

# Le « mauvais Un » du collage, le « bon Un » de l'hétérophonie

## Résumé

Dans une pratique poétique héritière du collage, nous sommes quelques-uns qui nous trouvons confrontés à une certaine lecture, assez répandue, obscurcissant nos enjeux. Appelons cette opération un « mauvais Un » : ce mauvais Un, ce peut être autant la somme inerte des faits présentés, que leur synthèse dans une expression individuelle particulière, ou encore une resaisie dans un point de vue exotique sur le monde. À chaque fois, une façon d'isoler l'œuvre dans les limites posées par son unification. Je ferai une traversée de quelques poétiques pour relever les traces de cette préoccupation et les stratégies adoptées à son contact.

Symétriquement, l'une des questions en partage dans le séminaire Babel et dans ce groupe de travail sur l'hétérophonie fut plutôt la question du « bon Un » : nœud borroméen, traitement des contradictions au sein du peuple... L'Un me semble donc être le point singulier où collage et hétérophonie se touchent en s'éloignant. Je proposerai moi-même un opérateur de « bon Un », que j'ai appelé l'obstacle, et qui peut servir à nouer en creux des discours autonomes. Ma question à notre groupe de travail sera donc : est-ce un opérateur partageable en ce point singulier ?

## Le « mauvais Un » ?

Je voudrais suivre un fil conducteur qui me servira de prétexte au parcours d'un certain nombre de pratiques de collage en poésie, ou de pratiques en rapport avec le collage. Ce fil sera ce que l'on va appeler le problème du mauvais Un.

Parler de mauvais Un, c'est dire qu'il y a des façons insignifiantes de faire Un d'un ensemble d'objets hétérogènes. Plusieurs degrés pour ce mauvais Un :

- collage comme objet particulier, somme de faits. Le Un de la somme : simple décompte des éléments utilisés ; aucune relation entre eux. Exemple d'une certaine médiation culturelle qui ne se mouille pas, qui en reste aux "faits" : "l'artiste a posé une lampe murale sur une porte dégonflée". S'il y a un enjeu, il est dissimulé sous l'ensemble des faits.
- collage comme résultat d'une production particulière, idiosyncrasie :
  - Un principe d'unification comme individualisation expressive peut aussi construire une compréhension faible des relations entre parties. Exemplairement, une relation d'expression entre les morceaux, gagée sur une figure imaginée de l'auteur : s'il a posé "oui" à côté de "non", c'est pour exprimer une hésitation ; "A et non A" n'est pas interdit en poésie, la contradiction se résout naturellement dans l'expression. On pense à l'effet Koulechov.
  - Autre façon d'unifier l'hétérogénéité de façon inoffensive : en un point de vue sur le monde et ses lois, point de vue compatible avec la liberté d'expression. L'auteur exprime une vision du monde (comme simultanéité d'accidents, ou chaos désordonné, ou réel irréprésentable, par exemple) par la confrontation d'éléments hétéroclites. Bon, c'est son droit d'avoir une opinion sur le monde, même métaphysique, finiront par dire quelques démocrates.

Faire Un d'une de ces trois façons, c'est :

- constituer une œuvre comme un îlot autonome, objet particulier (1) ou individu particulier (2, 3) ;
- unifier singularité, particularité et, au bout du compte, solitude ;
- s'intégrer dans un monde artistique qui serait une sorte d'archipel sans port ni barque.

Un collage sera particulièrement sensible à cette opération de désensibilisation, par sa tentative de faire Un d'une collection d'éléments disparates.

Tentative donc de voir comment quelques poètes qui font du collage se dépatouillent avec ce problème. Deux remarques préliminaires sur le parcours qui suit :

- Les pratiques considérées nous sont contemporaines ; il me semble que cela est assez significatif. À ma connaissance, l'Un-point-de-vue n'a pas tellement été un problème pour les avant-gardes du 20e.
- Peut-être faut-il y voir une manifestation du fait que cette libéralisation du point de vue est apparue avec la mise au musée des avant-gardes ; c'est en tout cas une opération commune, dans les institutions culturelles, que de

mettre en scène une somme des particularités d'un artiste et de son époque en lieu et place de ce à quoi son œuvre peut encore nous engager.

Je ne m'accorde évidemment pas avec toutes les positions que je vais parcourir, mais il faudra que je le rende justice (si rendre justice est précisément sortir de ce mauvais un qui protège dans la singularité individuelle et particulière).

Note sur ce travail : les poètes considérés ici sont essentiellement français. Considérer cela comme plutôt un biais géographique contingent.

## **refente de la vérité**

Je commence par une approche que je vais mettre sous le nom d'Olivier Quintyn ; probablement le poète de ma traversée qui se revendique le plus clairement de la tradition collagiste, et son livre "Dispositifs/Dislocations" en propose d'ailleurs une caractérisation assez générale :

- prélèvement d'échantillons de sources disparates, et composition de ces échantillons dans une nouvelle forme ;
- incommensurabilité de leurs sources : par exemple, le monde des mathématiques et de la peinture (je fais circuler un exemple : Apoétiques de Bernar Venet).

L'échantillon :

- participe à une composition, laissant de côté sa différence ;
- mais rappelle un monde différent, hétérogène à celui de sa présentation et à ceux des autres échantillons.

