poursuivre l'exploration de leurs mutuelles relations. Mais cette exploration nous place face à un nouveau problème et nous invite à revenir en partie sur les positions qu'adoptent Boileau ou Malherbe. Leurs règles diffèrent des prescriptions que nous évoquons ici en un point au moins : les rapports qu'elles instaurent entre multiple et unique, entre unité et diversité. Dans le cas de Malherbe, une même unité permet l'exploration d'une multiplicité : « bien chercher » la rime signifie appréhender un ensemble de mots, explorer des vocables différents, selon un même critère. Si rapprochements il y a, ils sont ici le fait d'une même sonorité : des suffixes comparables permettent de sélectionner les mots que le

poète se doit d'utiliser. Une sonorité unique permet de grouper des éléments multiples et d'initier d'inédits rapprochements avec d'autres éléments : le signifiant a ici valeur de dénominateur commun ; il a vocation à rassembler les mots. Une unité, en l'occurrence linguistique, a pour fonction de produire des lignes de coupe, permet d'opérer des regroupements à l'intérieur même du langage.

Les prescriptions que nous avons jusqu'ici citées adoptent un autre parti pris : elles placent une unité au fondement même d'une multiplicité, ne tentent pas d'appréhender une multiplicité partir d'une sonorité ou d'un critère unique mais entendent à l'inverse produire une multiplicité à partir d'une unité. Ceci est notamment sensible lorsque l'on compare deux « procédés » : ceux qu'utilisent Malherbe et Raymond Roussel. Bizarrement, et de façon presque cocasse, tous deux semblent effectivement se retrouver autour de ce vers de Boileau : « D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir »<sup>400</sup>. C'est effectivement de « place » et de « pouvoir » qu'il s'agit dans les deux cas, mais ce dans deux sens très différents. La « place » que Malherbe confère à un mot décide des rimes sur lesquels le poème est par la suite construit : il s'agit de rechercher, afin de poursuivre l'élaboration du sonnet, des mots possédant le même suffixe, et conformément à la conception fort stricte de la rime que s'impose le poète français. Le « procédé » de Raymond Roussel fonctionne tout autrement : un mot est prétexte à association d'idées ; son équivocité fait qu'il est possible de le rapprocher d'autres mots. Il s'agit ainsi, afin de poursuivre l'élaboration de *Locus Solus*, de chercher des mots répondant aux différents sens que contient un même mot : « palmier » désigne à la fois un arbre et un gâteau, et ces deux sens permettent de construire deux phrases. La « parenté » du « procédé », le rapport qu'il instaure à la rime, a ainsi force de possible : elle instaure un autre rapport au multiple, permet de produire deux éléments, en l'occurrence des mots, à partir d'un même élément.

Le « pouvoir » du mot « mis à sa place » diffère ainsi du tout au tout. Dans le premier cas, il permet de fédérer un ensemble d'éléments autour d'une ressemblance :

---

<sup>400</sup> N. Boileau, *Art poétique*, chant I<sup>er</sup>, vers 134.

s'il s'agit d'explorer le vocabulaire, c'est à l'aune d'une syllabe ou du moins d'une sonorité. Dans le second cas, il permet de produire un ensemble d'éléments à l'aide d'une équivocité, en usant d'une divergence qui est au fondement même du mot : il s'agit d'explorer le vocabulaire à l'aide de quelque chose qui ne se réduit pas à « un », un mot, mais qui contient plusieurs sens et renvoie donc à d'autres vocables et éléments. Les artistes que nous avons cités, et plus largement l'art du XXe siècle, opère ainsi peut-être un choix en matière de possible : c'est la figure de l'« un » qu'il s'agit de revisiter. L'unité qui est au fondement de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un ensemble de douze sons ou d'un ensemble de *n* mots, n'a précisément rien d'unique : elle n'est pas destinée à rester « un » mais à se décliner et à s'ouvrir au possible. C'est semblable position qu'adoptent la « série » de Schoenberg ou la « quenine » : il s'agit de montrer qu'une unité (linguistique dans le cas des « mots-rimes » de la sextine, mélodique dans le cas de la série) est à la naissance d'une multiplicité (un ensemble de vers reprenant le même mot, tout un « matériau thématique » conçu à partir d'une même série). Si œuvre il y a, au sein de ces deux exemples, c'est parce qu'un même élément est à même de varier, d'occuper d'autres places au sein d'un ensemble de mots, ou de donner naissance à d'autres agencements musicaux. Les mots possèdent d'autres sens et permettent d'autres usages que ceux auxquels on les a une première fois cantonnés dans le poème ; les possibilités qu'offre la « série » dépassent la simple « exécution » de sa forme originelle et permettent l'élaboration d'un ensemble d'autres mélodies.

Nous pourrions résumer ainsi semblable position : l'« un » est toujours la promesse du multiple. Il a vocation à devenir autre que lui-même, à être au fondement d'un ensemble d'agencements qui sont conçus à partir des possibilités qu'il offre. Nous avons montré, dans notre troisième chapitre, les différentes formes que pouvait prendre semblable unité : « main », « pioche » et « stock » ont tous la même fonction et « contraignent » l'artiste selon des modalités semblables. Ils constituent tous un « ensemble fini d'éléments » que l'inspiré se doit d'utiliser ; la prescription définit un matériau donné et invite l'artiste à s'y tenir : il y a seulement une mélodie ou deux mots, mais l'œuvre se doit d'être conçue à partir de cette même

mélodie et ces deux mots doivent permettre d'élaborer un texte. Il s'agit de produire le multiple à partir de l'unique, d'explorer toutes les possibilités qu'un même élément est à même de faire naître. C'est bien de possible dont il est ici question : les éléments contenus dans l'« unité » que circonscrit la prescription sont tous également soumis à la question « Que faire ? », et l'œuvre n'est que l'exploration des possibles solutions que l'artiste est à même de trouver à semblable interrogation. Tout le problème que pose la formation de semblable prescription peut ainsi se résumer à : comment revisiter la « poupée russe » qu'évoque François Le Lionnais à l'aune de semblable « unité » ? Comment penser et produire ce « un » qui est promesse du multiple, qui vaut toujours plus que lui-même et qui a vocation à définir l'œuvre en son entier, que ce soit au niveau des éléments ou des agencements ?

Semblable position nous invite à revenir sur tout un ensemble de prescriptions qui caractérisent, voire définissent, l'âge « classique ». Toutes les règles ayant pour fonction d'organiser un ensemble d'éléments, de les fédérer autour d'un dénominateur commun sont suspectes : il ne s'agit pas de concevoir une multiplicité, musicale, picturale ou littéraire, à l'aune d'une unité, mais de procéder de façon rigoureusement inverse. Arnold Schoenberg adopte semblable position, et n'hésite pas à reprendre le « cri » que poussait Richard Wagner : « Que l'unité soit ! »<sup>401</sup> Semblable mot d'ordre l'invite à revisiter le système musical « tonal » qui constitue l'un des piliers de l'harmonie « classique » et ne fait, ainsi que l'écrit Théodor Adorno dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, que « simuler l'unité »<sup>402</sup>. La tonalité repose en effet sur un principe d'unité bien particulier : une note « fondamentale » vient organiser un ensemble de notes ; une note, la « tonique », permet de donner le « ton » de l'ensemble, de situer avec précision la « hauteur » de l'échelle musicale utilisée par le compositeur. Ce son indique autour de quel son l'ensemble des sons joués et entendus dans le morceau s'articulent, ce qui assure à l'œuvre une certaine cohérence et permet effectivement de lui conférer une impression d'unité ainsi que le note Schoenberg : « Tout ce qui apparaît dans l'harmonie peut se rattacher à une tonique.

---

<sup>401</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 187.

<sup>402</sup> T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 2000, p. 50.

Il en résulte que les relations internes entre les sons sont cohérentes. Une œuvre musicale écrite en style tonal est donc assurée d'une certaine valeur formelle, qu'elle soit ou non construite avec la même logique et la même cohérence quant à ses autres fonctions. »<sup>403</sup>

L'unique est ici fonction du multiple : celui-ci est appréhendé en fonction d'un « ton » unique qui vient organiser l'ensemble des éléments de l'art. Les notes sont placées au « diapason », et ceci au sens propre puisque c'est semblable instrument qui permet de déterminer la « hauteur » et donc la cohérence de l'ensemble. Nous sommes bien ici face à un « procédé », face à un « dispositif » : si cohérence il y a, elle relève d'un centre, de la position privilégiée que l'on confère à une note afin que les autres notes puissent se mettre en relation avec elle. Ainsi que l'écrit Schoenberg : « La tonalité n'est donc pas une fin en soi. C'est seulement un procédé technique qui facilite, sans toutefois la garantir, l'unité dans l'intelligibilité des successions de sons. »<sup>404</sup> Mais l'usage de semblable « procédé » a des effets certains. Puisqu'il nous invite à organiser des sons autour d'un son donné, à faire « graviter » l'ensemble des notes autour d'une seule note (ou de plusieurs pour être précis : tonique, dominante et sous-dominante), il nous empêche de nous placer totalement sous l'égide de l'interrogation : « Comment, après tout, puis-je relier deux sons ? » Arnold Schoenberg nous invite donc à utiliser un autre procédé : la « méthode de composition avec douze sons qui n'ont d'autres parentés que celle de chaque son avec chaque autre »<sup>405</sup>. Cet ensemble des douze sons n'est organisé autour d'aucune hiérarchie : nulle tonique n'est indiquée au début de la portée, et les notes entretiennent des relations avec leurs voisines plus qu'avec un « centre » quel qu'il soit.

Le multiple est ici fonction de l'unique : une même organisation de sons peut donner naissance, par le jeu de transpositions, renversement, rétrogradations et

---

<sup>403</sup> A. Schoenberg, « Opinion ou perspicacité ? », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 201.

<sup>404</sup> A. Schoenberg, *Idem*, p. 201-202.

