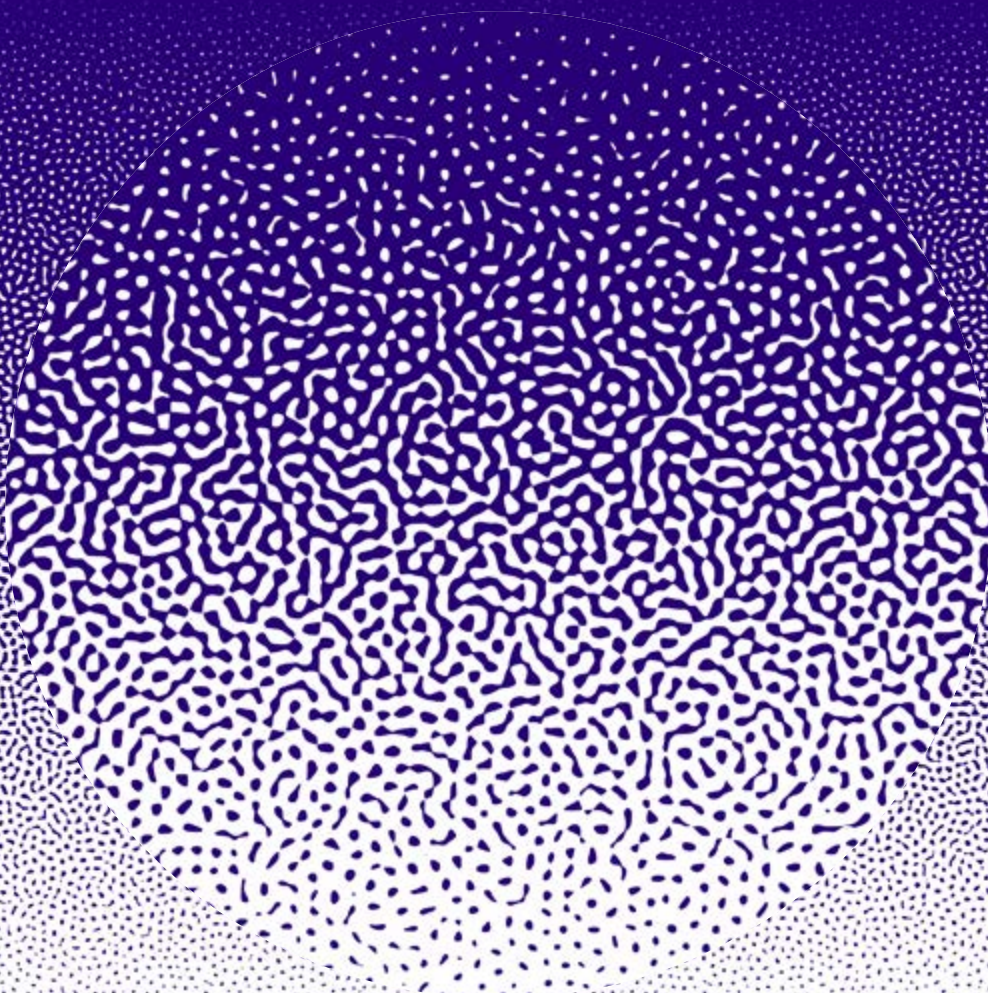


Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

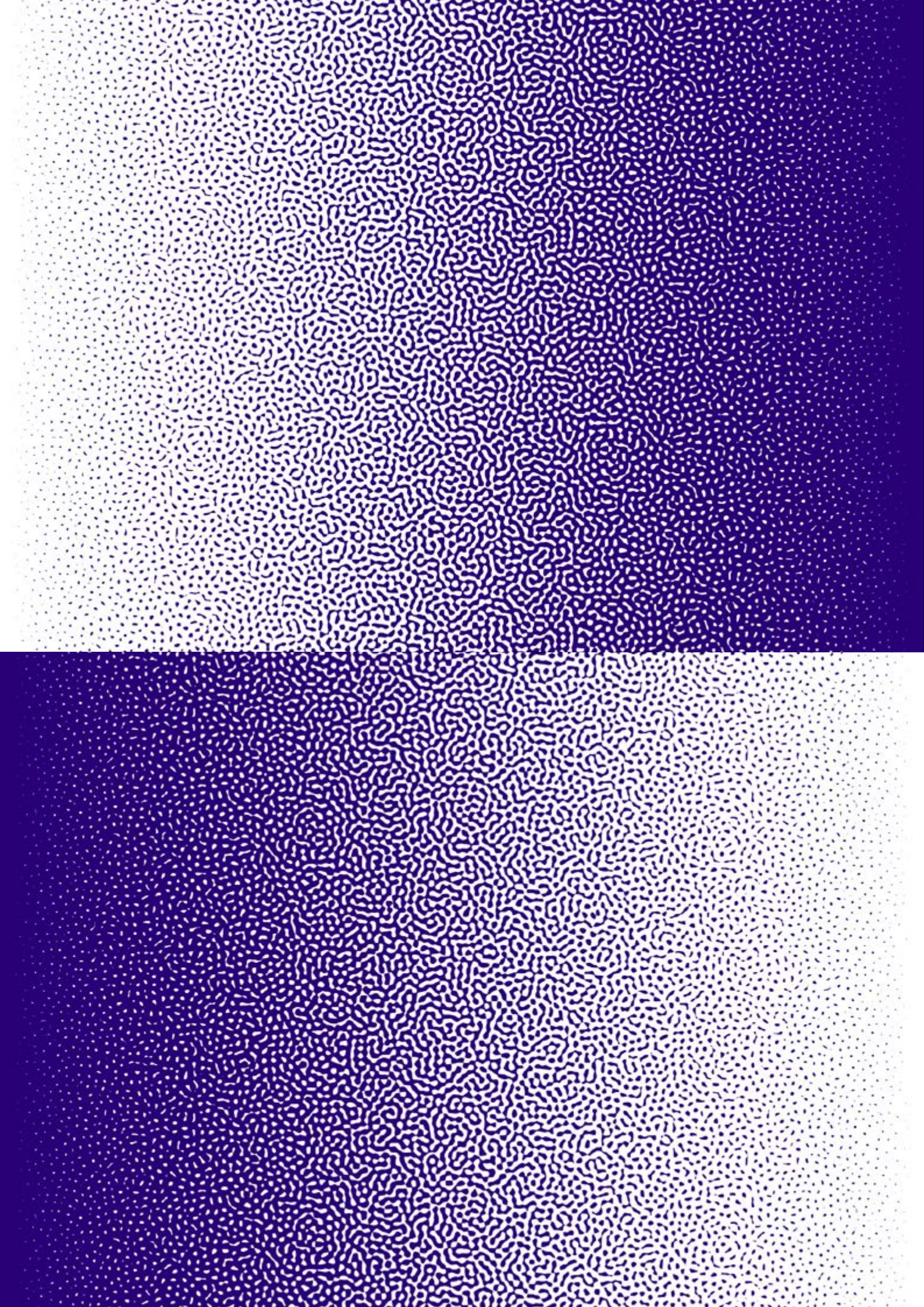
Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14



P

K



Alea.

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

3

Introduzione

- 5 Tra caso e progetto:
alea e forme di soggettivazione
nelle pratiche artistiche
Benoît Monginot Stefano Oliva
Sébastien Wit

I. Forma e alea nelle arti performative

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 15 | (Caso) per caso.
La contingenza
nell'improvvisazione artistica
Alessandro Bertinotto | 55 | Progetto e ricerca della forma.
Dall'aleatorio ai campi di validità
Carlo Deregibus
Alberto Giustiniano |
| 37 | Il movimento: <i>tutto qui</i> .
L'ordine aleatorio delle
macchine danzanti
Veronica Cavedagna
Alice Giarolo | 71 | L'infallibilità dell'improbabile:
dipingere, camminare, filmare
Daniela Angelucci |
| | | 81 | Intervista a Mauro Folci
a cura di Guido Baggio
e Stefano Oliva |

II. Toccare il codice: processi e alea

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 101 | Entre processus stochastiques et métriques d'évaluation : l'IA-créatrice à l'épreuve de l'étrangeté
Sylvain Reynal | 135 | The Strategy of Genesis. On the Productive Power of Artistic Iteration
Alice Iacobone |
| 117 | L'image du monde en son infinité. L'alea dans la pratique filmique de Jacques Perconte
Rodolphe Olcèse | | |

III. Scritture contingenti – caso e letteratura nel Novecento

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 151 | Face au hasard : ouvraisons poétiques au XXe siècle
Jean-Pierre Zubiate | 185 | Hasard et Orient au XXe siècle. Les controverses artistiques Boulez / Cage et Queneau / Breton
Sébastien Wit |
| 171 | Coup de « dé » et « lois du hasard » dans les créations poétiques et plastiques de Ghérasim Luca
Sibylle Orlandi | 197 | Decolonizzare la lettura. Indecidibilità nella prosa rioplatense (1960-1969)
Paulo Fernando Lévano |

IV. Coda: *les jeux sont faits*

- 213 « Le hasard ne fait rien au monde – que de se faire remarquer ». Entretien avec Anne Duprat
Propos recueillis par Benoît Monginot et Sébastien Wit

V. Varia: focus su Guillaume Artous Bouvet

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 229 | Lieu (Artaud, Jabès)
Guillaume Artous-Bouvet | 241 | Infondatezza di una pratica discorsiva su <i>Inventio. Poésie et autorité</i> di Guillaume Artous-Bouvet
Benoît Monginot |
|-----|---|-----|---|

Tra caso e progetto: alea e forme di soggettivazione nelle pratiche artistiche

Benoît Monginot

Professore *Agrégé* di Lettere moderne – attualmente Lettore di scambio presso l'ambasciata di Francia e l'Università di Torino. Dottore di ricerca in Letteratura francese, membro del gruppo di ricerca ALEA, la sua ricerca verte sulla poesia francese dell'Ottocento e del Novecento, sulla teoria letteraria, sui rapporti tra filosofia e letteratura nonché sulle pratiche di scrittura creativa. Tra le sue pubblicazioni, ricordiamo la monografia *Poétique de la contingence* (Honoré Champion, 2015).

benoit.monginot@gmail.com

Stefano Oliva

dottore di ricerca in Filosofia all'Università degli Studi Roma Tre, è stato assegnista di ricerca nel medesimo Ateneo ed è attualmente ricercatore presso il Centro DISF (Pontificia Università della Santa Croce). Docente presso la Facoltà di Filosofia del Pontificio Ateneo S. Anselmo e il Quasar Institute for Advanced Design, ha pubblicato *La musica nell'estetica di Pareyson* (Il glifo, 2012), *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera* (Mimesis, 2016), *Il Mistico. Sentimento del mondo e limiti del linguaggio* (Mimesis, 2021) e ha curato l'edizione italiana di Alain Badiou, *L'antifilosofia di Wittgenstein* (Mimesis, 2018).

oliva.fil@gmail.com

Sébastien Wit

Professore *Agrégé* di Lettere moderne, e dottore di ricerca in Letterature comparate. Attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Picardie, segue e coordina le attività della rete scientifica ALEA. Ha pubblicato nel 2019 una monografia dal titolo *Romans du hasard*: Italo Calvino, Julio Cortázar, Philip K. Dick, Marc Saporta (Presses universitaires de Rennes). La sua ricerca verte sulla crisi della cultura del libro nel XX secolo (intesa sia come crisi della forma dell'oggetto "libro" che come crisi del logos in quanto facoltà di comprendere il mondo).

sebastien.wit@u-picardie.fr

Le forme artistiche traducono e producono forme di soggettivazione. Presentandosi come il precipitato di un insieme di rappresentazioni, pratiche, atti e decisioni dei loro autori, esse definiscono percorsi estetici e modalità interpretative che impegnano la condotta del pubblico, oltre a quella dell'artista stesso. Possono quindi essere considerate "dispositivi" nel senso preciso che Agamben attribuisce al termine: «Qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (Agamben 2006, 22), o di definire "modi di essere" in base alla loro "capacità dinamica di impatto esistenziale", al modo in cui intrecciano il piano delle forme e delle rappresentazioni a quello dell'esistenza (Macé 2011).

Riconoscere esplicitamente all'alea un luogo nella creazione o ricezione dell'opera mette radicalmente in questione l'idea di una relazione tra la significanza dell'opera, il modo in cui essa si fa portatrice di senso e l'esistenza di un progetto da cui essa prenderebbe origine. L'implicazione del caso quale causa della produzione artistica dà luogo dunque a una situazione critica poiché non consente di accedere a un'interpretazione dell'opera come manifestazione di una verità preesistente. In altre parole, il riconoscimento o la rivendicazione di una parte di caso nel processo creativo sembra implicare modalità di significanza per le quali l'identificazione di un progetto diventa molto problematica. È altamente probabile, dunque, che l'iscrizione dell'alea nelle opere condizioni le modalità di soggettivazione prodotte.

I. Forma e alea nelle arti performative

Posta la questione del triplice rapporto tra alea, pratiche artistiche e forme della soggettività, è di grande utilità riportare la ripartizione proposta da Alessandro Bertinetto all'inizio del suo contributo. L'alea può essere i) il "tema" dell'opera o della pratica artistica; ii) un incidente di percorso, che interviene improvvisamente incidendo sul risultato finale; iii) un ingrediente liberamente assunto dall'artista come stimolo e sfida alla propria abilità e capacità formativa; iv) l'immissione di un elemento caotico che tende a prevalere sull'*agency* dell'artista, come in alcuni esempi tratti dalle avanguardie e dalle neo-avanguardie. Mentre il terzo caso è esemplificato dalla pratica dell'improvvisazione, a partire dalla quale Bertinetto delinea una "grammatica artistica della contingenza", il quarto caso costituisce secondo l'autore una dissoluzione della stessa idea di pratica artistica, non più ascrivibile all'intenzione di un artista. In breve: la prevalenza dell'alea mette in discussione l'idea stessa di opera d'arte come prodotto intenzionale.

Su questo secondo versante ci pare di poter collocare le "macchine danzanti" di Trisha Brown, al centro dell'articolo di Veronica Cavedagna e Alice Giarolo. Attraverso la tematizzazione del gioco tra caso e necessità, improvvisazione e coreografia strutturata da movimenti meccanici e ripetibili, le autrici approfondiscono il processo della creazione coreutica. Nell'opera di Trisha Brown, la variazione improvvisata della forma meccanica nasce dall'incontro del corpo con stimoli imprevedibili provenienti dall'ambiente. Quest'incontro viene descritto come un'operazione di traduzione di informazioni, al pari di ciò che accade in una macchina cibernetica. Però il corpo *extra-quotidiano* del danzatore non è un corpo meramente meccanico poiché si tratta di un corpo *educato* al perfetto equilibrio tra passività e attività, un corpo capace di ricevere e tradurre in azioni gli stimoli che riceve. Il *sats* barbiano – a cui è fatto riferimento nel contributo – nomina questo stato in cui *attività* e *ricettività* diventano *riattività* permettendo all'alea di influire su un movimento che non è puro caos, ma danza, forma inedita di gesti imprevedibili.

La tensione tra alea e progetto si ritrova anche nel contributo di Carlo Deregibus e Alberto Giustiniano, che a partire da una impostazione luhmanniana, propongono una riflessione sull'architettura come *arte performativa* capace di includere e assorbire il caso, orientando la forma verso un futuro potenziale. La posta in gioco riguarda dunque sia la progettualità architettonica sia la definizione stessa di arte. Gli autori propongono la sostituzione del paradigma del modello con quello del campo di validità: nel secondo paradigma, l'architetto non subisce più oscillazioni aleatorie che avrebbe rimosso, ma progetta riconoscendo l'alea come un fatto inevitabile da includere in ogni tappa della progettazione. Tale approccio all'architettura si ispira alla definizione luhmanniana dell'esperienza artistica, intesa come forma peculiare di comunicazione e di genesi del senso attraverso la produzione di forme contingenti – le opere d'arte – concepite come isole di stabilità, a metà strada tra il caso e la necessità.

Su un altro versante si colloca invece Daniela Angelucci, che nel suo articolo si concentra su alcuni esempi tratti da diverse pratiche artistiche. La pittura di Francis Bacon, la deambulazione surrealista, la deriva situazionista e infine il cinema di Ugo Nespolo sono altrettante testimonianze

di un'arte che concepisce se stessa come capacità di propiziare l'incontro con il caso, portando l'estetica fuori dal campo dell'arte e facendone una rinnovata esperienza del mondo. Con tutta l'inevitabile paradossalità di una pratica concepita in vista della propria autodissoluzione, come progetto che permetta di mettere a riposo ogni progettualità e che favorisca l'incontro con il reale.

Differente rispetto a questo orizzonte di "depersonalizzazione attiva", che abbiamo ricondotto alle avanguardie, è invece la riflessione articolata da Mauro Folci attraverso le risposte alle domande poste da Guido Baggio e Stefano Oliva: aleatorio, nel senso di "flessibile, precario, infantile, mancante, indeterminato", è l'essere umano per sua stessa natura. Precaria e indeterminata è però anche la prestazione lavorativa, almeno da quando il capitalismo linguistico ha iniziato a sfruttare le *skills*, le competenze e le facoltà specie-specifiche dell'animale umano. Il nesso tra arte, lavoro e linguaggio è al centro di molti lavori di Folci, che in questa sede riflette sul ruolo del caso nella sua pratica artistica.

II. Toccare il codice: processi e alea

Sylvain Reynal mette in discussione il fantasma di un'intelligenza artificiale capace di creare opere d'arte a partire da formalizzazioni statistiche di opere esistenti e da input aleatori che mirano a introdurre qualche novità rispetto al modello. L'autore insiste sul fatto che se «la qualità di un generatore aleatorio si misura sulla sua capacità di produrre serie di numeri non correlati, basandosi quindi su un processo di generazione senza memoria», la novità che produce non è il segno di «nessuna storia particolare del soggetto, di nessuna eredità, di nessuna singolarità e quindi di nessuna ambivalenza capace di intrigare l'Altro, di interrogarlo, di spiazzarlo o di sedurlo attraverso il mistero dell'estraneità». Sylvain Reynal oppone allora una casualità senza soggetto (che non lascia spazio a processi di soggettivazione) alla reintroduzione nel processo macchinico di una portata antropologica. Questa viene ripristinata, secondo l'autore, da un intervento umano che mira o alla sovversione del funzionamento delle macchine (come nel caso del *circuit-bending*) o all'istituzione di una collaborazione tra le produzioni aleatorie dell'algoritmo e l'artista che ne influenza il corso. Come recita il contributo: «Se gli ingegneri sembrano fantasticare su strumenti autonomi e autosufficienti, l'artista è senza dubbio colui che può meglio esplorare lo spazio del disordine, deviando, per esempio, gli strumenti tecnologici dall'uso per il quale sono stati progettati, conducendoli, per così dire, nei loro propri margini, come lui stesso esplorerebbe i propri».

Rodolphe Olcèse si chiede come possa essere "fratturato" il recinto delle immagini digitali che ostacola il nostro rapporto con il sensibile. Il lavoro di Jacques Perconte gli fornisce il modello di un'estetica basata sulla decisione di "contrastare la definizione dell'immagine, di metterla in una situazione di fallimento o di renderla disfunzionale" per mezzo di interventi randomizzati sui processi informatici di compressione delle immagini. Questi interventi permettono "di condurre le immagini che ha filmato a uno stato di sé che nulla può anticipare" e, così facendo, di riscoprire l'infinito della realtà stessa attraverso l'hacking dell'alta definizione fotografica. Pianificata dall'artista che la attua in modo concertato,

la casualità programmata della sfigurazione dell'immagine si presenta qui come un modo di "devastare" l'immagine per abolire quella che l'autore considera, in una prospettiva ispirata alla metafisica di Lavelle, una cesura tecnologica tra l'uomo e il mondo.

Alice Iacobone esamina gli effetti prodotti da *Genesis*, un'opera di Eduardo Kac che compie una complessa operazione bioartistica basata da un lato sull'incontrarsi di diversi codici (una citazione dalla Bibbia, il codice Morse, il codice genetico di comuni batteri), dall'altro sulle imprevedibili mutazioni del codice genetico in questione generate dal pubblico attraverso la possibilità di attivare, via Internet o sul posto per mezzo di un pulsante, un fascio di raggi UV puntato sui batteri. Basandosi sulle analisi derridiane e butleriane del performativo, l'autrice mostra come il caso pervade la ripetizione di una frase della Genesi che dovrebbe stabilire il posto egemonico dell'uomo sulla terra. Alice Iacobone spiega come la componente biologica dell'opera studiata mette in evidenza l'aleatorietà fondamentale dell'arte stessa e il fatto che essa fa parte di un'evoluzione, allo stesso tempo aleatoria e vincolata, degli esseri viventi (Monod, Jacob, Gould). Il caso presente nelle interazioni che presiedono a ogni ripetizione del pezzo di codice sarebbe sia la matrice di una possibile sovversione ideologica e politica sia l'esemplificazione di una coappartenenza dei soggetti a reti *simpoietiche* che li depriva di ogni pretesa di considerarsi come l'origine unica del significato.

III. Scritture contingenti – caso e letteratura nel novecento

Jean-Pierre Zubiare ricostruisce una storia fenomenologica della poesia francese basata sul rapporto tra essa e la contingenza (linguistica, ontologica) che la poesia ha riconosciuto come propria fin da Mallarmé. Nelle sue analisi, l'autore evidenzia la successione storica di due paradigmi. Il primo è organizzato intorno alle figure di Mallarmé e dei surrealisti. Per Mallarmé, la lingua è contingente, intrisa di casualità, nella misura in cui dipende dall'arbitrarietà del segno: come spiega Jean-Pierre Zubiare, la lingua per Mallarmé è "ciò che sarebbe potuto essere diverso". Per i surrealisti, invece, il caso che porta alla trovata è ciò che "avrebbe potuto non manifestarsi ma che si manifesta" in un contatto privilegiato con la realtà. Secondo l'autore, queste concezioni del caso, al di là delle loro profonde differenze, presuppongono entrambe l'impossibilità di fare del caso una risorsa insita nel presente. Il creazionismo dualista su cui entrambe si basano implica che creazione e realtà non possono coincidere. Bisogna aspettare che Bonnefoy teorizzi nella seconda metà del Novecento l'indistinzione tra creazione estetica e realtà affinché questo paradigma necessariamente delusivo si trasformi e appaia il secondo paradigma. A partire da Bonnefoy si apre la possibilità di definire il caso come "l'indeterminato necessario ad ogni determinazione". In questo senso, "il caso designa la realtà mentre si offre all'emozione poetica" e la creazione poetica diventa "la realizzazione del potenziale creativo e metamorfico dell'energia materiale di cui le parole sono solo una forma".

In uno studio dedicato all'opera di Ghérasim Luca, Sibylle Orlandi analizza sia un immaginario del caso segnato dal surrealismo e da modelli scientifici ed esoterici (senza ingenuità né mistificazioni) sia la sua concreta incarnazione in dispositivi plastici e poetici caratterizzati da fenomeni

di indeterminazione. Sibylle Orlandi illustra come uno stesso immaginario legato al caso, complesso ed eterogeneo, alimenti le *cubomanies* e alcuni testi poetici dello scrittore. In effetti, in entrambi i casi, si tratta di comporre, ricomporre o scomporre, di aggregare o disaggregare segni. L'autrice spiega come le pratiche poetiche e artistiche descritte si basino su una "fisica del linguaggio" (secondo la bella formula di Dominique Carlat) ispirata tanto al materialismo lucreziano quanto alle scoperte contemporanee della fisica quantistica. Ella mostra inoltre come quello di Ghérasim Luca sia "un tentativo costantemente rinnovato di sottrarre i corpi al principio di causalità". In effetti, secondo Sibylle Orlandi, per il poeta, "la questione non è tanto far accadere il caso in un testo quanto evidenziare, attraverso il linguaggio stesso, ciò che nel linguaggio si sottrae al prevedibile e alle determinazioni". Da qui la dimensione performativa di opere che si presentano come dispositivi di generazione dell'imprevisto capaci di rivelare le possibilità inavvertite del linguaggio e dei segni, richiedendo la partecipazione attiva del fruitore (lettore, spettatore) dell'opera. Da questo punto di vista, la relazione estetica si configura come uno spaesamento a buona distanza da ogni immagine pre-vista, da ogni discorso ben-inteso. Il caso immaginato e messo in pratica dal poeta può dunque essere considerato una "terza istanza" che "attualizza *un possibile* sottraendolo al regno del prevedibile – nonché a quello dell'intenzione" – sia essa quella dell'autore o del lettore-spettatore.

Sébastien Wit ripercorre le controversie sul caso che hanno segnato la storia dell'arte del XX secolo. Concentrandosi su due dispute specifiche (quella tra Pierre Boulez e John Cage in ambito musicale, e quella tra André Breton Raymond Queneau in letteratura), l'autore propone di considerare il caso artistico attraverso la storia delle sue crisi. In particolare, egli mostra come le controversie intorno all'uso del caso nel processo di composizione artistica siano legate a questioni sia postcoloniali che decoloniali. In effetti, in ognuna delle dispute menzionate, il caso si interseca con la questione dell'Oriente quale terra immaginaria e idealizzata. Secondo Sébastien Wit, la teorizzazione di una soggettività artistica che abbandona la tecnica e la maestria a favore di un caso deliberato si appoggia a una bipartizione sistematica tra Est e Ovest in cui il regno orientale appare generalmente come il luogo di una saggezza primordiale, extra-razionale. Tuttavia, come spesso accade, questa fantasia orientale è essa stessa profondamente euro-centrica. Per esempio, a differenza di quanto avviene nella controversia tra Boulez e Cage, Queneau fa riferimento all'Oriente (si tratta questa volta dell'Oriente del Maghreb) in quanto contro-modello da opporre al caso e all'irrazionalità del surrealismo di Breton. Il saggio giunge dunque a delineare un'archeologia della formazione discorsiva delle soggettività post-razionali associate al caso, le cui risonanze con l'interrogazione contemporanea sulla "post-verità" sono ricche di stimoli.

In un contributo centrato su alcune opere di Borges, Cortazar e Pizarnik, Paulo Fernando Lévano studia i disturbi dell'enunciazione narrativa basati sull'indecidibilità delle imputazioni enunciative mostrando come esse portino a destabilizzare la distinzione tra autore e lettore. Partendo dunque da un'osservazione dei disturbi nelle posizioni soggettive classicamente attribuite ad ogni comunicazione narrativa (l'autore, il narratore, le figure del lettore), Lévano giunge a considerare le loro conseguenze aleatorie sui processi sia di scrittura sia di lettura. Egli interpreta

i processi descritti come l'iscrizione nel testo di un'aleatorietà "che il lettore restituirà mediante la riconfigurazione dell'atto di lettura come *performance*, non più mero sbocco di un flusso unilaterale di discorso." L'offuscamento dei poli dell'enunciazione narrativa porta così l'autore a considerare il testo come un campo aperto di possibilità di lettura ove i livelli testuali, metatestuali o intertestuali si dispongono senza precedenza tra loro e secondo un gioco indeterminato affidato a una performance di lettura imprevedibile. Le opere rioplatensi analizzate sono allora definite come dei racconti "che collegano scrittore e lettore al di sopra del flusso significante che è l'autore" e con "cui si possono creare altri romanzi" secondo "un gioco in cui sembra più opportuno parlare di lettori imprevedibili anziché di opera aperta".

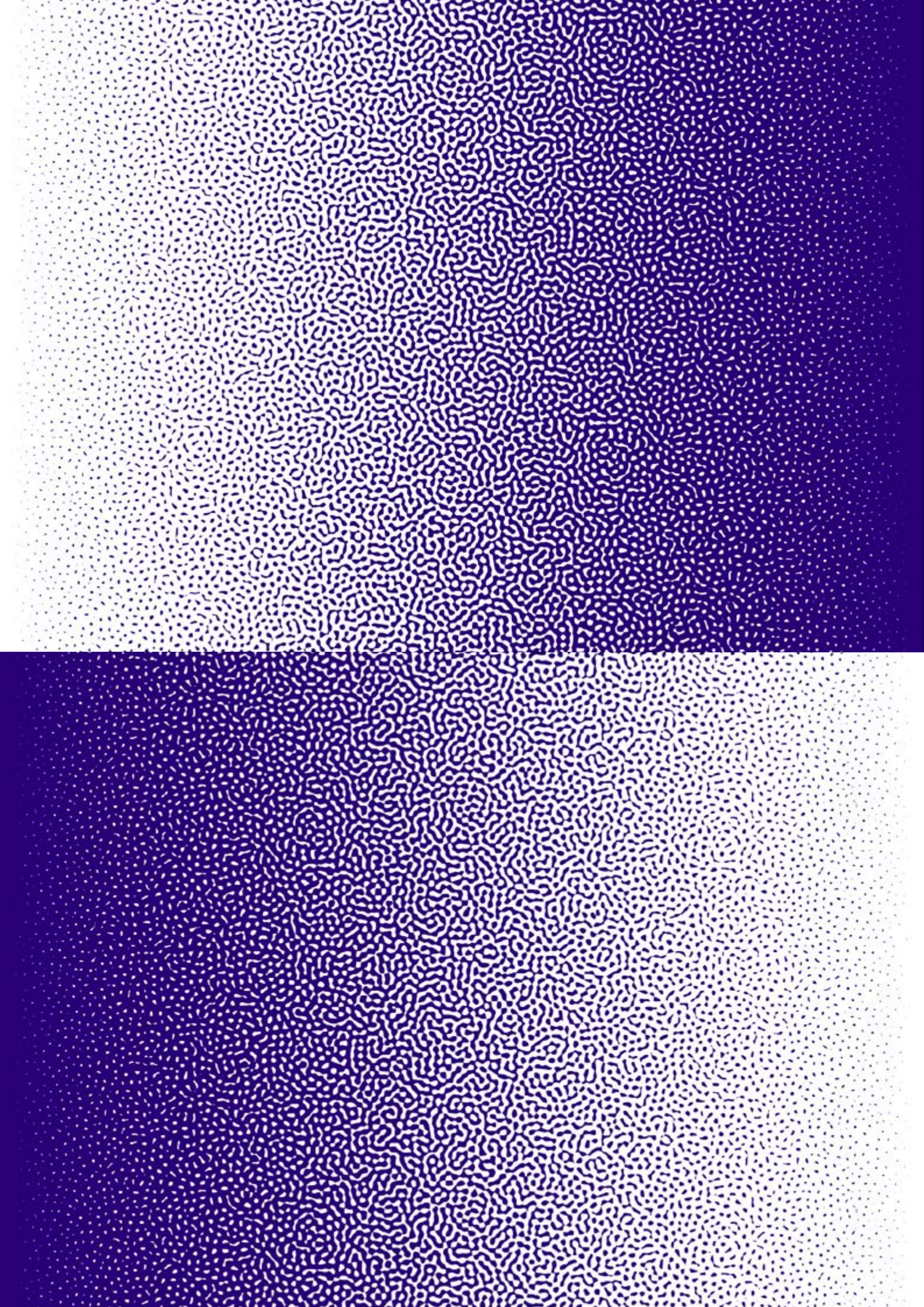
IV. Coda – *Les jeux sont faits*

L'ultima parola del fascicolo monografico verrà lasciata ad Anne Duprat che risponde alle domande di Benoît Monginot e Sébastien Wit. Professoressa di letteratura comparata all'Università di Picardie Jules Verne, saggista e traduttrice, Anne Duprat è direttrice del progetto ALEA ("Figurations/Configurations artificielles du hasard"), finanziato dall'*Agence nationale de la recherche*. Secondo Anne Duprat, il caso "innesca un movimento, una dinamica, e questa dinamica è allo stesso tempo quella della conoscenza e quella della concezione estetica". Per questa ragione, ella si oppone a ogni impresa sistematica di riduzione nonché alle teorie critiche che condannano il caso artistico a non essere altro che una trasposizione dell'episteme scientifica in vigore in ogni epoca. Pertanto, cercando di scrutare questo "punto cieco nel rapporto tra caso oggettivo e caso soggettivo" che costituisce il momento della rappresentazione, la ricerca di Anne Duprat mira a costruire una storia non concettuale del caso, vicina allo spirito della *Unbegriffsgeschichte* di Hans Blumenberg. Volutamente panoramica, la sua proposta affronta anche alcune delle questioni cruciali della contemporaneità riguardo al caso. Poiché, nell'era dell'Antropocene, la crisi si è imposta come la forma stessa dell'evenemenzialità, il concetto di caso è diventato una nuova questione di potere per le istituzioni. Per accompagnare l'ampio movimento di riscoperta del caso che contraddistingue l'età contemporanea (dalla biologia alle scienze cognitive), Anne Duprat sostiene l'importanza degli studi sul caso in ambito artistico. In effetti, esso rappresenta una risorsa fondamentale per la riconfigurazione narrativa di traiettorie collettive.