Sur les deux faces de l'échantillon, Quintyn nous dit qu'ils doivent refendre une notion trop univoque de vérité. Cette refente est donc gagée sur une indexation de chaque source par l'échantillon. Un rappel de son origine hétérogène à celle des autres échantillons.

Une question immédiate : il me semble que la distance maximale entre deux domaines de discours, disons l'art et la mathématique pour prendre un exemple, se fait plutôt dans la profondeur de leurs conséquences et problèmes spécifiques. Profondeur que l'on peut difficilement rappeler par un simple échantillon : il faut restituer un discours pour les convoquer et les éprouver.

Exemple : les tableaux de Bernar Venet représentant des diagrammes catégoriels n'exposent aucun théorème fondamental, preuve éclairante ou problème

fertile. Or c'est précisément cette modalité de leur existence mathématique qui disjoint ces diagrammes de leur existence esthétique comme dessin...

On se demande donc assez vite si l'incommensurabilité des mondes est ici suffisamment évoquée pour contrer l'une de trois homogénéisations agglomérantes que je présentais. L'essentiel pour O. Quintyn n'est probablement pas là ; son souci est une pratique du soupçon vis-à-vis de la notion de vérité, en mettant en évidence la façon dont le vrai se fabrique. Souci foucaldien, en un sens. Historiquement, on pourrait d'ailleurs rapprocher cette orientation du collage infralettriste (si l'infralettrisme est une tentative de saper la prétention à représenter le réel, à dire le vrai).

Ainsi, dans cette approche, cette limite pourrait bien être une qualité : elle sert à défaire le pouvoir de stupéfaction du vrai, pour tenter d'en faire apparaître les procédures. Donc il y a peut-être un intérêt stratégique, ici, à diminuer l'intensité de la lumière mathématique, pour dissiper une sorte d'effet de terreur. Je me sens assez étranger à cette idée, mais je lui accorderai tout de même une certaine cohérence.

Cela dit, si on oublie la polémique sur les vérités, il y a peut-être à tirer de là une opération littéraire de sourdine : l'unification pourrait diminuer une intensité gênante, éblouissante, terrorisante peut-être, en la particularisant. Opération d'indifférence, comme ces mauvais Uns le permettent. Brutale, sans doute. In-juste, selon ce que je disais précédemment. Peut-être est-ce précisément pour cela que cette tradition (du collage critique, dirons-nous) use de cette opération contre celui avec lequel la justice n'est pas possible : l'ennemi (scientiste, en particulier). Ou en soin d'un trauma, antagonisme formel ; j'en parlerai plus tard.

## **Esthétisation de l'échec**

On peut aussi considérer que cette limite dans l'opération de refente de la vérité, l'apparition d'une unification particularisante, d'un auteur suggéré, est le signe d'un échec ; mais, comme les poètes sont de fins dialecticiens (quoiqu'un peu bricoleurs), il y a aussi des intellectualités qui aménagent une place pour l'échec dans le monde de la littérature.

Cela me semble être exemplairement l'opération de Christian Prigent, qui revient d'ailleurs sur la technique du collage dans le texte "Morale du cut-up" :

- sombrer dans le particulier est une loi naturelle de l'œuvre, commune à toutes les techniques littéraires qui tentent de convoquer le réel ;

- en effet, le réel étant irreprésentable, toutes les tentatives sont vouées à rater, ou à ne fonctionner qu'un court moment. cf. "Ceux qui merdRent".

Saisir un instant le réel dans son insignifiance... Réminiscence de Dada, bien sûr : ce mouvement avait bien conscience de la précarité de ses œuvres. D'où l'importance du nouveau dans cette orientation de pensée : on se souvient d'ailleurs de Tristan Tzara demandant à Brion Gysin pourquoi lui et Burroughs refaisaient ce qu'il avait fait quarante ans auparavant...

Idée que tout doit toujours être refait différemment, qui va de pair avec une inscription de la tradition cathartique : figurer le réel, c'est aussi traiter la corrosion symbolique et le Mal qui se manifeste dans son dos (cf "À quoi bon encore des poètes"), et ce traitement est à réadapter constamment aux circonstances.

On connaît le danger de ce type de thérapie : accepter le rôle de médecin de famille de la société, c'est abandonner l'idée d'une rupture réelle dans son fonctionnement nominal. C'est un abandon auquel je ne souscris pas.

Cette théorie de la littérature qui revalorise les échecs est cependant assez cohérente avec la relève lyrique du rebut, du corrompu et du sale que Prigent construit dans ses romans et poèmes carnavalesques. Un échec, c'est aussi une corruption de l'idée d'une belle œuvre bien faite, bien propre.

Au-delà de ma distance avec cette poétique, ce que je retiens tout de même de Prigent, c'est bien une insistance sur le dynamisme du précaire ; et nous verrons par la suite que d'autres pratiques poétiques font un autre usage de ce dynamisme.

## **Synthèse comme point de croisements de flux**

Une autre façon de prendre en compte le mauvaise Un, sinon comme une fatalité, du moins comme une donnée naturelle, serait de considérer les cas où le résultat de la synthèse est, sinon le vide, du moins ce qui remplit un vide, semble lui donner un contenu contingent. On reconnaît là une conception où le sujet serait une simple place, traversée par des flux hors de lui et qui constitue ses particularités.