<sup>405</sup> A. Schoenberg, « La composition avec douze sons » (1941), dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 166.

fragmentation, à un ensemble de mélodies. Il ne s'agit pas de faire valoir une unité au sein d'un matériau fort divers, mais de produire un matériau fort divers à partir d'une même unité. L'unité n'est en aucun cas « simulée » : elle « est », prend naissance dans quelque chose qui existe, une mélodie, et qui est susceptible de s'ouvrir à ce qui « peut être ». La musique se doit de mettre en valeur ce « procédé », doit porter à l'attention de l'auditeur le « facteur commun » qui unit toutes les sonorités qui composent le morceau : « Si l'on évoque dans le même temps un certain nombre d'événements variés, d'observations, d'impressions et autres, il est possible de les comparer et d'en relever les similitudes. Puis de mettre l'accent sur ce en quoi chacune de ces choses ressemble le plus aux autres, de souligner, de faire passer au premier plan ce facteur commun. Leur parenté saute alors aux yeux avec toute la force d'un axiome. »<sup>406</sup>

Nous retrouvons ici les propositions de Jacques Roubaud et la « méthode axiomatique » qu'affectionne l'écrivain oulipien : l'œuvre qu'il s'agit de composer est fondée sur quelque chose qu'il ne s'agit aucunement de justifier, sur une proposition (« Servez-vous de telle ou telle série ! ») qui n'est pas à appréhender en termes de légitimité mais bel et bien en termes de possibilités. Ce qui « saute aux yeux », c'est que l'ensemble de la composition relève d'une même unité, s'ancre dans une même mélodie. Et la musique, ainsi que la poésie, n'est, selon Schoenberg, que la démonstration des pouvoirs de l'axiome, l'exploration de ce que peut renfermer et créer une même unité : « Le refrain qui revient périodiquement après les couplets d'un rondo, les rimes qui ramènent les mêmes sonorités, les retours insistants que l'on peut noter dans certaines œuvres [...], tout cela tend au même but : mettre en lumière comment un ensemble d'éléments divers se rattache à une source commune. »<sup>407</sup>

L' « un » est promesse du multiple ; ce qui « est » est à même de donner naissance à ce qui « peut être » : voilà ce qu'il s'agit de démontrer. C'est le sens d'une inscription dans le possible. Il s'agit de découvrir tout ce qui « peut être » avec seulement cinq sons ou une mélodie, d'appréhender la diversité qu'est à même de

---

<sup>406</sup> A. Schoenberg, « Pour un traité de composition », dans *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>407</sup> A. Schoenberg, *Idem*.

renfermer une seule et unique chose : « La répétition en musique, surtout quand elle est associée à la variation, prouve que différentes choses peuvent naître d'une même chose par le jeu du développement, par le jeu de multiples transformations, par le jeu de nouvelles figurations. Mais c'est seulement dans les formes les plus élaborées que s'affirme vraiment cette évidence. »<sup>408</sup> Il nous revient ainsi d'imaginer ces formes, d'imaginer des prescriptions qui soient à même de permettre tous ces « jeux » : développement, transformations, figurations. Comment les intégrer à l'œuvre, faire en sorte qu'ils occupent au sein de la « chose » artistique une position centrale ? La chose est tout sauf évidente puisque semblable dispositif nous place immédiatement face à un paradoxe : l'« être » de l'œuvre est en fait un « non-être », en l'occurrence l'ensemble de ce qui « peut être ». L'œuvre « est » constituée de choses qui ne « sont » pas mais qui sont susceptibles d'être et d'accéder à l'existence. La matière de l'art n'est pas un simple « matériau », ne se réduit pas à ce dont l'artiste peut « disposer » : sa matière est un devenir. L'œuvre est constituée des différentes formes, associations, combinaisons, « constructions » pour reprendre l'expression de Wassily Kandinsky, qui peuvent naître de ce qui est à disposition.

Selon quelle règle est-il possible de concevoir une telle œuvre ? Comment nous faut-il revisiter la « poupée russe » de François Le Lionnais afin de dégager les prescriptions qui seraient à même de donner naissance à semblable dispositif ? C'est à ce problème que s'est attelé Arnold Schoenberg durant une grande partie de sa vie de musicien à travers le problème de la « forme en un mouvement » que nous pourrions résumer comme suit : comment imaginer une « contrainte » qui reposerait sur un principe de mobilité et non d'identité, un dispositif où tous les éléments de l'œuvre se devraient de varier ? Tout serait ici soumis au : « Que faire ? » qu'affectionne Gérard Gasiorowski. La matière de l'œuvre serait effectivement un devenir puisque tous les éléments qui la constituent seraient examinés à l'aune du possible. C'est dans la *Fantaisie pour violon et accompagnement de piano (opus 47)* que Schoenberg pense résoudre le problème que pose cette « contrainte » idéale. Tout est en effet dans cette œuvre sujet aux jeux du « développement », de la « transformation » et de la « figuration » :

---

<sup>408</sup> A. Schoenberg, *Ibid.*, p. 205.

l'œuvre s'ouvre sur un premier thème qui fait immédiatement l'objet de quatre variations, puis qui est « cité » une nouvelle fois sous sa forme première afin « d'annoncer » la venue d'un second thème qu'il viendra par la suite « accompagner » de façon récurrente. Même le thème central de l'œuvre, ce qui a pour fonction d'organiser et de structurer une diversité musicale, est ici sujet à variation et est soumis à la question : « Que faire ? » Rien n'échappe au « coefficient d'art » et à la « différence » qu'évoque Marcel Duchamp.

Le multiple est ici fonction de l'unique : il naît à partir d'un même élément. C'est l'exploration des possibilités qu'offre un « matériau » donné, « l'axiome » dont parlent Schoenberg et Roubaud, qui est à l'origine du mouvement de la musique. Celle-ci est construite à partir des possibles déclinaisons, transpositions, variations : développement, à laquelle la série est à même de donner lieu. Nous sommes bien ici dans le mode d'organisation que nous évoquions à propos de *Point et ligne sur plan* : c'est le possible qui vient ordonner la musique. Si celle-ci « avance » et s'inscrit dans le temps, c'est parce qu'une même unité peut devenir autre que ce qu'elle est, peut faire l'objet de tous les jeux qu'évoque Arnold Schoenberg. Le paradoxe que nous évoquions plus haut, le fait que l'« être » de l'œuvre soit l'ensemble de ce qui « peut être », nous mène ainsi à considérer tout autrement la notion même d'œuvre ainsi que le fait fort justement remarquer Theodor Adorno : « Les impulsions de l'œuvre, qui vivent dans ses atomes musicaux, s'insurgent contre l'œuvre qu'elles produisent. Elles ne tolèrent pas de résultat. Le rêve d'une possession artistique éternelle ne se voit pas seulement troublée du dehors par un état social menaçant ; la tendance historique même des moyens refuse de la servir. »<sup>409</sup> Une « forme en un mouvement » ne tolère pas de « résultat » car elle repose sur un « postulat », pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer : le seul « achèvement » que suppose semblable dispositif réside dans le total épuisement des possibilités qu'offre une même unité, la « série ». Ce qui « peut être » constitue la fin même de l'œuvre.

---

<sup>409</sup> T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 43.



## *Le devenir de l'art*

La prescription qu'il s'agit pour nous d'imaginer a ainsi une fort paradoxale fonction : au lieu de permettre à l'artiste de produire une œuvre, elle l'invite au contraire à produire tout autre chose, à élaborer des œuvres qui ne sont plus uniquement des œuvres. En effet, une pratique artistique conçue et menée de la sorte produit une paradoxale « chose » artistique : l'œuvre vaut toujours plus que l'objet auquel elle donne naissance ; ce qui « est » effectivement art, la « chosalité non chosale » qu'il s'agit de produire n'est jamais qu'une partie de ce qui « peut être » art. Nous sommes ainsi face à un objet qui n'est pas un simple objet : la *Fantaisie pour violon et accompagnement de piano* pourrait fort bien ne jamais s'achever, et son élaboration pourrait continuer tant que les possibilités qu'offrent les « séries » qui la composent ne sont pas totalement explorées. L'auditeur perçoit bel et bien une œuvre, un ensemble structuré d'éléments sonores qui s'organise autour d'un début et d'une fin, mais cette œuvre-là n'est qu'un fragment de ce qu'elle aurait pu être. Une seule et unique chose semble en fait pouvoir mettre fin à l'élaboration d'une « forme en un mouvement », et plus largement à celle d'une œuvre conçue à l'aune du possible : une décision. L'artiste se doit d'emblée de réfléchir à la « fin » de ce qu'il réalise ; il lui est nécessaire de s'imposer un « achèvement », de décréter à un moment donné que l'œuvre est enfin « terminée ». C'est une règle qui doit mettre fin à ce que permet d'élaborer une autre règle, « l'axiome » ou le « postulat » qui sont au fondement même de l'œuvre.

Le travail de Gérard Gasiorowski met sans doute mieux que tout autre ce fait en évidence. Gasiorowski semble même s'amuser de cet état de fait, comme le montre bien la série des *Fleurs*. Poursuivie entre 1973 et 1982, elle s'appuie sur un ensemble de prescriptions immuables auxquelles l'artiste ne déroge jamais (aurait-il le courage de tricher avec « PEINTURE » ?) : ces fleurs sont peintes par deux, et ce sur

quatre feuilles de même format qui seront par la suite regroupées au sein d'un même cadre ; deux pots sont représentés sur deux feuilles qui seront placées en bas de ce cadre, et un ensemble de tiges et de pétales prend place sur celles qui seront placées en haut. L'unité n'est ici absolument pas « simulée » : tout est rigoureusement déterminé au sein de la série de peintures qu'il s'agit de réaliser. Une multiplicité de peinture naît à partir de la même figure : il s'agit d'explorer les possibilités qu'offre un espace strictement circonscrit. Gérard Gasiorowski semble s'amuser de semblable jeu puisqu'il déclare : « Tiens ! Voilà le nouveau thème du peintre »<sup>410</sup>. Mais semblable « thème » possède d'indéniables vertus : il permet bel et bien de s'inscrire dans le « flux » et la « coulée » que représente la peinture, de s'inscrire dans le devenir de cette malléable matière. Selon Jean-Pierre Bertrand, « Gérard se demandait toujours ce qu'allait devenir cette matière qui sort du tube. Ce qu'elle était et quel pouvait être son destin, différent d'elle-même. »<sup>411</sup> *Les Fleurs* sont l'exploration de cette « différence » : la peinture ne se cantonne pas à ce « elle-même », mais ne fait que devenir autre « qu'elle-même » et ce au sein de la même figure.