V. Varia: focus su Guillaume Artous-Bouvet

La sezione "Varia" accoglie in anteprima un capitolo del prossimo libro di Guillaume Artous-Bouvet. Il volume dal titolo *Derrida, le poème. De la poésie comme indéconstructible*, la cui pubblicazione è prevista per il 2022, è frutto della ricerca condotta dall'autore nell'ambito del suo seminario "Le poème, l'indéconstructible: lectures de Derrida" presso il *Collège international de philosophie* e cerca di ripercorrere l'evoluzione del rapporto di Derrida con la poesia. In particolare, il capitolo pubblicato in questa sede verte sulla lettura derridiana delle opere di Jabès e Artaud ne *L'écriture et la différence* (1967) in un momento in cui, la poesia rappresenta ancora,

per il filosofo, l'incarnazione del sogno logocentrico di una parola presente a se stessa. Allo scopo di contestualizzare questa pre-pubblicazione sarà di utile lettura la recensione di Benoît Monginot all'ultimo saggio di Guillaume Artous-Bouvet uscito nel 2019. In effetti, *Inventio–Poésie et autorité* costituisce una premessa importante per comprendere il testo dedicato a Derrida poiché l'autore vi analizza la costituzione moderna del genere poetico come archivio di una crisi dell'autorità la cui vicinanza alla decostruzione stessa sembra palese.



Forma e alea nelle arti performative

I.

13

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 15 | (Caso) per caso.
La contingenza
nell'improvvisazione artistica
Alessandro Bertinetto | 55 | Progetto e ricerca della forma.
Dall'aleatorio ai campi di validità
Carlo Deregibus
Alberto Giustiniano |
| 37 | Il movimento: <i>tutto qui</i> .
L'ordine aleatorio delle
macchine danzanti
Veronica Cavedagna
Alice Giarolo | 71 | L'infallibilità dell'improbabile:
dipingere, camminare, filmare
Daniela Angelucci |
| | | 81 | Intervista a Mauro Folci
a cura di Guido Baggio
e Stefano Oliva |

(Caso) per caso.

La contingenza nell'improvvisazione artistica

Alessandro Bertinetto

Professore di Filosofia teoretica presso l'Università di Torino, dove coordina il seminario ART (www.art.unito.it) e insegna Philosophy of Music, Estetica moderna e contemporanea ed Estetica delle arti performative. È stato ricercatore in Estetica all'Università di Udine (2009-2017) e membro del comitato esecutivo della European Society for Aesthetics (2012-2018).

alessandro.bertinetto@unito.it

In this article I discuss different ways in which chance can intervene in artistic practices. The thesis I propose is twofold.

I. If the intervention of alea (or chance) in art is taken to its extreme consequences, it may be hard to understand whether and in what terms there is still an artistic practice at stake; and if there is actually an artistic practice at stake, then the contribution of alea (or chance) is organized, and therefore, in a sense, culturally tamed.

II. For the purposes of developing a philosophy of art, the improvisation approach to chance is the most sustainable, fruitful and convincing one in order to show the ability of art to shape disorder by interacting with contingency (the unexpected).

III. In improvisation this interaction with chance is articulated in an artistic “grammar of contingency” and can be understood in two different, complementary ways: in an emphatic sense (a), it is an interaction with an unexpected emergency; in a more minimal sense (b), it is the interaction with the specific situation in which the improvisation takes place.

15

In *Opera aperta* (1962), Umberto Eco scriveva che «l'arte contemporanea si trova a fare i conti con il Disordine» (Eco 2016, 17). Il suo celebre saggio si proponeva appunto di discutere «la reazione dell'arte e degli artisti [...] di fronte alla provocazione del Caso [...]». E la sua tesi era che il disordine in questione non fosse quello «cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice», bensì un «disordine fecondo» di cui la scienza e la cultura moderna hanno indicato la possibilità.

Partendo dall'osservazione di Eco, il modesto scopo che si prefigge questo articolo è la proposta di un confronto tra i modi in cui, in generale, il caso può essere programmaticamente parte dei processi di produzione artistica (in particolare, seguendo Eco, mi riferirò alla creatività aleatoria delle Avanguardie del Novecento) e il modo in cui, di nuovo, in generale, l'improvvisazione artistica può confrontarsi con il caso. La mia tesi, articolata nelle due sezioni principali di questo testo, può essere riassunta nei due punti seguenti:

I. Qualora l'intervento dell'alea nell'arte sia portato alle estreme conseguenze, può diventare difficile capire se e in che termini in gioco ci sia ancora una pratica *artistica*; e qualora si tratti effettivamente di una pratica artistica, allora il contributo dell'alea è organizzato, e quindi, per così dire, *domato* culturalmente.

II. Ai fini dell'elaborazione di una filosofia dell'arte, l'approccio dell'improvvisazione al caso è quello più sostenibile, fecondo e convincente per esibire la capacità dell'arte di formare il disordine interagendo con la contingenza (l'imprevisto) e mostrandone, nei *casi felici*, la riuscita.

I. Il caso dell'arte: alea e indeterminazione all'opera

Scusandomi con il lettore per il gioco di parole, qui non mi sembra il caso di discutere il concetto scientifico e filosofico di "caso". È un tema troppo arduo, delicato e complesso per poter essere trattato sensatamente in un articolo tutto sommato breve dedicato al ruolo del caso e della contingenza nelle pratiche artistiche. Quindi non mi addentrerò in disquisizioni sul dibattito sul caso nell'ambito delle scienze o della filosofia speculativa, ad esempio per discettare di determinismo e teoria della probabilità o soppesare la validità della tesi della necessità della contingenza di Quentin Meillassoux («tutto è necessario tranne la contingenza stessa»; Meillassoux 2012) magari confrontandola con la tesi hegeliana della «necessità assoluta» che, in quanto unione di necessità e contingenza, non ha il contingente fuori di sé, bensì dentro di sé [1]. Passerò quindi senza indugi a occuparmi della questione del caso e della contingenza in ambito artistico. Al riguardo mi sembra che possano essere delineati senza eccessive complicazioni quattro aspetti [2]:

1. Il caso come tema artistico.
2. L'esorbitare non voluto e non previsto dell'opera dal controllo (intenzionale e causale) dell'artista.
3. L'esorbitare intenzionalmente cercato dell'opera dal controllo (intenzionale e causale) dell'artista.
4. L'indeterminatezza, il disordine, il caos e la conseguente

[1] Ritengo peraltro che la soluzione speculativa hegeliana sia davvero più percorribile, anche in relazione al tema dell'improvvisazione e alla sua esemplarità per la filosofia dell'arte. Sul tema, cfr. De Cesaris (2015).

[2] Sulla questione generale del rapporto tra arte e caso cfr. Hilmes & Mathi (1994); Janecke (1995); Gendolla & Kamphusmann (1999).

incomprensibilità o insensatezza dell'opera (o della performance), potenzialmente derivante dall'assenza di un controllo da parte dell'artista e misurabile in base al contesto delle attese del fruitore.

Prima di discutere il principale problema filosofico che solleva l'intervento del caso nell'arte, soffermiamoci sui quattro aspetti appena menzionati.

1. Il caso può essere un tema artistico significativo. Ad esempio il romanzo *Il turno* di Pirandello (1895, pubblicato nel 1902) e il film *Destino Cieco* di Krzysztof Kiesłowski (1981) (poi ripreso da *Sliding Doors* di Peter Howitt, 1998) portano a espressione l'influsso del caso nell'esistenza umana. La presentazione di questo contenuto artistico è conseguita mediante procedimenti finalizzati e controllati, cosicché il prodotto artistico manifesta ed esprime le intenzioni formative dell'autore. Anche il processo di fruizione non è particolarmente sorprendente nelle modalità in cui si realizza: il fruitore è chiamato a leggere il libro e a vedere il film, comprendendone il tema attraverso la sua interpretazione guidata dalle sue competenze di lettore e spettatore cinematografico. Il contenuto del tema dell'opera non è necessariamente esemplificato dal processo di produzione né dal modo in cui i fruitori sono invitati a fare esperienza dell'opera.

2. Il caso può però anche incidere sulla produzione artistica. Come capita in tutte le sfere dell'esistenza, anche gli artisti si trovano inevitabilmente a dover fare i conti con l'irrompere del caso nelle vicende umane, con esiti diversi. Ovvero, per dirla più prosaicamente, hanno a che fare con situazioni impreviste che interferiscono sul loro operare modificandone le condizioni ordinarie.

Ne sanno qualcosa i musicisti, esposti a contrattempi di ogni sorta, cui devono far fronte come possono, se possono: dal violinista costretto a continuare la sua esibizione potendo contare soltanto su tre delle quattro corde del suo strumento [3], ai membri del gruppo rock che, a causa di un guasto al mixer, possono continuare l'esecuzione della loro cover solo con chitarra e batteria, lasciando tastierista e cantante alla necessità di improvvisare un balletto, per ottenere la complicità consolatoria del pubblico [4]. A volte il caso imprevisto è tale da bloccare del tutto l'attività dell'artista: come quando lo stesso gruppo rock dovette rinunciare al concerto in programma a causa del furto dell'impianto di amplificazione.

[3] Cfr. Goehr (2016).

[4] È un'esperienza vissuta in prima persona: mi riferisco al gruppo *Noise Reduction* (attivo a Torino tra anni '80 e primi anni '90), il cui tastierista era l'autore di questo contributo.

Altre volte, l'accadere di un infortunio imprevisto può rivelarsi un evento fortunato. La rottura di uno strumento musicale può inaspettatamente causare una modifica capace di sortire felici effetti sonori, come accadde alla tromba di Dizzy Gillespie piegata per una caduta accidentale. È un caso di *fortuna artistica*. Invece di impedire o danneggiare la riuscita dell'opera o della performance (come sembrerebbe lecito aspettarsi), un imprevisto (relativo alle tecniche, alle procedure, agli strumenti, ai materiali, ecc.) può diventare una risorsa ed essere (almeno in parte) responsabile della riuscita artistica. In tal senso questa può imporsi non *malgrado* la cattiva sorte, bensì *grazie* alla cattiva sorte. Paradigmatica è la vicenda di Protogene che gettando la spugna usata per pulire i colori contro il dipinto cui stava lavorando per la rabbia di non riuscire a rendere

la bava di un cane, proprio in questo modo, senza volerlo – e in tal senso casualmente – riuscì nell'intento per cui si era invano prodigato intenzionalmente [5].

[5] Plinio il Vecchio (1988, vol. V, §§ 102-103, 403-405). Cfr. Bertinetto (2013 e 2014).

Situazioni come quelle descritte sono esempi di cattiva o di buona sorte: eventualità favorevoli o sfavorevoli che, pur non dipendendo dal controllo di chi le vive, interferiscono con la sua vita. Possono ostacolare o impedire l'attività dell'artista o distruggere l'opera. Possono anche risultare favorevoli a un esercizio imprevisto di creatività: un esercizio di improvvisazione artistica (su cui tornerò nella sezione II di questo articolo).

3. Il caso può però essere intenzionalmente cercato come utile a incrementare il tasso di creatività attraverso il rilassamento del controllo intenzionale e causale dell'artista sul processo di produzione e i suoi esiti.

Ad esempio lo sfruttamento di processi chimici e fisici, casuali in quanto indipendenti dal controllo umano, per la produzione, questa sì controllata, di artefatti artistici è alla base del notissimo suggerimento che Leonardo dà all'apprendista pittore: prestare attenzione alle macchie che possono comparire nella cenere e nelle nuvole, perché nelle loro forme casuali si possono trovare «invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni» (Leonardo 1997, § LXIII). Nell'Ottocento la stessa idea sarà sfruttata dal metodo del *blotting* di Alexander Cozens [6]: la realizzazione incontrollata e “naturale” (e in tal senso casuale) di macchie di colore invita l'immaginazione del pittore a dipingere paesaggi. Anche tecniche compositive, che anticipano l'arte aleatoria, come il *Musikalisches Würfelspiel* praticato da Mozart a scopo di intrattenimento, integrano nel procedimento creativo il caso, in quanto selezione randomizzata e combinazione permutatoria di elementi predeterminati in base a rigorose procedure armonico-sintattiche [7]. Nuovamente, simili strategie di allentamento del controllo sui processi produttivi possono essere adottate nell'improvvisazione artistica.

[6] Bertinetto & Ruta (in stampa).

[7] Cfr. Zbikowski (2002, 140-154).

4. Negli esempi considerati, pur influenzando sui processi di produzione artistica, l'evento casuale e imprevisto – sia in quanto sfuggente al controllo causale e intenzionale dell'artista [8], sia in quanto reso possibile dal volontario rilassamento del controllo dell'artista su procedure e materiali – viene integrato in un artefatto in cui disordine e indeterminatezza sono riportati a un ordine formativo; inoltre il caso non è sempre il *tema* dell'opera d'arte o della pratica artistica.

[8] Rientrano in questa definizione anche eventi che, pur non essendo previsti dall'artista, sono azioni intenzionali compiute da un altro agente: se la tromba di Gillespie fosse stata intenzionalmente piegata da un trombettista rivale per fargli un dispetto, sarebbe comunque per Gillespie un imprevisto, rivelatosi poi un caso fortunato per la sua pratica musicale.

Eppure, per un verso disordine e caos intenzionalmente cercati possono prevalere sull'organizzazione formale e, per altro verso, l'adozione intenzionale del caso come strategia (come vedremo, potenzialmente paradossale) di alimentazione della creatività può esemplificare il tema estetico dell'opera. Con le avanguardie novecentesche il caso è spesso insieme metodo deliberatamente scelto per realizzare arte in modo creativo – secondo l'idea che per produrre arte nuova, e dunque inattesa, occorra mettere fuori gioco il controllo intenzionale dell'artista – e tema dell'opera, con esiti che spesso esibiscono il disordine caotico come cifra estetica di opere e performance. Esempi di

queste tendenze sono stati la musica aleatoria, il Surrealismo, il Dadaismo, Cage, Fluxus, e la tarda Avanguardia (cfr. Schulze 2000; Saurisse 2007; Lejeune 2012). Per comodità di articolazione è possibile distinguere due orientamenti principali (compresenti anche negli stessi movimenti artistici e negli stessi artisti).

a. Le avanguardie classiche (il Surrealismo, il Dadaismo, l'arte e specialmente la musica aleatoria) adottano il caso soprattutto nei termini di un gioco aleatorio come ricetta per la genesi creativa di opere.

b. Nelle "tarde avanguardie" (segnatamente Cage, Fluxus, il movimento beat) l'alea tendenzialmente si sostituisce all'artista, ostacolandone l'agency.

a. Nel Surrealismo la creatività è intesa come scaturente dall'automatismo di procedimenti meccanici di tipo combinatorio in grado di mettere fuori gioco l'intenzione individuale del soggetto. Tecniche come la *scrittura automatica* di André Breton e il *brainstorming* mirano a manifestare l'inconscio in quanto sottratto al controllo intenzionale dell'artista. Come sosteneva Hans Arp, abbandonandosi all'inconscio è possibile conoscere «la legge del caso», intesa come fonte di creatività vitale [9].

Il caso è il *mezzo* che l'arte surrealista adotta per rivelare la verità, il senso della vita e della realtà espresso dall'inconscio. In questo quadro, l'improvvisazione è una strategia per liberare il caso creativo. Essa è tuttavia intesa come automatismo, come processo motorio automatico, spontaneo, immediato; come un flusso espressivo continuo di tipo associativo che manifesta l'inconscio: responsabile del processo improvvisativo non è l'artista consapevole, ma appunto l'inconscio e la distruzione dell'ordine a livello semantico e sintattico è mezzo per un'affermazione "nietzscheana" di vitalità. Così il topos classico dell'artista ispirato è radicalizzato sino a spogliare l'artista del controllo consapevole su ciò che fa. La regola del gioco creativo è l'*anti-intenzione* (Schulze 2000, 79), capace di rivelare l'inconscio come espressione del sé autentico e origine di vitalità creativa. Si tratta di un orientamento programmatico cui sono riconducibili anche l'*action painting* di Pollock, il *teatro della crudeltà* di Artaud e altre modalità di improvvisazione teatrale, come quella di Keith Johnstone.

Nel Dadaismo l'inconscio esprime l'illogico, la distruzione del significato e della bellezza: il gioco aleatorio produce una scintilla creativa che fa appello all'inconscio, ma non risiede in esso. Al contrario dello sfruttamento razionale dell'irrazionale proposto nel Surrealismo, il Dadaismo pratica un'idea anarchica e corrosiva di alea come gioco privo di scopo (cfr. Lejeune 2012, 98-106). In particolare, nel *ready made* di Duchamp l'improvvisazione non è un processo automatico che rivela l'inconscio, bensì il gioco della selezione di *oggetti trovati* abbinati a titoli privi di funzioni illustrative: l'unica intenzione è la mancanza di intenzionalità esibita mediante un'evidente decontestualizzazione di oggetti non dipendenti dal fare materiale dell'artista. Anche nella poesia dadaista di Tristan Tzara parole o pezzi di parole estratte per esempio da articoli di giornale vengono usate come materiale *ready made* e ricombinate in modo aleatorio. L'arte non mira qui a esporre il senso del caso, ma a praticare il caso come non-senso: unica intenzione è

[9] Arp (1974, 56): «La legge del caso, che racchiude in sé tutte le leggi e resta a noi incomprensibile come la causa prima onde origina la vita, può essere conosciuta soltanto in un completo abbandono all'inconscio. Io affermo che chi segue questa legge creerà la vita vera e propria».

[10] Cfr. Schulze (2000, 99-101). Cfr. Tzara (1992, 266).

la mancanza di intenzionalità, l'assenza di senso [10].

Dunque, in generale nelle pratiche aleatorie a essere tendenzialmente messa fuori gioco non è l'intenzione di produrre qualcosa, ma l'intenzione in quanto «realizzazione finalizzata di un progetto determinato» (Schulze 2000, 17). In musica, il compositore è autore di un'opera aperta, in cui alcuni parametri sono indeterminati. La loro determinazione è demandata all'improvvisazione dell'esecutore [11]. L'esecuzione è dunque un processo il cui «[...] sviluppo è stabilito nelle linee generali, ma dipende dal caso nei dettagli» (Meyer-Eppler 1955, 22). Con l'introduzione di un decisore altro rispetto al compositore aumenta la distanza tra questo e la forma del risultato musicale il cui tasso d'imprevedibilità è così incrementato. Se nelle opere aleatorie di compositori come Pierre Boulez solo alcuni parametri sono indeterminati e l'alea è così «controllata» dall'organizzazione compositiva [12], in altri casi il compositore diventa una sorta di primo motore non più responsabile dell'esito del processo [13]. Nell'esecuzione di un'opera di musica indeterminata da parte di performer improvvisatori, l'improvvisazione è così adottata come espediente per generare incontrollabilità aleatoria: è un dispositivo per attivare il disordine.

[11] Cfr. Feisst (1997).

[12] L'alea è così rigorosamente distinta dal caso per "inavvertenza", cioè dipendente da una mancanza di controllo. Cfr. Boulez (1964). Cfr. Trenkamp (1976).

[13] Cfr. Lejeune (2012, 181sgg). Cfr. Danuser (1990).

b. Affidare all'interprete la determinazione dell'opera non cancella la soggettività creativa: la delega all'improvvisazione dell'interprete. Com'è noto (Feisst 2009), Cage giungerà perciò a considerare l'improvvisazione, intesa a mo' dei Surrealisti in quanto automatismo che esprime il sé inconscio, come manifestazione di una personalità preconstituita e come *ostacolo* alla novità imprevedibile, incapace di autentica novità. Perciò, per un verso allestirà dispositivi per la composizione aleatoria non controllata – seguendo, ad esempio in *Music of Changes*, 1951, il sistema simbolico del libro cinese *I-Ching* – e, per altro verso, rinunciando alla composizione, assumerà i suoni ambientali incontrati (*ready made*) come elementi aleatori offerti alla percezione dell'ascoltatore, facendo virare la musica verso la *performance art* [14]. Anche attraverso il ricorso alla tecnologia (come l'uso aleatorio di trasmissioni radiofoniche), il coinvolgimento del caso mira proprio a evitare l'improvvisazione in quanto espressione della storia del soggetto (in termini di memoria, educazione ed emozioni). In *45' for a speaker* (1954) la partitura – un testo scritto – diventa un generatore di opere che sfrutta la realtà come ambiente *ready made* mediante selezione casuale: qualsiasi oggetto casualmente disponibile alla percezione può diventar parte di una performance aleatoria perché dipendente da quanto accade nella situazione performativa. Il caso diviene non più solo il mezzo dell'arte, ma il suo fine.

[14] Su *4'33"* (1952) cfr. Bertinetto (2012).

In generale, dunque, mentre nelle avanguardie classiche il gioco aleatorio è esperimento artistico isolato, in Cage e nelle neo-avanguardie (per esempio *Fluxus*, *Oulipo*, *Beat*) si struttura come un genere artistico: un genere artistico paradossale che mette a repentaglio la sua stessa dimensione di arte. Il metodo aleatorio diventa un'*ars inveniendi* non intenzionale: la casualità della realtà assurge a tema di pratiche in cui tendenzialmente da ricetta per generare opere il gioco aleatorio diventa *catalizzatore* di opere e performance che mettono fuori gioco

[15] Cfr. Schulze (2000, 339).

l'intenzione dell'artista anche grazie al coinvolgimento del pubblico [15]. L'artista non inventa né genera più opere: piuttosto *catalizza e/o registra* eventi che non dipendono da lui/lei, il cui significato artistico dovrà poi essere magari esplicitato e giustificato discorsivamente mediante "teorie".

Ciò che vale non soltanto in musica e nelle arti performative, ma anche in arti figurative come la pittura e la fotografia. Tra gli altri, François Morellet in pittura (Lejeune 2012, 129-172) e John Baldessari in fotografia (Kelsey 2015, 284-310) [16] lasciano intervenire il caso nelle loro opere in modo sistematico: l'artista è distanziato dalle sue opere e la creatività, intesa come espressione dell'interiorità dell'artista, è programmaticamente, e paradossalmente, negata. Il caso non opera più, come nel surrealismo, come risultato: ora è un processo che separa l'input dell'artista dall'esito di una pratica che non è più davvero "sua".

[16] Sulla distinzione tra estetica del caso ed estetica dell'improvvisazione in fotografia cfr. A. Bertinetto (in stampa).

L'improvvisazione viene tutt'al più riconsiderata non come pratica del soggetto, ma come azione del caso. Come avviene per es., per tornare a Cage, con *Child of Tree* (1975) e *Inlets* (1977): è la natura (alberi, conchiglie, funghi...) a improvvisare. La musica non ha più bisogno di composizioni: è qualcosa che semplicemente accade [17]. L'arte non ha più bisogno di artisti creatori: negli *Happenings* di Allan Kaprow sono i partecipanti a diventare (potenziali) performer e nei *Circuses* di Cage (dalla metà degli anni '60; cfr. Lejeune 2012, 207-216) il pubblico è coinvolto strumentalmente come fattore di indeterminatezza.

[17] Lejeune (2012, 202-204); Previšić (2014).

In generale – e passo così a una breve discussione della principale questione filosofica circa il rapporto tra arte e caso – non si tratta più soltanto di radicalizzare l'idea romantica del *genio* che, in quanto non "compos sui", è espressione di forze che lo sovrastano (Baumeister 1947); il punto è ora che queste forze non hanno più nulla di regolato (com'è sicuramente nella celebre formula kantiana del genio in quanto «natura che dà la regola all'arte»; Kant 2008, 1059) e in molti casi non sono più neppure forze o poteri, bensì semplicemente l'accadere di eventi su cui né artisti, né interpreti, né il pubblico ha più alcun controllo. Il significato artistico di ciò che il pubblico percepisce, magari partecipando all'evento, non va ricondotto a un'intenzione soggettiva di tipo autoriale. Infatti, l'intenzione autoriale (almeno in casi eclatanti) si esaurisce nell'allestimento del dispositivo che dovrà poi attivare l'evento aleatorio. E anche il dispositivo può essere allestito in modo aleatorio. Mettere fuori gioco l'intenzione in questa accezione significa mettere fuori gioco l'idea stessa che l'opera abbia un senso per tematizzare il ruolo ontologico del caso nella realtà – ovvero l'idea che alla fine dei conti è la stessa realtà a essere casuale – attraverso la decostruzione performativa dell'atto artistico che da pratica realizzata diventa evento che accade. Un evento che, programmaticamente, si sottrae all'interpretazione (cfr. Mersch 2016) e il cui esito ultimo sembra essere la dissoluzione dell'arte.

Infatti, come ho sostenuto altrove (Bertinetto 2014), il problema che queste pratiche presentano è ovviamente se e come possano essere intese come artistiche. Intuitivamente riteniamo che un'opera d'arte esprima il punto di vista dell'artista sul mondo e sul sé e che, pertanto, ci debba essere una qualche connessione intenzionale tra l'opera o l'evento che il fruitore esperisce e le idee dell'artista, dato che l'opera incorpora queste

“idee”. In particolare, responsabile di parte del valore dell’opera è quello che Richard Dworkin (Dworkin 2011, 197sgg e 241sgg) ha chiamato il *performance value*, cioè il valore che l’opera possiede per il fatto di essere il risultato di una prestazione finalizzata. Ma un evento casuale, indipendente dal controllo intenzionale e causale dell’artista, non può incorporare e manifestare idee o intenzioni dell’artista: l’oggetto o l’evento in questione è privo di *performance value*. Dunque sembra non poter essere inteso come il risultato, eventualmente coronato da successo, di un *achievement*, di una realizzazione *umana*. Perciò risulta problematico considerarlo un’espressione artistica.

Il problema non si pone con il contributo guidato dell’alea a parte dei processi di produzione artistica. La ragione per cui gli effetti del colpo di fortuna di Protogene sono degni di considerazione artistica è che il pittore li riconosce come significativi per l’opera e quindi li integra nella sua realizzazione. Più in generale, il colpo di fortuna, l’improvvisazione del caso, o della natura, o dell’inconscio risulta compatibile con il carattere artistico dell’opera, qualora l’artista risponda all’accaduto in quanto *occasione* per esercitare una formattività [18]. Lasciare al lancio di dadi la determinazione di alcuni elementi di una composizione, affidare all’apertura casuale di un dizionario il reperimento delle parole da usare nel testo di una canzone (come ha fatto anche chi scrive per un brano del repertorio del summenzionato gruppo rock), delegare all’improvvisazione dell’esecutore – non controllabile dal compositore – la determinazione di porzioni di opere aperte e indeterminate, presentare come arte un oggetto trovato cui viene assegnato un titolo, registrare e fissare su un supporto materiale mediante una tecnica artistica (pittorica, fotografica, cinematografica, musicale, ecc.) un evento aleatorio: sono tecniche per incrementare l’imprevedibilità dell’opera mediante l’alleggerimento del controllo dell’artista o del compositore sul processo di produzione il cui risultato è un artefatto finalizzato a un’esperienza di tenore estetico, che a buon diritto può essere considerato frutto di una performance di cui un’artista è responsabile e il cui senso può essere una tematizzazione artistica del caso come ingrediente o aspetto della vita.

Il problema sorge quando ciò che è messo fuori gioco, almeno programmaticamente, non sono le intenzioni intese come cause che, antecedenti l’opera, la maturano come loro effetto, bensì l’intenzionalità come possibilità di attribuire un evento a un agente e, più in generale, come espressione del *sensu* dell’evento. Sospetto che, almeno in alcuni casi, questa distinzione non sia chiara ai protagonisti dei movimenti artistici che hanno fatto dell’alea la loro bandiera. Agire *intenzionalmente* per «sorprendere l’intenzione» intesa come causa di un’azione e del suo prodotto è non solo possibile, ma in qualche modo inevitabile, se, come pare lecito sostenere, l’intenzione non è una causa che precede l’azione, bensì una ragione che, mediante una certa descrizione, viene data retrospettivamente di un’azione per renderne conto e per intendere un certo evento *come* un’azione [19]. «Sorprendere l’intenzione» vuol perciò dire operare in modo tale che avvenga qualcosa senza disporre in anticipo, eliminando ostacoli che abitudini, capacità, idee, credenze e desideri legati al passato pongono alla creatività. In tal senso, significa disporsi e

[18] Uso questo termine, nel senso di Luigi Pareyson come un fare che inventa le sue modalità di realizzazione (Pareyson 2010).

[19] Cfr. Anscombe (2000).

[20] Bertinetto (2016).

disporre le condizioni per agire in modo da «eseguire l'inatteso» [20] attraverso l'interazione con forme, materiali, stili, situazioni performative e altri agenti: è un caso paradigmatico di agire creativo.

Tuttavia, quando il «sorprendere l'intenzione» è inteso nel senso dell'eliminazione dell'intenzionalità come possibilità di assegnare un senso a ciò che avviene attribuendo a un agente (individuale o collettivo) la partecipazione responsiva a un processo, allora quanto accade non sembra possedere i requisiti per essere considerato una *pratica* e quindi una forma d'arte. Il contributo di un fare umano a quanto accade viene eliminato e il senso dell'evento non può essere di tipo artistico.

Almeno tendenzialmente ciò sembra accadere in casi estremi di "arte" aleatoria, dove l'artista intende non interferire con il caso. In che senso il fenomeno di cui si fa esperienza in questo ambito è un *opera d'arte*? Il punto è che la nozione stessa di «arte aleatoria» è ossimorica. Infatti, la sua pratica presenta performativamente l'impossibilità di un'arte totalmente affidata al caso. Benché i risultati concreti dei processi che l'artista mette in moto non siano poi controllabili da parte dell'artista, l'artefatto (un'opera o una performance) finisce per acquisire (possibilità di) senso (intenzionalità) grazie alla sua contestualizzazione in un campo di pratiche culturali. La messa in scena mediatica e la semantizzazione dell'evento, o dell'artefatto, operata da discorsi e teorie programmatiche (come gli scritti di Cage influenzati dallo Zen giapponese) riconduce l'evento nell'alveo delle pratiche artistiche. Il puro evento diventa così espressione di un gioco con il caso (e con il caos) [21]: una manifestazione di un gusto per il caso (e per il caos) [22]. Non è più un *puro* evento, tuttavia: ma un evento articolato da/in un contesto culturale [23].