Cette position est exemplairement tenue par Philippe Boisnard, dans son essai "Meccano" :

Le sujet est celui qui, et en cela pour une part la modernité a tout à fait raison, est happé, attiré, machiné par les mécanismes technologiques et linguistiques qui agencent et ordonnent l'espace inter-

subjectif, qui contrôlent et maîtrisent les moyens d'expression possible. Écriture alors, qui témoigne de la violence faite au sujet.

Un collage déroule ici le discours d'une subjectivité immanente, "une subjectivité immergée dans le flux de sa vie". Échos de Deleuze ou de Spinoza, ici, me semble-t-il.

Quelques exemples canoniques :

- Les portraits d'Anne-James Chaton ou les Antéfixes de Denis Roche. Portrait d'individus par les traces sociales qu'ils laissent (billets de train, fonds de tiroir...)
- "Army" de Jean-Michel Espitallier. Un narrateur, soldat de l'armée US, qui se révèle être constitué par des fragments d'interviews de plusieurs soldats, des articles de journaux, des documents officiels...

Nous ne sommes pas si loin des collages synthétiques (simultanéistes, poly-expressifs) du début du 20e comme les poèmes-conversation d'Appolinaire ; si ce n'est que l'optimisme ne semble plus de mise... (Un contre-exemple : "Universiel", de Christophe Manon ?)

Limite : Cette subjectivité immanente me paraît encore mettre en scène une impuissance. Je prends le train, je suis un billet ; "violence faite au sujet", certes, mais la mise en évidence de cette violence est-elle émancipatrice ? La seule reconnaissance d'une névrose ne permet pas de s'en soustraire ; elle en renforcera même, parfois, l'emprise.

Reste que l'on n'est peut-être pas limité à voir le lieu du sujet comme un simple contenant, et il n'est pas certain que de telles poétiques-là se limitent à cette conception du lieu. On sait que le lieu, ce n'est pas un simple contenant ; c'est quelque chose qui se constitue en relation serrée avec ce qu'il accueille. Je ne veux pas supposer que cette poétique-là du sujet prendrait forcément l'entente la plus plate de ce que "lieu" signifie. Il faudrait creuser (étude d'un objet par les morphismes qui s'y appliquent, comme en théorie des catégories ?)

En tout cas, on voit ici que la synthèse mime l'opération qui constitue un sujet en individu particulier, et tente ainsi d'en exhiber les rouages. Le « Mauvais Un » que l'on veut conjurer ici est d'abord dans la réalité sociale ; et, si l'œuvre suit la même logique, c'est pour rendre visible ce qui se passe hors d'elle. On pourrait dire que l'œuvre tente de réduire l'efficacité des identifications particulières en les montrant en fonctionnement, en levant le capot de la machine unificatrice.

## **Technologie intellectuelle, retraitement d'informations**

La poétique de P.Boisnard aurait alors ceci de commun avec celle de C.Prigent que le symbolique y est connoté négativement : on chute du réel au symbolique, ou on expose la violence symbolique faite au sujet.

Mais il est un type de poétique du collage qui considérera cette retombée dans le symbolique comme un succès plutôt que comme un échec. C'est exemplairement ce que montre Franck Leibovici dans "Des documents poétiques". Il évoque en particulier les dessins de Mark Lombardi : ces dessins mettaient en relation les personnages du "monde des affaires" selon des liens de scandales politico-financiers ; après le 11 septembre, le FBI les consulta en tant que représentation synoptique propre à faire avancer l'enquête.

C'est précisément ce type d'usage, qui ne sépare pas le monde de l'art et la sphère publique, qui intéresse F.Leibovici. En somme, les dessins de M.Lombardi étaient avant tout des technologies intellectuelles ; ils retraitsaient des informations, leur donnant un éclairage nouveau.

Ainsi, chez F.Leibovici, ce qui s'apparentera au collage, ce sera un ensemble de dispositifs réappropriables : post-it, mémo, PowerPoint. Exemple de ses "Portrait-Chinois", qui partent d'un matériau assez similaire à celui de J-M. Espitallier dans "Army", mais s'en sert principalement pour faire varier les dispositifs qui les retraitsaient.

Pour F.Leibovici, l'incommensurabilité supposée des disciplines est un axiome essentialiste, qui cherche à imposer une distinction a priori (à la limite, une définition), et restreint ainsi les opérations disponibles dans un domaine. Au contraire, il y a une circulation entre les disciplines.

Au bout du compte, sous cette poétique, ce qui est donné, c'est un monde continu où des informations sont reprises et rendues sous une forme nouvelle. Il y a aussi une péremption du document poétique, son information peut être retraitsée ailleurs.

Et cette péremption n'est pas toujours une opération négative : F.Leibovici soutient qu'elle sert aussi à traiter ces questions traumatiques que la communauté internationale peut s'imposer à elle-même, dans ses ONGs, articles de journaux et vidéos complotistes, en désactivant l'émotion paralysante par l'usage d'outils familiers, chacun pouvant ainsi les faire siens dans sa propre sphère intime. En somme, les diviser en les particularisant.

J'ai déjà dit le doute que m'inspirait le rôle de médecin de famille de la so-

ciété ; ce que je retiens de F.Leibovici, c'est tout de même cette place qu'il accorde à la possibilité de domestiquer (plutôt que d'annuler) une intensité pathologique et paralysante ; capacité qu'il prête donc à un certain type de collage, et qui peut me sembler fertile.