« La peinture n'est pas l'art des couleurs, mais de leur devenir » : voilà une phrase qui pourrait peut-être présenter toute « l'entreprise » que constitue cette œuvre. Si la peinture a un être, il s'agit bien d'un « non-être » : c'est « PEINTURE » qui l'incarne, cette « entité », ce personnage de fiction avec qui il s'agit d'instaurer une intimité, de « dépenser tous les possibles » et de prendre « toutes les positions ». La figure de la fleur n'est que le moyen de ce dialogue, l'instrument qui permet de conférer au matériau de l'art la qualité d'« interlocuteur ». Nous sommes bien dans le cadre d'une « forme en un mouvement » : c'est le possible qui vient ordonner l'œuvre. C'est l'exploration des possibilités picturales qu'offre un seul et même motif qui constitue le mouvement même de l'œuvre : tant que la peinture « peut être » autre que ce qu'elle est lorsqu'elle sort du tube, tant qu'elle est à même de « différer » d'elle-même, il n'y a aucune raison que la série s'arrête et que *Les Fleurs* se fanent. Cette

---

<sup>410</sup> G. Gasiorowski, cité par Olivier Kaepelin dans « Gasiorowski l'artificier », texte publié dans *Les Fleurs*, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Paris, 1991 (l'ouvrage ne comporte aucune pagination).

série-là pourrait se poursuivre à l'infini et peut-être parvenir à rejoindre cet infini que représente « PEINTURE », ce fleuve qui prend sa source à Lascaux et ne trouve jamais la mer. Seule une décision peut arrêter la série ; seule la « volonté » du peintre est à même d'y mettre fin. Outre les règles présidant à l'élaboration des cadres, Gérard Gasiorowski en adopte ainsi un autre : la série se poursuit jusqu'à l'épuisement d'un « stock » de papier présent dans l'atelier, « stock » qui n'est jamais renouvelé et est déterminé une fois pour toute. Toutes les *Fleurs* datent ainsi de 1973-1982, année de l'épuisement de leur support, de la disparition de la matière qui est à même de les héberger.

L'accrochage de la série, lors d'une exposition qui se tient à l'ARC, met facétieusement ce fait en évidence : y sont présentées cent vingt-quatre cadres, c'est-à-dire deux cent quarante-huit fleurs, « plus une » comme dit lui-même Gérard Gasiorowski. Cet intrus porte précisément la marque du possible : il montre, et démontre puisqu'il existe, que l'on ne saurait épuiser ce que peut devenir la peinture et qu'il est possible de peindre à l'infini. Ce qui s'épuise au sein de la série est en fait autre chose. Peut-être est-ce le peintre lui-même, l'artiste qui ne parvient plus à faire face à son désir de « PEINTURE », mais c'est surtout le moyen et l'objet du « dialogue » qu'il s'agit d'instaurer avec son matériau. *Les Fleurs* pourraient fort bien se poursuivre, mais la routine prendrait sûrement le pas sur l'exploration, et tout couple doit savoir se garder de l'ennui. Il faut prendre « toutes les positions », envisager tous les possibles moyens de rencontre et ne pas se cantonner à seulement l'un d'entre eux. Telle semble être en tout cas la loi de cet amour-là : *Les Fleurs* ne durent qu'un temps et laissent place à *La Guerre*, à une tout autre aventure. C'est donc dans semblable optique qu'il nous faut penser les prescriptions qui régissent la peinture, et plus largement revisiter la « poupée russe » de François Le Lionnais : une règle n'est jamais que l'occasion de poser le « matériau » comme « interlocuteur » et de s'inscrire dans l'ensemble de ce qui « peut être ». La prescription n'a pas forcément vocation à durer : elle est l'outil d'une rencontre et ne saurait se substituer à la rencontre elle-même, prendre le pas sur ce qu'elle a pour fonction de permettre.

---

<sup>411</sup> J.-P. Bertrand cité par Olivier Kaepelin, *Idem*.

Peu importe ce que l'on représente : scène de genre ou scène de guerre, portrait ou paysage, nature morte ou marine ont à la limite toutes la même valeur. Le problème ne tient pas dans le représenté lui-même : celui-ci ne doit en aucun cas rebuter ou arrêter le peintre. On a souvent qualifié, voire « traité » comme disent nos étudiants, Gérard Gasiorowski de « peintre du dérisoire » par le choix de ses « sujets » : fleurs et chapeaux n'ont, aux yeux des peintres soupçonneux, rien de particulièrement attrayant. Mais c'est précisément là que réside leur intérêt : tout « dérisoires » qu'ils soient, ces représentés-là sont l'occasion d'une démonstration de force. « PEINTURE » est à même de s'exprimer pleinement au sein de semblable « banalité », d'investir ces figures en apparence anodine. La fleur permet mieux que tout autre motif de mesurer l'étendue de ce qui « peut être », ainsi que l'affirme Gérard Gasiorowski : « Je peins des fleurs bien idiotes, comme la peinture en a toujours peint. La peinture doit s'obliger à travailler ce qui n'est rien, ce qui est "entendu", par là, elle convainc de toute sa force. »<sup>412</sup> Sa « force » est précisément de montrer que « l'entendu » peut donner à entendre et que ce qui n'est « rien » rime avec l'ensemble de ce qui « peut être » : si la peinture transcende son sujet, si elle dépasse le cadre de la fleur ou du couvre-chef, c'est parce qu'elle montre que ce même cadre est à même d'héberger un ensemble considérable de possibilités. La peinture ne se réduit pas à ce qu'elle représente : ce qu'elle représente est une ouverture vers l'ensemble de ce qui peut « différer d'elle-même ».

Un ensemble de « contraintes » comme celui qui préside à la série des *Fleurs* nous invite en ce sens à considérer tout autrement ce que signifie l'acte même de peindre. C'est une tout autre optique que l'artiste, et celui qui travaille sur le travail de l'artiste, se doivent d'adopter. Ici aussi, il nous faut renoncer à la question : « Qu'est-ce que ? », et lui préférer l'interrogation : « Que faire ? » Inutile en effet de s'interroger, dans le cadre d'un œuvre conçue de la sorte, sur ce que représenter veut dire : il s'agit de s'interroger sur ce que représenter permet. La représentation n'est jamais qu'une simple « occasion », pour reprendre le célèbre mot de Maurice Denis. *Mimesis* et imitation ne sont que les moyens d'établir une intimité avec

---

<sup>412</sup> G. Gasiorowski, cité par Olivier Kaepelin, *Ibid.*

« PEINTURE » et de s'inscrire dans l'ensemble de ce qu'elle est à même de faire exister. L'inscription dans le possible dont nous traitons ici transcende le cadre, voire la notion, de représentation : celle-ci devient un lieu d'hospitalité, a pour seule vocation d'héberger ce qui « peut être ». C'est le cas des *Fleurs* de Gérard Gasiorowski : la figure est prétexte à un véritable feu d'artifice, à une « salve » de peinture ainsi que le fait remarquer Olivier Kaepelin. « Il y a dans ce travail une forme qui se dresse, qui tire une salve, qui “tire un coup”. Dans certaines peintures, elle renvoie à un feu d'artifice au moment de l'éclatement des fusées. Elle se construit en une verticalité, relativement rare chez Gasiorowski, où je vois la volonté d'affirmer une expansion, une dépense menée à ses limites et fixée par la peinture dans cette ultime seconde où tout est élan et vie. »<sup>413</sup> La fleur se détache sur fond de possible : elle est constituée d'éléments, de touches, qui peuvent sans cesse varier et évoluer et ne sont aucunement prisonnières de la figure qu'elles forment.

Nous retrouvons ici le paradoxe que nous évoquions à propos de la « forme en un mouvement » et des prescriptions que cherche à établir Schoenberg : l'« être » de l'œuvre est un devenir ; la fleur n'est que la somme de ce que « devient » la peinture qui « sort du tube ». Semblable œuvre n'admet effectivement aucun « résultat » : elle représente avant tout une occasion d'explorer les « impulsions de l'œuvre, qui vivent dans ses atomes ». Ce feu d'artifice a valeur de possible ; cette pyrotechnie picturale est le produit de la libre expression des éléments de l'art. La figure est effectivement « occasion » : la représentation ne débouche sur aucun « résultat » ; elle produit un objet qui dépasse la représentation, une œuvre qui ne se réduit pas à sa seule apparence. Plus que de figure, il est en ce sens question de « forme » : la fleur est visible dans les trajectoires qu'adopte « PEINTURE », dans les dessins que forment ces « salves » sans cesse différentes. La figure n'est que l'élément résiduel des couleurs et touches que le peintre se propose d'agencer. Elle ressemble, au sein de semblable dispositif, à un fantôme comme le montre Paul Klee au sein de sa « Philosophie de la création » : « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement.

---

<sup>413</sup> Olivier Kaepelin, *Ibid.*

Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne *apparition*, un dangereux fantôme. »<sup>414</sup> Le danger est de considérer le fantôme comme un être à part entière, de placer la figure au centre même de l'œuvre : « Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. »<sup>415</sup>

La figure n'est pas la « forme », et encore moins la « formation », terme qu'affectionne particulièrement le peintre allemand. Ce qui « vit » dans une œuvre, les « éléments plastiques » qui déterminent un ensemble de possibilités, attaque la représentation. Le possible « déforme » la figure, la réduit effectivement à l'état de « squelette » ou de « fantôme » : « La prépondérance revient au squelette de l'organisation "tableau" dont il devient la *vérité* : pour s'intégrer à une armature plastique intéressante, les maisons se mettent à pencher (car nul ne songe à adopter un principe de construction restreint à des horizontales et à des verticales) ; violence est faite aux arbres, les humains ne sont plus en état de vivre, l'objet devient méconnaissable au point que l'on croit à une mystification. Mais ici s'exerce non pas une loi profane mais une loi d'art. »<sup>416</sup> Effectivement, c'est une loi d'art, voire la loi que l'art est à même de se donner, qui a cours en ces terres désolées. La nature et les « occasions » qu'elle propose, pour reprendre l'expression de Maurice Denis, ne sont que prétexte à « asseoir la prédominance de la construction, mais comme un échafaudage : moyen et non pas fin. »<sup>417</sup> Composition et construction se rejoignent : il s'agit bien d'ordonner des possibilités, de les disposer selon un « schéma », un « squelette », une « charpente ». Mais semblable « squelette » ne saurait prendre le pas sur le possible : « On peut parler d'une anatomie particulière du tableau. Un tableau

---

<sup>414</sup> P. Klee, « Philosophie de la création », *Théorie de l'art moderne*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1999, p. 60.

<sup>415</sup> P. Klee, *Idem*.