[21] Lösel (2013).

[22] Fertel (2015).

[23] Il che è quanto per lo più accade con la *performance art*. Sul tema cfr. ovviamente Fischer-Lichte (2014).

II. Caso per caso: il confronto creativo con l'imprevisto

Nonostante la riconduzione dell'accadere casuale nell'ambito di *pratiche* artistico-culturali, resta il fatto che il gioco con il caso mobilitato da avanguardie e soprattutto dalle neo-avanguardie è mosso dall'ideale della limitazione o addirittura della cancellazione dell'intervento umano e della soggettività. L'arte non è più *espressione* dell'artista, ma è idealmente intesa come risultato e immagine e/o causa scatenante o elemento di processi oggettivi indipendenti dall'intervento di un o una artista. In questa prospettiva desoggettivante, le opere diventano dispositivi sistemici per la produzione del caso, oggettivamente indipendente dall'essere umano e programmaticamente svincolato da una normatività estetica.

Il caso dell'improvvisazione (meglio: il caso *nell'improvvisazione*) è diverso. Pur nella diversità tra le diverse pratiche improvvisative, anche all'interno di una stessa pratica artistica, mi sembra che il marchio specifico dell'improvvisazione—generalmente intesa come una produzione artistica caratterizzata da un'intenzionale coincidenza, in un grado rilevante, di invenzione ed esecuzione [24]—sia il *confronto con la contingenza*. Non si tratta semplicemente di introdurre nell'opera elementi prodotti in modo aleatorio e ancor meno di affidare al caso (a fattori non controllabili di ordine naturale o tecnologico o all'arbitrio dell'alea) la produzione dell'opera (a prezzo di negare il carattere artistico della pratica),

[24] Per una discussione più dettagliata di questa concezione dell'improvvisazione artistica cfr. Bertinetto (2016 e 2021a).

bensi di *confrontarsi* con il caso. L'improvvisazione non cancella intenzionalità e normatività: anzi esibisce performativamente la falsità di modelli statici di intenzionalità e normatività. La specificità estetica dell'improvvisazione nelle diverse pratiche artistiche è l'elaborazione di una *grammatica della contingenza* [25] in cui il caso, l'accidente imprevisto, diventa materiale artistico elaborato artisticamente. Il (confronto con il) caso, anche nel senso della specifica situazione performativa, è costitutivo della normatività situata, *in fieri* e autopoietica dell'improvvisazione (cfr. Bertinetto 2016, cap. 7; Bertinetto 2021a, capp. 2 e 4).

[25] Devo questa felice espressione a Bruno Besana e a una serata d'improvvisazione radicale, e radicata, al Loophole di Neukölln, a Berlino.

Nella sezione precedente si è menzionato che in un'opera aperta o indeterminata il compositore può lasciare all'esecuzione improvvisata la determinazione del contenuto musicale. Dalla sua prospettiva, l'improvvisazione è uno strumento dell'alea. Dalla prospettiva interna di chi improvvisa l'intervento del caso concerne invece, piuttosto che l'indeterminatezza dell'alea, l'accadere di imprevisti con cui gli artisti devono confrontarsi. A differenza dall'arte aleatoria, infatti, l'improvvisazione non affida i propri esiti al caso come *randomness*. Improvvisare non è un giocare a dadi. Piuttosto è partecipare a interazioni con media, materiali, soggetti e circostanze diverse a seconda della natura della pratica artistica in questione, senza imporre un controllo assoluto sul proprio agire, ma neppure rinunciandovi, abbandonando così la possibilità che da quanto accade emerga un senso articolabile. Improvvisare è semmai *interagire con il gioco dei dadi*, rispondere all'alea. Improvvisare significa elaborare una *grammatica artistica della contingenza*: articolare un senso per un fare consegnato a contingenze cui risponde (in modo adattativo/exattativo [26]) senza soccombervi.

[26] Secondo Gould & Vrba (2008), mentre l'adattamento di un organismo all'ambiente dipende dalla sua selezione in base alla funzione da compiere, l'*exaptation* costituisce l'effetto che un organismo ha sull'ambiente, in virtù di caratteristiche evolute per usi passati e poi cooptate per il loro uso attuale.

Come suggerito anche da alcuni esempi menzionati in precedenza, in ambito artistico l'accadere di contingenze e imprevisti esorbitanti dal controllo intenzionale e causale degli artisti può costituire sempre un evento cui rispondere nel modo più efficace possibile, vuoi per tenere in piedi una performance, vuoi per riuscire laddove la padronanza di tecniche e l'agire intenzionale risultano insufficienti, vuoi, ancora, per realizzare creativamente qualcosa di sorprendentemente inatteso, proprio perché non voluto. Si può sostenere che nell'improvvisazione il caso imprevisto è, entro certi limiti, previsto dalla "natura" stessa della pratica, che ha nella reazione responsiva e accogliente a quanto accade la sua specifica risorsa. L'improvvisatore sa che deve integrare l'imprevisto nel suo fare, e in tal senso lo prevede (negandolo come imprevisto); eppure l'imprevisto, nella sua irriducibile concretezza, rimane tale, anche per lui.

L'*accadere* casuale, che nella danza assume anche le vesti del *cadere* vero e proprio (Lampert 2007, 130sgg), è allora integrato nel processo improvvisativo. Nulla garantisce la riuscita della risposta all'invito a interagire con quanto accade imprevisto: anzi nulla garantisce che quanto accade sia inteso come un invito a un'interazione creativa – e gran parte dell'arte dell'improvvisare (che, come dice efficacemente il trombonista e improvvisatore Giancarlo Schiaffini (2006), «non s'improvvisa») consiste proprio nella capacità di vedere e sentire l'im-pre-visto come invito a una risposta creativa. E così Keith Jarrett in una sera del 1975 cominciò a improvvisare il

suo celebre *Köln Concert* rispondendo alla melodia imprevista delle campane che annunciavano l'inizio del concerto e Miles Davis, durante una performance di *So What* rispose creativamente a un accordo imprevisto e "sbagliato" di Herbie Hancock intendendolo (anche nel senso francese di "ascoltandolo") come qualcosa che era semplicemente accaduto.

Insomma, il senso dell'opera e della performance improvvisata emerge proprio grazie all'incontro con la situazione imprevista. Il che riguarda ovviamente le arti performative, in cui il senso della performance emerge attraverso le interazioni reciproche tra i performer nonché attraverso le interazioni tra i performer e la situazione in cui la performance si svolge. Ma riguarda anche arti tradizionalmente non classificate come performative: nella fotografia istantanea, ad esempio, il fotografo non controlla tutti i processi in cui è coinvolto e la foto emerge dall'interazione tra l'apparecchio fotografico (e i processi elettronici e/o meccanico/chimici che esso governa), il referente (l'evento/oggetto) fotografato e il fotografo che non vede in anticipo il risultato del proprio confronto con la situazione (Bertinetto in stampa). In casi di pratica pittorica come quello degli *urban sketches*, il disegnatore si trova a raffigurare una situazione imprevista e gran parte del valore artistico dello schizzo dipende dalla sua capacità di *stare nel momento*, ritraendo la situazione stessa in cui si trova a dipingere in modo responsivo (Bertinetto & Ruta in stampa). Il punto è sempre lo stesso: l'artista che improvvisa non può vedere in anticipo (pre-vedere) e quindi controllare il risultato del suo fare, perché il suo fare consiste nell'interagire con ciò che accade, ed è, imprevisto: interagisce con il caso, con avvenimenti che esorbitano dall'orizzonte del suo controllo e della sua previsione, con materiali la che sfuggono a una predeterminazione calcolante.

Questa interazione con il caso come contingenza può essere intesa in due accezioni diverse, tra loro complementari: in un senso *enfatico* (a), è interazione con un'emergenza imprevista; in un senso più *minimale* (b), è interazione con la situazione specifica in cui l'improvvisazione si svolge.

a. Esaminiamo prima l'accezione *enfatica* di interazione con la contingenza. Essa consiste nel fatto che nell'improvvisazione gli artisti rispondono alla contingenza per lo più non attraverso manovre di assoggettamento, bensì interagendo con essa come un'*affordance* (Gibson 2014) alla creatività: quanto accade per caso – cioè, senza essere previsto e predeterminato dal controllo preveggenze di artisti e pubblico – è dunque integrato in un'organizzazione artistica dinamica che l'evento imprevisto contribuisce a generare.

Questa interazione con la contingenza non è finalizzata programmaticamente ad annullare il carattere di azione, di fare, di pratica dell'impresa artistica. L'improvvisatore non nega di contribuire in modo formativo – intenzionalmente e causalmente – a quanto accade. Rispondendo a ciò che accade, entrando in risonanza con i processi cui da vita configurando i materiali artistici – suoni, gesti, parole, colori ... – se ne assume la co-responsabilità. Anche quando gli artisti escogitano tecniche per fare qualcosa di nuovo sorprendendo le proprie abitudini artistiche e le loro intenzioni estetiche legate all'esperienza passata – che possono fungere da ostacoli a un agire creativo capace di inventare la novità imprevista –, non rinunciano all'intenzionalità dell'agire, né al suo nesso causale con lo

svolgersi degli eventi. Competenze, abitudini, progetti non sono programmaticamente eliminati o esclusi: sono anzi presupposti come condizioni della pratica artistica. Eppure la loro assunzione come condizioni della pratica non impedisce, anzi garantisce, la possibilità di metterli in gioco nella pratica stessa.

Infatti, l'improvvisatore *sa come fare senza sapere che fare* [27]. Abilità di tipo tecnico e pragmatico, acquisite mediante esercizio e allenamento – quali la capacità di suonare uno strumento musicale, di configurare gesti, di usare pennelli e colori, ecc. – sono attivate operativamente in una prassi che potenzialmente nega l'efficacia delle competenze acquisite, rimettendole in gioco: il sapere dell'improvvisatore è quindi una sorta di (*non*) *sapere come fare* la cui efficacia non solo non è mai garantita ed è costitutivamente esposta al rischio del fallimento – cosa che caratterizza ogni pratica umana (artistica e non, inclusa l'esecuzione di composizioni e progetti predeterminati) –, ma piuttosto esibisce il *rischio del fallimento*, che l'artista si assume nel mettersi in gioco, *come condizione di possibilità della riuscita artistica*; invece, nelle pratiche aleatorie radicali l'idea stessa di un rischio di fallimento viene tendenzialmente e programmaticamente svuotata di senso, dato che qui non è l'artista, ma il caso, a "improvvisare".

[27] In ciò consiste l'apparente *paradosso epistemico* dell'improvvisazione (Bertinetto 2016, cap. 2).

Così, mettere in gioco l'abitudine performativa non significa cancellarla, bensì (tras)formarla in modo da rendere possibile la riuscita del suo esercizio alla prova della contingenza. Non si tratta, come nella concezione dell'improvvisazione accolta dai Surrealisti e rifiutata da Cage, di affidare la realizzazione dell'arte agli automatismi spontanei dell'inconscio; ma non si tratta neppure di lasciare libero corso ad avvenimenti del tutto aleatori, senza prendervi posizione. Si tratta piuttosto di sfidare i meccanismi (della memoria, dell'identità soggettiva e culturale, delle competenze tecniche) per eseguire l'inatteso nel formare (*performare, riformare, trasformare*) le condizioni stesse della pratica nell'interazione con la contingenza imprevista.

Questo è precisamente il tratto che distingue l'improvvisazione come pratica umana dall'"improvvisazione" di un performer computazionale (Saint-Germer 2017; Bertinetto 2021b). Robot e computer "improvvisano" perché possono realizzare sequenze inedite di suoni, gesti, parole, colori, ecc. mediante l'applicazione di algoritmi, cioè di regole, e input aleatori. Però gli output dei loro processi sono il risultato dello svolgimento di procedure predeterminate e non retroagiscono sulle regole che guidano tali procedure: così la specifica circostanza dell'applicazione dell'algoritmo, anche tenendo conto delle variabili randomizzate, non è occasione per (tras)formare la regola. Invece, le abitudini e abilità dell'improvvisatore umano si modificano proprio grazie al modo in cui rispondono alle circostanze in cui sono applicate. In altri termini la pratica improvvisativa *risponde* alla contingenza, con maggiore o minore successo, assorbendola o scontrandosi con essa. Si risponde efficacemente quando una pratica si riorganizza grazie all'incontro con l'imprevisto; si fallisce quando la pratica non riesce a farvi fronte creando il nuovo.

In ciò l'improvvisazione artistica mostra il suo radicarsi nelle pratiche quotidiane. Anche le nostre pratiche più comuni (scrivere un testo, guidare un'auto o una bici, sciare, conversare, cenare in un ristorante...) funzionano "automaticamente" sulla base di abitudini individuali e sociali

apprese che, per essere efficaci, devono essere rimodellate in risposta alla specifica circostanza, e possono fallire. Un algoritmo invece non si riprogramma attraverso il suo uso: le variabili di utilizzo sono già preprogrammate. In tal senso un robot può “improvvisare” nello stile di Miles Davis o Mozart, ma non può forgiare uno *stile*. Infatti, uno stile è un’abitudine di produzione artistica che si (tras)forma in base al modo in cui un o una artista risponde alla specifica circostanza in cui la si mette in gioco. Invece, improvvisare consiste proprio nel poter configurare uno stile attraverso l’esercizio ripetuto di una prassi, che precisamente grazie alla ripetizione (e non suo malgrado) può produrre il nuovo. Analogamente, l’inconscio e la memoria non sono entità fisse cui si può attingere dando libero corso a routine automatizzate, ma sono riformate retroattivamente attraverso il confronto con la situazione in cui vengono attivate [28].

[28] Sul tema cfr. ora Cimatti (2020).

Così l’intento programmatico di sorprendere intenzioni che configurino previsioni tali da impedire l’inatteso (appunto intendendolo) non comporta mettere fuori gioco l’intenzionalità dell’agire come avviene quando si affida la produzione artistica a procedure algoritmiche. Tutt’altro. Proprio l’agire improvvisativo, correttamente inteso, può essere preso a modello dell’agire intenzionale (Bertinetto 2015). Per consentire la distinzione tra eventi e azioni, l’intenzione non può essere pensata come causa previa dell’azione. Piuttosto l’intenzionalità si articola attraverso lo sviluppo stesso dell’azione nelle specifiche circostanze del suo realizzarsi. Queste non sono semplicemente il teatro in cui l’azione si svolge, ma con-costituiscono l’azione, la quale si costruisce attraverso il modo in cui risponde alle circostanze, includendole così come propri elementi. Come ho anticipato alla fine della precedente sezione, l’intenzione dell’azione è quindi determinabile solo *ex post*, attraverso descrizioni di quanto accaduto. Una stessa sequenza di eventi può così essere intesa come realizzazione di azioni diverse, in base alle diverse intenzionalità che vengono loro attribuite. L’intenzionalità in questione costituisce il *sensu* dell’evento in quanto azione e concerne il carattere normativo che deve essere attribuito all’evento *in quanto azione*.

Poiché l’intenzionalità dell’azione, e quindi l’azione stessa, si configura attraverso il confronto imprevedibile, in quanto non controllabile preventivamente, con la contingenza delle circostanze concrete in cui l’azione si svolge (Preston 2013), l’improvvisazione non esibisce le condizioni costitutive dell’azione. Lungi dal negare l’intenzionalità, l’improvvisazione ne esibisce l’emergere attraverso l’(inter)azione dell’agente (l’artista) nella situazione del suo operare formativo. Dunque, l’alleggerimento del controllo su ciò che accade, che caratterizza l’improvvisazione, non è un mezzo per cancellare o ridurre l’intenzionalità: piuttosto è il modo per far emergere il senso dell’agire attraverso l’azione performativa, che è costitutivamente un’interazione tra diversi fattori (Sawyer 2003) [29] – la quale può peraltro coinvolgere anche performer computazionali [30]. Gli artisti rispondono alle circostanze in cui si trovano a operare. Si assumono la responsabilità di quanto accade proprio perché il senso dell’agire non è determinato da un’intenzione che causi l’azione, ma emerge attraverso il confronto con le circostanze. Per questo non tanto devono agire in modo e a

[29] Come ha recentemente sostenuto Shaun Gallagher (2020), questo vale per l’azione umana, in generale. Cfr. anche Bertinetto & Bertram (2020).

[30] Infatti, benché, come si è detto, un computer non improvvisi davvero, l’interazione tra performer umano e performer computazionale può essere improvvisativa e potenzialmente creativa. Ciò accade per esempio nelle improvvisazioni musicali del

tempo opportuno, nella situazione opportuna, ma devono fare in modo che il modo, il tempo e la situazione in cui agiscono diventino opportune attraverso il loro interagire. L'*interplay* in un'improvvisazione di gruppo esemplifica bene questo aspetto. La creatività della performance non è controllata da un soggetto agente, ma è distribuita tra gli elementi costitutivi del processo (Clarke & Doffman 2017), cosicché, come ho recentemente suggerito (Bertinetto 2021a, cap. 3.2.2.), l'autorialità stessa del singolo performer è non solo messa in scena, bensì anche messa in questione, dato che chi improvvisa si assume la responsabilità di un accadimento artistico che sfugge al suo pieno controllo.

Come osservava già Eco in *Opera aperta*, l'«avventura formativa» dell'improvvisatore consiste nel connettere caso e intreccio, nel«mantenere l'unità dell'intreccio mentre questo *fattualmente* si svolge, e si svolge frammisto ad altri intrecci»: l'improvvisatore «deve inventare l'evento nello stesso momento in cui avviene di fatto, e deve inventarlo identico a quello che avviene; fuori di paradosso, deve intuire e prevedere il luogo e l'istante della nuova fase del suo intreccio [...], in modo da] *crescere* con l'evento, *avvenire* con l'avvenimento» (Eco 2016, 197ssg). Insomma, «per fare di questa casualità un nodo di effettive possibilità è necessario introdurre un modulo organizzativo» (Eco 2016, 201). In altri termini, si tratta di affrontare costruttivamente l'incidente, il disordine, il caos (Dell 2004, 119)–relativamente a un sistema di attese –, lasciando emergere attraverso questo confronto felice un senso (in modo) imprevisto. L'artista non rinuncia a operare intenzionalmente; ma non controlla neppure completamente la sua azione regolandola in anticipo verso precisi obiettivi prefissati. Piuttosto, *risponde* a quanto accade. L'improvvisazione mette così in questione l'idea che l'artista sia la sola origine del significato della sua opera: piuttosto, è il luogo in cui diversi sistemi e fonti di significato si intersecano (Smith & Dean, 36).

È questo il senso in cui si può intendere l'improvvisazione come articolazione di una *grammatica artistica della contingenza*. Il termine *grammatica* è qui da intendersi nell'accezione di Wittgenstein (1999), ovvero come insieme delle norme che configurano il senso delle pratiche in cui siamo coinvolti dall'interno delle pratiche stesse. Il più complesso concetto di *contingenza* va inteso nei termini di ciò che accade senza necessità, vuoi perché frutto di scelta arbitraria, vuoi perché semplicemente così capita: indipendentemente da qualsiasi possibilità di scelta. La locuzione *grammatica artistica della contingenza* significa dunque l'intreccio di senso che prende forma attraverso ciò che si fa e accade artisticamente nel confronto situato e materiale con la contingenza, senza dipendere esclusivamente da piani e intenzioni prefissati e codici estetici predeterminati.

Questa grammatica–grazie alla quale si configura il senso estetico dell'imprevisto che caratterizza l'improvvisazione artistica, nel suo riuscire e nel suo fallire–può essere articolata in base ad alcune categorie-guida quali l'*emergenza* del senso, la *presenza*, la *curiosità* e l'*autenticità*, capaci di qualificare la specificità dell'esperienza dell'improvvisazione [31].

• il senso di un'improvvisazione *emerge*, inatteso e incontrollabile, dall'interazione con la contingenza della situazione attraverso i materiali e le forme artistiche in gioco;

trombonista George Lewis con il programma *Voyager*. Cfr. Bertinetto (2021b).

[31] Per una discussione più approfondita, cfr. Bertinetto (2021a, cap. 2 *Grammatica della contingenza*).

- la copresenza dei partecipanti alla pratica (artisti e pubblico) e il loro agire (cor)responsivo rispetto quanto accade nel *presente* non sono circostanze esteriori all'evento artistico, ma hanno valore formativo;
- l'attenzione partecipativa al presente che avviene (ovvero, al *presente a-venire*, come si potrebbe dire con un'espressione leggermente ossimorica) è *curiosa*, esperienziale e sperimentale, aperta all'inedito e disposta all'avventura;
- ed è autentica, non soltanto perché chi improvvisa è autenticamente l'autore o l'autrice di ciò che fa, ne è responsabile, bensì perché chi improvvisa è chiamato/a a rispettare il momento, rispondendovi in modo opportuno – ovvero rendendo opportuno quanto accade nel momento ed esprimendo se stesso/a attraverso la propria auto-costruzione in interazione con la situazione.

Credo che questi siano alcuni aspetti specifici dell'artisticità dell'improvvisazione, aspetti che vanno poi ovviamente declinati concretamente in rapporto ai mezzi e alle situazioni proprie di ogni fenomeno artistico. Se nell'agire quotidiano improvvisiamo per venire a capo delle situazioni impreviste in cui siamo coinvolti – si pensi a come tutti abbiamo dovuto improvvisare per rispondere al Covid-19... – e se nell'esperienza dell'arte, seguendo un'idea ancora del tutto attuale di Hegel [32], l'essere umano reduplica se stesso, potendo così comprendere se stesso attraverso la rappresentazione artistica, l'improvvisazione offre all'essere umano la possibilità di reduplicare il suo confronto esistenziale con la contingenza, elaborandone una grammatica, cioè articolandone un senso. Dunque, la specificità dell'improvvisazione artistica risiede nel mettere (per)formativamente in scena il gioco con l'esistenza in cui l'essere umano è coinvolto. Così come la riuscita del confronto esistenziale con la contingenza non è mai garantita, anche l'esito dell'improvvisazione artistica non è mai garantito, soprattutto, perché i criteri stessi del suo successo sono negoziati attraverso il suo concreto esercizio. Proprio per il fatto di non poter essere valutata soltanto in termini di criteri prestabiliti e di dover inventare un senso nel corso del gioco di immaginazione e intelletto in cui l'esperienza estetica stessa consiste [33], un senso che è *sensu comune* [34], sentire (in) comune – proposta e invito a condividere senso e sensi –, l'improvvisazione è paradigmatica dell'arte e dell'esperienza estetica *tout court*.

b. Dunque, il confronto con il caso e l'imprevisto che l'improvvisazione mette in scena nelle diverse pratiche artistiche non ha soltanto il senso enfatico di una risposta creativa alle *affordances* di accadimenti imprevisti. Piuttosto concerne anche, in un senso più *minimale* (e più pervasivo), la sensibilità del riferimento responsivo alla situazione concreta, al *caso specifico*. Imprevisto non è dunque, in tal senso, unicamente un evento contingente che comporta potenzialmente un impedimento fisico, una violazione normativa, un'emergenza da risolvere (il più efficacemente e creativamente possibile).

L'imprevedibilità riguarda piuttosto la contingenza irriducibile della

[32] Hegel (1997, 157): «Il bisogno universale dell'arte è [...] il bisogno razionale che l'uomo elevi alla coscienza spirituale il mondo esterno ed interno come un oggetto, in cui egli riconosce il proprio io. Egli soddisfa il bisogno di questa libertà spirituale in quanto da un lato fa per sé interiore ciò che è, ma parimenti realizza esteriormente questo essere per sé e così in questo sdoppiamento di se stesso porta ad intuizione e conoscenza per sé e per gli altri quel che è in lui».

[33] Cfr. Kant (2008, § 9, 964).

[34] Cfr. Kant (2008, § 20-22, 985-988).

concretezza del caso singolo che, per natura sua, non è dipendente da, né riconducibile a, regole o schemi. Anzi, come si è già suggerito nelle pagine precedenti, l'improvvisazione consiste in gran parte proprio nella capacità di inventare modalità di azione/produzione artistica in grado di applicare abitudini e norme comportamentali e culturali così come abilità e competenze tecniche a situazioni per loro costituzione inedite e imprevedibili, in modo che queste stesse abitudini, norme e abilità possano modificarsi, grazie a questa "applicazione", proprio per risultare (creativamente) efficaci. Il confronto con il caso, nell'improvvisazione, ha allora il senso della *sensibilità per il caso singolo*, che non può essere gestito applicando regole, ma dev'essere concretamente vissuto. La portata dell'improvvisazione va quindi ben oltre l'improvvisazione artistica deliberata (per intenderci, quella del jazzista, dell'attore della *commedia dell'arte* o dell'*improv theatre* o dei ballerini di *contact improvisation*) e coinvolge sia ogni pratica artistica creativa sia ogni realizzazione artigianale efficace [35]: in entrambi i casi il modo di fare dev'essere articolato caso per caso.

[35] Quindi suggerisco di intendere proprio l'improvvisazione come *trait d'union* tra arte e artigianato. Non posso sviluppare questa ipotesi qui; Sennett (2008) offre comunque ottimi spunti al riguardo.

Così, in senso più generale, il compito artistico dell'improvvisazione è quello di dare un senso – nell'accezione performativa propria dell'espressione inglese *to make sense* – alla specifica situazione (in termini di circostanza spazio-temporale, materiali a disposizione, performers e spettatori coinvolti, ecc.) della performance, adattando l'evento artistico alla sua concretezza imprevedibile.

Anche se la novità di un'improvvisazione non è eclatante, ed è la stragrande maggioranza dei casi, ciò che caratterizza specificamente l'improvvisazione, anche come marchio espressivo peculiare dell'umano, è il rimodularsi di volta in volta, *caso per caso*. L'improvvisazione viene allora a caratterizzare non soltanto l'arte deliberatamente prodotta mediante procedure in cui invenzione e performance programmaticamente tendono a coincidere (fino a un certo grado: l'improvvisazione non è mai *ex nihilo*); piuttosto essa caratterizza, sul piano artistico così come su quello dell'agire in generale, ogni performance, anche le performance interpretative (Gould & Keaton 2000) e anche le azioni in qualche modo routinarie e programmate. Come sostiene Ryle (1976), in questo senso non enfatico l'improvvisazione caratterizza l'agire come tale, perché ogni azione deve adattarsi alla specifica circostanza, al caso specifico. L'improvvisazione artistica deliberata esplicita questo tratto di creatività *localizzata* che caratterizza l'esercizio di un *sapere come* in risonanza con la specificità della situazione, con il caso specifico che, nella sua concretezza, non è programmabile. Esplicita quindi la dimensione artigianale e situata del fare umano consapevole del suo rapporto con la circostanza concreta, e imprevedibile, del suo esercizio.

A questa tesi si potrebbe obiettare che l'improvvisazione è pur sempre una pratica artistica, e che la sua riuscita concerne l'espressione di un *imprevisto estetico*. Esattamente questo è il punto. L'imprevisto estetico è realizzato non soltanto in modo enfatico, quando il nuovo emerge in modo eclatante a causa dell'interruzione di un ordine di attese provocata da una contingenza imprevedibile che genera un'emergenza cui si deve rispondere assorbendo l'imprevisto ed eseguendo l'inatteso. L'imprevisto estetico è realizzato, in senso minimale e generale, ogni qualvolta una prassi improvvisativa riesce a confrontarsi in modo felice con la sua situazione

specificità. Pertanto ogni riuscita artistica è, in tal senso, improvvisativa, perché ogni opera riesce quando produce una normatività estetica (un senso estetico) a partire dal suo singolo caso.

Come pensare allora le differenze specifiche tra *l'improvvisazione come reazione all'imprevisto*, *l'improvvisazione di una pratica routinaria* (artigianale), *l'improvvisazione come marchio della riuscita artistica* e *l'improvvisazione artistica deliberata*? Credo che in prima battuta il carattere specifico delle quattro tipologie di improvvisazione possa essere così delineato. La prima *arrangia* una risposta all'emergenza; la seconda *gestisce* il rapporto con il caso specifico e la contingenza dell'(inter)agire dell'essere umano; la terza *esprime* l'emergere imprevisto del senso dell'opera d'arte come caso felice; la quarta programmaticamente *provoca* possibilità di confronto con il caso specifico e la contingenza dell'agire come invito a realizzare l'inatteso estetico.

In nessuno di questi casi l'intervento della contingenza e del caso è *sostitutivo* del fare (com'è invece il caso di casi estremi di arte aleatoria); piuttosto è *costitutivo* del fare. In questo quadro, insisto, il senso specifico dell'improvvisazione artistica consiste nel mettere in scena, attraverso diversi media e procedure, l'avventura esistenziale dell'essere umano nel confronto con la contingenza che trova espressione creativa nell'arte. Tale avventura in casi eclatanti deve fare i conti con imprevisti che stravolgono l'esperienza ordinaria; ma ordinariamente si svolge applicando norme di azione a circostanze specifiche: norme, che per poter essere realizzate, devono *rispondere* alla specificità della circostanza, e sono così (tras)formate *caso per caso*. Attraverso questa risposta al mondo, e agli altri, nel caso concreto si realizza la libertà umana in quanto capacità (fallibile) di confrontarsi con la contingenza. L'improvvisazione artistica produce e mette in scena questa (incerta) realizzazione della libertà, esibendo così anche quella che, come ha sostenuto Hegel (1997, 157 *passim*), è la ragione dell'arte: la sua capacità di rappresentare la libertà come essenza dell'umano—in quanto concreta autorealizzazione nel suo agire nel mondo—attraverso una reale espressione di libertà che non è soltanto libertà *da* vincoli e *per* scopi autonomamente posti, ma anche libertà *con*: libertà come realizzazione del carattere interattivo e intersoggettivo dell'agire che a livello estetico—lo mostra paradigmaticamente l'improvvisazione—trova espressione nella normatività di un senso comune che si rimodella caso per caso [36].

[36] L'articolazione teorica di questa nozione intersoggettiva di *libertà estetica* dovrà essere tuttavia rinviata a un'altra occasione.