## **Partage d'une compétence cognitive**

Mais redécrivons la limite évoquée précédemment, cette tendance du collage à se ramener à une unité "point de vue" inoffensive. Elle est parfaitement thématifiée par Christophe Hanna dans son texte "La table de Kamélia".

Kamélia est élève au collège où C.Hanna enseigne. Sur son pupitre, elle met en place un collage dont elle se sert pour organiser ses ripostes contre les représentants de l'autorité (profs, surveillants, personnel administratif).

Seulement, C. Hanna présente une photo de ce dispositif lors d'une exposition autour du collage ; et, au lieu d'être vu dans sa fonctionnalité et son utilité cognitive immédiate, il est interprété comme une représentation de l'environnement culturel d'une collégienne. Une image plutôt qu'une arme.

Ici, l'Un-point-de-vue a donc détruit l'application première d'un collage. C.Hanna relève ainsi :

Ce réflexe herméneutique suit une tendance dominante aujourd'hui parmi les poétiques qui cherchent à décrire les mécanismes propres aux compositions hétérogènes et les modes de compréhension qui leur conviennent. La discontinuité syntaxique y est, en effet, souvent associée à une métaphysique réaliste, et décrite comme la forme même d'une "présence". La rupture serait la trace (naturelle) de la séparation de la langue et du monde (contre l'illusoire continuité du récit, ou contre la fausseté, le caractère fallacieux des images), inscription en creux du "présent" à même la diction, ou encore exacte projection de l'esprit sur la page. Elle serait, par conséquent, le signe même de cette vérité (de ce réel) insaisissable par toutes les logiques mimésiques, et n'aurait d'autres figures que celles qui, dans la dislocation, se donnent comme leur négation. Finalement, ce qu'une écriture collagiste, dans sa négation référentielle, nous donnerait à voir, elle serait la seule à nous le montrer, et ne pourrions guère y avoir accès autrement, puisqu'elle serait seule à saisir cet objet a-nominal ou innommable. Après avoir dit cela, il ne nous reste donc plus qu'à

nous taire ou à le répéter, ce qui effectivement est le cas des critiques qui défendent cette position.

...pour conclure sur la recommandation de lecture suivante :

Peut-être devrait-on, finalement, cesser d'adresser aux écritures de montage la seule question de l'expression qui, ainsi posée, rend inutile l'analyse de leur fonctionnement. Il serait nécessaire, en tout cas, d'y adjoindre celle de leur opérativité – autrement dit, "Que nous font-ils faire ?" ou encore "Que nous permettent-ils d'effectuer, et comment ?"

Pour résumer :

- Un sujet active un dispositif et s'en sert, plutôt qu'il n'est représenté ou analysé par lui ;
- Mais cette fonctionnalité est mise en péril par un réflexe de lecture intériorisé, en particulier en contexte institutionnel ;
- Dans ce contexte, il faut soutenir l'extériorité du dispositif par un propos théorique ; opération que tente d'effectuer C. Hanna en invoquant assez systématiquement des usages courants, telle la table de Kamelia.

L'idée originale qui me semble être centrale dans le travail de C.Hanna, ce sera que cette théorie est intégrable dans l'œuvre comme en partage avec les pratiques ordinaires qu'elle redispense. Partage de la pensée, en somme, pour ne pas rabattre l'œuvre sur l'individu Hanna.

Exemple : Valérie par Valérie, où La Rédaction / C.Hanna se fait plume d'une modeste starlette de télé-réalité. Le livre sert scrupuleusement un besoin d'expression assez typique de ce genre littéraire ("donner ma version des faits, rétablir une image de moi plus juste que celle que l'on a montrée"); seulement, ce désir expressif assez stéréotypé, sans être trahi, avance simultanément une réflexion sur des problèmes cognitifs communs : qu'est-ce qu'une opinion, que veut dire en changer... Et on ne semble jamais en mesure de défaire l'union Hanna-Valérie dans cette recherche.

Exemple 2 : avec un objet qui s'apparente plus au collage : les GUTs.

- les GUTs sont des posters sur lesquels il remet en scène les cartes dessinées pour rendre compte de phénomènes inexplicables : pour "Marcinelle", la visite par le témoin (un nommé Gleason) d'un complexe militaire où seraient conservés des restes d'extra-terrestres ; à gauche, on lit : "Auparavant, il avait observé à deux reprises des OVNI en Floride" ;

- Ces cartes sont considérées comme des dispositifs ad hoc pour reconfigurer une expérience traumatisante, et il confond celles-ci avec d'autres cartes : reconstitutions d'affaires criminelles ; en bas à droite : "un mannequin en plastique vêtu qui représente fidèlement un corps trouvé jadis" ;
- Se poursuit ensuite le geste de la con-fusion des cartes en direction d'un savoir partagé de ce qu'est une reconstitution, y compris au quotidien : étude des routines comme fonctionnement cognitif. Façon, par exemple, dont ces routines servent par exemple à annuler des représentations paralysantes, ou à construire des comportements. Ou sur le rapport entre reconstitution et trauma, les façons de désactiver l'inhibition corrélative au second... ; ainsi ce réductionnisme comportementaliste et anonyme qui déclare, dans le paragraphe du haut : "Je crois que ces gestes déterminent si sensiblement les façons d'être des images intérieures que ce que j'appelle image mentale s'y réduit en fait totalement."
- L'essentiel, pour que son dispositif fonctionne, est que ce mouvement réflexif suive la logique du collage qui l'accueille, se mette en relation avec les témoignages d'OVNI ou la reconstitution d'une affaire criminelle, et mêle les énonciations jusqu'à ce que chaque fragment participe à l'enquête sur un savoir commun. Un fragment qui semblera théorique viendra en fait de quelqu'un qui a vécu un enlèvement ; par des extra-terrestres, ou par un être humain ; celui que j'ai cité vient d'ailleurs effectivement de quelqu'un qui a vécu une séquestration.