<sup>416</sup> P. Klee, « « Approches de l'art moderne », texte repris dans *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 11-12.

<sup>417</sup> P. Klee, *Idem*, p. 11.

avec le sujet “homme nu” n’est pas à figurer selon l’anatomie humaine, mais selon celle du tableau. »<sup>418</sup>

Le rôle de la prescription est précisément de fournir semblable « squelette », « charpente » et « ossature ». L’étude des prescriptions relève effectivement d’une « anatomie » : ce sont des possibles modes d’agencement des éléments qu’il s’agit d’inventer. La règle fournit les conditions d’une organisation des possibilités qui se font jour dans l’art : elle ordonne ce qui « peut être » autour d’un « schéma ». Peindre fleur après fleur, c’est en fait « peindre la peinture », représenter cette chose qui se refuse à la représentation. Tout est là : dans la démonstration de force qu’opère Peinture, dans sa capacité à produire une multiplicité à partir d’une même unité. C’est pourquoi on peut, à l’instar d’Éric Suchère, parler de « travaux forcés »<sup>419</sup> : l’exploration se fait dans une répétition ; c’est un même geste et une même figure qui est à l’origine de la découverte de possibilités. Mais semblable dispositif acquiert une profonde signification : il semble esquisser les tenants et aboutissants d’une « morale de l’effort » artistique, démontrer que le possible est avant tout affaire d’obstination. L’effort Il s’agit de produire irrémédiablement et inlassablement de produire du multiple, de soumettre un ensemble d’éléments à la question : « Que faire ? », et de voir ce qui est à même d’en résulter. Nous sommes ici face à un jeu de patience : le travail de l’artiste consiste à agencer de façon sans cesse différente les éléments qu’il a à sa disposition, puis à se « retourner » vers l’ensemble ainsi constitué et à s’interroger sur la possibilité de nouveaux ensembles, et ainsi de suite durant, dans le cas de Gérard Gasiorowski, un laps de temps déterminé par l’artiste.

---

<sup>418</sup> P. Klee, *Ibid.*

<sup>419</sup> E. Suchère, « Académie Worosis Kiga », dans *Académie Worosis Kiga*, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Paris, 1994, p. 15.

## *Possible et modernité*

C'est sans doute en ce sens qu'il faut lire le travail le plus incisif, voire le plus moqueur, de Gérard Gasiorowski : *L'Académie Worosis Kiga*. L'œuvre est construite autour d'une fiction qui vient organiser un ensemble de séries et que présente le règlement intérieur de l'Académie : « En 1976 est décidée la fondation d'une institution d'art – l'A.W.K. – l'Académie Worosis Kiga. [...] Le professeur Arne Hammer applique un enseignement de peinture étendu sur quatre années, chacune dirigée par un maître d'étude. La forme d'étude imposée pour la pratique picturale est bornée sous l'apparence du chapeau. »<sup>420</sup> L'Académie compte cent cinquante élèves choisis ce parmi les artistes les plus prestigieux de l'époque : Acconci côtoie Warhol, Lichtenstein rencontre Buren, Richter est dans la même année que Serra... Gérard Gasiorowski se propose de réaliser les travaux de tous ces étudiants, de faire en quelque sorte leur devoir à leur place : il peint donc cent cinquante chapeaux et les attribue à l'un de ces élèves. D'autres séries viennent compléter « Les Classes ». Plusieurs « Organigrammes » présentent le fonctionnement de l'Académie qui est organisé autour de trois axes : autorité, police et pédagogie. Les « Cours par correspondance » accueillent les étudiants préférant expédier leur chapeau plutôt que fréquenter les bancs de cette école de peinture. Des « Honneurs » récompensent les élèves les plus méritants en leur décernant un ensemble de médailles : médaille de l'Académie Worosis Kiga, grande croix du chapeau, croix du génie, grand ordre de l'ordre... L'Académie dispose également d'une « Police de l'Académie », d'« Archives de l'Académie » et d'un ensemble de « métronomes » qui viennent rythmer le temps de l'Académie. Enfin, les « Refusés » regroupent l'ensemble de ceux qui ne furent pas admis dans le prestigieux institut : Morellet ou Picasso semblent se refuser à peindre des chapeaux.

---

<sup>420</sup> G. Gasiorowski, cité par E. Suchère dans *Académie Worosis Kiga, op. cit.*, p. 14.



*L'Académie Worosis Kiga* a ainsi des allures de bottin mondain de la peinture : tous ceux qui « comptent » s'y retrouvent ; tous les artistes « phare » de la modernité picturale suivent « Les classes ». Aucune institution ne peut rivaliser, et on n'a jamais vu bancs aussi copieusement garnis. Mais la série est le lieu d'une étrange et méchante inversion : le nom de l'artiste qui la réalise, Gérard Gasiorowski lui-même, est pris dans une permutation et n'est pas à la place qu'il devrait normalement occuper. Ainsi, le peintre ne signe pas les peintures des « Classes », mais attribuent celles-ci à un élève : Buren ou Warhol ont chacun leur chapeau. Par contre, il signe les toiles des « Refusés » qui sont des copies d'œuvres appartenant à d'autres : une joconde de Picasso arbore ainsi fièrement « Gasiorowski ». Le peintre se fait ainsi et tout à la fois imposteur et faussaire, pamphlétaire et copiste. Il semble qu'il n'y ait décidément rien de vertueux dans cette Académie : tout est n'est que vol et moquerie, tromperie et dérision. À l'héroïsme de Cézanne qui déclare : « Je vais étonner Paris avec une pomme », Gérard Gasiorowski semble vouloir opposer un : « Je vais embêter Paris, Londres et New York avec un chapeau ». Tel semble en effet être le but du jeu : grouper tous ses contemporains sur les bancs d'une absurde école, border tous ses pairs à « l'apparence du chapeau ». Nous semblons bien être ici dans un jeu de massacre : « En prenant tout ce milieu de la peinture à travers les élèves, je n'étais pas seul, j'étais toujours dans le climat de la profession, je faisais intervenir le jeu. Il faut que je joue, que je m'amuse, qu'il y ait une sorte de motivation. »<sup>421</sup>

Mais les règles de ce jeu sont fort intéressantes et on ne peut plus révélatrices : il s'agit d'appréhender la modernité picturale à travers le jeu de patience que nous évoquions plus haut, de disposer ces artistes prestigieux au sein d'un même mouvement et d'une même forme. Chapeau après chapeau, devoir après devoir, le monde de l'art est passé en revue, convoqué, visité. Ces « travaux forcés » ont bien ici valeur d'inventaire : ils nécessitent de feuilleter les pages des magazines et de consulter les catalogues des plus grandes expositions afin de trouver à qui attribuer un chapeau, et un autre, et encore un autre. Il s'agit bien, ainsi que le dit lui-même

---

<sup>421</sup> G. Gasiorowski, cité dans *Gérard Gasiorowski. C'est à vous monsieur Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « contemporains monographies », Paris, 1995, p. 247.

Gérard Gasiorowski, d' « observer la modernité », de dépeindre quelque chose en se tenant à distance, en adoptant une position soit disant neutre. Mais cette observation a surtout le mérite de réconcilier et de confronter deux mouvements picturaux différents : celui du possible et celui du nouveau. Ces deux mouvements n'ont absolument pas le même rythme, n'envisagent pas la pratique de la peinture de la même façon. Le possible s'élabore à partir d'une même unité qui est patiemment et longuement explorée : l'artiste soumet pendant un fort long moment tout ce dont il peut disposer à la question du possible. Le « nouveau » semble faire l'apologie de la rupture, prendre le parti d'une certaine brusquerie picturale qui prétend bousculer tout ce qui le précède et tout ce qui a été. Rien ne semble devoir résister à ces soudaines impulsions, à l'invention de procédés, la mise au point de styles ou l'apparition de nouvelles conceptions de la chose artistique.

Ce dernier mouvement frise la caricature : il semble vouloir avant tout se définir par rapport à ce qui a été et à ce qui l'a précédé ainsi que le montre Harold Rosenberg. « La fameuse “rupture de l'art moderne avec la tradition” a duré suffisamment longtemps pour créer sa propre tradition. Il y a cent ans exactement, Baudelaire appelait les hors-la-loi du monde trop étroit de la mémoire à s'embarquer avec lui pour trouver du nouveau. Depuis, un art est né, dont l'histoire, insouciant des credos des artistes, procède par bonds, d'avant-garde en avant-garde. »<sup>422</sup> Le « credo du créateur », pour reprendre le titre d'un article de Paul Klee, semble effectivement s'effacer devant ces « bonds » et le mouvement de cet art « sautillant » qui semble pouvoir et vouloir cautionner toutes les bouffonneries qui ont valeur de rupture. Ben déclare avoir choisi, comme motif de sa première série de tableaux, la banane car personne n'avait jamais utilisé ce végétal cambré au sein de l'histoire de la peinture. Pommes, poires, raisins sont sujets fort triviaux, et nombre de natures mortes tournent autour d'un compotier ainsi agrémenté. Potirons, concombres, tomates et légumes en tout genre sont plus difficiles à dénicher, mais on peut malgré tout en trouver et le sujet manque donc cruellement d'originalité. La mangue et la

---

<sup>422</sup> H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, traduit de l'anglais par A. Marchand, éditions de Minuit, 1962, p. 9.

papaye connurent les faveurs de Gauguin : qu'en est-il du kiwi ? De banane point, du moins jusqu'à ce que Ben s'en mêle et vienne enfin combler ce manque dans la grande panoplie végétale de l'art occidental. Mais quelle ambition préside à la constitution de semblable potager ? Notre « possible » se réduit-il à éplucher l'histoire afin de trouver des fruits qu'aucun pinceau n'a jamais déflorés ?