Conclusione

Per trarre qualche conclusione dall'indagine, qui tentata—ma che sarebbe sicuramente da approfondire e ampliare—, tra modi diversi di accogliere il caso nell'arte, riprendo l'idea di Eco da cui ero partito. Nella sua *Opera aperta* Eco sosteneva che il disordine generato dall'intervento del caso nella produzione artistica del Novecento non è un caso «cieco e insanabile», ma un «disordine fecondo» di nuove possibilità creative per l'arte. Mi sembra si possa affermare che questo valga soprattutto per l'improvvisazione (però, non limitatamente alle pratiche artistiche novecentesche), in cui il confronto con la contingenza, si articola nei termini di una normatività situata e *in fieri*, cioè di una *grammatica artistica* in cui, nei casi felici, un senso imprevisto emerge. Questa *grammatica* consente di

risolvere la potenziale impasse cui può portare il coinvolgimento dell'alea nei procedimenti produttivi nelle pratiche artistiche: o l'evento, proprio in quanto affidato al caso, sfugge al controllo causale e intenzionale di un "artista" tanto da non poter essere più inteso come frutto di un impegno creativo—ma allora, nei casi limite in cui il gesto di *sprezzatura* diventa rinuncia completa a una partecipazione formativa [37], non sembra più lecito intenderlo come artistico, almeno nel senso per cui l'arte è una *pratica umana* (Bertram 2017); oppure, qualora sia integrato nei discorsi dei mondi dell'arte, l'evento è, per dir così, articolato culturalmente e ricondotto nei contesti delle istituzioni artistiche, al prezzo di spogliarlo della sua forza vitale—l'alea assume, insomma, un'aria di arbitraria indifferenza, tale da rendere irrilevante l'idea stessa di una riuscita estetica. Come ho recentemente sostenuto in riferimento non soltanto alle arti performative, ma a tutte le arti (Bertinetto 2021, cap. 3), l'improvvisazione consente invece di praticare e pensare insieme il confronto con la contingenza e il corrispondente alleggerimento del controllo dell'artista sul processo creativo, da un lato, e l'articolazione di una normatività artistica capace di configurare un senso del caso e del caso specifico, dall'altro. L'imprevisto può accadere *per caso*; il suo senso artistico è configurato *caso per caso*.

[37] D'Angelo (2005).

Bibliografia

- Anscombe, G.E.M. (2000). *Intention* (1957). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arp, H. (1964). *Das Gesetz des Zufalls*. In H. Richter (hrsg. von). *Kunst und Anti-Kunst*. Köln: Dumont Schauberg.
- Baumeister, W. (1947). *Das Unbekannt in der Kunst*. Stuttgart: Schwab.
- Bertinetto, A. (2012). 4 minuti e 33 secondi di arte. Non di musica (155-175). In G. Fronzi (a cura di). *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*. Milano: Mimesis.
- Id. (2013). On Artistic Luck. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 120-140.
- Id. (2014). Sorte estetica. Sulla (s)fortuna di un concetto. *Spazio Filosofico*, 12, 463-477.
- Id. (2015). "Mind the gap". L'improvvisazione come agire intenzionale. *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti*, 10, 175-188.
- Id. (2016). *Eseguire l'inatteso*. Roma: il Glifo.
- Id. (2021a). *Estetica dell'improvvisazione*. Bologna: il Mulino.
- Id. (2021b). Improvising live (and) the web and the machine. *De Musica*, 25.
- Id. (in stampa). *Improvisation and Artistic Photography*. In A. Bertinetto & M. Ruta (ed.). *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. London and New York: Routledge.
- Bertinetto, A. & Bertram, G. (2020). "We Make up the Rules as We Go Along" – Improvisation as Essential Aspect of Human Practices?. *Open Philosophy*, 3 (1), 202-221.
- Bertinetto, A. & Ruta, M. (in stampa). *Improvisation in Painting*. In A. Bertinetto & M. Ruta (a cura di). *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. London and New York: Routledge.
- Bertram, G. (2017). *Arte come prassi umana* (2014). A cura di F. Vercellone. Milano: Cortina.
- Boulez, P. (1964). Alea. *Perspectives of New Music*, 3 (1), 42-5.
- Cimatti, F. (2020). *La fabbrica del ricordo*. Bologna: il Mulino.
- Clarke, E.F. & Doffman, M. (a cura di) (2017). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.
- D'Angelo, P. (2005). *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*. Macerata: Quodlibet.
- Danuser, H. (1990). Inspiration, Rationalität, Zufall Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*, 47 (2), 87-102,
- De Cesaris, A. (2015). Contingenza della necessità e necessità della contingenza. Ragione, sistema e libertà in Meillassoux e Hegel. *Itinera*, 10, 64-79.
- Dell, C. (2004). Möglicherweise Improvisation (119-121). In W. Knauer (hrsg. von). *Improvisieren*. Hofheim: Wolke.
- Dworkin, R. (2011). *Justice for Hedgehogs*. Cambridge, MA and London: The Harvard University Press.
- Eco, U. (2016). *Opera aperta* (1962). Milano: Bompiani.
- Feisst, S. (1997). *Der Begriff "Improvisation" in der neuen Musik*. Berlin:

- Schewe.
- Id. (1967). John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship (38-51). In B. Nettl & G. Solis (ed.). *Musical Improvisation. Art, Education, Society*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Fertel, R. (2015). *A Taste for Chaos*. New Orleans: Spring Journal.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo* (2004). Firenze: Carocci.
- Gallagher, S. (2020). *Action and Interaction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gendolla, P. & Kamphusmann, T. (a cura di) (1999). *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gibson, J.J. (2014). *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979). A cura di V. Santarcangelo. Milano e Udine: Mimesis.
- Goehr, L. (2016). Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String (458-480). In G.E. Lewis & B. Piekut (ed.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Gould, C.S. & Keaton, K. (2000). The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 143-148.
- Gould, S.J. & Vrba, E.S. (2008). *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione* (1982). Torino: Bollati Boringhieri (1982).
- Hegel G.W.F. (1997). *Lezioni di estetica* (1835). Trad. it. P. D'Angelo. Einaudi: Torino.
- Hilmes, C. & Mathy, D. (hrsg. von) (1994). *Spielzüge des Zufalls*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Janecke, C. (1995). *Kunst und Zufall*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Lampert, F. (2007) *Tanzimprovisation*. Bielefeld: transcript.
- Leonardo (1997). *Trattato della pittura* (ca 1540). Firenze: Giunti Demetra.
- Lösel, G. (2013). *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheater*. Bielefeld: Transcript.
- Kant, I. (2008). *Critica del Giudizio* (1790). In Id. *Le tre Critiche*. Trad. it. A. Gargiulo. Milano: Mondadori.
- Kelsey, R. (2015). *Photography and the Art of Chance*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press
- Lejeune, D. (2012). *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Meillassoux, Q. (2012). *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006). A cura di M. Sandri. Milano-Udine: Mimesis.
- Mersch, D. (2016). *Evento e aura* (105-121). In A. Bertinetto & G. Bertram (a cura di). *Il bello dell'esperienza. La nuova estetica tedesca*. Milano: Marinotti.
- Meyer-Eppler, M. (1955). Statistische und psychologische Klangprobleme (22-28). In H. Eimert (hrsg. von). *Die Reihe*, Heft 1. Wien: Universal Edition.
- Pareyson, L. (2010). *Estetica. Teoria della formatività* (1954). Milano: Bompiani.
- Plinio il Vecchio (1988). *Storia naturale*. A cura di F. Maspero. Torino: Einaudi.
- Preston, B. (2013). *A Philosophy of Material Culture*. London and New York: Routledge.
- Previšič, B. (2014). Der Zufall improvisiert. John Cages "Botanic Music"

- (161-168). In S. Zanetti (ed.). *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich und Berlin: Diaphanes.
- Ryle, G. (1976). *Improvisation*. *Mind*, New Series, 85, 69-83.
- Saint-Germier, P. (2017). Turing ex tempore: un ordinateur peut-il improviser de la musique? (37-47). In C. Canonne (éd.). *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*. Paris: Delatour.
- Saurisse, P. (2007). *La mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*. Paris: L'Harmattan.
- Sawyer, R.K. (2003). *Group Creativity*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Schiaffini, G. (2006). Never Improvise Improvisation. *Contemporary Music Review*, 25 (5-6), 575-576.
- Schulze, H. (2000). *Das aleatorische Spiel Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- Sennett, R. (2008). *L'uomo artigiano* (2008). Trad. it. A. Bottini. Milano: Feltrinelli.
- Smith, H. & Dean, R. (2016). *Improvisation Hypermedia and the Arts Since 1945*. London-New York: Routledge.
- Trenkamp, A. (1976). The concept of 'alea' in Boulez's "Constellation-miroir". *Music and Letters*, 57, 1-10.
- Tzara, T. (1992). Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In K. Riha (hrsg. von). *DaDa Total*. Stuttgart: Reclam.
- Wittgenstein, L. (1999). *Ricerche filosofiche*. Trad. it. R. Piovesan. Torino: Einaudi.
- Zbikowski, L.M. (2002). *Conceptualizing Music*. Oxford: Oxford University Press.

Il movimento: *tutto qui*.

L'ordine aleatorio delle macchine danzanti

Veronica Cavedagna

Laureata in Filosofia Teoretica all'Università degli Studi di Torino sotto la direzione di Ugo Maria Ugazio con la tesi dal titolo *Strutture dinamiche e desoggettivazione. Problemi della filosofia di Raymond Ruyer*, è traduttrice di Raymond Ruyer. I suoi studi si concentrano sulla filosofia francese contemporanea, con particolare attenzione alle questioni legate alla filosofia della natura e alle teorie della complessità. Ha curato il numero di «aut aut» 377/2018 *Effetto Simondon*. Docente precaria nei licei, è tra i fondatori di Philosophy Kitchen e fa parte del Comitato Direttivo della rivista.

veronica.cavedagna@gmail.com

Alice Giarolo

Laureata in Filosofia della storia all'Università Alma Mater Studiorum di Bologna sotto la direzione di Manlio Iodifica con la tesi *La vita: un mistero familiare* dedicata a Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze e Gilbert Simondon, è attualmente dottoranda presso l'Università degli Studi di Ferrara dove è impegnata in una ricerca sul trascendentale tra filosofia e geografia. Docente di ruolo nei licei, nel 2013 ha ottenuto l'abilitazione all'insegnamento per la classe di concorso di Storia e Filosofia e nel 2016 l'abilitazione per il sostegno.

giarolo.alice@gmail.com

Starting from the analysis of *Accumulation* (1971) and *Set and Reset*, the article intends to analyze the relationship between chance and artistic creation in Trisha Brown. The notion of “dancing machine”, used by Trisha Brown herself to refer to the dancer, will be the occasion to attempt the juxtaposition between dancing body, animal and cybernetic machine. As we will see, the case is an element of creation proper to the living and, in general, to every self-poietic system.

37

Il testo è concepito congiuntamente dalle due autrici, che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni comparative, è attribuibile ad Alice Giarolo il paragrafo introduttivo e la prima sezione, e a Veronica Cavedagna la seconda sezione e il paragrafo conclusivo.

Accumulation 1971 e *Set and Reset* sono le opere di Trisha Brown che eleggiamo a punti di partenza per illustrare come l'operazione compiuta dalla coreografa-danzatrice sia, nel panorama coreutico del secondo Novecento, uno dei lasciti più fecondi per indagare il rapporto tra caso e creazione artistica. Basti richiamare, a titolo di prima suggestione, l'espressione "movimento browniano" (Murphy 2005; Mazzaglia 2007) con cui s'indica la sua intera produzione e che tiene insieme il suo nome e il richiamo al moto casuale di particelle in un fluido, osservabile nell'ordine microscopico, scoperto da R. Brown. I concetti e le tesi che intendiamo sviluppare sono l'improvvisazione (diversa dalla spontaneità pura o sbrigliata), il caso (come elemento che gioca con la necessità), il corpo danzante (di cui tentiamo un primo accostamento all'animale e un secondo alla macchina cibernetica), il vivente (caratterizzato da un'attività di sperimentazione). Occorre tenere a mente che nel risultato finale dell'arte di TB processo creativo e opera creata non sono davvero scindibili, come se si stesse assistendo a un'opera che si crea creando, contribuendo all'effrazione di regole e categorie della tradizione coreutica operata dalla cosiddetta *post-modern dance*, etichetta entro cui anche il nome di TB compare. [1]

[1] Sulla *post-modern dance*, Pontremoli (2006).

I. Ambienti magici e linee di fuga

Set and Reset (1983) fa parte del ciclo denominato *strutture molecolari instabili*. Il balletto, presentato per la prima volta al Next Wave Festival, BAM Opera House (Brooklyn), dura una trentina di minuti e vede in scena sei danzatori (tra cui TB). La coreografia è sostenuta dalla partecipazione artistica di Laurie Anderson cui si deve il brano *Long time no see* e di Robert Rauschenberg che realizza costumi e scenografia, *Elastic Carrier (Shiner)*, un'installazione sospesa nel cielo, composta di una scatola rettangolare con dentro due piramidi e ricoperta da un tessuto su cui sono proiettati spezzoni in bianco e nero (montaggi cinematografici, cinegiornali, programmi televisivi e filmati della NASA). Pur mantenendo la loro autonomia—ogni intervento artistico porta un titolo diverso—danza, musica e scenografia s'integrano perfettamente, per armoniosa corrispondenza o per contrasti stranianti, nel rendere manifesto il dialogo tra visibile e invisibile: ciò che si vede e ciò che non si vede ma c'è. "Giocare con il visibile e l'invisibile" era una delle cinque istruzioni assegnate da TB ai danzatori durante la costruzione del pezzo, racconta A. Yager (Candoco Dance Company 2012), danzatrice della compagnia. Le altre erano: allinearsi, viaggiare ai margini dello spazio, agire d'istinto, mantenere la semplicità. Le istruzioni sono un elemento essenziale nella creazione artistica di TB: rappresentano le regole sintattiche dentro cui si sviluppano le frasi di movimento, le regole del gioco con cui i danzatori compiono le loro mosse. [2] Il lavoro preparatorio di *Set and Reset* ha attraversato, dice Yager, una fase iniziale in cui TB domandava ai danzatori di imparare a memoria le frasi (cui TB dichiara di arrivare tramite improvvisazione in studio) per giocare con questo materiale come fosse un vocabolario,

[2] Tra i lavori che indagano tema del gioco, per noi importante ma ripreso solo per sorvolo, rimandiamo a Huizinga (2002) giacché in esso è costruito un ponte tra animalità e dimensione umana.

piccoli pezzi di fabbricazione, al fine di costruire successivamente un impianto architettonico. Poi, TB chiedeva loro di ripetere la struttura del pezzo nella sua interezza come si segue una ricetta, rimanendo fedeli alle istruzioni date in partenza. Nella formazione condotta da TB, tale apprendimento consente di giungere al punto di essere capaci d'improvvisare ovvero scoprire nuove possibilità da quelle assimilate.

In questa descrizione della genesi di *Set and Reset* troviamo la compresenza tra costrizione/libertà, tra ripetizione/variazione. Da un lato l'improvvisazione s'inscrive all'interno di una partitura precisa che la rende in ultima istanza possibile, dall'altro l'architettura finale non nasce da una progettazione che *a priori* detta il posizionamento delle componenti costitutive, ma da un lavoro costante di accostamento e ri-accostamento dei singoli mattoni. La realizzazione di un'architettura solida e visibile – che TB considera l'intento del suo lavoro complessivo – e il riferimento alla struttura – presente anche nel titolo del ciclo *strutture molecolari instabili* – cozzano con il richiamo all'instabilità e con l'immagine con cui la coreografa descrive l'effetto di queste coreografie simile a un'ameba in continua trasformazione, a un branco di pesci che si scinde, quando si butta una pietra nell'acqua, per poi ricomporsi. Potremmo affermare che si tratta piuttosto di architetture metastabili perché realizzate attraverso modi compositivi che si assestano con la costante organizzazione e riorganizzazione, lasciandosi permeabili al caso e alla sperimentazione di possibilità impreviste, pur nel ripresentarsi di tracce che riemergono dalla memoria tematica del corpo. Troviamo a fundamenta della coreografia la molteplicità, che produce come esito finale l'impressione di una creatura mobile e fluida, multiforme piuttosto che uniforme. La frase di movimento è l'elemento di base, attraverso il quale prende consistenza una sorta di tematismo che si genera per variazioni, [3] differenza e ripetizione, sperimentando le possibilità e i limiti della frase stessa che viene giocata e rigiocata fino all'ultima goccia.

[3] Sul rapporto tema e variazioni in riferimento al nostro ordine concettuale, Amoroso & De Fazio (2020).

La presenza di una partitura nella fase dell'improvvisazione consente di esplorare un'ampia gamma di sfumature, ritmi, connotazioni e di ripensare il significato stesso del verbo 'improvvisare', così come l'importanza della precisione, altro aspetto a prima vista paradossale per chi in questa pratica vede la manifestazione dell'assoluta libertà creativa del danzatore. In quest'orizzonte la creazione *ex nihilo* non è pensabile, essendo piuttosto legata al riproporsi di qualcosa che a ogni sua ricomparsa può produrre una nuova elaborazione. Lavorare sulle micro-sequenze così come sulla precisione consente, secondo quanto scrive E. Barba ne *La canoa di carta* (1993, 179), di «lasciar spazio a un nuovo collaboratore: il Caso [...] che suggerisce soluzioni inattese». Indica inoltre, facendo riferimento al lavoro di L. Jouvett, alcuni procedimenti per collaborare con il caso. Le fasi da attraversare sono due: un periodo di dissolvimento dell'ordine e un momento di ricomposizione. La fase della *dissociation* «consiste nella caduta nel disordine, nel frazionamento dei materiali, nell'abbandono dei piani d'interpretazione [...] fino ad arrivare a un'indeterminazione mobile» (Barba 1993, 179). La fase seguente, di *association*, mette in pratica una sorta di tessitura degli elementi sparsi per costruire sequenze che utilizzano i frammenti emersi nella fase di distruzione. Alla base di questo modo di procedere vi è l'esigenza di impedire che le idee preventive, la programmazione,

un piano di lavoro, posture e abitudini soggettive vengano a soffocare il processo creativo che presenta però una sua normatività. Si assiste a un costante andirivieni tra casualità e regola, tra disordine e organizzazione.

Tornando a TB e al ciclo *strutture molecolari instabili* troviamo sia la compresenza delle due fasi appena descritte, sia il rapporto stringente tra cornice e caso, che si insinua tra le pieghe di ciò che può apparire come la mera ripetizione di una serie di automatismi, la ricetta che è diventata l'*habitus* dei danzatori. Più in generale queste tensioni sono delle costanti all'interno dell'opera di TB, che disegna griglie stringenti al fine di lasciare una parte di lavoro al caso. TB fa sua la procedura concretista della "macchina automatica" [4] dove la composizione crea una cornice all'interno della quale si produce qualcosa indipendentemente dall'artista-compositore. «Pertanto il contributo primario di un artista veramente concreto consiste nell'ideare un concetto o un metodo con cui la forma possa essere creata indipendentemente da lui, piuttosto che definire forma o struttura» (Maciunas 1993, 157).

La presenza di costrizioni strutturali stimola la creatività, apre lo spazio alle infiltrazioni del caso e riduce le pretese dell'ego a favore di una sorta d'impersonalità. Ancora una volta può essere significativa un'immagine che Barba (1993, 62) utilizza per spiegare questa messa tra parentesi della soggettività che è quella di un quadro dipinto da un pittore cieco la cui mano esperta fa danzare sulla tela movimenti che non vede, poiché «il vero messaggio è il risultato non previsto, non programmato d'un viaggio in una oscurità cosciente: l'anonimato». Avviciniamo il tema della corporeità, poiché "il corpo è il fondamento della danza" (TB citata in Mazzaglia 2007, 155). La danza è un'esperienza primariamente corporea, dove il corpo del danzatore implica una presenza qualitativa diversa rispetto al corpo comune, quotidiano. Come descrive Barba (1993, 30-32, 25) si tratta di un'utilizzazione particolare del corpo per cui è possibile distinguere tra una tecnica quotidiana e un'extra-quotidiana, legata a una qualità extra-ordinaria dell'energia che rimanda al livello pre-liminare del *bios* dell'attore-danzatore o, suggeriamo, al livello biologico inteso come ciò che non varia al di sotto delle individualità. Prima di indagare le caratteristiche del livello che Barba definisce "pre-espressivo", è necessario precisare che tra quotidiano ed extra-quotidiano non è tracciata una dicotomia, nella misura in cui il danzatore non esibisce un "altro corpo", seguendo tecniche così diverse da quelle quotidiane tanto da perdere qualsiasi contatto con queste, come accade nel caso dell'acrobata. Il corpo del danzatore resta un corpo credibile che rende l'azione reale. L'energia extra-quotidiana inaugura piuttosto un rapporto differente tra il corpo del danzatore e il mondo, introducendo, rispetto al quotidiano, una differenza di grado. Le tecniche e le correlative energie extra-quotidiane, infatti, consistono in procedimenti fisici fondati sulla realtà che si conosce, secondo una logica però non immediatamente riconoscibile (Barba 1993, 59) che implica da un lato l'esplorazione di una relazionalità diversa tra corpo e mondo, dall'altro l'infrazione di automatismi attraverso equivalenze extra-ordinarie. Già nel mondo animale possiamo riconoscere relazioni che s'instaurano tra vivente-*milieu* che deviano da una logica immediatamente riconoscibile e che producono ciò che il naturalista tedesco J. von Uexküll (2013, 142-143) definisce "ambienti magici". La peculiarità di tali ambienti è che in questi contesti

[4] Il concetto è esplicitato da G. Maciunas, fondatore di *Fluxus*, un gruppo di artisti attivi a New York tra il 1962 e il 1978, che ha giocato un ruolo molto importante nella formazione artistica di TB.

le esperienze non vengono legate tra loro in modo logico, seguendo relazioni di causa/effetto. Si tratta piuttosto di ri-significazioni inedite che ricordano, come accennato da von Uexküll, l'attività ludica, che pure è presente nel mondo animale quando s'instaura con l'ambiente circostante una relazione che potremmo definire "gratuita", in quanto non indirizzata immediatamente e specificamente dalla necessità biologica ma orientata piuttosto alla sperimentazione. [5] È il caso del canto e della danza che, in molte circostanze nel mondo animale, eccedono una funzione meramente riproduttiva mostrando già una ricchezza espressiva.

[5] Per un approfondimento sugli intrecci etologici rimandiamo al lavoro di Amoroso (2019).

Il pre-espressivo, stando alla definizione fornita da Barba, indica l'organizzazione della presenza fisica tesa all'espressione, la condizione necessaria ma non sufficiente della stessa espressione artistica. Rappresenta dunque la base, il fondo-sfondo su cui s'inscrive ogni processo creativo e ha a che fare, in ultima istanza, con il livello biologico che rende possibile ogni genesi, e con la stessa materia mobile compositiva su cui inizia il lavoro del danzatore. Esiste dunque una vita pre-espressiva dell'attore-danzatore che non riguarda però la fisiologia, la meccanica del corpo (il riferimento al fisico e al biologico potrebbe in questo senso ingannare), rimanda invece a un mondo subatomico in costante fermento descritto da Barba in termini energetici. Questa vitalità pre-espressiva afferisce alla concezione di un *corpo caldo* «ma non in senso sentimentale ed emotivo [...] è un corpo al calor rosso, nel senso scientifico del termine. Le particelle che compongono il comportamento quotidiano sono state eccitate e producono più energia. Hanno subito un incremento di moto, si allontanano, si attraggono, si oppongono con più forza, più velocità» (Barba 1993, 148).

Questa energia è presente in ogni essere animato, perciò è necessaria ma non sufficiente all'espressione artistica; ciò che è cruciale è il modo in cui il processo biologico della materia vivente viene rimodellato, scomponendo, trattenendo, sospendendo l'energia e facendola passare con intensità diverse attraverso il disegno dei movimenti (Barba 1993, 109). Più che di energia, il mondo subatomico del *bios* del danzatore è caratterizzato da salti di energia che producono una serie di variazioni che, secondo il metodo creativo descritto, si basano su micro-sequenze che sono montate e rimontate e che diventano quelle che, secondo Barba (1993, 109), «le diverse lingue di lavoro chiameranno "azioni fisiche", "disegno di movimenti", "partitura", "kata"», la cui peculiarità è di comporsi nel momento stesso in cui vengono eseguite. Nella pratica il compito del danzatore è di «suddividere e architettare un percorso preciso che permetta all'energia di saltare. Questo verbo è usato nel linguaggio scientifico per indicare il comportamento dei "quanta" d'energia. Per i latini voleva dire *danzare*» (Barba 1993, 110). Una danza di energia, in cui si riaffaccia la valenza della precisione analizzata in relazione alle procedure compositive della stessa TB e al tema della *frase di movimento*. L'esattezza del movimento, l'accuratezza dell'azione definita in ogni suo tratto, la precisione con cui sono tracciati i punti di partenza e i punti di arrivo di una sequenza, consentono all'energia di saltare, con i suoi impulsi e contro-impulsi, con i suoi cambi di direzione, e rappresentano la condizione preliminare per la danza. Anche in TB possiamo intercettare una danza dell'energia che coinvolge primariamente il corpo che diventa «luogo di passaggio della forza gravitaria e della forza di reazione, un luogo di passaggio di flussi, al fine di essere adattabile

a tutte le situazioni di disequilibrio, in modo da trovare la sua *densità*, per non parlare della sua *danzità*» (Mazzaglia 2007, 172).

Il livello pre-espressivo della danza, e in generale dell'espressione artistica, rimanda dunque a un corpo intensivo, molecolare, che in qualche modo accompagna, attraversa, eccede il corpo organico (Barba 1992, 1986) e afferisce, come abbiamo accennato, a una dimensione corporea anonima, pre-individuale. Concetti come "pre-individuale", "corpo organico-corpo inorganico", "versante molare e molecolare" dell'organizzazione sono stati elaborati in ambito filosofico per descrivere i processi, definibili a tutti gli effetti come processi auto-poietici, attraverso i quali i viventi s'individuano ed elaborano le loro peculiari coreografie vitali, di cui quelle dei danzatori non sono che un prolungamento. Così scrive Nô Hisao Kanze (citato in Hoff 1985, 5): «Voglio essere sul palcoscenico come vi sarebbe un fiore cresciuto lì per caso. [...] Come un fiore. Il fiore è vivo. Il fiore deve respirare. La scena racconta la vita del fiore». E ancora Barba (1993, 55): «L'attore-danzatore ricrea il vivente nell'azione». Per usare i concetti di Deleuze e Guattari in *Millepiani*, [6] il movimento che vediamo al lavoro nelle attività del vivente è dunque sempre duplice: un processo di costante territorializzazione e de-territorializzazione. Essi mutuano le due nozioni dall'etologia, così come quella di fuga che rappresenta il momento in cui avviene una nuova creazione, una nuova assiomatica, una nuova configurazione spaziale e temporale, e dunque una mutata relazione tra l'organismo vivente, il suo *milieu* e gli altri organismi (Deleuze & Guattari 2010, 443-446). [7] Un animale che tenta di allontanarsi da un pericolo costituisce una vera e propria creazione poiché l'animale, fuggendo, non modifica solo la sua posizione in seno al dispositivo in cui è preso e minacciato, ma lo stravolge rivelando le linee di fuga che porta in esso. Si mette così in luce il carattere attivo e creativo delle linee di fuga, che hanno come caratteristica propria di essere attualizzate indipendentemente da ogni pre-figurazione o pre-determinismo causale. La vita fa di ogni vivente un'avventura ricca di processi di produzione in divenire che lo espongono, da un lato, al carattere aleatorio del *milieu* e, dall'altro, alle forze stesse che sotteraneamente lo attraversano. Ciascun vivente non abbandona quello che è per diventare un'altra cosa; ma un altro modo di vivere, sentire, relazionarsi con il mondo si sviluppa nel suo, facendolo *per così dire* fuggire dalla sua configurazione attuale, in una compresenza di attività e passività che caratterizza i processi viventi e dunque anche quelli creativi.

Nel descrivere il processo d'individuazione, Simondon riprende dagli studi sulla termodinamica il concetto di metastabilità che coincide con la condizione che rende possibile la produttività della vita. Un sistema si definisce in equilibrio metastabile quando la minima modificazione dei parametri del sistema (pressione, temperatura ecc.) è sufficiente a rompere l'equilibrio iniziale. Simondon, prendendo a riferimento gli studi della fisica quantistica, spiega, mediante la nozione fisica di energia potenziale, la possibilità di trasformazione dei sistemi vitali. Parliamo di sistema vitale in opposizione a quello che Simondon (2011, 288 e 745) definisce "sistema morto", ossia un sistema che ha raggiunto lo stato più stabile d'equilibrio,

[6] La nostra ripresa di Deleuze & Guattari (2010) si concentra su introduzione; 3 su molare e molecolare; 6 sulla nozione di corpo senza organi; 10 sullo svilupparsi del divenire (intenso, animale, impercettibile); 11 sulle parti dedicate a territorio, territorialità e concatenamenti.

[7] Su animalità e territorializzazione, anche sul solco deleuziano-guattariano, menzioniamo Despret (2019). A quest'opera che parte dall'osservazione del comportamento un merlo (si colga l'occasione per ricordare l'airone di Lorenz), affianchiamo Morizot (2020b) ispirato dalle tracce dei lupi e Morizot (2020a) più in generale sulla prossimità tra animali e umani.