Par delà l'hypothèse "cognitiviste" sur laquelle reposent ces dispositifs, l'essentiel pour moi sera ici l'accent mis sur la solidarité entre les efforts de pensée, et singulièrement les plus méprisés ; quelque chose comme un terrain d'épreuve pour l'hypothèse de l'égalité des intelligences, au bout du compte (bien que J.Rancière ne soit pas, à proprement parler, une influence revendiquée par C.Hanna).

Une proximité avec les surréalistes, en tout cas, si l'on comprend le collage surréaliste comme vecteur d'une révolution de la quotidienneté et la subjectivité.

## **Expérience d'une dividualité**

Cette façon de faire une place à la théorie dans l'œuvre offre une nouvelle clé au problème évoqué précédemment à partir de Quintyn et Venet ; revenons-y.

Ce que nous reprochions à Venet, au fond, c'était la taille de ses échantillons : trop petits pour laisser se développer une pensée, il n'était pas certain qu'ils puissent fendre une supposée unité de la vérité ; le choix des échantillons se lisait

plutôt, malgré l'intention de l'artiste, comme une sorte de vérité de son auteur, car aucune conséquence autonome (théorème ?) ne se détachait de ce choix.

La vérité de l'individu, ce n'était au bout du compte guère plus que la somme de ses particularités : pourquoi il a choisi tel ou tel morceau, et arrangé de telle ou telle façon. Définition tautologique de la singularité de l'auteur : il est singulier parce qu'il est le seul à avoir fait cette composition-là. Ce qui signifie : il est singulier parce qu'il ne pratique pas le plagiat.

Pour qu'un échantillon résiste efficacement à une telle agglomération, il faudrait qu'il soit le siège d'une pensée autonome, portant ces propres conséquences, non récupérables dans les échantillons adjacents ; en somme, il ne faudrait pas qu'il soit un échantillon, mais un discours.

En somme, si l'on compare avec ce que C.Hanna propose, ce serait :

- effectuer le même type d'opération de traversée d'une pensée en partage ;
- mais avec une visée plus disjonctive que synoptique ;
- et dans des discours dont les conséquences sont plus intenses, afin de garantir cette disjonction.

Les sciences (mathématiques, logiques) sont ici un terrain favorable, en particulier pour le poème long : la preuve d'un théorème occupe naturellement la forme écrite. Philosophie et métaphysique offrent aussi ce type de possibilité. Théologie et ingénierie, peut-être, pour prendre des discours plus impurs. D'autres discours poseront des problèmes plus complexes, en ceci que leur mode d'existence n'est pas l'exposition écrite, ou pas seulement : je pense à la politique d'émancipation. Nous en reparlerons.

Exemple cinématographique : Straub/Huillet. Textes exigeants vis-à-vis d'eux-mêmes, nature à ses lieux d'existence maximale, musique autonome...

Exemple plus poétique : La grammaire tibétaine de Bénédicte Vilgrain. Un travail poétique et l'étude d'une grammaire qui s'ordonnent à deux responsabilités différentes.

Exemple historique : le discours architectural du livre cinquième de « Notre Dame de Paris » ; ce qu'il parvient à dire transforme les lieux que la fiction visite ensuite (en particulier, dans le chapitre qui suit, la salle du Grand-Châtelet où l'on juge Quasimodo ; son "capricieux démon de pierre" en clé de voûte).

Tout cela pourrait être mis sous le paradigme du dividu :

- chacun de ses discours peut être suivi par n'importe qui ;

- mais les suivre divise l'individu (qui devient *dividu*), il peut les habiter simultanément. Une sorte d'universalité de l'épreuve qu'ils proposent, en somme.

Dans cette approche, l'indépendance des discours n'est pas donnée a priori ; elle est à gagner. De sorte que cette poétique jouera plutôt le mauvais Un de l'objet particulier contre ceux de l'individu particulier. Plutôt une somme disjointe de discours qu'une expression ou représentation. Il faudra voir comment elle ne devient pas alors un simple sac de faits.

Note accessoire : comment nommer cette approche ? hétérodialectique ? pluri-discursivité, alter-discursivité ? Sans doute pas hétérologie, utilisé par Bataille pour quelque chose de très différent. Et le suffixe "logie" est unifiant, il semble indiquer que tous les discours obéiraient aux lois d'un même Logos. Hétéro-discursivité mélangerait latin et grec, ce qui en ferait un barbarisme, mais semble presque une qualité dans ce cas. Après tout, au dernier séminaire Mamuphi, un intervenant (Martín González) a introduit le terme d'hétérostylisme, qui mélange aussi latin et grec...