La banane pourrait sans doute, et de même que le chapeau, connaître les faveurs de Gérard Gasiorowski. Le problème ne tient pas encore une fois à ce que l'art se doit ou non de représenter, mais à ce que permet semblable représentation et force est de constater que sur ce plan le choix de la banane se tient. Ce fruit offre à vrai dire de fort prometteuses possibilités : sa forme, proche de la parenthèse, semblable à la virgule dans le cas d'un fruit quelque peu mal formé, peut donner lieu à d'intéressantes variations. *L'Académie Worosis Kiga* nous propose précisément de repenser cette banane à l'aune du chapeau, de repenser le « nouveau » à l'aune du possible. Ces deux mouvements se rencontrent au sein des « Classes » et des « Cours par correspondances » et il est fort intéressant d'observer ce qui découle de semblable confusion. La première chose qui disparaît est le nom : les « modernes » que Gérard Gasiorowski se propose d'« observer » ne signent pas leurs œuvres, n'apparaissent pas sur les chapeaux qu'ils ont le devoir de réaliser. Semblable décision souhaite avant tout revenir sur une prétention, ainsi que l'explique l'auteur de *L'Académie* : « Le nom du peintre en face d'une peinture est une sorte de vol et de scandaleuse présomption, la signature signe le premier qui a vu, or, d'une certaine manière, il n'y a rien à voir, à s'approprier, de la même façon que l'on ne peut être propriétaire d'une certaine partie d'un fleuve, le fleuve emporte le fleuve, la peinture emporte la peinture, je ne fais que désigner cela qui ne me donne aucun droit à y poser pleinement mon nom. »<sup>423</sup> L'œuvre est un acte de désignation et non de création : elle permet de faire apparaître une partie du « fleuve », de rendre visible un tronçon de cette immense « coulée ».

En fait, on devrait toujours signer à deux : la peinture a aussi son mot à dire en ce qui concerne l'œuvre qu'il s'agit de réaliser. Elle est un « interlocuteur »,

---

<sup>423</sup> G. Gasiorowski, cité dans *Gérard Gasiorowski. C'est à vous monsieur Gasiorowski*, op. cit., p. 246.

représente pour le peintre un véritable partenaire : signer seul, apposer son nom à l'un de ces chapeaux, reviendrait à rompre un contrat, à s'appropriier une œuvre collective. L'œuvre du peintre n'est pas seulement le fait d'un créateur et n'a pas tout à fait la valeur que l'on accorde habituellement à une création : elle est effectivement « rencontre » entre un « sujet » et un « objet », n'est que l'occasion de naviguer sur un fleuve qui charria, en d'autres temps et selon d'autres règles, le « Bateau ivre » de Rimbaud. Le cours de la peinture emporte les peintres et ceux qui prétendent désigner cette matière comme leur propriété. C'est sans doute la leçon qu'il s'agit d'apprendre dans cette *Académie* : les « modernes » peignent tous des chapeaux, s'adonnent en chœur et comme un seul homme, Gérard Gasiorowski lui-même, à l'exploration des possibilités qu'offre une même unité. Le flux prime sur la rupture ; la coulée emporte les nouveautés. Les peintres se retrouvent pris au sein d'un même mouvement et les asperges ou la pomme de Manet doit également y prendre place : « Moi-même, peintre dans une société donnée, malgré moi, je suis placé dans cette contradiction, et l'asperge, qui est un morceau de peinture, un don, mais aussi un objet dans un étalage, j'ai voulu la retirer de l'étalage, la placer dans un flux au-delà de l'histoire et des histoires, dans le flux de la peinture elle-même, dont l'origine est à Lascaux. »<sup>424</sup>

Voici sans doute l'une des meilleures définitions que l'on puisse donner du possible tel que nous l'envisageons et de ce que sont à même de produire les règles et jeux au sein du champ de l'art : il s'agit de « retirer » les éléments de l'art de « l'étalage » et de les placer dans un « flux ». C'est très exactement ce que nous proposons de faire les prescriptions que nous avons examinées jusqu'ici, et dont *L'Académie Worosis Kiga* fournit une parfaite illustration. Le but du jeu est d'utiliser un ensemble fini d'éléments et de les disposer afin de faire œuvre, de prendre place dans la « coulée » qu'évoque Gasiorowski. S'il nous faut revisiter la « poupée russe » qu'évoque François Le Lionnais, c'est afin de pouvoir explorer toujours plus avant les possibilités qu'offrent ces mêmes éléments. La prescription nous aide à poursuivre semblable agencement, nous permet de nous inscrire sans cesse dans l'ensemble de ce

---

<sup>424</sup> G. Gasiorowski, *Idem*, p. 257.

qui « peut être ». Elle n'a pas d'autre but et ne poursuit pas d'autre objectif ainsi que le montre Gasiorowski : « Pour en revenir à l'hommage à Manet, j'ai voulu me placer d'une certaine manière sous ce flux pictural ; [...] peindre est un acte pour moi, ou une tentative sur le temps et sur l'origine. »<sup>425</sup> Il nous faut en effet reconsidérer la portée de cet acte de peindre, et plus largement de créer : il propose seulement d'explorer, de s'inscrire dans la perspective, dans la voie que trace et que se trace la peinture à travers les époques qu'elle traverse. Sa portée est on ne peut plus claire : il entretient un rapport au temps et à l'origine, nous propose de nous situer dans une trajectoire et un cours. Il s'agit de partir de l'amont pour aller à l'aval, de partir de l'origine pour aller on ne sait où.

Semblable « tentative » nous intéresse au plus haut point et vient éclairer les deux mouvements, celui du possible et celui du « nouveau », qui se rencontrent au sein de *L'Académie Worosis Kiga*. Ne s'agit-il pas en effet de « tenter » de penser l'art comme un devenir qui traverse l'histoire, de s'inscrire dans la lignée que tracent les multiples formes qu'est susceptible de prendre un matériau donné ? Deux interrogations se rencontrent en effet au sein du travail de Gérard Gasiorowski : il s'agit tout à la fois de s'interroger sur le devenir de cette chose qui prend naissance à Lascaux, qui naît sous terre avant de se propager sur terre, et de s'interroger sur le devenir de cette matière qui « sort du tube ». Peindre est, selon ce peintre-là du moins, tenter de concilier ces deux devenirs, les inviter à se réunir au sein d'une même œuvre, placer dans le « flux » ce qui est présent sur un « étalage ». Il ne s'agit aucunement de penser l'art sur le mode de la rupture : c'est à travers semblable « tentative » qu'il s'agit de l'appréhender, et c'est au sein de la « coulée » qu'il nous faut nous situer. Nous retrouvons semblable position au sein des travaux des artistes que nous avons cité : ils se proposent également de s'inscrire dans un mouvement qui les dépasse, de prendre place au sein même du devenir de l'art. Revisiter les « contraintes » classiques et amender les règles de la « poupée russe » ne répond pas, selon de François Le Lionnais, à une autre ambition : « L'humanité doit-elle se reposer et se contenter, sur des pensers nouveaux, de faire des vers antiques ? Nous

---

<sup>425</sup> G. Gasiorowski, *Ibid.*, p. 258.

ne le croyons pas. Ce que certains écrivains ont introduit dans leur manière avec talent (voire avec génie) [...] l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) entend le faire systématiquement et scientifiquement. »<sup>426</sup>

« Contraindre autrement », penser d'autres prescriptions et définir d'autres jeux, signifie effectivement s'inscrire dans le devenir de l'art : la « littérature potentielle » est-elle autre chose qu'une « tentative » pour poursuivre l'agencement des mots et l'exploration de ce que Raymond Queneau nomme la « malléabilité de la phrase » ? Arnold Schoenberg entend également mener dans semblable « tentative », se placer au sein de semblable poursuite de l'agencement. Le problème est encore une fois de rester dans l'espace de la Bibliothèque de Babel, de poursuivre l'intemporelle combinatoire musicale :

De Bach, j'ai appris :

1. L'esprit du contrepoint, autrement dit l'art d'inventer des dessins musicaux qui puissent fournir matière à leur propre accompagnement.
2. L'art de bâtir une œuvre entière à partir d'un élément unique et des dessins tirés de cet élément par diverses transformations.
3. L'art de m'affranchir des « temps forts » de la mesure.

De Mozart :

1. L'art des phrases de longueur inégales.
2. La coordination d'éléments hétérogènes dans une même unité thématique. [...] <sup>427</sup>

Ce texte semble presque tenir de l'exercice de style : si Georges Perec joue à « Je me souviens », Schoenberg préfère « De “un tel”, j'ai appris ». L'héritage est au centre de cette réflexion : outre Bach et Mozart, on retrouve Beethoven (de qui il a appris,

---

<sup>426</sup> F. Le Lionnais, « La Lipo (Le premier manifeste) », dans *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 17.

<sup>427</sup> Arnold Schoenberg, « Du nationalisme en musique », dans *Le Style et l'Idée, op. cit.*, p. 139.

entre autres choses, « l'art de la variation et de la différenciation » et « la diversité dans la construction des mouvements de longue haleine », Wagner (« la parenté entre les sons et les accords », « la possibilité de concevoir des thèmes et des motifs en tant qu'entités autonomes ») et Brahms (« la conception systématique de l'aspect global d'un mouvement »).

La question est toujours ici : « Comment, après tout, puis-je relier deux sons ? » Et la prétention de l'artiste consiste, de même que pour Gérard Gasiorowski, à croire qu'il est à même de mettre un terme à cette combinatoire, de dénicher le « livre des livres » que renferme, au fond de quelque salle, la fabuleuse Bibliothèque. Cet introuvable livre ne contient, selon nous du moins, que l'ensemble des éléments qui sont destinés à être associés et combinés. Le musicien, de même que le peintre et l'écrivain, se doit à son tour de les utiliser, de prendre part à l'édification du monument de Borges. Combiner, agencer, « relier » des sons, c'est permettre à d'autres d'écrire également un jour : « De Schoenberg, j'ai appris... ». Le musicien allemand ne l'entend pas autrement : « Mon mérite est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition. »<sup>428</sup> Semblable réflexion nous place effectivement face à un paradoxe, ainsi que nous l'avons souligné par ailleurs. Est-il décemment possible d'affirmer que Schoenberg, le musicien qui symbolise la « modernité » musicale, se contente de poursuivre l'agencement, de s'inscrire dans la grande combinatoire qu'évoque Borges ? La question se pose tout autant à propos des positions qu'adopte Wassily Kandinsky au sein du *Spirituel dans l'art* : l'artiste doit se situer au « sommet » d'un « triangle », « schéma » de l'avancée de la vie spirituelle ; le créateur doit prendre place à la proue du « chariot » contenant l'humanité. Poussé par une « nécessité intérieure », sa seule véritable vertu semble bien être l'héroïsme : sommes-nous bien ici dans la « tentative » qu'évoque Gérard Gasiorowski, dans la volonté de s'inscrire dans le « flux » et la « coulée » que présente la peinture ?

---

<sup>428</sup> A. Schoenberg, *Idem*.