“il grado più elevato di omogeneità possibile” e in cui “non si può verificare più alcuna trasformazione” poiché “il processo irreversibile è compiuto”. In un sistema vi è energia potenziale e quindi “capacità di trasformazioni reali” (Simondon 2011, 94) quando sono soddisfatte altre due condizioni: la presenza di una relazione di eterogeneità e una differenza di potenziale. Questa matrice potenziale ed energetica che condiziona di fatto ogni trasformazione e ogni genesi, Simondon l'accosta alla nozione di pre-individuale. Il reale pre-individuale non è altro che uno stato di metastabilità “primitivo ed originale” (Simondon 1989, 230), una riserva inesauribile di energia potenziale da cui dipende l'ingresso nel regime d'individuazione e il suo procrastinarsi in individuazioni e individualizzazioni successive (Simondon 1989, 2010). Il problema è per Simondon evitare di ricadere nell'idea che il pre-individuale porti in sé, *in nuce*, tutte le individualizzazioni possibili che via via verranno realizzate. Per fuoriuscire dall'ottica di un pre-individuale ridotto a un possibile astratto e per comprendere come esso sia, al contrario, un “potenziale reale”, dobbiamo riconoscere nel processo d'individuazione il darsi di “un'invenzione risoltrice” (Simondon 1989, 124-126). L'invenzione designa l'operazione propria ai regimi d'individuazione che consta nella risoluzione inventiva di problematiche. La metastabilità rivela una condizione d'incompatibilità interna al vitale (o *disparition*), che è la cifra della sua problematicità, per risolvere la quale la vita esibisce la sua capacità di auto-risoluzione, indice della sua creatività. La produttività della vita è concepita da Simondon come la scoperta di assiomatiche sempre nuove all'interno di relazioni conflittuali; assiomatiche che via via incorporano e unificano tutti gli elementi disparati e quindi eterogenei in una nuova configurazione. Da una situazione d'incompatibilità, si dà la scoperta di una compatibilità. L'operazione attraverso cui si realizza la risoluzione di un'incompatibilità è la trasduzione [8], che procede mediante due attività gemelle e complementari: integrazione e differenziazione, le due tendenze peculiari della vita e del vitale, e che abbiamo visto all'opera anche nelle procedure artistiche qui prese in esame. Come in Barba, anche in Simondon (2011, 221, 426-427, 434-435) è riconosciuta la presenza di una dimensione preliminare di carattere impersonale e attestata l'esistenza di una sorta di energia potenziale, e il problema anche in questo caso riguarda la comprensione delle modalità attraverso cui “prendono forma” in questo caso le produzioni vitali. L'espressione “prendere forma” è quanto mai adeguata, giacché Simondon, per dimostrare che il processo d'individuazione procede, a tutti i livelli, per modulazione, propagazione e trasduzione, fa riferimento alla teoria dell'informazione (Simondon 2011, 738-741). Anche in questo caso possiamo dire che Simondon descrive un processo metastabile che viene a instaurarsi, che propaga una forma di strutturazione, che modella continuamente la materia indifferenziata, che tende a prendere possesso, per così dire, di ciò che si trova al suo *limite* per farlo entrare nella sua “presa di forma”. Questo è possibile perché la modulazione è trasduttiva, cioè una propagazione *de proche en proche* (cfr. ‘progressivamente’ Simondon 2011, 45), ovvero un'attività di propagazione basata sulla strutturazione, in cui ogni regione della struttura serve alla successiva da principio costitutivo. Ogni

[8] Riportiamo la definizione di “trasduzione” offerta da Simondon (2011, 44) perché riecheggia con i temi della seconda parte della nostra trattazione: «Un'operazione, fisica, biologica, mentale e sociale, per mezzo della quale un'attività si propaga progressivamente all'interno di un certo settore, fondando tale propagazione su di una strutturazione, operata da un luogo all'altro del settore stesso: ciascuna regione strutturata occorre alla regione successiva quel principio di costituzione, così che una modificazione si sviluppa progressivamente e contestualmente a questa operazione strutturante».

tappa riprende la precedente a un livello diverso di risoluzione della problematicità. L'attività di strutturazione è correlativa alla formazione di dimensioni che sorgono nel corso del processo d'individuazione attraverso rapporti che vengono alla luce nel processo stesso, dando origine a una struttura reticolare amplificante caratterizzata da un regime di risonanza interna, cioè da un sistema di relazioni. La trasduzione ha la peculiarità di essere dunque un'attività relazionale: ogni nuova individuazione produce un nuovo sistema di relazioni da cui emerge il darsi di una nuova assiomatica che si regge sin tanto che una mutazione non viene a destabilizzare questo reticolato di rapporti e a dare il *là* a una loro nuova e peculiare articolazione (Simondon 2011, 45-46). La permanenza, in seno ai processi d'individuazione, del pre-individuale da cui dipende la stessa metastabilità, oltre a rappresentare un elemento di eccedenza rivela nuovamente un nucleo d'indeterminatezza al cuore delle pratiche creative che sfugge dunque a ogni pianificazione/controllo da parte dell'artista, che fa in qualche modo i conti con un'estraneità costitutiva: quella che porta in sé (Simondon 1989, 193) e ciò che trova dalla relazione con l'ambiente (Simondon 1989, 151-152).

Quest'ultimo aspetto risulta centrale nell'analisi di alcuni tratti della creazione artistica di TB che riguardano la relazionalità dinamica interno/esterno, la permeabilità del corpo del danzatore e in generale del soggetto rispetto all'ambiente esterno, "il gioco chiasmatico instabile di forze intensive e di vettori eterogenei" (Mazzaglia 2007, 208) che rimanda alle dinamiche del corpo intensivo che si configura qui come un *corpo aperto*, in circuito con il mondo. L'esperienza della relazione tra organismo-mondo è rimanda primariamente all'inerenza del corpo al mondo, già inscritta nella capacità dell'animale che, sollecitato dal variare dei contesti, si mostra capace di differenziare le proprie posture, di rinnovare le proprie condotte, pure in maniera inusuale, mostrando la propria ricettività, cioè la propensione a stare in allerta. La ricerca di uno *status animale* volto alla presenza corporea e inteso come metafora di una reattività che il danzatore-attore deve recuperare (Mazzaglia 2007, 163) attraversa le pratiche creative ed espressive a cui sin qui si è fatto riferimento e in qualche modo le sovrappone. Negli animali è possibile riconoscere "uno stato di danza", e per analizzarlo Mazzaglia rimanda alla riflessione di Barba in cui il corpo del danzatore si trova nello stato in cui tutto il sistema è predisposto all'azione, è *sul punto di agire*. Questo stato particolare che accomuna l'animale e il danzatore rimanda al concetto di *sats*, nuovamente descritto da Barba (1993) in termini energetici, d'impulso e contro-impulso. Si tratta del momento in cui l'energia propria del *bios* è tutta lì pronta ma come sospesa. È il momento della preparazione dinamica, che richiede un impegno muscolare, nervoso e mentale, in cui l'azione che coinvolge tutto il corpo è pensata e agita all'interno dell'organismo. Viene meno dunque la separazione tra azione e pensiero del dualismo mente-corpo di matrice moderna. Questi termini subiscono una sorta di cortocircuito, s'innestano l'uno sull'altro, l'uno nell'altro. «Il lavoro sui *sats* è la via per penetrare nel mondo cellulare del comportamento scenico, ed eliminare la separazione tra pensiero e azione fisica [...] è essenziale, per esempio saper camminare senza pensare a come si cammina. Il *sats* è una minuscola scarica in cui il pensiero innerva l'azione e viene sperimentato come pensiero, azione energia, ritmo nello spazio» (Barba 1993, 91). Nella descrizione del

sats troviamo un riferimento esplicito all'etologia (Barba 1993, 89): si tratta della condizione del felino in allerta, pronto a balzare dinanzi a una possibile preda.

Ogni atto creativo, dunque, implica una sorta di livello primitivo, preliminare, un trampolino che prepara al balzo che è definito da Koestler una "pre-condizione creativa" descritta come «momento che sembra negare tutto ciò che caratterizza la ricerca di un risultato; non determina un nuovo orientamento, è piuttosto un disorientamento, che obbliga a mettere in moto tutte le energie del ricercatore, acuisce i suoi sensi, come quando si avanza nell'oscurità. Questa dilatazione delle proprie potenzialità ha un prezzo elevato: si perde il dominio del significato della propria azione» (Barba 1993, 133). Tale "pre-condizione creativa" si connette all'analisi già affrontata del pre-espressivo in cui «non è ancora essenziale il significato di ciò che si fa, ma la precisione di un'azione che, secondo quanto descrive lo stesso Barba (1993, 133), prepara il vuoto in cui un senso imprevisto può essere catturato». Nel *sats*, come nel pre-espressivo, è possibile il proliferare di significati imprevisti, nella misura in cui il danzatore-animale non si chiede "che cosa sto facendo?", non esercita un dominio assoluto sul significato della propria azione, ma si lascia mutare *cum-crescendo* con la materia (Barba 1993, 135). Circoscriviamo così un'ulteriore accezione che viene ad assumere il corpo, inteso come "corpo deciso" che rivela la compresenza di attività e passività. Questa relazione chiasmatica l'abbiamo vista al lavoro sia nella descrizione delle pratiche d'improvvisazione sia nelle pratiche attualizzate dai viventi, tra le quali tracciamo una continuità. Per comprendere il significato dell'espressione "corpo deciso" ci affidiamo a una lettura di carattere linguistico operata da Barba (1993, 56-57): «In molte lingue europee esiste un'espressione [...] paradossale, in cui una forma passiva viene ad assumere un significato attivo e in cui l'indicazione di un'energica disponibilità all'azione si mostra come una velata forma di passività. Non è un'espressione ambigua ma ermafrodita, somma in sé azione e passione [...] si dice infatti "essere deciso", "être décidé", "to be decided". Non s'intende dire che qualcuno o qualcosa ci decide, che subiamo una decisione o siamo oggetto di essa. Ma neppure s'intende dire che stiamo decidendo, che siamo noi a condurre l'azione di decidere». Il danzatore, come l'animale in stato di allerta, attenzione e tensione, modella la forma da cui è al contempo modellato: agisce e si lascia agire, crea e si lascia creare. Come scrive TB (citata in Sears 1982, 50), quando invita a lasciare che sia il corpo a prendersi cura dei movimenti, «la danza viene verso te e tu giungi alla danza allo stesso momento».

II. La vitalità della macchina danzante

Accumulation (1971) è una coreografia di quattro minuti e trenta secondi ideata da Trisha Brown, la prima ad averla interpretata da sola in scena (l'opera può essere eseguita anche da più danzatori) al New York University Gymnasium. I costumi sono abiti comuni e la scenografia coincide con uno sfondo nero. In quell'occasione, la *performance* fu accompagnata dal brano dei The Grateful Dead, *Uncle John's Band* ma altre volte è stata eseguita in silenzio. A prima vista, la coreografia consiste nello svolgimento di un'azione semplice ripetuta un certo numero di volte, cui si aggiunge un'altra ripetuta in uguale quantità, e di seguito una terza, una quarta

e infine altre azioni, appunto per accumulazione, ripetute a catena ripartendo sempre dall'inizio, come se le azioni precedenti venissero inglobate dalle successive trovando in esse l'origine. Ecco la descrizione di TB: «One simple gesture is presented. This gesture is repeated until it is thoroughly integrated into my kinesthetic system. Gesture 2 is then added. Gesture 1 and 2 are repeated until they are assimilated, then Gesture 3 is added. I continue adding gestures until my system can support no further additions. The first 4 gestures occur on the first 4 beats. The subsequent gestures are packed into that one measure» (*Repetory*). Con 'integrazione' si intende il fatto che, senza perdere in nitidezza e distinzione, l'energia di ogni gesto si traduce in quello successivo, informandolo e dando così vita a un flusso di movimento unitario. «Ogni movimento è responsabile del contesto nella sua totalità, di ciò che precede e di ciò che segue. Ogni movimento è l'ultimo, ma è anche l'inizio del seguente. Il passato è legato al futuro da una frazione di secondo, che è però chiaramente distinta dai due» (TB citata in Mazzaglia 2007, 174). Se le azioni coinvolgono in modo puntuale le singole parti del corpo, con il comporsi della catena di azioni, il movimento finisce per attraversare il corpo nella sua unità, stabilendo così una dinamica stringente tra parti e tutto. Ma guardando *Accumulation* viene da chiedersi se nonostante la compiutezza dell'opera – precisando che la compiutezza nelle opere di TB non è qualcosa che si possa riportare a uno sviluppo narrativo da A a B ma a un esplorare fino in fondo il movimento sempre nel mezzo – non si possa interpretare pure come una sorta di studio preparatorio: se quello che ci si presenta, oltre ai movimenti in quanto tali, non sia anche un corpo in grado di agire gesti il cui svolgimento è semplice solo in apparenza, gesti che finiscono così per assumere una dimensione extra-ordinaria. Un corpo, cioè, preparato, predisposto alla traduzione dell'informazione in movimento (e viceversa) attraverso una trasmissione d'energia, e per tali ragioni aperto ad accogliere la nascita della danza.

L'opera è iscritta nel cosiddetto ciclo matematico *Accumulation pieces*, detto anche da TB *macchine danzanti*. L'aspetto matematico non riguarda tanto il rapporto tra la ripetizione dei gesti e la loro traduzione in una corrispondente struttura matematica, elemento che tuttavia esiste, quanto la stessa generazione dei gesti che parrebbe procedere da un processo evolutivo interno (Tescari 1999): è prima di tutto il processo a essere matematico, impersonale. Emerge un nodo al contempo cruciale e problematico riconducibile da un lato allo stesso meccanismo compositivo, dall'altro a una sorta di dimensione universale propria al corpo che permane sullo sfondo delle singole individualità e le rende a sua volta possibili. La precisione della struttura operativa messa in campo in *Accumulation* produce una sorta di spersonalizzazione/oggettivazione nella misura in cui la macchinazione prende forma indipendentemente dall'ego dell'artista, che agisce senza voler operare alcuna produzione di significati, senza investire con la propria personalità il movimento che si dà come movimento-in-movimento. Il movimento: *tutto qui*. TB, descrivendo *Accumulation pieces*, esprime con chiarezza questa idea del movimento senza alcun valore ornamentale, che non è niente di più o di diverso da quello che è: «Mi passava per la testa "è tutto qui", ma poi si attivava un altro movimento e di nuovo "è tutto qui". [...] Nessuno dei movimenti aveva senso oltre ciò che era» (in Mazzaglia 2007, 68). Il movimento nell'autoevidenza del suo funzionamento, prima che l'individualità del danzatore lo incanali in una

direzione o in un'altra, lo colori di una sfumatura propria. Sul piano della gestualità corporea, la procedura qui adottata porta il corpo del danzatore ad abbandonare automatismi, ritornelli, abitudini che si sono via via incrostate liberandolo da quella che Barba, parlando del danzatore-attore, definisce come la condanna di rassomigliare sempre a se stesso e di rappresentare solo sé. L'operazione di spersonalizzazione promossa da TB di fatto consiste nel togliere ogni artificio e ridurre all'osso.

Dell'andamento della macchina danzante abbiamo compreso che si mette in moto grazie a un processo interno che presenta una sua autonomia e che si auto-costruisce per accumulazione mediante la trasmissione di un flusso d'energia che mette in interazione le parti. Il circuito dei movimenti s'innescia nella macchina, l'attraversa per ritornare su se stesso e questa costruzione coreografica, come dichiara TB (citata in Rosenberg 2012, 39), "*tends to make it object-like*". Un oggetto con un suo specifico meccanismo di funzionamento che può reiterare e adattarsi in contesti diversi finché l'energia non si esaurisce. Anche per questo sono state proposte innumerevoli versioni di *Accumulation* con durate tra loro differenti, dove lo stop, talvolta segnalato da un gesto della mano del danzatore, indicava l'esaurimento dell'energia, la fine della sua trasmissione, lo spegnimento della macchina. Lo scopo di queste *pièces* diventa non tanto l'esposizione del prodotto finito e compiutamente realizzato, piuttosto l'attualizzazione del processo *in fieri*. La danza di TB non è né narrazione né rappresentazione, giacché la coreografa non è interessata né alla logica del risultato né al dispiegamento di un senso, ma al livello operativo, come si evince dalle procedure che mette in atto nella costruzione delle *proprie* creazioni.

Nella reiterazione e addizione ritroviamo l'indiscutibile presenza dell'elemento della costrizione del ciclo delle macchine automatiche (in *Set and Reset* stava nelle indicazioni da seguire), fondamentale per comprendere l'innescio della creatività che si manifesta in un rapporto costante con il vincolo. Anche in questo caso, coppie apparentemente paradossali come disordine/ordine, ripetizione/differenza, partitura/imprevisto sono costitutive della vitalità delle macchine danzanti. Riprendiamo allora cosa significhi improvvisare. Anche quando la composizione coreutica pare, agli occhi dello spettatore, lasciata al furore caotico o alla libera iniziativa, rivela TB (Tescari 1999), tutto è in realtà frutto di un ordine preparato e educato nel lavoro di *training* in sala prove. A tale ordine TB arriva integrando nella preparazione alla danza una parte considerevole di educazione somatica, quale metodo per affinare l'ascolto interiore, acquisire consapevolezza della relazione tra parti del corpo in termini di energia e ritrovare un corpo neutro o, per dirla con Barba, il *bios*. Eppure, nonostante il rigore, caso e improvvisazione intervengono nella creazione: per esempio nella ricerca delle frasi di movimento, nella selezione e nell'ordine di concatenazione.

Si è visto che l'improvvisazione di cui TB si serve è quella strutturata o contenuta, distinta dall'improvvisazione libera che si svolge nella totale pretesa spontaneità dell'azione. Gli elementi introdotti servono ad allestire il campo in cui interverrà pure l'elemento casuale, cioè non prevedibile o non tracciabile in partenza, dell'improvvisazione vera e propria. Come altri danzatori prima di lei, A. Halprin o M. Cunningham (in collaborazione con J. Cage), TB sperimenta l'adozione di procedure aleatorie, e

anch'essa con lo scopo di discostarsi da un modello antropocentrico della danza: per mettere in scacco l'intenzionalità sovrana e l'ancoraggio del soggetto a posture o gestualità entro cui esercita il controllo e non sospende mai se stesso, finendo per confermare la pantomima dell'imitazione di sé e per trascurare la propria coscienza cinestetica (si noti che, paradossalmente, ciò accade con più facilità nelle procedure strutturate che in quelle libere). I giochi a regole o l'uso delle schede rappresentano un esempio concreto di come si organizzino un'improvvisazione strutturata e fungono da metodo creativo cui TB ricorrerà dagli inizi degli anni Sessanta fino alla produzione matura. In sostanza: in un caso sono stabilite norme comuni, in un altro viene scritto, su un mazzo di schede da pescare, un elenco d'istruzioni o indicazioni; in entrambi, i danzatori devono attenersi pedissequamente a ciò che ricevono e sviluppare la danza a partire dalle "costrizioni strutturali" assegnate (Mazzaglia 2007, 38) (come in *Set and Reset*). In molti casi i vincoli dialogano con l'ambiente in cui la performance si realizza, che diventa fonte di stimoli che il danzatore deve *lì per lì* integrare nella danza. Scrive TB: «Se all'inizio definisci una struttura e decidi di avere a che fare con i materiali, X, Y e Z in un certo modo, la fissi ulteriormente e chiarisci che puoi solo camminare in avanti, non puoi usare la voce o che devi fare 195 gesti prima di sbattere contro il muro dall'altra parte della stanza, allora ottieni un'improvvisazione entro limiti stabiliti. Questo è il principio, per esempio, che sta dietro il jazz» (citata in Mazzaglia 2007, 38).

Il danzatore (la cui posizione, improvvisando, coincide con quella del coreografo) si trova quindi a dover maneggiare una certa quantità d'informazioni con cui ha potuto familiarizzare in sala o che riceve *ex abrupto*, e che deve leggere, interpretare, assimilare, *computare*, infine realizzare in un movimento concreto, chiaro, comunicabile. Secondo un dialogo aperto tra sé e il *milieu* (altri danzatori compresi) il danzatore immagazzina *informazioni-stimoli* cui deve fornire un'*informazione-risposta*, frutto dell'elaborazione dialettica di azione-reazione che comprende anche l'ascolto del proprio sentire o *stato interno*, cui il danzatore è educato. Immerso nel processo creativo, il danzatore funziona come un vero e proprio trasduttore: è appunto una macchina danzante. Benché i gesti realizzati da TB richiamino per nostra associazione o alludano volutamente ai movimenti operati dalle macchine concrete del paradigma meccanicistico classico, di cui le parti del corpo dei danzatori sembrano replicare pezzi o funzioni, quando diciamo 'macchina' non ci riferiamo a enti fisici ma a entità reali seppur virtuali, alla macchina cibernetica, cui tentiamo l'accostamento *analogico* col danzatore immerso nel processo creativo. Innanzitutto chiariamo l'uso di 'cibernetica' in termini di teoria dell'informazione con la definizione di Simondon: «lo studio delle *operazioni* particolari che trasformano un'informazione in un'altra specie d'informazione» (Simondon 2018, 17) e l'accostiamo alla scienza della complessità, come studio dell'organizzazione e composizione dei sistemi viventi e non.

Secondo von Foerster (2007, 103-104) "la nozione di macchina è uno strumento puramente concettuale". Da Turing in avanti, seguendo von Foerster, 'macchina' diventa una modalità di comportamento, l'esecuzione di determinati passi o operazioni secondo una sequenza precisa. Egli pone una distinzione importante tra "macchina banale" e "macchina non banale". Nella macchina banale il rapporto tra input (causa-stimolo) e

output (effetto-risposta) è stringente: tra stimolo/risposta o causa/effetto esiste un determinismo diretto. Da fuori, anche un osservatore semplice, intendendo con questa espressione una persona che non ha costruito la macchina programmata nel dettaglio per un uso specifico e secondo un preciso modo di operare, dopo attenta osservazione del suo funzionamento e puntuale raccolta di dati, può determinare e anticipare il suo comportamento, giacché la macchina seguirà – a meno di errori o guasti – le leggi cui è vincolata, senza traccia di memoria o storia. In una siffatta macchina non c'è margine d'imprevedibilità: «si sa sempre tutto ciò che farà la macchina quando le si darà un particolare input», perché il programmatore, attraverso il programma, le impartisce anche l'output. Della macchina non banale, invece, da uno stesso input si ottengono output diversi (von Foerster 2007, 105). L'osservatore non può offrirne una determinazione analitica, inoltre non sa cosa aspettarsi: essa è imprevedibile. La macchina non banale si trova sempre a uno stato interno ovvero a un certo tipo di organizzazione (per analogia: *senso interno*) che influenza ciò che la macchina farà o non farà; e cambia il proprio modo di funzionamento, per mezzo di un sistema di *feed back* retroattivi, in virtù di operazioni precedenti (von Foerster 2009, xiii). Quindi, quando la macchina riceve l'input, non si comporterà necessariamente come si era comportata in precedenza e il suo comportamento influenzerà il comportamento futuro attraverso il cambiamento dello stato interno, disponendo così la macchina in uno stato nuovo tra gli infiniti stati possibili. Il margine d'imprevedibilità della macchina non concerne solamente l'esperienza dell'osservatore, ma è parte integrante del suo processo e del suo statuto. Del processo, non perché, banalmente, la macchina sia in completa balia degli input, ma perché la loro variabilità deve necessariamente combinarsi con lo stato – sempre provvisorio poiché cangiante, dunque impossibile da stabilire preventivamente – in cui essa si trova e sarà tale combinazione a decidere *per così dire* dell'operazione della macchina e, in senso forte, della macchina stessa, del suo *senso*, posto che – come abbiamo detto – la macchina coincide puramente con le operazioni che esegue: dunque, la traduzione delle informazioni implica una trasduzione ontologica. Dello statuto, perché la macchina non banale è priva di programma; possiede invece una struttura morfogenetica che fa sì che essa coincida con la sua stessa auto-programmazione – che procede per connessioni e composizioni di connessioni – volta alla regolazione autonoma del rapporto tra lo stato interno e l'ambiente, con il solo scopo di continuare a funzionare nel suo funzionamento, qualunque esso sia.

Modello di un agente a tutti gli effetti, la macchina agisce unicamente su se stessa, ristrutturando continuamente il proprio senso interno e dunque il suo comportamento, con cui farà fronte a un ambiente che può dirsi aleatorio sempre e solo in rapporto alla macchina (non è possibile slegare i due poli della relazione e considerarli a sé stanti). La strutturazione del proprio stato interno, e dunque del suo funzionamento, avviene secondo il principio formulato da von Foerster dell'*order from noise* e così spiegato da Morin (2007, 27): «da un'agitazione o una turbolenza disordinata possono nascere fenomeni ordinati (preferirei dire organizzati)». Disordine e ordine non sono giudizi. Come abbiamo già visto, ma con parole diverse, questi rimandano alla complessità e alla contingenza, alle capacità d'integrazione e adattamento attraverso il riconoscimento di

regolarità tra le irregolarità che si trovano nell'ambiente, e che la macchina fa proprie per organizzare la sua consistenza. Anche la macchina cibernetica deve passare per l'esplorazione di sperimentazioni per così dire rando- miche, mettere in pratica innumerevoli comportamenti da cui essa stessa impara, per elaborare e realizzare il suo funzionamento ottimale. E così facendo giocare con l'aleatorio, che assume dunque un ruolo generativo essenziale, giacché la variabilità delle combinazioni delle catene causali è occasione di varietà, novità. Allo stesso modo, in continuità tanto con la macchina quanto con l'animale, anche il danzatore impara, ripete, esplora e sviluppa frasi di movimento possibili, cioè affina la capacità di distin- guere fra traduzione in gesti efficaci e non efficaci; gesti che, una volta compiuti, avranno come effetto il ricadere retroattivamente sul corpo che li ha compiuti, cambiandone lo stato d'energia. Efficace sarà quel gesto che possiede maggior senso, capace di esprimere al massimo la tensione tra soggetto e mondo (Simondon 2011, 333-334). O ancora quel gesto che decreta una risoluzione problematica da un punto aleatorio che può essere quindi paragonato al "*précurseur sombre*" descritto da Deleuze come ciò che mette in comunicazione due serie eterogenee senza mai essere rintrac- ciabile. Questo punto aleatorio, infatti, è «"la macchia cieca", [...] inter- rogante a partire dalla quale l'opera si sviluppa come problema facendo risuonare le sue serie divergenti» (Deleuze 1997, 257) ribadendo così l'estra- neità del problema alle sue soluzioni, e quindi insistendo sul carattere non pre-determinato delle produzioni vitali. Efficace sta precisamente per ciò che funziona, memori dell'insegnamento di TB della danza come *atto* e non come ornamento. Solo così potrà *in situ* emergere di volta in volta il gesto giusto –precisamente quello, non un altro– dall'immanenza dell'in- terazione aleatoria tra la macchina danzante e i vincoli ambientali. Nel corpo del danzatore guardiamo controluce l'*oggetto strano* (espressione di Monod 2013) che è il *vivente all'opera* nella sua relazione ecologica: è un corpo che si auto-progetta senza progettista, un corpo che si crea senza un creatore, tra la leggerezza del caso e la consistenza della necessità.

Affrontiamo così l'ipotesi che l'aleatorietà sia lo spazio di *possi- bile* che si apre dal gioco tra il caso come causa ignota e la necessità come causa stringente, entrambi concetti-limite poiché di fatto non potrebbero essere sopportati. Forzando a nostro utile la distinzione tra le parole, l'alea è ciò che sta nel mezzo tra i due: la possibile variabilità delle combinazioni dell'interazione delle catene causali, cosicché la causalità non è eliminata ma impossibile da determinare puntualmente. La natura aleatoria è prob- abilistica: è lo spazio in cui, teoricamente, tutte le sequenze sono possi- bili e con lo stesso grado di possibilità, e perciò tutte ugualmente improba- bili. In teoria, perché in pratica le costrizioni (ambiente, regole, istruzioni) entro cui l'evento danza si dispiega, costituiscono la cornice da cui il volere del danzatore non può prescindere. La necessità si dà solo a gesto fatto, cioè *après-coup*. Immerso in una dinamica in cui non può non prendere o ricevere e, conseguentemente, reagire o rispondere, in cui è al contempo passivo e attivo, il danzatore è un orecchio all'ascolto, un animale pronto alla fuga. I gesti compiuti sono l'attestato di un processo di negoziazioni metastabili che portano a forme che devono poter scomporsi per ricom- porsi in forme nuove, secondo un processo di organizzazione e riorganiz- zazione in cui ciò che è contingente *si rende necessario* per affrontare la contingenza che seguirà. «La contingenza [...] deve pensarsi per se stessa: la

fatticità non è ciò di cui bisogna render conto. [...] Di qui il ritorno a un'idea presocratica della Natura: la Natura, diceva Eraclito, è un bambino che gioca; essa produce senso, ma come fa un bambino quando gioca, e questo senso non è mai totale» (Merleau-Ponty 1996, 123).

Non solo il danzatore, la stessa danza è un sistema con un suo funzionamento che si crea e compone attraverso il corpo del danzatore, si potrebbe dire sorprendendo il danzatore, giacché fino alla fine dell'improvvisazione-negoziazione egli non sa ma può solo fare. La consistenza della danza sarà decretata inoltre dall'*intervento* dell'osservatore, al quale spetta un ruolo attivo, una parte nel gioco, potendo egli scegliere a cosa rivolgere l'attenzione, come ricevere l'opera (per esempio se guardare alle singole parti o alla dinamica compositiva complessiva). L'osservatore dunque chiuderà un altro cerchio della significazione/creazione di senso dell'atto danzante. Questa esperienza che TB esprime nei termini di una *co-mozione* non è secondaria, ribadisce ancora l'ipotesi di considerare l'aleatorio come la dimensione su cui stiamo camminando: "il suolo della nostra esperienza" (per parafrasare Merleau-Ponty 1996, 115). La *co-mozione* può essere letta nei termini di una partecipazione condivisa a quello che sta accadendo in scena e vi si può aggiungere anche l'idea del "muoversi con": un muoversi insieme verso qualcosa che sta accadendo e di cui nessuno dei partecipanti è davvero padrone fino all'estremo bordo delle cose. In questa concezione del reale, in cui prende posto «un universo caratterizzato da stati lontani di equilibrio e in perenne evoluzione, dalla ricchezza e dalla varietà delle strutture e degli oggetti, dalla possibilità stessa di mutamento delle leggi che lo regolano [...], l'accento si sposta dalla semplificazione alla complessità. La sintesi cede il passo al frammento, l'edificio al contesto e ai percorsi. I confini diventano il centro, le zone d'ombra [...] gettano nuova luce» (Ceruti 2009, 2).

La creazione non è solo dell'arte. Si configura quale elemento trasversale che investe i processi d'individuazione di ogni vivente impegnato in una serie di operazioni di trasduzione attraverso cui organizza le sue assiomatiche. Il danzatore, alla stregua dell'animale, si trova preso all'interno di un campo di forza, intensità, elementi eterogenei che costituiscono il suo piano di composizione e lo eccedono. L'animale e il danzatore sono macchine cibernetiche in azione. La cifra peculiare della produzione artistica non è né il risultato né il prodotto ma il processo in cui l'elemento aleatorio viene a giocare una funzione d'innescò. In questo gioco il danzatore è al contempo passivo, nella misura in cui accoglie gli elementi d'indeterminatezza e imprevedibilità che può per così dire fiutare, e attivo poiché li ingloba all'interno della sua creazione operando una trasformazione, sempre in corso, delle contingenze a cui reagisce, gesto dopo gesto. Come l'animale pronto alla fuga o la macchina in attività, il danzatore non può che essere in costante stato di allerta se vuole fare dell'elemento aleatorio un segno che trova una traduzione particolare. Il danzatore è un *soggetto contingente* permeabile alle sollecitazioni del caso e in circuito con ciò che proviene dall'esterno della sua soggettività e dall'interno di sé. Non si tratta quindi di un individuo involontario, di una pagina bianca su cui meramente si registrano stimoli e tracce lasciate su di esso, ma di un soggetto che elabora segni e li traduce in gesti, movimenti, andature, ritmi. In questa peculiare prospettiva, il caso non annulla l'azione dell'artista, anzi è

il materiale grezzo su cui s'innescano la sperimentazione e la molteplicità delle variazioni operate dal danzatore. Il corpo del danzatore risuona con i dinamismi del proprio corpo, con gli altri corpi e con tutto ciò che, *veloce*, transita nel e attraverso il processo di creazione.