## Tableau récapitulatif

- Synthétique (point de vue, point de fuite) :
  - synthèse d'intensité précaire, nécessairement fugitive (C.Prigent) ;
  - synthèse stable mais accidentelle, sans substance (P.Boisnard, subjectivité immanente, place).
- Disjonctif (terrain d'épreuve), et ce qui fait division, polarité :
  - rappel de domaines hétérogènes (O.Quintyn) : échantillon représentatif ; refente de l'univocité de la vérité par la multiplicité des régimes de sens ;
  - suivi de discours hétérologiques (J.Guitton) : dualité conséquence/obstacle. Refente de l'individu par la disjonction des procédures subjectives dans lesquels il peut se trouver engagé.
- Synoptique (lieu commun) :
  - technologie intellectuelle s'intégrant dans le traitement de données collectives (F.Leibovici) : des opérations singulières retraitant une information disponible à tous ;
  - partage d'une expérience cognitive par tous, solidarité (C.Hanna) : opération partagée mise en œuvre sur des situations singulièrement isolées (OVNIs...)

Une complétude relative de l'exploration, donc. Trois questions, deux pôles :

- comment unit-on ? nécessaire précarité ou stabilité accidentelle ?
- qu'est que l'on fend, et en quoi ? vérité en sens ou individu en sujets ?
- qu'est-ce que l'on partage ? les opérations ou les opérandes ?

On voit qu'il y a de la place pour d'autres possibilités de réponse à la première question ; on le verra, ces pratiques que ce séminaire cherche à nommer des hétérophonies me semblent justement s'engouffrer dans cette place.

On a aussi extrapolé des possibles rapports différents au mauvais Un (je ne veux pas oublier que cette catégorie est tributaire d'une certaine poétique, la mienne ; d'où le terme d'extrapolation) :

- mauvais Un de type "individu particulier" :
  - pour parer un éblouissement (O.Quintyn) ;
  - pour passer une stupeur dans la sphère intime (F.Leibovici) ;
  - pour un dynamisme par la précarité (C.Prigent) ;
  - comme trace de la contingence du sujet social (P.Boisnard) ;
  - comme forme des exclus à ré-accueillir dans l'égalité des intelligences (C.Hanna) ;
- mauvais Un de type "objet particulier" :
  - pour que chaque pensée puisse développer ses conséquences propres (J.Guitton).

Où l'on retrouve tout de même que cette division du mauvais Un est liée à ma poétique : elle se singularise elle-même... On appellera cela de la cohérence (ou une démonstration des prémisses, si l'on est moins indulgent...)

## **Retour à l'hétérophonie**

Est-ce que les hétérophonies, telles que thématiques par ce groupe de travail, ont quelque chose à voir avec ces pratiques de collage ?

Une hétérophonie me semble partir d'une question différente. C'est moins la question d'annuler ou d'appriivoiser un "mauvais Un" qui s'y pose que celle d'affirmer un "bon Un", ou de "bons Un".

Exemple : Rudolf Di Stefano dans "Un cinématographe hétérophonique", mettait au centre de son exploration la question de l'unité chez Bresson, chez Godard, chez Straub/Huillet.

Par exemple, lorsque le poème-dividu demande "comment faire du Deux lorsque le multiple tend à s'agréger en une unité subjectivement faible ?", l'hétérophonie demande "Partant du multiple ou du pluriel, comment faire une unité nouvelle ?".

Ainsi, l'intérêt de ce groupe de travail pour des formes de globalité non totalisante : le fameux nœud borroméen de Lacan, ou l'objet borroméen de René Guitart.

Cette orientation a son paradigme politique, que François Nicolas a explicité plusieurs fois, et qui me semble bien éclairer l'enjeu de formalisation : la résolution des contradictions au sein du Peuple. Je reprends l'explication qu'il en donne dans son compte-rendu de l'enquête militante menée à Redeyef :

Le marxisme-léninisme était l'hypothèse qu'en matière politique, la contradiction antagonique était motrice : la contradiction bourgeoisie-prolétariat –disons la guerre de classes– était ce à quoi devaient se mesurer les autres contradictions (les contradictions non antagoniques) : la résolution de la contradiction de classe dirigeait la résolution des contradictions au sein du peuple. Plus encore, le peuple (celui dont les contradictions internes étaient de type non antagonique) se caractérisait par son rapport à la contradiction antagonique principale : le peuple était finalement conçu comme constitué par l'ensemble des gens ou groupes qui se rangeaient du côté du prolétariat dans la guerre de classes.

L'hypothèse ici soutenue est que la nouvelle séquence politique devrait peut-être renverser cette hiérarchie et la rétablir sur ses pieds : sur la base des contradictions au sein du peuple.

L'idée devient alors celle-ci : c'est la résolution des contradictions au sein du peuple qui constitue le socle du travail politique et la question de l'ennemi (de la contradiction antagonique) se clarifie politiquement à partir de cette base plutôt que préalablement : l'ennemi politique est celui qui combat cette unification du peuple, qui vise à la détruire, à la saboter, qui se déclare ennemi de cette unité.