Nous sommes en tout cas dans la combinatoire, et dans une volonté d'agencement, et la grandiose fonction que Kandinsky semble conférer au peintre pose problème lorsqu'on lit *Point et ligne sur plan*, ainsi que le note Philippe Sers dans une fort pertinente préface : « La première chose qui nous frappe est sûrement la modestie du titre adopté pour cet ouvrage : *Point et ligne sur plan, contribution à l'analyse des éléments de la peinture.* »<sup>429</sup> Effectivement, cette « modestie » pose problème : n'existe-t-il pas un décalage entre les élevées destinées auxquelles Kandinsky entend vouer toute forme d'art, et ce titre, le simple énoncé des éléments qui constituent toute peinture ? Il y a bien ici quelque chose à penser, et en premier lieu le statut de cet écrit d'artiste : comment un abécédaire, un ouvrage présentant des éléments destinés à être par la suite agencés, serait-il à même de tirer le « chariot » contenant l'humanité ? Il nous faut, pour répondre à cette dernière question, adopter la position que présente Harold Rosenberg lorsqu'il exhorte la critique à « définir les termes du conflit qui oppose une œuvre, un événement réel à leur contexte d'illusion. »<sup>430</sup> Si illusion il y a, au sein de la « modernité », force est de constater qu'elle diffère effectivement de celle qui sous-tend l'inscription dans le possible dont nous traitons ici. Ces deux conceptions du devenir historique de l'art ne relèvent-elles pas avant tout de deux mythes différents : Babel et Prométhée ? Le « contexte d'illusion » diffère en effet totalement. Prométhée, ose défier les dieux et leur dérober le feu afin de l'amener aux hommes : il passe pour leur avoir enseigné l'ensemble des savoirs qui sont au fondement d'une civilisation. Le mythe de Babel est à l'inverse au fondement de la combinatoire que nous avons précédemment évoqué : conférant au langage une certaine « opacité », il les invite à sans cesse agencer les lettres et les mots qu'ils ont à leur disposition. Le devenir de l'art relève bien, pour les artistes que nous avons évoqué, de ce dernier mythe, s'ancre au sein de cette tour et de cette bibliothèque construites et édifiées afin, dans un cas, d'éradiquer un unique langage, et, dans l'autre cas, d'imaginer tous les langages possibles.

---

<sup>429</sup> Philippe Sers, « Kandinsky philosophe II. Le défi de la théorie des formes : en quoi l'art abstrait est-il fondé à devenir support de l'image prophétique ? », préface à *Point et ligne sur plan*, ouvrage traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, éditions Gallimard, collection « Folio essais », 2003, p. V.

<sup>430</sup> H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, *op. cit.*, p. 10.









## Conclusion

Nous espérons avoir dans le cadre de ce travail apporté des éléments de réponse à notre question d'introduction : « Comment et pourquoi le fait de penser une pratique artistique comme un jeu, et d'utiliser la règle comme vecteur d'une créativité permet-il de poser le problème du possible pour l'art ? » Notre première partie propose, pour répondre à cette interrogation, de se placer sous l'égide de la phrase de Gérard Gasiorowski : « Que faire avec de la peinture ? » Deux méthodes permettent selon nous d'asseoir ce que nous avons défini comme étant la question du possible. « Disséquer » l'art : réfléchir sur les différents éléments qui sont à même de rentrer dans le cadre de l'œuvre, nous permet de déterminer les éléments qui rentrent dans le cadre du jeu que représente l'œuvre. Le créateur est à même de définir l'ensemble de ce qu'il se propose de combiner et d'agencer. « Compliquer » l'art nous permet de conférer une autorité au matériau ainsi déterminé : l'artiste qui doit d'utiliser un ensemble fini d'éléments se doit d'interroger les possibilités qu'offrent ces mêmes éléments. Notre seconde partie propose d'appréhender l'œuvre d'art à l'aune de cette même question et ce à travers trois problèmes. Il s'agit, en premier lieu, de celui que pose l'œuvre conçue sous l'égide d'une prescription : elle ne confère à l'artiste qu'une « marge de manœuvre » limitée et soigneusement encadrée. Celui-ci se doit de faire face à un ensemble d' « exigences objectives » : ne peut-on définir dès

lors l'œuvre comme une « rencontre », comme le produit des relations que sont à mêmes d'instaurer un « sujet » et un « objet » ? C'est ainsi, et second lieu, que nous proposons de nous interroger sur la problématique place qu'occupe l'intention au sein de semblable dispositif : la prescription impose un « écart », institue un « décalage » entre ce qui est « projeté » et ce qui est effectivement « réalisé ». Semblable « différence » est selon nous la marque du : « Que faire ? », le signe d'une inscription dans le possible. Enfin, et en troisième lieu, c'est au « devenir » que l'œuvre conçue de la sorte est à même d'instaurer que nous nous intéressons : inventer d'autres prescriptions, se fixer d'autres règles, ne permet-il pas de définir l'art comme un lieu où les éléments « deviennent » sans cesse ? L'œuvre deviendrait alors « l'occasion » d'une inscription dans le possible d'un matériau donné.

Arrivé à la fin de ce travail, il est maintenant également temps pour nous de nous « retourner » vers lui, à l'instar du « bricoleur » qu'évoque Claude Lévi-Strauss, et d'interroger le devenir des notions que nous avons tenté de dégager : « dissection », « complication », « chosalité non chosale », « coefficient d'art » et « devenir de l'art ». Nous espérons avoir montré le bien-fondé de ces analyses et la place qu'elles sont susceptibles d'occuper au sein du champ de l'art, mais il n'empêche qu'elles nous posent toutefois problème. Le choix de la règle comme vecteur de créativité, et du jeu comme modèle de créativité, ne nous conduit-il pas à adopter une position qui peut sembler à bien des égards gênante. Nos analyses peuvent en effet se résumer à une hypothèse que nous n'avons pas jusqu'ici énoncée : la seule possibilité d'une inscription dans le possible réside dans une complète autonomie de l'art. C'est en effet semblable position que semblent adopter les nombreux artistes que nous avons cités, Michel Leiris en tête puisqu'il parle de « payer sa dette » au sein de *Langage tangage* : « Payer ma dette, donc, et peut-être me venger de ces artifices qui m'ont leurré, imaginaires panacées qui, du moins à ce titre, m'ont semblé avoir de l'importance mais dans lesquelles je ne puis malgré tout guère voir que diversions cherchées sans me rendre compte que bientôt je serais enfermé dans un cercle, puisqu'au lieu d'être une ouverture la littérature c'est pour moi refermée sur elle-

même.»<sup>431</sup> Les prescriptions que nous avons évoquées, et à partir desquels nous avons tenté de repenser l'œuvre d'art, aboutiraient-elles donc à la constitution de ce « cercle vicieux » ?

La réflexion de Michel Leiris semble d'autant plus pertinente que les artistes que nous avons rencontrés, et nos propres positions, semblent prendre le parti d'une autonomie radicale de l'œuvre d'art. Si l'art et l'œuvre se donnent leurs propres lois, c'est au sens fort du terme. Le « jeu de quilles » de Schoenberg en est le meilleur exemple : il s'agit de doter l'œuvre d'une « structure interne » et d'une « structure externe », d'être à même de légiférer sur des modalités d'organisation et sur ce qu'il nous faut organiser. Nous avons vu qu'effectivement ces deux prescriptions ne faisaient qu'une et qu'il s'agissait dans ces deux cas de s'inscrire au sein de la « poupée russe » qu'évoque François Le Lionnais, mais le problème est quoi qu'il en soit posé : l'artiste décide de former quelque chose qu'il a sélectionné, de s'attaquer à un ensemble d'éléments qui sont d'emblée de son fait. Rien ici n'est laissé au hasard : tout ce qui rentre dans le cadre de l'œuvre fait l'objet d'une règle, et il n'est pas étonnant qu'une pratique artistique conçue de semblable façon « enferme » quelque peu celui qui s'y adonne. Autonomie n'est en effet pas ici un vain mot : l'art semble avoir pour seul et unique but l'exploration de ce qui « peut être » au sein du matériau de l'art ; il s'agit d'interroger les possibilités qui résident dans le « cercle » qu'évoque Michel Leiris. Il semble donc que nous soyons bel et bien face à un nouveau problème : la « fermeture » de la littérature et de l'art condamne-t-elle l'œuvre à n'être qu'une « imaginaire panacée », une simple « diversion » ? Ne tombons-nous pas en adoptant semblable position sous le coup des remarques de Maryvonne Saison ? Ne faut-il pas rendre l'esthétique, et donc le travail que nous avons réalisé, responsable d'un « partage qui situe et maintient l'art et le travail de l'imagination à l'écart des réalités de la vie, des impératifs de l'action comme des enjeux de la connaissance,

---

<sup>431</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1995, p. 86-87.

dans une aire de l'irréalité constitutive de l'art comme réalité autonome »<sup>432</sup> ? L'art se « voit ainsi accordé en même temps son autonomie, sa liberté, son territoire et sa frontière. »<sup>433</sup>

Nous sommes effectivement ici face à l'un des « effets pervers de l'autonomisation progressive de l'art »<sup>434</sup>, et il nous faut interroger plus avant semblable « perversité ». Ce triste état de fait est avant tout, et selon nous, l'« effet » d'une autonomie mal comprise et mal pensée, d'une autonomie qui n'est pas véritable autonomie. Le problème tient au passif qu'utilise Maryvonne Saison : « l'art se voit accordé ». Notre travail entend « accorder » tout autre chose à l'art et à l'artiste, et nous espérons ne pas être tombés dans le piège de ce « cantonnement ». Ce que nous souhaitons « accorder » à l'art, c'est précisément la possibilité, voire le droit, de déterminer « son autonomie, sa liberté, son territoire et sa frontière. » Ceux-ci sont en effet le produit d'une seule et même chose : la règle. L'art qui se place sous l'égide de « contraintes » définit l'autonomie dont il jouit : il se donne sa propre règle, se soumet à un ensemble de prescriptions qu'il a lui-même conçu. Là réside tout l'art de la « concertation » : il s'agit d'inventer des règles, de penser ce qu'une « contrainte » est à même de produire et de « sculpter » en quelque sorte l'inspiration. La réflexion qui est au fondement de l'œuvre, et qui est le fait de l'artiste, détermine tout à la fois sa « liberté » et ses modalités d'action, son « territoire » et les choses sur lesquelles il entend s'exercer, sa « frontière » et les limites dans lesquelles il se doit d'opérer. C'est le sens de la « littérature volontaire » qu'évoque Raymond Queneau : la littérature et l'art relèvent d'une décision, d'une capacité à penser l'action dans laquelle l'art s'engage.