Bibliografia

- Amoroso, P. (2019). *Pensiero terrestre e spazio di gioco. L'orizzonte ecologico dell'esperienza a partire da Merleau-Ponty*. Milano: Mimesis.
- Amoroso, P. & De Fazio, G. (2020). *Tema su variazioni. Un laboratorio merleau-pontyano*. Bologna: Mucchi.
- Barba, E. (1992). L'azione reale. *Teatro e storia*, VII, 2, ottobre, 183-202.
- Id. (1993). *La canoa di carta*. Bologna: il Mulino.
- Ceruti, M. (2009). *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Cortina.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Trad. it. G. Guglielmi. Milano: Cortina.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. A cura di M. Carbone. Roma: Castelvecchi.
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Arles-Paris: ACTES SUD.
- Firenze, A. (2010). *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleau-Ponty*. Milano: Mimesis.
- Huizinga, J. (2002). *Homo ludens*. Trad. it. C. Van Schendel. Milano: Einaudi.
- Maciunas, G. (1993). Neo-Dada, in Music, Theater, Poetry Art. In J. Jenkins (ed.). *In the Spirit of Fluxus, catalogo della mostra "In the Spirit of Fluxus"*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Murphy, A. (2005). Cycles. Trisha Brown in Conversation with Critic Joan Acocella. *Danceviewtimes*, 3, 7, 10.
- Mazzaglia, R. (2007). *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *La natura*. A cura di M. Carbone. Milano: Cortina.
- Monod, J. (2013). *Il caso e la necessità*. Trad. it. A. Busi. Milano: Mondadori.
- Morin, E. (2007). Le vie della complessità. In G. Bocchi & M. Ceruti (a cura di). *La sfida della complessità* (25-36). Milano: Bruno Mondadori.
- Morizot, B. (2020a). *Manières d'être vivant*. Arles-Paris: ACTES SUD.
- Id. (2020b). *Sulla pista animale*. Milano: nottetempo.
- Pontremoli, A. (2006). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosenberg, S. (2012). *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. October, Spring 2012, 140, 18-44.
- Sears, D. (1982). A Trisha Brown–Robert Rauschenberg Collage. *Ballet Review*, 10, 3, 49-50.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychologie et collective*. Paris: Auber.
- Id. (2011). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*. A cura di G. Carrozzini. Milano: Mimesis.
- Id. (2018). Epistemologia della cibernetica (1953). *aut aut*, 377, 12-35.
- von Foerster, H. (2007). Cibernetica ed epistemologia: storia e prospettive (88-116). In G. Bocchi & M. Ceruti (a cura di). *La sfida della complessità*. Milano: Bruno Mondadori.
- Id. (2009). Presentazione. In M. Ceruti, *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Cortina.
- von Uexküll, J. (2013). *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. A cura di M. Mazzeo. Macerata: Quodlibet.

Sitografia

Candoco Dance Company (2012). *Insight: Trisha Brown Set and Reset/Reset*.

https://www.youtube.com/watch?v=7AKgCV8r6PQ&ab_channel=CandocoDanceCompany.

Repertory. <https://trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html?ctx=title>.

Tescari, G. (1999). *Trisha Brown*. Diré, Editing Studio srl. In collaborazione con Rai Sat. <https://www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs>.

Progetto e ricerca della forma. Dall'aleatorio ai campi di validità

Carlo Deregibus

Architetto, Ph.D., è tecnologo di ricerca e professore a contratto di progettazione architettonica al Politecnico di Torino, dove dal 2019 coordina il Masterplan Team, il gruppo di progettazione strategica di Ateneo. È autore di *Intention & Responsibility. Ethical Consistency in Contemporary Architecture* (Milano: IPOC, 2016), e suoi articoli e saggi sono comparsi su riviste quali *The IASS Journal*, *Strategic Design Research Journal*, *Construction History*, *aut aut*, *Rivista di Estetica*. Nel 2008 ha vinto l'International Hangai Prize e nel 2018 il suo studio, Bottega di Architettura, è stato inserito tra i migliori 10 studi di architettura emergenti d'Italia.

carlo.deregibus@hotmail.com

Alberto Giustiniano

Dottorando presso l'Università degli Studi di Padova, è membro fondatore e caporedattore della rivista di filosofia contemporanea *Philosophy Kitchen* dell'Università di Torino. Si occupa prevalentemente di decostruzione e fenomenologia, teoria dei sistemi e cibernetica. Ha pubblicato su questi temi articoli presso diverse riviste scientifiche tra cui "Rivista di estetica" e "aut aut". Per l'editore *Orthotes* è curatore della collana di filosofia, cibernetica e teoria dei sistemi "Bit".

alberto.giustiniano@gmail.com

We have a continuous chance to experience peculiar qualities of the space, either the private space of our houses or the public space of our cities. More than critics, these qualities make us decide whether a building is an architecture or a simple construction: thus, the architecture is indeed a very performative art. But these experiences hardly can be designed: chance plays a major role in the development of a project, to the point that we could say that it is an ontological part of the project. The paper investigates how to change chance from an enemy, to an opportunity, by defining the "fields of validity": or the distinction of inter-related systems, which give chance a space of action, including it since the very beginning. Thus, the form is defined by excluding what cannot be accepted, more than defining the perfect shape: in this way, also guaranteeing the freedom of its performativity. Furthermore, the approach to fields of validity will be related to the conceptual tools of systems theory in Niklas Luhmann's version. This analysis leads us to Luhmann's reflections on the nature of the artistic experience, intended as a peculiar form of communication and the genesis of meaning through the production of contingent forms – the artworks – conceived as islands of stability, halfway between chance and necessity.

The paper proposes a side-by-side reading: on the left, an architectural glance toward the topic; on the right, a philosophical one. The reader will have the chance, and the power, to build bridges between the two parts, so that the punctual inspiration of one part could serve also for the other: and in the belief that, in those thresholds, the theory may change in practices.

Il testo è concepito congiuntamente dai due autori che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni comparative, è attribuibile a Carlo Deregibus la colonna sinistra e a Alberto Giustiniano la colonna destra.

L'architettura è un'arte dai confini sfocati: lo iato tra l'edilizia e l'architettura, tra gli *edifici* e le *architetture*, è infatti intuitivamente ovvio ma difficile da definire e ancor più da cogliere nella realtà. Nessuna definizione di architettura ha mai davvero risolto la questione. Certo, fino a che una convenzionalità sociale rendeva condivisa questa distinzione, era possibile definire l'architettura secondo termini canonici comprese le rivoluzioni (Deregibus 2020a): per questo, alcune architetture iniziavano o cessavano di essere tali con il mutare dei tempi – a volte con grandi revival, come quello del gotico, o addirittura assurgendo a vette eterne, come nel caso di Villa Savoye. Ma il fatto che dopo il moderno questa convenzionalità cada – o appaia meno facilmente identificabile – non sposta davvero la questione. Ogni definizione, infatti, in quanto *distinzione* (Luhmann 1996, 47), designa il campo di applicabilità di sé stessa, inevitabilmente escludendo opere che potrebbero essere considerate architetture per motivi diversi. Tanto che persino un edificio che, in sé, non è un'architettura secondo *nessuna* definizione, magari lo diventa quando considerato a una diversa scala – cioè all'interno di una diversa distinzione: è ciò che accadeva e accade nelle medievali strade senesi (Secchi 2005), nei *suburbs* americani disegnati dalle villette a schiera (Gielen 2013) o ancora nella non-forma autoregolata degli slum (Werthmann & Bridger 2015). La vera questione è che, in un mondo (tendente al) convenzionale (cioè, semplificando, prima del post-modernismo), la distinzione era socialmente condivisa, mentre oggi la distinzione appartiene alla sfera dell'individuale: cioè diventa, effettivamente, una *scelta*, consapevole o meno *distinzione* (Luhmann 1996, 59). Siamo *noi*, ora, a qualificare l'architettura.

Questa rivoluzione cambia profondamente il senso della *performatività* in architettura. Infatti, in passato era possibile progettare l'esperienza, cioè costruire luoghi sapendo come sarebbero stati esperiti: “esperiti” non solo dagli abitanti – per

Che tra l'attività artistica e l'ambito semantico coperto dalla nozione di *aleatorio* ci sia da sempre un legame più o meno profondo, a seconda delle epoche storiche, e più o meno condiviso, a seconda delle varie “arti” e delle diverse sensibilità degli artisti, appare chiaro, quasi ovvio, se si considerano le concettualità che in essa vi sono ricomprese. Casualità, sorpresa, imprevisto, improvvisazione, improbabilità, rischio, incertezza sono ingredienti ben noti della pratica artistica, tuttavia è solo di recente – per convenzione possiamo fissare in *Opera aperta* di Umberto Eco un punto di svolta – che il problema della contingenza si è imposto come elemento di indagine strutturale della relazione estetica e non solo come un tema tra i tanti della riflessione sui linguaggi artistici. Come noto, Eco riconosce nel campo estetico innanzitutto un'organizzazione comunicativa tra fruitore, contemplatore e opera finalizzata a un particolare rapporto conoscitivo fondato sulla ricerca di una forma capace di veicolare la sua propria indeterminazione e così generare esperienze del possibile direttamente nell'atto interpretativo del fruitore (Eco 2009, 33-34, 89-93). La tesi che qui si intende sostenere fa un passo ulteriore, provando a mostrare che il rapporto tra la pratica artistica e l'aleatorio non si colloca soltanto sul piano della collaborazione degli interpreti al completamento dell'opera, che è sì imprevedibile nei suoi esiti ma sempre preventivata, quanto piuttosto al livello delle stesse condizioni di possibilità del riconoscimento dello status di opera d'arte. Lo si può constatare a partire dai movimenti d'avanguardia che si sono susseguiti dal secolo scorso a oggi: se tutto può essere arte, dagli oggetti di uso quotidiano al materiale grezzo (sia esso un oggetto, un corpo, un tono, un movimento o una parola), dal singolo evento irripetibile alla performance eseguita senza il pubblico (Danto 2008), sarebbe fuorviante intendere il campo estetico come organizzazione comunicativa finalizzata alla domanda “che cosa significa?” rivolta a una configurazione di significanti.

esempio, nel caso di un palazzo, i nobili, i servitori, gli ospiti ecc.–ma anche dagli altri, da chi non sarebbe mai entrato nell'edificio ma ne avrebbe fatto esperienza come fatto urbano (Le Camus de Mézières 1780). Ora, invece, l'architetto perde il controllo della performatività della sua opera, cioè di come essa sarà esperita. Anzi, la stessa qualifica del suo operare deriverà dalla distinzione performativa operata dagli individui che vivranno (in vario modo, anche virtuale) la sua opera: sarà *la performatività degli altri* a determinare il suo essere o no architettura. La gestione di questa incertezza, sia a livello di statuto disciplinare sia a livello meramente pratico, è il tema attorno a cui si arrovela il dibattito degli ultimi cinquant'anni. Tra nostalgici e cinici, l'aleatorio perturba la concezione e la produzione dell'architettura. Al tempo stesso, questa continua soggettivazione performativa rende chiara l'assurdità di gran parte delle retoriche architettoniche contemporanee, impegnate in una pratica metaforica che, ai significati convenzionali, sostituisce velleità simboliche con risultati inevitabilmente fallimentari. Perché anche quei significati passano dalla soggettivazione performativa, con effetti talvolta comici–come nel caso dei cosiddetti “Gianduiotti” di Torino, due padiglioni che Giugiaro voleva evocassero la forma di un'arca–o grotteschi–è il caso del recente padiglione Italia per l'expo di Dubai 2020 di Carlo Ratti, in cui il tetto è costituito da tre barche rovesciate concepite per simboleggiare l'innovazione tecnologica e celebrare gli esploratori italiani, e immediatamente avvicinate dal pubblico alle più recenti tragedie dei migranti. No: l'architetto non può (più) ragionare in termini di trasmissione di un messaggio che sia altro dallo spazio stesso (Deregibus & Giustiniano 2020): quello spazio che sarà poi reso, *forse*, architettura, dalla performatività *degli altri*, cioè dall'assumere un significato *nell'essere esperito*. In compenso, ciò che rende particolare l'architettura rispetto alle altre arti–che vivono certamente un'analoga modifica di legittimazione del significato–è che *noi vi viviamo*

Sembra invece essere in gioco direttamente il rapporto autoreferenziale che l'opera intrattiene con sé stessa pretendendo di essere opera *d'arte* e contemporaneamente sua autodescrizione (Danto 2020). La partecipazione dell'aleatorio nel processo di produzione artistica non si limita più all'inserimento di “momenti” di casualità situati al fine di rendere più sorprendente la composizione e così più ricca l'esperienza del fruitore. In questo caso la perdita di controllo viene resa operativa come forma “calcolabile” nel processo creativo, le si dà uno spazio che è *già* spazio dell'opera e come tale predefinito e distinto da tutto il resto. Quel che sembra emergere nella contemporaneità è invece una ricerca di possibilità espressive che siano in grado di mettere in crisi sé stesse rendendo sempre più improbabile il proprio riconoscimento in quanto forme d'arte, al fine di confermare la propria autonomia rispetto a tutto ciò che è stato fatto fino a quel momento, facendo rientrare nell'arte ogni possibile “non arte”. Il processo di casualizzazione allora si raddoppia: non si tratta più di introdurre l'aleatorio come forma tra altre, ma di spostare sul piano della contingenza la sua possibilità di ingresso, generalizzandola, così da rendere sempre più sorprendente la distinzione tra arte e non arte resa disponibile all'esperire del fruitore.

Partendo da queste considerazioni, vorremmo seguire le riflessioni sull'arte maturate nell'alveo della teoria dei sistemi di Niklas Luhmann (2017) per mettere in evidenza il legame apparentemente controintuitivo che intercorre tra la progressiva differenziazione dell'arte come sistema autonomo della società moderna, capace di generare da sé i parametri per la produzione di opere, e l'esigenza di interrompere e destabilizzare continuamente la relazione che ci si aspetterebbe di osservare tra la significanza dell'opera (il suo farsi portatrice di senso) e il suo essere riconducibile a un progetto inteso come procedura seguita per ottenere un effetto desiderato. In quest'ottica, ancora semiótica, il progetto è al contempo dentro e fuori dal sistema dell'arte, assume il ruolo del

continuamente dentro, sperando, che lo vogliamo oppure no, “dal cucchiaino alla città”: non solo nel senso di possibilità poetica espressa da Ernesto Nathan Rogers (1946), e ancor meno nel fiducioso senso di progettazione integrale della simile espressione di Hermann Muthesius (1912). Il fatto è che l’ambiente antropizzato, solo per la nostra esistenza corporea, «offre continue possibilità di esperienza, oppure ce le riduce» (Laing 1990, 23), dove “continue” va considerato nel suo senso letterale di ineluttabilità: «l’architettura è lo strumento primario del nostro rapportarci allo spazio e al tempo e nel dare a queste dimensioni una misura umana» (Pallasmaa 2007, 26). Dunque, sta all’architetto progettare quell’ambiente qualificando quelle possibilità di esperienza, così da far sì ch’esse, a loro volta, qualifichino la sua opera.

In questa non semplice situazione, dal punto di vista del progettista, l’alea entra prepotentemente: e lo fa da nemico. Anche progettando l’edificio affinché venga vissuto in un certo modo, infatti, potrà sempre capitare *qualcosa* – una variazione nel progetto, una realizzazione difettosa, un calo di risorse, una variante normativa – che aprirà una frattura tra intenzione progettual-artistica e soggettivazione: o meglio, quel qualcosa *capiterà* (Deregibus 2020b). Non si tratta di un’eccezione, come vorrebbero gli architetti quando parlano di casi come le Vele di Scampia o lo Zen di Palermo: ma di una condizione ontologica che apre e anzi obbliga a rispondere all’imprevisto implementando altri atti progettuali. E questo perché il progetto, per essere tale, proietta nel futuro aspettative e prescrizioni: e per questo, si sostanzia in documenti prescrittivi che vorrebbero definire quanto più in modo inequivocabile *desiderata* che altri, su base contrattuale, realizzeranno. In questa idea, il progetto *modellizza il futuro*, o meglio, modellizza un futuro-del-presente (Luhmann 1996, 51) cioè profetizza cosa dovrà essere partendo dal punto di vista del progetto – l’unico disponibile, naturalmente. E, peraltro, *deve* farlo, perché in effetti il progetto diventa anche una base contrattuale su cui

supplément discusso da Derrida (1997) e finisce per rendere incomprensibile il suo funzionamento operativo. Ciò che blocca il ragionamento è il paradosso generato dal considerare il significato come qualcosa di impresso nell’opera e dall’idea di una struttura teleologica delle operazioni indirizzate all’inserimento del significato nella sua materialità. Procedendo in questo modo viene presto da chiedersi come stabilire se le operazioni messe via via in campo, fatalmente non riconducibili in modo univoco al regno del senso o della materia, saranno significative o meno in vista dello scopo. E qui ci si trova nell’*impasse* del criterio del criterio, o se vogliamo, in quel campo problematico proprio delle ingiunzioni del tipo: “sii spontaneo” (Luhmann 2017, 205-206). Tuttavia il sistema dell’arte continua a esistere e a comunicare senso nonostante questo paradosso.

In un’ottica sistemica i termini della questione dovranno essere riorganizzati: se partiamo dall’opera e dal suo significato non andiamo lontano poiché non consideriamo, nemmeno nella forma dell’“escluso”, il piano condizionale dal quale essa si genera come possibilità tra altre, più o meno adeguate. Ci limitiamo ad analizzare il piano dell’applicazione dei valori (per esempio, tradizionalmente, bello/brutto) come se questi fossero già dati nella cosa stessa. In termini meno astratti, in ciò consisteva la nozione di *imitatio*, sulla base della quale si era orientata la produzione artistica fino al tardo medioevo. In quella lunga fase, secondo Luhmann (208-213), il sistema dell’arte non aveva ancora raggiunto la sua piena autonomia poiché il criterio dell’imitazione poggiava direttamente su una serie di assunti generati e controllati da altri sistemi della società, come la religione e la politica. Tale condizione inizia a essere percepita come insoddisfacente solo a partire dal Rinascimento, per raggiungere la sua piena consapevolezza con le riflessioni del Romanticismo. Nel XV secolo la riscoperta degli antichi stimola una riorganizzazione delle priorità attraverso l’introduzione della dimensione dell’*abilità* resa evidente dalla necessità di

vengono effettuate promesse sul futuro. Ne consegue che tutto ciò che non va come dovrebbe è mancanza previsionale, o una fallacia del progetto. Non bisogna quindi demonizzare il progetto come modello: ogni disegno progettuale, così come ogni documento, può infatti essere considerato un modello perché seleziona alcuni segni per rappresentare uno stato di qualche tipo, semplificandolo, cogliendone gli aspetti essenziali entro quel codice informativo. L'essenziale è riconoscere che i modelli non possono che rappresentare il passato, il presente e il futuro-del-presente, ma non sono in effetti in grado di modellizzare il presente-del-futuro.

Ma in fondo, che il futuro non si possa prevedere non dovrebbe sorprendere e, ancor più ovviamente, l'alea non influenza affatto *ogni* cosa in modo così drammatico (Jedlowski 1998). Per questo gli edifici stanno su (quasi sempre), o sappiamo quanta energia servirà per scaldare una casa (più o meno). Molti problemi della progettazione, anzi tutti quelli che hanno a che fare con eventi misurabili, sono in generale risolvibili, e il risultato può essere previsto con un alto grado di precisione, ovvero *con una minima approssimazione*: è per questo che nei calcoli si introducono fattori di sicurezza. In un processo molto controllato, potremmo ridurre quei fattori di incertezza *quasi* allo zero: ed è ciò che avviene in cicli industriali ad altissimo livello di precisione. L'alea ha però una natura ben più perturbante e ubiqua se ad assumere importanza sono fattori poco o per nulla misurabili, come negli eventi sociali (Boudon 1985) o, appunto, negli aspetti qualitativi dell'architettura (Deregibus 2020b), dove vige una sorprendente incapacità di ammettere che la proiezione progettuale non può, ontologicamente, avverarsi: una «cecità al futuro» (Taleb 2007, 208).

riprodurre la destrezza perduta quale unica possibilità di raggiungere la pienezza d'«essere» (210). Preminente diviene allora l'attenzione e la conoscenza delle regole come veicolo per la dimostrazione della propria abilità e di conseguenza esplode la stagione della trattatistica, sfruttando le opportunità garantite dall'invenzione della stampa. Così facendo si verifica un salto di livello: dall'osservazione di primo ordine, tematico-simbolica, si passa a un'osservazione di secondo ordine, che sposta l'attenzione sul *come* si osserva per creare. Si tratta sempre di riconoscere l'opera in quanto «arte» ma su un piano di astrattezza maggiore, dove le regole vengono apprese come repertorio di azioni-vincolo applicabili *in una varietà di contesti*, anche diversi dai temi della cosmologia tradizionale. Questa prima forma di differenziazione dell'arte come sistema autonomo—così intesa poiché in essa ora la varietà di applicazione «costituisce proprio il senso regolativo della regola, ma senza danneggiarne l'identità» (211)—si compie solo tra XVII e XVIII secolo, quando diviene essenziale non limitarsi a fare le cose in modo corretto ma a farlo sempre anche in modo *nuovo*. L'arte si delimita così con una doppia cesura: da un lato il distacco dal repertorio tematico verso regole generali della correttezza (come la prospettiva centrale), dall'altro la discontinuità rispetto al passato attraverso il divieto di copiare come condizione del piacere e del godimento di un destinatario, col quale per la prima volta ci si confronta sul piano della complementarietà di ruoli-funzione (212-213). Il problema del caso nella produzione artistica irrompe allora indirettamente col venir meno del riferimento alla natura e alla teologia, articolandosi come selezione tra deviazioni dalla regola ben riuscite e mal riuscite.

Le risposte degli architetti a questo potere perturbante sono di tre tipi. Il primo ha una dimensione interamente simbolica: alcuni architetti, come Eric Owen Moss o Frank Gehry, hanno cioè progettato e costruito edifici che cercano il più possibile di comunicare una impressione di non-ordine, di casualità «come “artistica” legge della composizione architettonica» (Gregotti 2012, 62) – gli antesignani sono certamente i SITE architects, con la loro *BEST Indeterminate Façade*, un centro commerciale che sembra in fase di crollo realizzato a Houston, Tennessee, nel 1975. Ma è un atteggiamento (postmoderno) del tutto interno alle poetiche architettoniche. Perché la forma sembri casuale, ma l'edificio sia egualmente costruibile, il progetto dovrà infatti modellizzare la percezione di irregolarità per trasformarlo in prescrizioni: con il paradossale risultato che i modelli saranno ancor più complessi, tanto da richiedere software appositamente sviluppati (come CATIA), non per questo però assicurando la performatività desiderata. Il secondo tipo di risposta, forse meno evidente ma più impattante, viene dal sistema delle procedure e delle norme, diventati nel tempo sempre più dettagliati e complessi: un progetto che cinquant'anni fa richiedeva qualche disegno e poche righe di relazioni, oggi include centinaia di documenti, tavole grafiche, computi e capitolati. Viene cioè aumentata la prescrittività del progetto modellizzante: ma questa aumentata capacità *proiettiva* non si traduce affatto in una capacità *predittiva*. Infatti, al crescere delle distinzioni – definizioni, prescrizioni, segni progettuali – automaticamente crescono i campi di fattori esclusi dalle stesse, cioè le potenziali irritazioni del sistema-progetto: molte più cose, cioè, potranno andar storte. Così, gli unici effetti di questa esasperazione prescrittiva sono una maggior complicatezza delle procedure e uno smisurato allungamento dei loro tempi (Sistema dei Conti pubblici territoriali 2018). La terza risposta è quella di ignorare il problema, senza curarsi di come

Quel che emerge dall'evoluzione tratteggiata da Luhmann è che il piano condizionale dal quale si genera l'opera d'arte è al contempo: *a) preconditione* operativa dell'agire dell'artista, che da un certo periodo in poi è libero di iniziare in un modo o nell'altro e valutare se continuare così o ricominciare da capo – ed è questo l'unico frangente nel quale ci si confronta propriamente con il caso; *b) risultato* del processo di autorganizzazione dell'arte, che diviene autonoma attraverso l'autoregolazione della legittimità delle proprie operazioni, rendendo ogni gesto, suono, linea o volume di volta in volta fissati come non necessari e non impossibili, dunque contingenti (Luhmann 2006, 63-64). È importante qui sottolineare la profondità logica dell'argomento di Luhmann: le negazioni di “necessario” e “impossibile” non vanno considerate la stessa negazione bensì due negazioni distinte, ciò che è “non-necessario” non è di conseguenza impossibile così come ciò che è “non-impossibile” non per forza è necessario. La contingenza dunque va intesa come una forma di generalizzazione di queste due differenti negazioni e per questo tenuta ben distinta dalla nozione di caso. Più precisamente essa può essere definita come “possibilità non necessaria”. Il punto di vista della contingenza riunisce dunque sotto di sé sia il reale dato sia le possibilità non realizzate, escludendo tuttavia che qualsiasi cosa sia possibile indifferentemente (Esposito 1993, 208-213): delimitando in questo modo un campo di validità nel quale ritroveremo il “luogo” dell'opera. Questo significa che anche se la preconditione del gesto inaugurale dell'artista è il caso – nel senso di quel piano del tutto indistinto che ancora non è stato *tracciato* da nessun segno (cfr. Derrida 1997; Spencer Brown 1969) – da ciò non consegue necessariamente che, una volta che il primo dei gesti sia compiuto, ogni gesto successivo sarà poi arbitrario in assenza di direttive provenienti dall'esterno. Al contrario, il sistema dell'arte mostra la tendenza a servirsi di concetti autologici, ottenuti per astrazioni successive, per descrivere

e se l'altrui esperienza performativa avven- ga. Certo, con un certo cinismo, si potreb- be dire che in questo modo l'aleatorietà del risultato viene eletta a vero referente del- lo spazio: ma è una soluzione illusoria. Non esistono infatti spazi "neutri", proprio per- ché comunque, dovendoli vivere, siamo obbligati a esperirli: dunque, anche se non possiamo veicolare uno spazio certamente e universalmente foriero di esperienze po- sitive, esiste comunque il problema di non "ridurre" l'esperienza performativa, nelle parole di Laing. Inoltre, poiché comunque la costruzione richiede un processo lungo e complesso, ignorare il risultato significa in effetti trasferire l'autorialità progettuale su qualcun altro: il committente, il tec- nico comunale, il finanziatore o qualunque altro decisore, che diverrà il reale "archi- tetto" dell'intervento in base a logiche *altre* (Deregibus & Giustiniano, 2019). Una va- riante di questo chiudere gli occhi è la re- sistenza attiva di coloro che, riconoscendo con tristezza l'incertezza come tratto em- inentemente contemporaneo e post-moderna, invocano su basi morali la continuazio- ne di una supposta missione degli architetti (Gregotti 2012, 49): proponendo così di fare ciò che si può, tollerando l'incertezza e con- trobattendo colpo su colpo le sue minacce (Venezia 1987). Insomma, l'alea non sembra poter esser sconfitta.

Ma forse l'errore è nel vederla come nemico, invece che come parte inte- grante del campo di gioco. Come problema, invece che come risorsa. Come limite del progetto, invece che come suo ingrediente primo. L'alea non dovrà più, cioè, essere considerata a partire dalla distinzione pro- getto/imprevisto, modello/realtà, cioè come nemico in una visione contrattualista e prescrittivista del futuro: al contrario, dovrà entrare *nel* sistema-progetto in cui l'architetto agisce. Questo significa guar- dare al progetto come progressivo avvi- cinamento al presente-del-futuro, cioè al suo essere, continuamente, stato presente di un processo in divenire: non la prescri- zione assoluta di ciò che dovrà essere, ma un *andare verso* il progetto, in una dire- zione da costruire, secondo un principio

le proprie operazioni e regolarle; è appun- to questo il caso dell'interesse, del tutto au- toreferenziale, per la *novità*. Il suo aspetto peculiare risiede proprio nel riorganizza- re in modo autonomo le forme artistiche al fine di produrre qualcosa che si presen- ti in quanto mera possibilità ancora ine- spressa ma non del tutto casuale, bensì ap- punto cercata come tale. La funzione del suo esercizio sarebbe dunque dimostrare la possibilità di alternative all'esistente che si- ano ancora riconoscibili come ordine non tematico ma riscontrabile direttamente at- traverso la composizione formale dell'ope- ra (Luhmann 2017, 188-190), configurandosi in questo modo come una peculiare comu- nicazione *critica* nei confronti dell'esisten- te. Tali forme vengono scelte, non più in quanto simboli o segni che rappresentano un significato, ma per la loro "elementa- re" disposizione a distinguere ciò che ap- partiene loro da ciò che escludono, ovvero in quanto indicazioni in sé stesse. L'escluso in questo modo non viene perduto ma reso riconoscibile come qualcosa che si può an- cora determinare in qualche modo, e non come ciò che è meglio sanzionare con tale gesto escludente. Tale "autocontenimen- to" della forma (Luhmann 2017, 35; cfr. Focillon 2002, 6) che *delimita* nuovi campi di determinazione possibili emerge nel suo funzionamento proprio quando si richiede all'opera d'arte di essere nuova e non più solo conforme alle regole (2017, 213). In ter- mini sistemici, si realizza così la separazio- ne tra il *codice*, ovvero il tipo specifico di operazione che caratterizza l'arte distin- guendola da qualsiasi altro sistema, e il suo *programma* ovvero il complesso di condi- zioni attraverso cui i valori del codice ven- gono attribuiti correttamente. Dal codice, nella forma canonica di "operazione orien- tata alla realizzazione del bello e all'esclusio- ne del brutto", non è più possibile dedurre direttamente linee guida per la creazione o il giudizio dell'opera – prima garantite dal- la referenza ad altri sistemi; al contempo dal nuovo programma orientato alla novi- tà non avrebbe senso dedurre regole preci- se di allocazione dei valori in grado di co- dificare tutto il sistema dell'arte secondo

del tutto formativo che costruisce la sua propria regola *nel farsi* (Pareyson 1954, 18).

Un cambio di atteggiamento certamente difficile, che si scontra con una secolare tradizione europea, nata con Platone e rinforzatasi nel Medioevo (Jullien 2011; cfr. Taleb 2007, 67) fino a diventare un vero e proprio pregiudizio in senso husserliano: quello per cui il progetto è modello di un'architettura da realizzare, un ideale astratto che viene il più possibile prescritto dal progetto. Ma per evitare la deriva cinica che abbiamo visto nella terza risposta, il progetto non dovrà semplicemente adeguarsi agli eventi: li dovrà orientare. Senza cioè rinunciare alla dimensione architettonica, cioè a quella intenzionalità—in senso di nuovo husserliano—artistica che costruisce una potenziale esperienza estetica, il progetto dev'essere in grado di diventare strumento *tattico* capace di orientare il cambiamento del sistema e insieme di ridefinirsi in base alle irritazioni del sistema (De Rossi & Deregibus 2020). Orientarlo, ovviamente, verso una direzione qualitativa che solo il progetto stesso può far emergere, e che deve valorizzare il *potenziale* della contingenza (Jullien 1998). A ogni scala, cioè, a seconda dello sviluppo temporale, il progetto si orienterà in base alle irritazioni esterne, e insieme potrà essere utilizzato per irritare il sistema più ampio entro cui si agisce: cioè per orientare il processo, mentre da questo si è orientati—il che implica la capacità di «distinguere le contingenze positive da quelle negative» (Taleb 2007, p. 219). Un progetto modellizzante definisce la forma in modo rigido: ad esempio, per decenni gli architetti hanno disegnato considerando muri e solai di spessore esattamente pari a 30cm, vincolando a questa misura l'intero equilibrio estetico. Ma quella misura è oggi resa impossibile dall'evoluzione costruttiva e normativa: fattori esterni al sistema formale ne invalidano così i caratteri, perché troppo rigidi. E più le distinzioni saranno rigide, più saranno irritabili da parte dei sistemi più prossimi. Quante volte un architetto disegna una forma e poi questa “non si può fare”, oppure “costa troppo”? A quel

l'equazione $\text{vecchio} = \text{brutto} / \text{nuovo} = \text{bello}$, annullando tutta l'arte esistente (214). Nell'età moderna l'arte si rende così autonoma, aumentando notevolmente il suo grado di complessità interna. Non basta più distinguere “essenze” o “cose” univocamente intese—il bello e il brutto, la regola dal caos, ecc.—poiché l'autonomia è ottenibile solo con l'interruzione delle referenze esterne come fonti di direttive per l'agire. Diversamente, bisogna distinguere distinzioni autoprodotte differendole, per continuare a operare senza bloccarsi nell'*impasse* del criterio del criterio (2006, 19ss). La separazione tra codice e programma indica questo mutamento. Ora il codice può essere mantenuto stabile nella funzione di delimitare l'arte da tutto il resto attraverso il suo schematismo binario, ma così facendo non può garantire altro che la generale contingenza di tutte le operazioni del sistema. Il programma invece può fornire indicazioni per allocare correttamente o scorrettamente i valori del codice nelle singole situazioni senza che questo significhi che un errore di allocazione dei valori coincida con il valore negativo del codice: non tutti gli errori sono brutti così come non tutte le novità sono belle, e questo lo si può affermare senza mettere in discussione la ricerca di novità e il divieto della copia (2017, 214). Tuttavia nell'arte contemporanea il discorso si complica ulteriormente poiché ad essere tematizzato è il funzionamento stesso del programma. Si pretende di ritrovare nell'opera stessa i criteri per l'allocazione dei valori del codice, non facendo riferimento a nulla di esterno nello stabilire quali novità siano degne di nota. Ciò è particolarmente significativo per l'architettura, poiché in questo caso la comunicazione del senso non avviene tramite l'uso strumentale del linguaggio o per mezzo di un oggetto prodotto *solo* per la sua utilità, ma direttamente, tramite l'esperienza delle forme. Soltanto l'opera può mostrare di essere “opera riuscita” rendendo così probabile la focalizzazione dell'attenzione di un osservatore su sé stessa; sulla base della sua composizione formale. Programma e opera allora coincidono: «i programmi penetrano

punto il piano del processo si trasferisce su un altro livello, quello della forza contrattuale – e di solito la storia dice che gli architetti perdono. Un progetto tattico invece sfrutterebbe la natura ontologicamente indeterminata della forma, che per forza ha approssimazione in fase di progetto (non fosse altro per le scale di lavoro). Questa dimensione ontologica svela la dimensione dell'alea, che non è l'intervento di qualcosa di "imprevisto" ma l'avvento del normale sviluppo del processo in contrasto con una previsione ontologicamente impossibile.