Le peuple devient ici un terme premier (et non plus dérivé de la contradiction objective de classe), axiomatiquement posé comme constitué par cette très grande majorité des gens que rien d'essentiel ne divise –notons que cette conviction est largement partagée : rien d'essentiel ne divise ou ne devrait diviser la plus grande partie de l'humanité, et les ennemis politiques sont ceux qui sont acharnés à semer la discorde, à diviser et opposer les gens en vue de leur profit exclusif (l'ennemi prend ici la forme prioritaire du truand, du bandit,

du voleur, de l'accapareur, du propriétaire).

"Peuple" opère donc ici comme un terme prescriptif, une idée affirmative, un axiome, nullement le constat d'une réalité toujours déjà là. Il désigne en quelque sorte l'idée possible d'un point de vue d'ensemble très largement majoritaire, ou d'un intérêt général (si "intérêt" ici ne s'entend pas dans ce cas comme avantage privé comparatif mais comme cause publique partageable). Autrement dit, Peuple devient ici le nom de la Justice –la justice consistant à s'orienter selon le point de vue d'ensemble, selon la cause du plus grand nombre - et l'ennemi est alors celui qui préfère la guerre de tous contre tous, la rivalité et la concurrence contre l'idée même de Justice.

Il semble que c'est depuis ce paradigme que se fait la formalisation de mai 68 (et de ces composantes militantes hétérogènes) par l'opéra sur lequel F.Nicolas travaille, à ceci près que le dernier mouvement n'est pas accessible à la musique : il n'y a pas rien qui correspond vraiment à l'antagonisme dans une œuvre, elle doit donc s'auto-limiter dans sa capacité de formalisation et laisser cela à la politique.

## **un "bon Un" pour le dividu : l'obstacle**

Est-ce qu'il y a quelque chose comme un "bon Un" qui peut s'inventer dans le collage ? J'en connais un dans l'approche hétérodialectique : je lui ai donné le nom d'obstacle.

Dans une approche hétérodialectique/pluri-discursive, j'ai dit que les discours développent leurs propres conséquences, et ont une responsabilité première vis-à-vis d'eux-mêmes. Mais alors, ils restent dans l'élément du Même ; quel type de rapport peuvent bien entretenir les discours entre eux, alors ? Aucun ? Ce serait se contenter bien facilement de l'unité-somme... C'est là que la question de "comment nouer les indifférents" réapparaît.

Je vous soumets une hypothèse, que j'ai essayé de développer dans quelques textes : un discours A peut se lier à un discours B intégralement autonome dans la mesure où :

- B déduit des conséquences inaccessibles à A ;
- A travaille autour de cette limite que B lui révèle.

J'ai pu appeler cela un obstacle. Certainement à mettre en rapport avec le réel de Lacan, là où l'on se cogne : "obstacle" a pour moi l'avantage de permettre

de parler au pluriel, et de montrer explicitement ces points de réels (d'ailleurs correspondant à des objets parfaitement compréhensibles dans le discours B ; pas de transcendance absolue d'un réel, de ce point de vue, ou d'horizon inaccessible au symbolique de façon générale : seulement inaccessible en suivant le discours A, mais rien n'oblige un individu à rester dans A ! Cela me différencie, je crois, de ce que C.Prigent dit du réel).

Il y a une certaine proximité à la question de l'obstacle, me semble-t-il, dans les références de ce groupe :

- Est-ce que l'autolimitation de la musique vis-à-vis de l'antagonisme en politique n'est pas précisément ce type de relation ?
- Il y a un cas assez intéressant de cette dialectique dans l'Être et l'Événement d'Alain Badiou, me semble-t-il. Que nous raconte A.Badiou sur la genèse de cette œuvre ?
  - elle naît d'une rencontre décisive avec une théorie mathématique (le forçage de Paul Cohen) ;
  - de cette rencontre mathématique, il déduit une limite de la philosophie : elle n'a pas la capacité de penser l'être ; l'ontologie, c'est la mathématique ;
  - à partir de cette limite, la tâche de la philosophie est redéfinie à partir de ce qui échappe à la mathématique : l'événement, la compossibilité des vérités...
  - La forme de l'œuvre est un reflet de cette dialectique disjonctive : les méditations philosophiques se séparent des développements mathématiques...

Autre cas similaires : Godard et le militantisme politique, comme le signalait R.d.Stefano. Dans une intervention où je m'étais explicité ce rapport, j'avais utilisé l'exemple de l'écrivain Olivier Cadiot face aux artistes Joseph Kosuth et Lawrence Wiener.

À partir de là, il y a une question que je voudrais adresser à l'hétérophonie : chaque discours mis en œuvre dans une hétérodialectique a une responsabilité vis-à-vis de lui-même ; c'est par cette responsabilité qu'il se met à la hauteur des autres. Comment cela se traduit-il pour l'hétérophonie ? Le Trio de Schonberg existe indépendamment d'Instress, développe aussi (d'abord) ses propres conséquences ; comment ses conséquences sont-elles écoutées par les autres VOIX de l'œuvre ? Est-ce que la catégorie d'obstacle est fertile ?

Pour les autres formes musicales, j'aurais pu avancer ceci :

- polyphonie : responsabilité des voix les unes vis-à-vis des autres ;

- cacophonie : irresponsabilité ;
- antiphonie : partage de la responsabilité vis-à-vis d'un objet non présenté, à représenter. e.g. refrain : répétition, mot d'ordre de l'anecdote. Couplet : récit, développement de l'anecdote ;
- monophonie : responsabilité vis-à-vis de soi-même, mais en autarcie ;
- homophonie : fusion de la responsabilité.