Si l'art conçu de la sorte relève d'une doctrine philosophique, il s'agit bien de celle des stoïciens : Épictète entend également placer des règles et des prescriptions

---

<sup>432</sup> M. Saison, « L'espace de la représentation », dans *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, ouvrage édité par le comité d'organisation du 15<sup>e</sup> Congrès, l'Institut d'esthétique et de philosophie de l'art, et la faculté de Lettres de l'université de Tokyo, Tokyo, 2003, p. 351.

<sup>433</sup> M. Saison, *Idem*.

<sup>434</sup> M. Saison, *Ibid.*, p. 352.

au fondement de l'action. Son *Manuel* peut être lu comme un véritable « arsenal de législations » : à chaque situation correspond une maxime ; à chaque affection répond une sentence. Nous proposons d'adopter semblable position. Il n'est aucunement dans notre intention de contester le fait que l'art soit affaire de passion ou d'inspiration : il est juste question d'opposer une règle à ces deux principes d'action, de les orienter dans une direction précise afin de les inviter à s'exercer sur un matériau donné. À une passion répond une raison, une prescription qui a avant tout valeur de « complication ». Il ne s'agit pas, ainsi que l'écrit Boileau, de « chérir » la raison, de faire en sorte que les œuvres empruntent d'elle seule et « leur lustre et leur prix » : il s'agit d'utiliser la raison, de produire la prescription qui est à même de permettre à l'artiste de s'inscrire dans un ensemble de possibilités. « Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent, / Ouvrier estimé dans un art nécessaire, / Qu'écrivain du commun et poète vulgaire »<sup>435</sup> : certes, mais dans le cas des œuvres que nous évoquons, il s'agit d'être un maçon qui dispose de seulement cinq sons ou un ouvrier qui se doit d'utiliser un « stock » d'élément déterminé par avance. S'il s'agit de réaliser une « construction », c'est à l'aide d'un matériau fort problématique : le maçon doit trouver les moyens d'ériger un édifice à l'aide de choses qui ne sont pas destinées à cet usage mais qui lui offrent pourtant un ensemble de solutions.

C'est en ce sens que nous entendons la notion d'autonomie : elle désigne pour nous la capacité à s'inventer des règles, à se placer sous l'égide de prescriptions. L'art conçu de la sorte ne désire pas seulement se constituer son « domaine propre » ainsi que l'écrit Theodor Adorno : « Si, comme le dit Valéry, l'art ne veut se devoir qu'à soi-même, c'est parce qu'il aimerait symboliser un en-soi, le non-dominé du non-défiguré. Il est l'esprit qui se nie en vertu de la constitution de son domaine propre. »<sup>436</sup> Le « propre » de l'art devient problématique dans le cadre de l'œuvre telle que nous l'avons présentée : si « domaine » il y a, celui-ci n'est en tout cas pas constitué par son matériau, par les éléments qu'il se propose d'agencer et par les

---

<sup>435</sup> N. Boileau, *Art poétique*, chant IV, 26-28.

<sup>436</sup> T. Adorno, *Paralipomena*, dans *Autour de la théorie esthétique*, traduit de l'allemand par M. Jimenez et E. Kaufholz, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 1976, p. 49.



espaces au sein desquels il se propose d'intervenir. C'est au contraire au sein de « lieux communs » que les pratiques artistiques que nous avons évoquées prétendent travailler : Michel Leiris, par exemple, entend « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »<sup>437</sup>, travailler à partir d'éléments qui appartiennent à une langue on ne peut plus commune. L'œuvre semble être un dispositif destiné à « travailler » ce qui est extérieur à l'œuvre, destiné à donner forme à « l'élément non-artistique de l'art »<sup>438</sup> comme dit Adorno. La « signification » des mots, le « donné » qu'affronte tout œuvre acquiert un tout autre statut : « Un mot introduit dans une œuvre littéraire ne se défait jamais tout à fait des significations qu'il a dans le discours de communication ; mais dans aucune œuvre, en revanche, même dans le roman traditionnel, cette signification ne reste invariablement celle qu'il avait à l'extérieur. Le simple verbe "était" s'il figure dans le récit de quelque chose qui n'a pas été, prend de ce fait une qualité formelle nouvelle. »<sup>439</sup>

Le « propre » de l'art est précisément de s'emparer de ce qui ne lui est pas « propre » : en termes de matériau, il n'a pas de « territoire », ne prétend pas se cantonner à quelque « domaine » que ce soit. Le « propre » de la « création sous prescription » n'est pas ce que cette dernière se propose d'employer mais ce que ces éléments « deviennent » : l'art se propose de penser des relations, d'instaurer des rapports inédits entre les choses qu'il se propose d'utiliser. Un écrit est le lieu, à lire Michel Leiris, d'un « dire *différent* » : les mots y trouvent une place, une fonction, un usage qui ne sont pas ceux qu'ils possèdent dans le langage « ordinaire » et dans l'ensemble des situations de communications. Écrire est l'occasion, ainsi que le suggère Raymond Queneau, d'élaborer des « parlens nouveaux » susceptibles de produire des « pensers nouveaux » : l'auteur peut y « explorer » la langue qu'il se propose d'utiliser, ne pas s'en tenir à un lexique donné mais employer vocabulaires et syntaxe provenant d'autres époques et d'autres horizons. C'est en ce sens que

---

<sup>437</sup> M. Leiris, *Langage tangage*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>438</sup> T. Adorno, « Engagement », texte repris dans *Notes sur la littérature*, éditions Flammarion, collection « champs », Paris, 1999, p. 287.

<sup>439</sup> T. Adorno, *Idem*, p. 286-287.

l'autonomie de l'art acquiert un « efficace » : l'œuvre se propose de repenser ce qui « est », de ne jamais s'en tenir aux modalités de ce qui existe. Le « territoire » de l'art est avant tout, et surtout, l'occasion de combiner et d'associer autrement, de faire valoir d'autres modes d'agencement et d'utilisation de l'ensemble des choses qu'il est à même d'utiliser. Il s'agit de revisiter ce qui « est » à l'aune de ce qui « peut être », de conférer de nouvelles « qualités formelles » aux éléments susceptibles de prendre place dans le cadre d'une œuvre.

L'art est la promesse d'un ordre « autre » : en se dotant de règles, et en définissant des jeux, il est à même de penser de possibles modes d'organisation, et ce dans quelque champ que ce soit. Le but du jeu consiste, comme le montre parfaitement le « dire *différent* » de Leiris, à ne pas s'en tenir à la législation existante : il s'agit de produire une législation, d'inventer les moyens de disposer « différemment » tout ce qui rentre en jeu dans le cadre d'un écrit quel qu'il soit. L'art est en ce sens parent de l'utopie : il cherche à penser des alternatives, à reconstruire l'ensemble de ce qui existe selon de tout autres lois. De même que dans le cas de l'utopie, le créateur cherche à se situer dans un « nulle part » : il s'intéresse à ce qui n'existe pas et tente de penser les conditions de son existence. L'autonomie de l'art est précisément l'occasion de s'en tenir à ce « nulle part », de ne jamais s'enfermer dans quelque « territoire » ou « domaine » que ce soit. L'artiste qui se « concerte », qui produit sans cesse des règles et des prescriptions, ne cesse de penser les conditions d'un « autre » qui jamais ne revient au « même ». Un effort est au fondement des créativités que nous avons évoqué : élaborer sans cesse de nouvelles « contraintes », comme dans le cas de l'OuLiPo, écrire sans répéter de nouvelles « séries », comme dans le cas de Schoenberg, se situer continuellement dans le « flux » et la « coulée » que représente « PEINTURE », comme dans le cas de Gérard Gasiorowski. Inventer des règles, mettre au point de nouveaux « procédés », signifie faire varier le « coefficient d'art », s'ouvrir sans cesse à d'autres possibilités.

L'autonomie que nous évoquons ici ne se réduit ainsi aucunement à un « territoire » et ne connaît pas de « frontière » fixe. Le possible de l'art est fonction

des possibilités de la prescription : tant que d'autres « contraintes » seront susceptibles d'être pensées, d'autres agencements et relations seront susceptibles de naître et d'autres ordres seront susceptibles d'être créés. L'art a pour seules limites les limites qu'il est lui-même en mesure de fixer : c'est l'ensemble des lois dont il est à même de se doter qui détermine l'ensemble de ce qu'il est à même d'embrasser et de « travailler ». C'est pourquoi nous avons souhaité ouvrir notre travail par la question : « Que faire ? » Il s'agit en effet de nous interroger sur les possibles reformulations de cette interrogation-là. Le problème que nous avons tenté de poser n'est pas tant celui d'une « autonomisation » de l'art que celui des possibilités d'exercice d'une autonomie en art. Quels « usages tout à fait particuliers » pouvons-nous faire d'une proposition ? Quels « axiomes », « postulats » et « procédés » est-il possibles de penser ? Voilà les questions sur lesquelles débouche notre réflexion. Nombre de pratiques artistiques poursuivent en ce sens les travaux des artistes que nous avons cités en décidant de se placer sous l'égide de semblable interrogation. Lorsque Pierre Boulez donne pour titre à l'un de ses articles : « Schoenberg est mort », c'est pour présenter les nouvelles règles dont il a su se doter. Tenter de *Penser la musique aujourd'hui* suppose de s'inscrire dans le devenir de la prescription, ainsi que le fait remarquer le musicien français : « L'univers de la musique, aujourd'hui, est un univers *relatif* ; j'entends : où les relations structurelles ne sont pas définies une fois pour toutes selon des critères absolus ; elles s'organisent, au contraire, selon des schémas variants. »<sup>440</sup>

Puisque la prescription est elle-même affaire de devenir et de possibilités, il s'agit de ne pas opposer « art autonome » et « art engagé », comme le fait Adorno de façon un peu simpliste lorsqu'il écrit qu'il faut défendre « l'œuvre autonome et non l'œuvre engagée »<sup>441</sup>. L'« engagement » est également l'affaire de l'œuvre « autonome » : les possibilités de l'exercice d'une autonomie en art ne s'arrêtent pas aux frontières des « réalités de la vie » et l'œuvre est à même de définir des « territoires » qui appartiennent à l'existence elle-même. Ici aussi, des artistes sont à même de constituer un ordre « autre », à l'instar de Guy Debord : « Nous devons mettre au

---

<sup>440</sup> P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1999, p. 35.