Dal modello ai campi di validità

Nel fare uno schizzo, si tracciano segni molto imprecisi: immaginando che rappresenti un muro, ad esempio, la sua effettiva posizione è volutamente approssimata – e per esaltare la natura imprecisa dello schizzo, spesso si usano matite grasse e con punta grossa. Possiamo dire che lo schizzo non prescrive la posizione del muro, ma ne designa un *campo di validità*: il muro dovrà trovarsi *all'incirca* lì, in una posizione delimitata non fisicamente dal segno dello schizzo, quindi, ma dal significato spaziale che quello schizzo porta in sé. Lo schizzo è insomma una distinzione con ampi margini di tolleranza, capace quindi di assorbire facilmente le irritazioni esterne. Ovviamente lo schizzo può condensare altre prescrizioni (ad esempio un segno curvo può indicare una continuità di curvatura da rispettare anche al variare della posizione assoluta del muro), e quindi il suo campo di validità sarà contingente e strettamente relativo a *quel* preciso segno: il muro, finché sarà all'interno del campo, non sposterà gli effetti del progetto *in modo significativo*. Progressivamente, quel segno diverrà più preciso, secondo una tendenza all'esattezza: o almeno, questo vorrebbe la tesi tradizionale (Gregotti 2012, 78) che vede il progetto come oggetto artigianale e artistico, una pietra che viene prima sbozzata e poi rifinita – sconfiggendo l'alea finalmente. Al contrario, noi sosteniamo che proprio l'incertezza costituisce il valore potenziale del segno *in relazione* all'alea. Quando infatti

la singola opera» rendendola unica e l'opera non può che essere programma di sé in quanto composizione di distinzioni localizzate esclusivamente in sé stessa (215). Si può allora affermare con Luhmann che l'opera si stabilizza nel processo di morfogenesi convertendo continuamente caso in contingenza: «scegliendo le proprie forme essa deriva le regole che guidano appunto la scelta delle sue forme» (216). Tale affermazione dovrà essere chiarita.

Convertire caso in contingenza è un'affermazione criptica, poiché il "caso" per definizione è tutto ciò che sta al di fuori del nostro campo conoscitivo, o per meglio dire oltre il nostro controllo cognitivo/operativo. Si pensi al problema dell'accidente, del cigno nero, ecc. Tuttavia ognuna delle nostre operazioni afferenti all'agire e all'esperire si inserisce in un orizzonte costitutivamente incerto e incompleto che può essere semplificato, ovvero sufficientemente ridotto per continuare a sopravvivere agendo e conoscendo, solo orientandosi ad *aspettative* (Luhmann 1990, 462ss). Quest'ultime non sono altro che selezioni, stabilizzate a partire da un ventaglio di possibilità in base alle quali è ragionevole orientarsi – il che significa riconoscere loro una certa costanza nel tempo. Le aspettative divengono così strutture attraverso le quali si compiono azioni ed esperienze evitando di trovarsi in un mondo totalmente inedito (467-478). Ma se è banale affermare che il mondo si dà a noi come un sovrappiù mai completamente governabile, non lo è affatto constatare che la funzione dell'aspettativa è quella di convertire caso in contingenza permettendo di trasformare quell'incertezza assoluta costitutiva del mondo in contingenza relativa delle *proprie* aspettative, ovvero in qualcosa di sufficientemente affidabile per orientarsi in un orizzonte di fallibilità e ristrutturazione continua (479-481). Questo significa che le aspettative si condensano in identità stabili come oggetti,

il segno è uno solo, il campo di validità potrebbe essere molto ampio – ma non è detto, perché un’architettura può essere fatta anche da un singolo segno estremamente significativo, come il Parco Archeologico di Selinunte di Pietro Porcinai (1981), e quindi avere limitata possibilità di variazione. Tuttavia, in un progetto, i “segni” sono solitamente molti e vari, sia come scala di riferimento, andando dal livello del layout territoriale a quello del dettaglio costruttivo, sia come tipo, da quelli più strettamente tecnici a quelli estetici a quelli normativi (Deregibus & Giustiniano 2019). Si forma un sistema di campi di validità tra loro debolmente, ma indissolubilmente legati: la variazione di un segno entro il suo campo a causa di una irritazione esterna avrà effetti a cascata sull’intero sistema, come un uccello in uno stormo. La variazione dei singoli segni sarà quindi libera e insieme vincolata: e il risultato, cioè l’edificio (e non solo il progetto, che è una fase intermedia) sarà il frutto di questa interrelazione che, durante tutto il processo, porta a un adattamento interno dei campi entro i loro limiti – una «forma delle forme» (Deregibus & Giustiniano 2020). Naturalmente, ogni variazione potrebbe prendere direzioni diverse e irritare altri sistemi (limiti di proprietà, pratiche normative, standard da monetizzare): ma all’interno di questa “contingenza radicale” (Deregibus 2020b), ciò che rende accettabile la modifica di un segno progettuale è il suo rimanere all’interno del campo di validità che realizza l’intenzionalità progettuale: o meglio, che non la tradisce *in modo significativo*.

Questo approccio cambia radicalmente lo statuto del progetto, che passa dal denotare prescrizioni all’operare distinzioni, e al tempo stesso produce una relazione tra architetto e fruitore molto diversa da quella tradizionale, ancorata a una visione ancora vitruviana dell’architettura. Ad esempio, i parametri di progetto, in un progetto prescrittivo e modellizzante, assumono la funzione di benchmark e di standard, mentre in un progetto basato su campi di validità, la premessa concettuale è che la forma sia libera *entro i limiti dell’inaccettabile*:

norme, individui o eventi e legano pensieri, azioni e comunicazioni, permettendo la loro riproducibilità nel tempo. Un caso particolare di aspettativa si incontra quando l’identità a cui ci si riferisce non è occupata da un oggetto, ma da un individuo a cui si attribuisce la stessa capacità di avere aspettative su un altro, dunque su di sé. Quando questa eventualità si verifica, secondo Luhmann entriamo nel campo della *comunicazione* (253-260) e dunque nell’ambito propriamente detto dei sistemi sociali, tra i quali troviamo anche le arti. I due individui, Ego e Alter, nel loro incontrarsi in quanto identità in grado di proiettare aspettative sull’altro, si trovano immediatamente imbricati in un intrico di aspettative reciproche che si riflettono l’un l’altra. Ego non si aspetta semplicemente che Alter agisca in un certo modo ma che lo faccia a sua volta sulla base di aspettative da lui proiettate sul suo stesso agire. Si entra così in un regime di *doppia contingenza* (205ss) nel quale entrambi operano inserendo nella propria prospettiva quella dell’altro, ovvero relativizzando ogni singola referenza. Ogni possibilità diviene contingente, poiché orientata ad aspettative di selezioni di Alter sempre variabili, e al contempo mai del tutto casuale, poiché delimitata dalla necessità da parte di Ego di aspettarsi che Alter si orienti a sua volta in base ad aspettative rivolte verso di lui. Solo in questo modo è possibile anticipare le anticipazioni altrui e così costituire il piano sociale, nel quale Alter e Ego divengono solo due posizioni che ognuno assume di volta in volta a seconda dei casi (473-476). Quanto detto funge secondo Luhmann da dettagliata descrizione dei rapporti che i soggetti coinvolti intrattengono quando provano a comunicare attraverso opere d’arte. Nel caso dell’architettura le cose si complicano ulteriormente, poiché il gioco di aspettative non si limita soltanto all’architetto e al contemplatore ma si moltiplica sia in sede progettuale, poiché le aspettative di chi progetta sono continuamente coordinate con diversi soggetti che concorrono e determinare la forma in senso giuridico e tecnico, sia in fase di fruizione, poiché i fruitori

c'è cioè un rovesciamento, per la quale la distinzione opera nell'escludere ciò che non va bene invece che nel definire ciò che va bene. Qualsiasi risultato imposto dalle irritazioni al sistema va bene, purché rientri nel campo, ovvero non vada oltre: e poiché in un progetto, abbiamo detto, i segni sono diversi, i campi di validità interrelandosi evidenziano campi di accettabilità comune del risultato. Un esempio è il Meiso no Mori a Gifu, di Toyo Ito (2004-2006): un crematorio costituito da un'unica sinuosa copertura in calcestruzzo, la cui forma non è stata precisamente disegnata, ma architettonicamente designata entro *range* dimensionali minimi e massimi; l'analisi strutturale ha ottimizzato la copertura con l'intento di avere uno spessore costante (cioè entro l'unica distinzione architettonicamente imposta), producendo la forma effettiva, che quindi non era inizialmente prevedibile ma il cui risultato rispondeva a una intenzionalità progettuale precisa.

Naturalmente però, nell'essere formativo in senso pareysoniano, il processo di distinzione è sempre tentativo: e richiede quindi la capacità, mentale prima che pratica, di muovere gli elementi del progetto *attorno* e *verso* il risultato sperato anche qualora qualcuno di questi campi venga irritato oltre i suoi limiti—da un evento casuale molto impattante, un «cigno nero» (Taleb 2007). Nel momento cioè in cui due o più campi di validità si rivelassero del tutto incompatibili,—ad esempio un'esigenza tecnologica confliggesse con una certa forma, o una soluzione estetica sforasse il budget—allora il progetto dovrà riorientarsi, ricalibrandola in un nuovo campo di validità che ricomporrà un equilibrio nuovamente diverso—magari completamente diverso. Diventa qui evidente che non tutti i campi hanno, ovviamente, pari rilevanza—come le *network theories* dimostrano rispetto ai nodi (Barabási, 2007). Ad esempio, il progetto di recupero del grande complesso di Torino Esposizioni (un progetto molto modellizzante e quindi fragile), è stato annichilito da una evoluzione normativa del tutto settoriale apparentemente poco influente (il modo di

sono molteplici e di diverso tipo: inquilini, utenti, dipendenti, passanti e così via.

Possiamo ora ricondurre queste considerazioni al problema della genesi dell'opera d'arte come *autoprogrammazione*. Sostenere che l'arte con la modernità diviene una forma di comunicazione specifica non significa affermare che le opere d'arte possono essere temi possibili della comunicazione, bensì riconoscere loro il ruolo di *medium* comunicativo del senso (2017, 86). L'opera attraverso la sua composizione formale non indica altro se non direttive per essere esperita che non rimandano ad altro se non a questa funzione (l'opera d'arte è in questo senso "artificiale"). Da questa prospettiva l'oggetto in quanto tale perde centralità, divenendo supporto per la comunicazione artistica, che comunica senso attraverso la percezione di forme—per questo è insensato stabilire il valore estetico in funzione del materiale utilizzato (87). Come Alter/Ego, artista e contemplatore nel loro agire ed esperire entrano in un legame di doppia contingenza nel quale l'agire del primo è esperito dal secondo sulla base di aspettative riflessive. Il contemplatore esperisce sulla base dell'agire dell'artista ma, già per il solo rivolgere la sua attenzione all'oggetto come *qualcosa di prodotto con l'intenzione di essere esperito e nient'altro*, riconosce in esso un atto comunicativo dal quale potrà aspettarsi un'informazione (87-88); si pone cioè come destinatario aspettandosi che anche altri saranno coinvolti e che ciò sia voluto, ovvero che ci sia un artista che avanza aspettative di riconoscimento dell'opera come atto comunicativo. Egli dunque esperisce, ma insieme agisce orientandosi sulla base delle aspettative che ha riconosciuto, ad esempio manifestando indifferenza o apprezzamento. Allo stesso modo anche l'artista al contempo agisce ed esperisce attraverso l'opera, orientandosi alle aspettative che il contemplatore proietta su di lui in quanto artista che desidera comunicare per mezzo di un'opera realizzata—e solo per questo. Egli infatti articola la composizione formale dell'opera in funzione della sua riconoscibilità, e per farlo

considerare le armature per la resistenza sismica degli edifici in calcestruzzo) che ha però avuto effetti su un altro campo (i costi). Salvare le strutture originali era prioritario, e quel campo poteva essere quindi spostato: ma la variazione richiesta era così forte (i costi sarebbero raddoppiati) da eccedere qualsiasi limite di accettabilità. Il progetto ha quindi richiesto un totale ripensamento. Ecco che, in questo caso, un progetto che operi per campi di validità non considererà quel cambio normativo come un disastroso cigno nero: al contrario, procederà ricalibrando l'intero equilibrio del sistema, trovandone un altro – cioè definendo nuovi campi di validità rispondenti a nuove intenzionalità. In fondo, era davvero “quella” l'unica forma adatta al luogo? Era davvero “quello” l'unico spazio possibile, capace di massimizzare la performatività degli altri? Probabilmente no, e i concorsi di progettazione, dove decine di progetti affrontano il medesimo tema, lo dimostrano: ci sarà un vincitore, certo, ma saranno diversi i progetti egualmente interessanti, egualmente riusciti, eppure totalmente diversi. La necessità (Deregibus & Giustiniano 2020) è interna al sistema, non assoluta.

Dunque, l'àlea – cioè il divenire imprevedibile del processo, la sua «opacità» (Taleb 2007, 34) – non viene annullata: sarebbe ontologicamente impossibile. Ma se il progetto opera per campi di validità che consentono un adattamento viscoso, essa diviene parte effettiva del progetto, e anzi ne definisce, a tutti gli effetti, lo stato finale (il presente-del-futuro). In qualche modo, ogni architetto opera già in questo modo – gli schizzi lo testimoniano – e anzi c'è una tendenza chiara verso quello che Patrik Schumacher (2008) ha definito *parametricismo*: cioè un modo di progettare che non opera per segni tradizionali ma per algoritmi morfogenetici, evolvendo l'idea di architettura parametrica che Moretti (1960) aveva anticipato. Anche qui troviamo un uso non solo metaforico delle teorie sistemiche e un'avversione per gli oggetti concettuali platonici o ermetici: tuttavia il parametricismo si fonda sulla fascinazione

deve continuamente osservarsi agire per capire se e come altri osservatori giudicheranno le sue scelte adeguate o meno nel campo delimitato dall'oggetto.

L'artista per comunicare usa dunque dei media della percezione come vista, udito, tatto, ecc. dai quali crea forme condensando il medium in modi altamente improbabili. Tali forme vengono presentate con il solo intento di essere riconosciute in quanto campi di validità, selezionati tra altri in funzione della loro capacità di collegamento; nel momento in cui ciò accade si accede al piano della comunicazione ed è possibile osservare il modo in cui le forme condensate si susseguono (126). A questo punto ciò che conta è osservare i gradi di libertà creati per proseguire nella costruzione di forme nel medium percettivo. Ogni volta che si designa un campo di validità della forma nell'opera si compie una scelta che indica solo sé stessa, ma lo fa attraverso tutto ciò che viene escluso, che dunque cofunge nel rendere visibile ciò che si è scelto. La specificità della comunicazione artistica risiede proprio nel fatto che tutto ciò che viene escluso, scelta dopo scelta, non può più essere inteso come campo di libertà assoluta dal quale attingere la prossima mossa, poiché “l'altro lato” della forma fissata è a sua volta progressivamente delimitato dalle scelte effettuate fino a quel momento. Ciò che viene escluso non è determinato ma sottratto all'arbitrio, poiché ciò che verrà dopo la forma appena fissata dovrà essere “adatto” all'intera composizione e non solo all'ultimo gesto (126). In questo senso le forme nei media percettivi divengono medium per le forme della comunicazione artistica: fissare le forme come opera d'arte significa allora indicare l'oggetto concreto come composizione, ma anche dare istruzioni su come cercare e fissare ciò che ancora non è stato deciso. È un esercizio che coinvolge nella comunicazione sia l'artista che il contemplatore come osservatori che si osservano grazie al supporto dell'opera e così facendo possono generare senso.

Tuttavia, una volta accolto lo stimolo a scegliere ciò che non è ancora stato deciso,

indotta dal potere di programmi generativi (cfr. Tedeschi 2014), limitandosi in effetti a rendere possibile la progettazione di forme libere – non casualmente, finendo in quelle derive simboliche del caos cui si accennava. Non è un caso infatti che le sperimentazioni più radicali sull'argomento, come la *blob architecture* di Greg Lynn (1995) o le sperimentazioni del team di Cecil Balmond (2002) siano puramente astratte, cioè separate dalla dimensione performativa dell'architettura – e abbiano peraltro ispirato lo stile di una generazione di architetture che mettono a dura prova l'esperienza, e la pazienza, di abitanti e visitatori (cfr. Deregibus 2015). Al contrario, l'approccio che stiamo proponendo esalta il progressivo avanzamento verso il progetto come natura ontologica del progettare: indipendentemente dalla forma designata, che potrebbe essere del tutto tradizionale. Perché ciò che (ri)orienta continuamente il progetto, ciò che permette di operare la distinzione dei campi di validità e, eventualmente, di cambiare scala ridiscutendoli, è la valutazione (tentativa) che quei campi hanno sull'effetto finale, cioè sull'esperienza che gli edifici possono garantire. O, meglio, su quella che non devono offrire, stabilendo non l'ottimale, ma i limiti dell'inaccettabile. In fondo, «l'impatto dell'architettura sulla libertà umana è particolarmente evidente quando essa viene negata, indipendentemente dal fatto che tale negazione sia deliberata o involontaria» (Plummer 2016, 10). Tornando all'incipit: non possiamo prescrivere l'esperienza spaziale che gli abitanti avranno, ma comunque ne descriveremo un campo di possibilità. Progettando una piazza in un certo modo, un progetto modellizzante selezionerà solo gli usi possibili: mentre uno tattico lavorerà su campi di possibilità, in modo da non «inscrivere al presente» (Derrida 1991, 151) gli usi non prevedibili, limitando solo quelli *inaccettabili*. Dunque ampliando le possibilità di performatività, invece di definirle.

Certo, normalmente si suppone che gli architetti studino esattamente l'esperienza da offrire: e questo è possibile, se i soggetti coinvolti sono pochi. Con un

quel che viene determinato è nuovamente solo un lato di una distinzione, una nuova forma che possiede un altro lato (127). È allora in questo senso che l'arte non trova più la sua "autenticità" attraverso l'imitazione: essa non entra mai in contatto con il mondo per includerlo, poiché esso esiste solo come medium. La sua funzione è invece quella «di riattivare possibilità rimosse» da tale medium, assorbendo necessità per rendere visibili possibilità sempre più improbabili nell'esperienza di fruizione dell'opera (Luhmann & De Giorgi 2003, 132-133). Così facendo l'arte fa apparire il mondo nel mondo attraverso il susseguirsi rigoroso di forme che rimandano ad ogni passo all'invisibile che le rende visibili. In tal modo pone, per così dire, "a tema" un'alternativa fino a quel momento inconcepibile, suggerita dalla precedente composizione di forme ma che ancora nessuno era riuscito a "formulare" prima di quella particolare esperienza, comunicativamente situata, tra quell'artista e quel contemplatore specifici. E lo fa senza riferirsi a un modello, ma mostrando che «l'arbitrarietà dell'inizio cattura e toglie sé stessa, si fa necessaria da sé. Comunque si cominci, con il produrre o con l'osservare: se si comincia, ciò che ne segue non è più libero. Diventa necessità cercata» (134). Quando ciò avviene la rappresentazione del mondo modifica il mondo stesso, poiché lo mostra ogni volta in modo diverso dal solito, originale, e così dimostra *necessariamente* che «il raggio d'azione del possibile non è esaurito», producendo «una distanza liberatrice rispetto alla realtà» (133). Una distanza frutto di un'esperienza altamente improbabile: l'opera esibisce la necessità interna nascondendo l'arbitrarietà dell'inizio attraverso un progressivo autocondizionamento nella scelta di forme adeguate, e in tal modo si fa riconoscere in un paesaggio di esperienze usuali. Il suo riconoscimento può generare approvazione o rifiuto ma, comunque vada, essa avrà reso disponibile la possibilità di esperire, sia all'artista che al contemplatore, un'alternativa radicale alla coerenza del mondo osservata fino a quel momento. In questo modo l'arte comunica, per mezzo

cliente individuale, lavori non troppo complessi e quindi poche imprese coinvolte, tempi limitati, autorizzazioni semplici, controllare l'effetto è tendenzialmente più semplice: ma quel margine di sfocatura esiste sempre. Naturalmente i campi di validità hanno estensione e importanza variabile da caso a caso. Ma proprio il loro controllo continuo consente, nel passare dal progetto al progettare, di inscrivere un significato spaziale nell'architettura evolvendolo secondo il potenziale della situazione: dando così un nuovo fondamento al fare architettura.

di una ricerca estrema di coerenza formale autoprodotta, la possibilità che tutto l'insieme di coerenze e costanti che costituiscono la realtà possano essere riorganizzate in modo diverso senza per questo divenire finzione. La funzione dell'arte sarebbe allora rendere probabile l'esercizio di una costrizione locale in grado di essere sperimentata al fine di esperire alternative possibili del reale: se questo è necessario, allora tutto può essere diverso, senza essere casuale.

Bibliografia

- Aureli P.V. (2008). *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*. Hudson: Princeton Architectural Press.
- Balmond C. (2002). *Informal*. Munich-New York: Prestel.
- Barabási A.-L. (2007). *Linked: The New Science of Networks*. Cambridge (MA): Perseus Books Group.
- Boudon R. (1985). *Il posto del disordine. Critica delle teorie del mutamento sociale*. Bologna: il Mulino.
- Deregibus C. (2015). Storie di ordinaria decostruzione. La controfirma dell'architettura. *aut aut*, 368, ottobre-dicembre, 159-174.
- Id. (2020a). La sabbia e la roccia. Il progetto al tempo dell'anticonvenzionale (214-227). In G. Cassinelli & A. Lavarello (a cura di). *Architettura & Tempo*. Genova: Genova University Press.
- Id. (2020b). Radical Contingency. Strategy and Tactics in Architectural Design. *Ardeth*, 6, 205-218.
- Danto, A.C. (2008). *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Trad. it. N. Poo. Milano: Bruno Mondadori.
- Id. (2020). *La destituzione filosofica dell'arte*. A cura di T. Andina. Milano: Aesthetica.
- Deregibus C. & Giustiniano A. (2019). Il filo e la marionetta. Verso un progettare strategico. *Rivista di Estetica*, 71, 2, anno LX, 187-203.
- Id. (2020). La forma delle forme. Il progetto dell'architettura tra necessità e possibilità. *Scenari. Aesthetics and Architecture*, 12, giugno, 55-73.
- Derrida J. (1991). Generazioni di una città: memoria, profezia, responsabilità (243-262). In Id. *Adesso l'architettura*. A cura di F. Vitale. Milano: Scheiwiller, 2008.
- Id. (1997). Firma evento contesto (393-424). In Id. *Margini della filosofia*. A cura di M. Iofrida. Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2009). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Esposito, E. (1993). *L'operazione di osservazione. Costruttivismo e teoria dei sistemi sociali*. Milano: FrancoAngeli.
- Focillon, H. (2002). *Vita delle forme. Elogio della mano*. A cura di E. Castelnuovo. Torino: Einaudi.
- Gielen C. (2013). *Ciphers*. Berlin: Jovis.
- Gregotti V. (2012). *Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo*. Milano: Skira.
- Jedlowski, P. (1998). *Il sapere dell'esperienza. Fra l'abitudine e il dubbio*. Roma: Carocci.
- Jullien F. (1998). *Trattato dell'efficacia*. Torino: Einaudi.
- Id. (2011). *L'invenzione dell'ideale e il destino dell'Europa*. Milano: Medusa.
- Laing R. (1990). *La politica dell'esperienza*. Milano: Feltrinelli.
- Le Camus de Mézières, N. (1780). *Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris: Chez l'auteur.
- Luhmann, N. (1990). *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*. A cura di A. Febbrajo. Bologna: il Mulino.
- Id. (1996). *Sociologia del rischio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Id. (2006). *Osservazioni sul moderno*. Trad. it. F. Pistolato. Roma: Armando Editore.

- Id. (2017). *L'arte della società*. A cura di G. Corsi. Milano: Mimesis.
- Luhmann, N. & De Giorgi, R. (2003). *Teoria della società*. Milano: FrancoAngeli.
- Lynn G. (1995). *Folding in Architecture*. London: Academy Editions.
- Moretti L. (1960). *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'urbanistica: Milano, Palazzo dell'arte settembre-ottobre, 1960 / IRMOU*. Milano: Arti grafiche Crespi.
- Muthesius H. (1912). Wo Stehen Wir? (11-26). In Id. *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. Jena: Diederichs.
- Pallasmaa J. (2007). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaca Book.
- Pareyson L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di Filosofia.
- Plummer, H. (2016). *L'esperienza dell'architettura*. Torino: Einaudi.
- Rogers E.N. (1946). Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città. *Domus*, 215, 2-5.
- Schumacher, P. (2008). *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto*, Venice: 11th Architecture Biennale.
- Secchi B. (2005). *La città del ventesimo Secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Sistema dei Conti pubblici territoriali (2018). *Analisi e monitoraggio degli investimenti pubblici – Agenzia per la Coesione Territoriale. Rapporto sui tempi di attuazione e di spesa delle opere pubbliche*, Temi CPT n. 6.
- Spencer Brown, G. (1969). *Laws of Form*. London: Allen & Unwin.
- Taleb N.N. (2007). *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*. Milano: Il Saggiatore.
- Tedeschi, A. (2014). *AAD_Algorithms Aided Design*. Brienza: Le Penseur, Brienza.
- Venezia F. (1987). Incidenti a reazione poetica. *Domus*, 681, 44.
- Werthmann C. & Bridger J. (eds.) (2015). *Metropolis Nonformal*. San Francisco: AR+DP.

L'infallibilità dell'improbabile: dipingere, camminare, filmare

Daniela Angelucci

Professoressa associata di Estetica
e co-direttrice della laurea magi-
strale in *Environmental humanities*
presso il Dipartimento di Filosofia e
Architettura dell'Università Roma Tre
daniela.angelucci@uniroma3.it

The article starts from the assumption that a certain role of chance, perhaps controlled, or guided, led towards a desired outcome, is always present in our existence as in artistic practices, hidden under very different names and masks. This paradox often nests in what we call the outcome of a work of art: the completeness of the work is, after all, the result of a series of contingencies, which gain their own special necessity after the fact. The article shows how this dynamic concerns painting and the artistic practice of walking, typical of some avant-gardes. Finally, the paper focuses on the example of Ugo Nespolo's film *Buongiorno, Michelangelo*, which recounts a very particular walk of a few young artists through the streets of Turin in the 1960s.

71

Nel suo libro dedicato alla contingenza nelle arti Massimo Carboni, affermando che l'opera d'arte è sempre esposta all'evento fortuito a partire da un fuori che irrompe incontrollabile, vede in questa circostanza un «paradigma della condizione umana generale: quella di trovarsi sempre, appunto, situata, invischiata nella contingenza, legata all'immanenza predecisa e irrisolvibile di un mondo che è già là. E soltanto in questo modo, soltanto in questo 'installarsi' dell'esistenza, solo nel vincolo di questa dimensione finita, possiamo scegliere, decidere» (Carboni 2007, 50-51). In effetti, in senso generale, un certo ruolo del caso, magari controllato, o guidato, condotto verso un esito desiderato, è sempre presente – nella nostra esistenza come nelle pratiche artistiche – nascosto sotto nomi e maschere molto diversi tra loro: alea, contingenza, accidente, inconscio ottico, e persino il laciano *après-coup*. In quella che chiamiamo la riuscita di una opera d'arte si annida spesso questo paradosso: la compiutezza dell'opera è in fondo il precipitare in una forma di una serie di gesti, eventi fortuiti, contingenze, che guadagnano nell'esito una loro speciale necessità. Fulminante la formula usata dal regista Jean-Luc Godard a proposito del suo *Questa è la mia vita* (1962), che parla di «definitivo per caso» per descrivere il suo paradossale obiettivo durante la realizzazione del film. Si tratta di quella strana casualità che rivela alla fine, soltanto "a cose fatte", la sua irrinunciabilità, e che trova un'altra formulazione folgorante nell'espressione di Blanchot che dà il titolo a queste pagine: l'«infallibilità dell'improbabile» (Blanchot 2015, 497).

Il pittore e la roulette

Se alcuni autori, alcune correnti e pratiche artistiche sembrano poter accordare più facilmente un ruolo chiave al caso, è forse ancora più interessante andarlo a cercare laddove non ce lo si aspetterebbe, per esempio nella capacità e persino nel virtuosismo insito nel gesto del pittore, nel momento in cui i suoi atti non sono regolati soltanto dal nesso causa-effetto ma, appunto, dalla spontaneità del processo artistico. Il tema dell'accidentalità emerge in modo molto forte nell'analisi che nel suo libro sulla *Logica della sensazione* Gilles Deleuze propone di Francis Bacon. La sua pittura, il cui obiettivo è quello di rendere visibili le forze invisibili che agiscono sui corpi, spostandoli e deformandoli, viene definita come un'arte né astratta né figurativa, ma «figurale». Una pittura figurale è quella in grado di conservare la figura senza divenire segno illustrativo e rappresentativo, senza implicare una narrazione. Cosa può fare il pittore per superare la figuratività senza percorrere la strada dell'astrazione pura, per evitare sia di dipingere *clichés*, sia di sovvertire i *clichés* pittorici tramite operazioni meramente intellettuali? Risponde Deleuze: «Bisognerà eseguire prontamente dei "segni liberi" all'interno dell'immagine dipinta, per distruggere in essa la nascente figurazione e dare una possibilità alla Figura, che è *l'improbabile stesso*. Questi segni sono accidentali, "a caso", ma è evidente che qui la parola caso non designa più in alcun modo delle probabilità, bensì un tipo di scelta o di azione senza probabilità. Questi segni possono essere definiti non rappresentativi appunto perché dipendono dall'atto casuale e non esprimono nulla dell'immagine visiva: riguardano solo la mano del pittore» (Deleuze 1995, 162-163). Tuttavia, all'aspetto involontario e casuale si accompagna, necessariamente, un elemento di selezione, che permette

infine di reinserire in un insieme coeso e ancora più potente i tratti manuali liberi, i segni «a caso» che il pittore ha tracciato.