Pour finir sur ce travail comparatif, je dirais qu'hétérophonie et hétérodialectique peuvent aussi se nouer sous ce rapport d'obstacle. Une piste :

- une hétérodialectique n'a pas les opérateurs de simultanéité qu'offre la musique, en particulier l'harmonie. Elle a en son cœur un présupposé de séquentialité (éventuellement, simultanéité simulée : e.g. polyphonie du roman) ;
- l'hétérodiscursivité n'invente pas réellement un temps spécifique de l'œuvre, certainement pas au sens de la musique en tout cas. Sans doute parce que l'écriture ne sait rien de la durée de lecture.
- Cet obstacle est peut-être une force décisive du poème écrit : la possibilité de relire, de lire plus lentement, de prendre des notes, de revenir en arrière. Voilà qui est fort utile pour comprendre une preuve... Conséquence, la poésie écrite est donc un lieu privilégié pour accueillir des traces (compréhensibles) du discours mathématique.
- Il a donc s'agit de retourner un défaut en force : jaloux de la capacité de la musique à inventer son temps, le colleur doit comprendre que ce qui apparaît comme incapacité lui donne en fait une puissance, et presque une responsabilité : donner au lecteur un temps propre, pendant lequel la restitution de quelque chose d'un théorème ou d'une preuve pourra être examinée.
- C'est aussi par ce handicap à susciter un temps à l'œuvre que le colleur s'inventera un rapport différent au discours politique. Revenons-y.

## Retour à la politique

Le paradigme de la résolution des contradictions au sein du peuple pourrait laisser penser en creux que le paradigme du collage serait le marxisme-léninisme, en ceci qu'il poserait le Deux avant le Un. Peut-être serait-ce effectivement le cas de certaines pratiques de collage, mais je n'ai pas trouvé trace de cela dans celle que j'ai explorée. Pour ma part, il me semble acquis qu'il ne faut pas singer l'antagonisme dans un poème : la politique est bien le lieu où l'on combat l'ennemi,

sa représentation artistique est trop souvent un oubli de la politique.

Quels sont les rapports que le collage entretient à la politique, à partir de cette autolimitation ? Je vais me limiter à l'approche hétérodialectique et en citer deux :

- Une interruption : la politique produit des énoncés qui viennent interrompre le processus artistique : depuis les plus brutaux (l'art est un divertissement bourgeois) jusqu'au plus subtils (c'est seulement depuis le paradoxe de la vie communiste que la promesse de bonheur commun, mise en péril, peut nous être rendue). Ces énoncés ont des effets formels de disjonction : un énonciateur qui les prononce dans un texte poétique va à l'encontre de ce que sa langue dit malgré lui, c'est à dire de l'invention poétique qu'elle accueille. L'inséparable des deux constitue une fracture, assure que la forme n'est pas là pour décorer le discours.
  - exemples : Fin de Partie de Beckett "est-ce que l'on est en train de signifier quelque chose ? Signifier ? Elle est bien bonne !", La Nuit Remue de Michaud ("Certes, cela n'est pas réjouissant") ;
  - Risque : que cela mette l'accent sur des énoncés très négatifs vis-à-vis de cette création formelle. Muette, sait-elle bien se défendre ? On pense ce qui apparaît, chez Rimbaud, comme un pessimisme face à l'urgence déçue... ou à une certaine lecture de Beckett...
- Une éthique excentrée : Il s'agit de tenir que la vie politique se fait entièrement hors du texte poétique, d'en faire l'ellipse donc, mais de garder la trace dans ce que cette vie révèle d'obstacle à la forme poétique et dans ce que cette forme poétique invite en réaction. En retour, aussi, se donner du courage par les conséquences formelles... dispositif sans doute plus éthique que politique. Exemple : je tiens un journal qui tente de suivre cette ligne-là (cf "24 novembre 2015"). Il y a des prédécesseurs imposants dans cette forme d'écrit (e.g. Feuillet d'Hypnos de Char ?), il faudrait sans doute voir comment on se place par rapport à cela.

Je ne m'étends pas, on pourrait en trouver d'autres. Ce qui me semble essentiel pour moi, c'est bien plutôt ce que Hétérophonie 68 révèle comme fertilité nouvelle dans mes propres opérations, à partir de critiques indirectes que je prends pour moi dans son adresse universelle, des butées qu'elle rend donc visibles dans ma propre pratique par la liberté de certains de ses mouvements.

Je crois en particulier que ce non-rapport à la durée de lecture permet à un texte de se mesurer à quelque chose que la musique pourra difficilement formaliser : la patience de l'enquête militante. Encore une fois, je renvoie au compte-rendu de l'enquête à Redeyef : il en donne un modèle élémentaire très utile pour comprendre les enjeux de cette opération.

En somme il s'agira pour moi de voir si une enquête militante et ses conséquences ont capacité à constituer un discours autonome dans un texte poétique, le fendre, le renouer, se donner un autre usage de la forme ainsi obtenue. Cela inclura donc un montage de son compte-rendu ; mais aussi, peut-être, ce qui excède ce compte-rendu, ces effets éthiques pour moi-même, par exemple. Je m'arrête donc sur ce point de départ.