<sup>441</sup> T. Adorno, « Engagement », texte repris dans *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 304.

point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelles interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent.»<sup>442</sup> Si cette intervention est « ordonnée », c'est avant tout parce qu'elle entend définir, ou plutôt redéfinir, des « situations ». L'espace public devient un espace de jeu : il est possible de s'y inscrire, et de le modifier, en inventant des règles. La prescription permet d'élaborer une « construction supérieure du milieu » : « Il faut définir de nouveaux désirs, en rapport avec les possibilités d'aujourd'hui. Il faut déjà, au plus fort de la lutte entre la société actuelle et les forces qui vont la détruire, trouver les premiers éléments d'une construction supérieure du milieu, et de nouvelles conditions de développement. [...] Il faut entreprendre maintenant un travail collectif organisé, tendant à un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne. »<sup>443</sup>

C'est ici aussi à travers une « législation nouvelle » qu'il s'agit d'opérer. C'est un art fondamentalement autonome qui est ici à l'œuvre ; c'est en tant qu'il est à même de penser des règles, de se doter de lois qui lui sont « propres » que l'art est à même de « bouleverser » le « milieu » dans lequel il s'inscrit. Il s'agit ainsi, pour Guy Debord, de mener une « étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement des individus »<sup>444</sup>. La connaissance du « milieu » est indispensable à sa « modification » ; mener une étude sur l'usage et l'organisation de l'espace public signifie se donner les moyens de l'organiser « autrement ». Le but de cette « psychogéographie » est de se créer un « territoire », de définir un espace qui soit « propre » à l'art, comme dans le cas de Sophie Calle qui se propose « d'améliorer la vie à New-York » en suivant un ensemble d'instructions : sourire, parler à des inconnus, distribuer de la nourriture et des cigarettes aux sans-abri, adopter un lieu public. La règle est ici aussi un vecteur de créativité, permet de s'inscrire dans un

---

<sup>442</sup> G. Debord, « Rapport sur la construction des situations », texte dans l'ouvrage du même titre, éditions Mille et une nuit, Paris, 2000, p. 33.

<sup>443</sup> G. Debord, *Idem*, p. 30.

<sup>444</sup> G. Debord, *Ibid.*, p. 35.

« ensemble de possibilités », ensemble qui est cette fois situé au sein de la « vie » elle-même. Nous en revenons ici au personnage du stoïcien : l'artiste, de même qu'Épictète, se propose de suivre un ensemble de règles qu'il a lui-même déterminé et de se soustraire à l'emprise du « milieu » ou des « circonstances » dans lequel il opère. Rien ne saurait le détourner des principes qu'il s'est fixé : c'est à l'inverse lui qui détourne, « bouleverse », « modifie » l'espace dans lequel il se propose d'intervenir.

C'est un art « autonome » qui est ici à l'œuvre : c'est en tant qu'il peut se fixer ses propres lois, se placer sous l'égide de prescriptions, que l'artiste est à même d'intervenir au sein même de l'existence. Le vecteur de l'inscription dans un possible est également ici la règle et le jeu, ainsi que l'affirme Guy Debord : « Notre action sur le comportement, en liaison avec les autres aspects non souhaitables d'une révolution dans les mœurs, peut se définir sommairement par l'invention de jeux d'une essence nouvelle. Le but le plus général doit être d'élargir la part non médiocre de la vie, d'en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls. On peut donc en parler comme d'une entreprise d'augmentation quantitative de la vie humaine, plus sérieuse que les procédés biologiques étudiés actuellement. »<sup>445</sup> Le terme « élargir » nous renvoie directement à la notion de possible : il ne s'agit pas d'éradiquer la « part médiocre » de la vie mais d'« élargir la part non-médiocre », de s'inscrire dans le champ de possibilités qu'ouvre une « situation » donnée. Les pratiques artistiques que nous avons évoquées dans le cadre de notre travail font toutes preuves de semblable ambition : il s'agit d'« élargir » l'usage que l'on peut faire du langage, de la « peinture » ou d'un ensemble de sons. Le problème est dans tous les cas d'appréhender l'ensemble de ce qui « peut être » : il s'agit de définir l'art comme une discipline refusant de s'en tenir à l'ensemble de ce qui « est ».

---

<sup>445</sup> G. Debord, *Ibid.*, p. 36.

# Bibliographie

## *Sources*

Borges Jorge-Luis, *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1983.

Debord Guy, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », texte repris dans *Rapport sur la construction des situations*, éditions Mille et une nuits, Paris, 2001.

Dubuffet Jean, *Prospectus*, éditions Gallimard, Paris, 1967.

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, éditions Flammarion, collection « Champs », Paris, 1994.

Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan*, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2003.

Kandinsky Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand et du russe par Nicole Debrand et Bernadette du Crest, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2000.

Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1985.

Leiris Michel, *L'Âge d'homme*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1998.

Leiris Michel, *Langage tangage*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1997.

Leiris Michel, *Biffures. La Règle du jeu I*, éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 1976.

Leiris Michel, *Fibrilles. La Règle du jeu III*, éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 1992.

Leiris Michel, *Frêle bruit. La Règle du jeu IV*, éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 1976.

Leiris Michel, *La Règle du jeu*, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2003 (le tome II de *La Règle du jeu* est épuisé dans l'édition citée ci-dessus).

Maupassant Guy de, *Pierre et Jean*, Le Livre de poche, Paris, 1976.

Oulipo, *La Littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1973.

Oulipo, *Atlas de littérature*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1981.

Perec Georges, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, CNRS éditions et éditions Zulma, Paris, 1993.

Perec Georges, *La Vie mode d'emploi*, Le Livre de poche, Paris, 1978.

Perec Georges, Harry Mathews, Oskar Pastior, Brunella Eruli, Guillermo Lopez Gallego, *35 variations*, Le Castor Astral, Paris, 2000.

Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, éditions Gallimard, Paris, 1964.

Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres, et lettres*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », 1965.

Queneau Raymond, *Exercices de style*, éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 2002.

Roussel Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, éditions Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 2000.

Schoenberg Arnold, *Correspondances avec Kandinsky et Busoni*, éditions Contrechamp, Paris, 1995.

Schoenberg Arnold, *Le Style et l'Idée*, choix d'écrits réunis par Léonard Stein, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, nouvelle édition établie par Danielle Cohen-Levinas, Buchet/Chastelle, Paris, 2002.

Schoenberg Arnold, *Traité d'harmonie*, éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1983.

Schoenberg Arnold, *Les Fondements de la composition musicale*, éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1985.

### *Etudes sur l'art*

*Académie Worosis Kiga*, texte d'Eric Suchère, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Valence, 1994.

Adorno Theodor, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, collection « Champs », Paris, 1984.

Adorno Theodor, *Autour de la théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 1976.

Adorno Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1962.

Adorno Theodor, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », Paris, 2001.

Borges Jorge-Luis, *L'Art de poésie*, traduit de l'anglais par André Zavriew, éditions Gallimard, collection « Arcades », Paris, 2002.



Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1999.

Breton André, *Manifeste du surréalisme*, éditions Gallimard, collection « Idées NRF », Paris, 1965.

Breton André, *Le Point du jour*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1970.

Breton André, *Le Surréalisme et la peinture*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », 1979.

Caillois Roger, *Babel*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1996.

Chateau Dominique, *La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique*, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 1998.

Cohen-Levinas Danielle, *Des notations musicales. Frontières et singularités*, L'Harmattan, collection « La philosophie en commun », Paris, 1996.

Cometti Jean-Pierre, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, Bruxelles, 2000.

Cometti Jean-Pierre, *L'Art sans qualités*, Farrago, Tours, 1999.

*Copier, voler. Les plagiaires*, n° 663-664 de la revue « Critique », août-septembre 2002.

Doumet Christian, *L'île joyeuse. Sept approches de la singularité musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 1997.

Foucault Michel, *Raymond Rousset*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1992.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio à partir de la traduction (depuis l'Allemand) d'Étienne Sacre, éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », Paris, 1996.

Gérard Gásiorowski. *C'est à vous, Monsieur Gásiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « contemporains monographies », Paris, 1995.

Gusdorf Georges, *Auto-bio-graphie*, éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, éditions Vrin, Paris, 1967.

Kleiber Pierre-Henri, *Glossaire, j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », Paris, 1999.

Leibowitz René, *Le Compositeur et son double*, éditions Gallimard, Paris, 1971.

Leibowitz René, *Introduction à la musique de douze sons*, éditions de l'Arche, Paris, 1997.

Leibowitz René, *Schoenberg*, éditions du Seuil, collection « Solfège », Paris, 1998.

Leiris Michel, *Brisées*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1992.

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, éditions de Seuil, collection « Points Essais », Paris, 1996.

Faure Jean-Louis, Gásiorowski Gérard, *La Guerre*, Maeght éditeur, Paris, 1989.

*Les Fleurs*, textes d'Olivier Kaepelin et de Michel Enrici, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Paris, 1991.

Marcadé Bernard, *Eloge du mauvais esprit*, éditions de la Différence, collection « Essais », 1986.

Nattiez Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques du XXe siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2003.

Saison Maryvonne, « L'espace de la représentation », dans *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, ouvrage édité par le comité d'organisation du 15<sup>e</sup> Congrès, l'Institut d'esthétique et de philosophie de l'art, et la faculté de Lettres de l'université de Tokyo, Tokyo, 2003.

Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1985.

Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux*, éditions du Seuil, collection « Pierres Vives », Paris, 1977.

*Textes et documents situationnistes*, éditions Allia, Paris, 2004.

### *Etudes et ouvrages traitant des notions de règle et de jeu*

Bouveresse Jacques, *La Force de la règle*, éditions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1987.

Caillois Roger, *Les Jeux et les Hommes*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1967.

Cometti Jean-Pierre, *Philosopher avec Wittgenstein*, Farrago, Tours, 2001.

Huizinga Johan, *Homo ludens*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, éditions Gallimard, collection « Les Essais », Paris, 1951.

Lévi-Strauss Claude, *La Pensée Sauvage*, éditions Pocket, collection « Agora », Paris, 1990.

Wittgenstein Ludwig, *Remarques philosophiques*, traduit de l'allemand par Rush Rhees, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1990.

Wittgenstein Ludwig, *De la certitude*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1987.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1996.