Questa lettura dell'attività artistica di Bacon, così affine alla filosofia di Deleuze nel sottolineare l'aspetto impersonale dell'azzardo da far pensare a una forzatura del filosofo, è in realtà una trasposizione quasi letterale di quello che afferma lo stesso pittore nel corso di molte interviste, e in particolare durante le sue conversazioni con il critico David Sylvester. Bacon insiste più volte sulla fortuità dei suoi gesti come unica possibilità di effettuare l'operazione che più gli interessa, ovvero «aprire le valvole della sensazione», «piazzare una trappola» per catturare la vitalità, definendosi addirittura «un medium del caso». Una pratica troppo cosciente di sé e intenzionale, infatti, rischia di mancare l'obiettivo di catturare le forze e l'elemento vitale, che può essere veramente colto soltanto attraverso segni e colori «inevitabili» perché posseduti dalla strana necessità del caso. E il caso viene richiamato da Bacon come forza vitale sempre presente, al di là del momento specifico della pittura. Per esempio, alla domanda sul perché, se la vita è un gioco senza senso come spesso dichiara, continua a voler vivere, risponde: «Sono avido di vita, e sono avido come artista. Sono avido di ciò che il caso può, e lo spero, darmi: ciò che supera di gran lunga qualunque cosa potrei calcolare logicamente» (citato in Sollers 2003, 13).

Dal punto di vista dell'attività pittorica, i segni involontari, casuali sono «capaci di suggerire modi più profondi con cui intrappolare il fatto da cui si è ossessionati», senza limitarsi ad una semplice illustrazione dell'oggetto che si sta rappresentando. Questo aspetto, che mira alla distruzione di ogni eventualità figurativa, è ben descritto da Deleuze: «Questi segni manuali, quasi ciechi, stanno dunque a testimoniare l'intrusione di un altro mondo nel mondo visivo della figurazione. Sottraggono in parte il dipinto all'organizzazione ottica che già vi regnava, rendendolo in anticipo figurativo. La mano del pittore è intervenuta per liberarsi della dipendenza e infrangere la sovrana organizzazione ottica, come in una catastrofe, in un caos, non si vede più nulla» (Deleuze 1995, 168).

Ma Bacon non manca, allo stesso tempo, di evidenziare come l'istinto e i gesti spontanei siano radicati in una conoscenza e in un sapere e debbano convogliare in un certo ordine se si vuole «aprire un campo di sensazioni», se si vuole colpire con violenza «il sistema nervoso» dello spettatore. In questo senso, come notava lo stesso Deleuze, il caso stesso coincide con un atto di scelta, libero e azzardato. Leggiamo, per esempio, in questa intervista del 1962: «Sì, nel mio caso, ogni dipinto [...] è qualcosa di accidentale. Lo prevedo nella mia mente, lo prevedo, e tuttavia quasi mai lo realizzo così come lo prevedo. Si trasforma quando applico il colore. ...e il colore fa spesso cose migliori di quanto potrei fargli fare io. È un fatto accidentale? Forse si potrebbe dire che non è accidentale, perché scegliere di conservare una parte piuttosto che un'altra di questa accidentalità diventa un processo selettivo. Si tenta ovviamente di mantenere la vitalità dell'azzardo salvaguardando la continuità» (Sylvester 2003, 16).

L'erompere dell'azzardo nella continuità, del caso nell'ordine, dell'incoscienza nel sapere riguarda secondo Bacon in primo luogo la fase iniziale dell'opera, un atto pre-pittorico in cui all'artista può capitare di gettare a caso i colori sulla tela, o di tratteggiare alcune linee senza sapere dove andrà a parare («Io getto con la mano. Premo semplicemente la pittura nella mano e la getto»), ma compare anche nel bel mezzo del suo lavoro,

durante il quale il quadro può subire trasformazioni impreviste che conducono sempre altrove il pittore, e tanto più immediate nel colpire lo spettatore quanto più compiute quasi senza volontà. Al proposito Bacon racconta di avere più volte, durante il lavoro, ricoperto di colori e di pennellate casuali un dipinto ritenuto banale e troppo illustrativo, per pura esasperazione, e di accorgersi poi che quei segni, concepiti per distruggere il quadro, si avvicinavano di più all'immagine che stava cercando di catturare. Infine, sebbene non venga detto esplicitamente, il fattore casuale sembra determinare anche la fine del dipinto, nel momento in cui il pittore prende come d'istinto la decisione di interrompersi, a partire da un misto di incoscienza e consapevolezza. Nel reagire a una domanda di Sylvester sulla possibilità di un rapporto tra il processo stesso della pittura e la sensazione che si ha a volte durante il gioco della roulette (che il pittore afferma di amare per la sua impersonalità, rispetto alle relazioni personali che si pretendono di instaurare durante altri giochi d'azzardo), l'impressione di essere in sintonia con la ruota e di non poter sbagliare, Bacon risponde: «Ecco, sono sicuro che in effetti c'è un rapporto molto forte. Dopotutto Picasso ha una volta affermato: "Non ho bisogno di giocare d'azzardo, io con il caso ci gioco sempre"» (Sylvester 2003, 88).

Appuntamenti con la libertà

Il ruolo del caso, presente nell'attitudine spontanea e nella valorizzazione delle coincidenze e degli incontri inaspettati, è centrale nella pratica del camminare senza meta proposta da alcune avanguardie artistiche. La prima "visita" dadaista – che si è svolta a Parigi, seguendo l'eredità della *flânerie* baudelairiana – è del 1921. Intellettuali, scrittori, poeti, tra cui André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Tristan Tzara si incontrano davanti alla chiesa di Saint Julien le Pauvre per dare inizio alla prima escursione nella città "banale", durante la quale lo spazio urbano viene trasformato tramite azioni poetiche, letture, incontri e scambi con i passanti, alla ricerca dell'"inconscio della città". Tre anni dopo, nel 1924, ancora Breton e Aragon, insieme a Max Morise e Roger Vitrac, raggiungono in treno Blois, meta scelta a caso su una mappa, e da lì si incamminano nella campagna per la prima "deambulazione" surrealista, fatta di movimenti spontanei e senza meta, di conversazioni prolungate e senza scopo. La passeggiata, insieme alla scrittura automatica, ai sogni, all'enfasi posta sulle coincidenze misteriose – tratti tipici della poetica e della pratica surrealista –, viene intesa come un'esplorazione della soglia tra vita cosciente e vita sognata, un modo per portare alla luce i meccanismi di funzionamento della psiche. Soprattutto, in entrambi i casi, quello della visita dadaista e quello della deambulazione surrealista, ciò che importa è favorire gli incontri, gli imprevisti, al fine di assistere alla loro magica integrazione nel percorso.

Il potere creativo conferito all'imprevisto è condensato nel concetto bretoniano di "caso oggettivo", ovvero il carattere di quegli oggetti e quei luoghi che, al di là dell'iniziativa cosciente, di ogni tentativo di previsione o padronanza, si rivelano decisivi e paradossalmente infallibili. Così le coincidenze di cui è popolato il romanzo di Breton *Nadja* (1928) – resoconto degli incontri fortuiti e decisivi del poeta con la *flâneuse* Léona Delcourt – guadagnano la loro necessità, la loro ineluttabilità *après coup*. Camminare senza meta per le vie di Parigi, cogliere le corrispondenze

misteriose (mai volontariamente ricercate, ma semplicemente trovate)–questo è in fondo il contenuto del romanzo–sono attività che svelano gli aspetti latenti degli spazi e delle cose, contro ogni supremazia della volontà. Un'altra tattica per “espellere l'uomo da se stesso”, secondo i dettami della psicoanalisi che Breton esplicitamente accetta, la scrittura automatica, che affida la regia della narrazione al caso attraverso giochi collettivi come quello del *cadavre exquis* [1], mettendo da parte la logica causale e facendo emergere la potenza delle parole nella loro autonomia. Oppure, l'utilizzo degli spazi in modo diverso da ciò per cui sono stati pensati [2]: così, per esempio, avviene nella sala cinematografica dalle parti di Porte Saint-Denis, dove Breton si reca con l'amico scrittore Jacques Vaché per cenare in platea facendo un gran chiasso, con meraviglia e fastidio degli altri spettatori.

Lo spirito ironico delle prime avanguardie, che hanno proposto passeggiate sovversive e senza scopo, viene ereditato dai situazionisti, la cui pratica della “deriva” viene così teorizzata da Debord: «Una o più persone che si lasciano andare alla deriva rinunciano, per una durata di tempo più o meno lunga, alle ragioni di spostarsi o agire che sono loro generalmente abituali, concernenti le relazioni, i lavori, gli svaghi che sono loro propri, per lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e degli incontri che vi corrispondono» (Stanziale 1998, 56). Camminare senza meta conduce a un uso creativo degli ambienti cittadini, a un uso del tempo non strumentale, poiché il “comportamento spaesante” lascia emergere incontri, imprevisti, possibilità: si tratta infatti di svincolarsi dai “penosi obblighi di un appuntamento normale” per un “appuntamento possibile”. L'attitudine della deriva–che implica anche un aspetto goliardico, provocatorio, come emerge dai resoconti scritti dai membri del gruppo–permette di vedere non tanto qualcosa di nuovo, ma la stessa cosa con occhi diversi, da una differente prospettiva.

Soprattutto, la deriva è uno dei metodi che dovrebbe approdare alla costruzione di situazioni, ovvero alla «costruzione concreta di ambientazioni contingenti della vita, e la loro trasformazione in una qualità passionale superiore» (Bandini 1999, 281, trad. mia). È questa infatti la definizione che Debord dà nel testo del 1957 *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, che possiamo considerare una sorta di manifesto teorico del gruppo. Nell'ambito della critica alla società dello spettacolo compiuta da Debord nell'omonimo celebre testo del 1967, la situazione è la provocazione a quel gioco che è la presenza umana, è la costruzione di una nuova vita quotidiana, basata sulla liberazione del desiderio. Secondo Debord è questa vita che la società capitalistica annulla, trasformandola in “tempo libero”, separato e specializzato, così come l'arte è divenuta attività isolata, borghese, un lusso da concedersi quando gli altri bisogni sono soddisfatti, da cui l'affermazione da parte dei situazionisti della necessità di un superamento dell'arte. Si comprende insomma che non si tratta di una pratica separata, ma di un modo di vivere e che, come Debord affermerà, le difficoltà della deriva sono in fondo le difficoltà stesse della libertà.

[1] Il gioco consiste nello scrivere una parola o una frase su un foglio e nel passarlo, dopo averlo ripiegato nascondendone i contenuti, al giocatore successivo, che dovrà a sua volta aggiungere una parola, e così via. L'esito sarà la produzione di frasi senza senso da un punto di vista logico, ma stimolanti e poetiche nella loro autonomia dal significato. Il nome del gioco deriva dalla prima frase prodotta dal gruppo: “Il cadavere/squizzato/berrà/il vino/nuovo” (cfr. Binni 2003, 89-91).

[2] Qualche decennio dopo i situazionisti avrebbero parlato di *détournement*, ovvero uno spiazzamento e un reimpiego di elementi preesistenti in tutt'altro ambito.

In una conversazione raccolta nel volume *Philosophical Essays on Nespolo's Art and Cinema*, dal titolo *Il rapporto tra arte e teoria* (Dal Sasso & Angelucci 2018), Ugo Nespolo descrive il suo passaggio dalle arti visive al mezzo cinematografico nella seconda metà degli anni Sessanta, come un'occasione di libertà, come la possibilità di esprimersi indipendentemente dalle esigenze del mercato e da ogni altro fattore condizionante. Questa affermazione può suonare paradossale se si pensa a quanto nella storia del cinema l'aspetto tecnico, industriale ed economico del dispositivo abbia pesato come un elemento restrittivo rispetto alla creatività degli autori. Tuttavia, guardando ai primi film di Nespolo, legati all'esperienza della neoavanguardia torinese, ma nello stesso tempo personali, coerenti con l'aspetto ludico ed eclettico della sua opera visiva, si comprende subito come il mezzo cinematografico abbia per lui potuto significare una maggiore libertà espressiva. In essi l'artista riprende e sviluppa il tratto sperimentale, evitando il vincolo della narrazione (senza però abbandonare completamente il contatto con il cinema più tradizionale) e potenziando l'elemento collettivo e impreveduto. In molte delle opere di quegli anni il coinvolgimento di altri artisti e di compagni di percorso risulta infatti decisivo, rappresentando molto più di una semplice documentazione dell'ambiente artistico torinese dell'epoca, sebbene il lavoro di Nespolo sia stato anche questo [3].

Il film del 1968-69 *Buongiorno, Michelangelo*, al pari dei due precedenti *Neonmerzare* (1967) e *Boettinbianchenero* (1968), mette al centro le opere e la figura di uno degli artisti vicino a Nespolo in quegli anni, in questo caso Michelangelo Pistoletto, ma lo fa imprimendo al film, girato in 16 mm, uno sguardo personale, e realizzando così una piccola ode, ironica e spensierata, al gioco e alla gratuità. Nei primi secondi del film Pistoletto termina una delle sue opere-specchio, dando quelli che sembrano gli ultimi tocchi, salvo poi, subito dopo, usarla per specchiarsi sorridente, e radersi la barba. Lo vediamo poi girovagare in compagnia di una donna per le strade e le gallerie di Torino, portando con sé, sopra una macchina decapottabile oppure a piedi, una grande sfera fatta di carta di giornale. Ha inizio così una passeggiata giocosa e senza meta che dura dalla mattina fino alla sera, coinvolgendo altri amici e personaggi [4].

L'opera coinvolta, una delle sculture sferiche fatte con i giornali che Pistoletto realizzava in quegli anni, è stata definita dallo stesso artista un "oggetto in meno", ovvero non un oggetto che rappresenti l'autore, o che risponda alle esigenze del pubblico, con "tempismo", ma il risultato di una percezione contingente che viene poi esternata definitivamente: non una costruzione, ma una liberazione (cfr. Pistoletto 1966). La sfera, oggetto in sé del tutto insensato, risultato di un'azione libera, non prestabilita, durante il film di Nespolo viene lanciata in aria, rotolata, passata da una mano all'altra, calpestata nel tentativo di salirvi e di rimanervi in equilibrio: l'arte esce dai musei e si ritrova per le strade, tra la gente e le automobili, attira lo sguardo perplesso dei passanti, crea scandalo, diverte, produce reazioni e relazioni inaspettate. Nell'epilogo del film, a pochi minuti dalla fine, diviene invece protagonista una rosa gigante di cartapesta, altro "oggetto

[3] Per una ricognizione dell'intera opera cinematografica di Nespolo, cfr. Di Marino (2011).

[4] Maria Pistoletto, Daniela Chiaperotti, Tommaso Trini, Daniela Palazzoli, Gianni Simonetti, Vasco Are, Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio.

in meno” di Pistoletto, ora calata a terra e poi di nuovo innalzata con una corda dalle finestre della galleria Stein. La rosa, al pari della sfera, sembra a volte muoversi da sola, sembra spostarsi prendendo vita propria, grazie al montaggio sincopato dell'artista, che moltiplica nel finale le inquadrature storte e al contrario. L'introduzione di elementi insensati e gratuiti induce nei personaggi come negli spettatori un nuovo modo di muoversi e di guardare il mondo, instaurando una prospettiva diversa sulla città e sullo spazio pubblico.

Buongiorno, Michelangelo può essere letto quindi come filmato d'artista che documenta una certa epoca, ma anche come opera personale di Nespolo che – grazie alla paradossale libertà offertagli dalla macchina da presa – riprende e sviluppa linee espressive a cavallo tra i temi della *factory* di Andy Warhol e alcune ascendenze Dada, notate per esempio dalla critica Lea Vergine (2014). Anche a partire da questa ultima vicinanza, risulta interessante dal punto di vista teorico il movimento senza meta, divertito e a tratti frenetico, riprodotto nel film, un movimento la cui gratuità è accresciuta dagli oggetti enigmatici che ne sono protagonisti. Possiamo inserire la passeggiata con la palla di carta al centro del film di Nespolo nel filone che parte dal *flâneur*, passa per la visita dadaista e la deambulazione surrealista, fino alla deriva dei situazionisti, poiché ne possiede l'aspetto ludico, ma anche di rottura e critica nei confronti di una esperienza ordinaria condizionata dall'utile. L'artista e il suo gruppo di amici, artisti anch'essi, sembrano far irrompere l'opera negli spazi della vita quotidiana, criticando implicitamente, con leggerezza e allo stesso tempo con radicalità, la separazione del mondo dell'arte da quello della vita. Il presupposto però è che questo camminare non sia un movimento mirato, bensì sia pensato al di fuori di un uso strumentale, che non sia un atto, ma un gesto, qualcosa senza una fine e senza un fine.

Nel breve film di Nespolo, grazie alla presenza di opere d'arte inserite nello spazio urbano e al movimento libero compiuto dai personaggi intorno ad esse, assistiamo proprio all'emergere di “situazioni”, alla costruzione di momenti dalla tonalità diversa rispetto a quelli quotidiani. Si incontrano qui, come tra i situazionisti, un elemento propriamente ludico, l'aspetto della rinuncia ad uno scopo qualsiasi, ma anche l'aspetto costruttivo di un soggetto che crea l'ambiente e le premesse perché eventi di “qualità passionale superiore” accadano. Per questo motivo, la folle passeggiata di Pistoletto e dei suoi sodali per le vie di Torino con la palla gigante sembra ereditare da quel movimento proprio il desiderio di far emergere ciò che non si vede, di favorire l'inatteso e l'imprevisto con spirito ludico, ma anche di rivolta. E questo viene confermato dalle parole dello stesso Nespolo, quando aggiunge subito dopo che la questione al centro del film è quella di leggere la realtà nei suoi aspetti paradossali e inesplicabili (Nespolo 2011, 81). Un esempio di “vita non programmata”, ma “inventata e registrata al momento”, in cui il ruolo del caso e dell'imprevisto trova spazio anche all'interno della tecnica cinematografica.



L'infallibilità dell'improbabile: dipingere, camminare, camminare, filmare
Daniela Angelucci



Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea
#14, Marzo 2021, 71 — 80



L'infallibilità dell'improbabile: dipingere, camminare, filmare
Daniela Angelucci

Bibliografia

- Bandini, M. (1999). *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista*. Roma: Costa & Nolan.
- Binni, L. (2003). *Il surrealismo*, Roma: Newton Compton.
- Blanchot, M. (2015). *Il domani giocatore* [1967]. In Id. *La conversazione infinita. Scritti sull'“insensato gioco di scrivere”*. Trad. it. R. Ferrara. Torino: Einaudi.
- Carboni, M. (2007). *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*. Milano: Jaca Book.
- DalSasso, D. & Angelucci, D. (eds.) (2018). *Philosophical Essays on Nespolo's Art and Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Deleuze, G. (1995). *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981]. Trad. it. S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet.
- Di Marino, B. (2011). The pop approach. The films of Ugo Nespolo (65-78). In U. Nespolo. *Films & visions. 1967-2010*. Roma: RaroVideo.
- Nespolo, U. (2011). *Film inside and out*. In *Nespolo. Films & visions. 1967-2010*. A cura di B. Di Marino. Roma: RaroVideo.
- Pistoletto, M. (1966). *Oggetti in meno*. In M. Pistoletto, Genova: Galleria La Bertesca, <http://www.pistoletto.it/it/crono06.htm>.
- Sollers, Ph. (2003). *Le passioni di Francis Bacon*. Trad. it. P. Pagliano. Milano: SE.
- Stanziale, P. (a cura di) (1998). *Situazionismo*. Bolsena: Massari editore.
- Sylvester, D. (2003). *Interviste a Francis Bacon*. Trad. it. N. Fusini. Milano: Skira.
- Vergine, L. (2014). Ugo Nespolo. L'ultimo esito del Dada. *Rivista di estetica*, 58 (supplemento), 21-22.

Intervista a Mauro Folci

Docente di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Le sue opere sono state ospitate da istituzioni italiane ed internazionali quali Kunstverein di Francoforte, Neue Kunstforum di Colonia, PAN di Napoli, Maxxi e Macro di Roma, SUPEC di Shanghai, Biennale di Venezia, Centre Pompidou di Paris, Reina Sofia di Madrid, Haus der Kulturen Der Welt di Berlino, Arts Santa Mònica di Barcellona.
Riferimenti bibliografici: *Mauro Folci Vacanze*, Quodlibet, Macerata, 2018.
folcimauro59@gmail.com

Guido Baggio

guido.baggio@uniroma3.it

Stefano Oliva

oliva.fil@gmail.com

– ARTWORK

– LANGUAGE

– POTENCY

81

La sua pratica artistica ha approfondito a più riprese tematiche politiche e filosofiche legate all'evoluzione dei sistemi economici così come alle ripercussioni sociali di tali cambiamenti. In particolare, sulla scorta delle analisi proprie dell'operaismo italiano, alcune sue performance hanno portato in superficie l'intreccio tra lavoro e linguaggio caratteristico del capitalismo contemporaneo. In *Chiacchiera* (2003), in particolare, l'attività linguistica di Raffaella De Santis (giornalista), Tito Marci (sociologo e artista), Paolo Virno (filosofo) e Alberto Zanazzo (artista) si esercita in maniera volutamente fortuita, non predeterminata, di fronte al pubblico occasionale degli avventori di un bar nel quartiere San Lorenzo a Roma. Come ha scritto Marta Roberti, «la chiacchiera è il luogo più tipico dove ad esprimersi è una soggettività pre-individuale, un “noi”: il carattere non ancora individuato dell'essere umano» (Roberti 2018a, 53). Qual è il nesso che stringe alea, linguaggio e individuazione?

Mauro Folci: *Chiacchiera* [1] è un lavoro davvero particolare, lo ricordo come la manifestazione di una crisi, della mia come artista e come attivista: volli esporre il sentimento di frustrazione e di impotenza che provavo a seguito di alcune conclusioni maturate in quel periodo, che parevano chiudersi inesorabilmente in una totale identificazione di

[1] *Chiacchiera* (2003) è una performance eseguita in un bar di San Lorenzo a Roma nel 2003. Con la partecipazione di Tito Marci, Paolo Virno, Raffaella De Santis e Alberto Zanazzo. <http://www.maurofolci.it/works/chiacchiera-it/>

linguaggio e lavoro: Parlo dunque lavoro. Creo un'immagine, penso una situazione, realizzo un'opera dunque lavoro. Chiacchiera, infatti, è l'ultimo capitolo di una trilogia sul lavoro che pone al centro della riflessione le nuove forme di sfruttamento all'epoca della produzione di merci per mezzo di linguaggio. Il primo, forse il più radicale della trilogia, è *Lavoro morto* dove la curiosa analogia del numero delle auto prodotte alla fiat di Melfi con i decessi che si registrano annualmente in Italia (anno di riferimento 2001), fa da fondale alla tesi, bizzarra quanto si vuole, secondo cui tutti i decessi, indipendentemente dalle cause che li hanno determinati, sono morti bianche. Ammazzati dal lavoro. Analisi portata alle estreme conseguenze alla base della quale c'è l'idea che tutte le facoltà che posseggo per condurre liberamente il mio processo di individuazione-linguistiche, relazionali, creative e via dicendo-e le eccedenze che produce il mio corpo e la mia mente sono piegate alla necessità e trasformate in meri strumenti della produzione; catturate dentro la macchina valoriale e messe a lavoro. Il secondo capitolo della trilogia è *L'amenò appena in tempo* [2]: in una fossa scavata in un campo della periferia romana, una stanza a cielo aperto tre metri per tre per tre, due filosofi, due sociologhe del lavoro e un artista discutono con il pubblico, disposto lungo i margini della buca, della fabbrica integrata e dei suoi dispositivi di attivazione e di controllo della forza lavoro. Si fa riferimento alla Fiat di Melfi che è la prima fabbrica integrata nata in Italia ma, ovviamente, il discorso eccede lo spazio circoscritto di Melfi perché la fabbrica integrata è il modello divenuto sistema universale di produzione di merci e di società. La fabbrica, infatti, lungi dallo scomparire, ha aperto i cancelli e abbattuto i muri gasificandosi tra le vie delle città fin dentro le nostre case. la Fiat di Melfi è il prototipo della fabbrica linguistica. Il modello non è più quello *fordista* dove era vietato parlare tra lavoratori, ora comunicare è il requisito fondamentale per lavorare in una fabbrica di questo tipo. La comunicazione è il cuore del nuovo layout, occorre infatti un sistema di comunicazione super efficiente, fluido e senza intoppi per realizzare il *just in time*. Una gigantesca macchina comunicativa che opera capillarmente a tutti i livelli, naturalmente anche interpersonali, che sollecita la predisposizione alla relazione, al senso di comunità, al piacere di fare squadra, alla partecipazione attiva agli interessi dell'azienda.

[2] *L'amenò appena in tempo* (2003) con la partecipazione di Laura Fiocco, Paolo Virno, Toni Negri, Giuliana Comisso <http://www.maurofolci.it/works/lameno-appena-in-tempo/>

La fabbrica integrata è la *smart city*, è la comunità dei parlanti. La classe operaia di questa fabbrica a cielo aperto è la moltitudine. Qual è il linguaggio comune della moltitudine? È la chiacchiera. È questa la modalità che tiene banco nella comunicazione interpersonale, ed è per questo motivo che è divenuta, nell'epoca del capitalismo linguistico e sotto il dominio delle tecnologie che ne hanno amplificato a dismisura la potenzialità, la maggiore forza produttiva. Certo, rimane in servizio attivo il linguaggio ideologico, quello pubblicitario o dell'amministrazione totale, quello performativo che risponde a criteri tecnologico-operativi, ma quando si parla di chiacchiera che è il discorso generico si sta parlando della stessa possibilità di dire e di fare che viene ridotta a mero strumento. Il materiale prezioso non è tanto ciò che si dice ma la stessa possibilità di dire, ossia la medesima facoltà del linguaggio. Pensate al fenomeno dello *smartworking* esploso in questi tempi di pandemia con oltre 7 milioni di lavoratori che svolgono le loro mansioni da casa con

risultati in termini di produttività davvero sorprendenti, si è così scoperto per la gioia degli apologeti del lavoro a oltranza che tra le mura domestiche si lavora di più e meglio. Ci sarebbero tutte le condizioni per una drastica riduzione del tempo dedicato al lavoro schiavistico e invece diviene strutturale l'equazione vita-lavoro: si lavora mentre si insegna al bambino a dire mamma, mentre si amoreggia con il partner o ci si prende cura del proprio corpo e di quello dei nostri cari anziani. Impossibile distinguere i tempi della vita e quelli dedicati al lavoro, distinguere il lavoro produttivo da quello improduttivo; il lavoro produttivo da quello riproduttivo. Le classiche teorie del valore sono saltate dal momento che le parole così come le immagini, gli odori, i suoni e gli infiniti colori dell'anima sono diventate macchine e materie prime della produzione, capitale fisso e circolante.

Le aziende maggiormente quotate nel mercato finanziario sono quelle che vantano un capitale cognitivo promettente, potenzialmente promettente, infatti non importa tanto il progetto che si chiede di finanziare quanto il potenziale di cui in termini cognitivi l'azienda dispone. Una specie di *Future* dell'intelletto che va a ruba nei mercati finanziari. Allora ciò vuol dire che a tutti i livelli del linguaggio, che sia chiacchiera o linguaggio tecnico scientifico, che sia del corpo o linguaggio astratto e simbolico, ciò che conta sono le facoltà e non le professionalità, non tanto ciò che so fare quanto ciò che il mio corpo e la mia mente è in potenza di dire e di fare. Insomma, ciò che è messo a lavoro è l'indeterminatezza della potenza trattenuta dai corpi. In una performance di poco successiva a *Chiacchiera*, cioè *Concerto transumante per flatus vocis* [3], questo discorso informale e per certi versi asignificante che intrattiene la moltitudine viene ricondotto al *flatus vocis*, alla dimensione pre-linguistica cioè alla condizione di potenza, alla possibilità che il linguaggio sia.

Il lavoro linguistico, ciò che lega il linguaggio alla prassi, quello prodotto naturalmente e incessantemente dalla comunità dei parlanti, per lo più chiacchierando, sembra oggi ridotto alla sola produzione di valore e alla creazione e diffusione di comunità naturalmente capitaliste, dal momento che il sistema produce ricchezza a mezzo di comunità. A questo punto sembrerebbe non ci sia più bisogno di alcuna mediazione che regoli i rapporti tra le persone, non c'è più necessità dello spettacolo o di un operatore semiotico che dispensa verità universali: si mette al lavoro la merce parlante per riprodursi attraverso sogni, desideri, immagini. Sotto il regime della simulazione totale, scriveva Jean Baudrillard [4], i segni si scambiano fra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale, e il conflitto tra forma e contenuto che ha caratterizzato il tempo propriamente umano è giunto a termine risolvendosi totalmente nella spazialità della forma; così nell'indifferenza generalizzata la forma-segno si impadronisce del lavoro, lo svuota di qualsiasi contenuto storico e sociale e lo rende pervasivo di tutta l'esistenza in una sorta di "mobilitazione generale". Ora, collocata *Chiacchiera* nel contesto originario, possiamo entrare nel merito di quale relazione esiste tra alea, linguaggio e individuazione. In realtà lo abbiamo già detto chiaramente: il denominatore comune è l'indeterminatezza. È l'indeterminatezza potenziale della vita.

[3] *Concerto transumante per flatus vocis* (2005): <http://www.maurofolci.it/works/concerto-transumante-per-flatus-vocis/>

[4] «Simulazione, nel senso che tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale (e non si scambiano bene, non si scambiano perfettamente tra di loro che a condizione di non scambiarsi più con qualcosa di reale.)» (Baudrillard 2007, 18).

La chiacchiera, abbiamo detto, è il modo in cui si presenta il linguaggio della moltitudine, è la modalità con cui si esprime il molteplice e l'indifferenziato, e ciò vuol dire che ci passa di tutto compreso il *discorso inautentico* che Martin Heidegger riferisce espressamente alla chiacchiera. C'è di tutto, c'è la relazione, c'è il mondo fumoso delle passioni, dei giochi di potere, degli oggetti e delle merci, della solidarietà e dell'odio, delle verità e delle menzogne, insomma c'è tutto il materiale necessario per sorreggere (o far sprofondare) il mio inesauribile processo di individuazione. Questo è lo spazio pubblico, in questa piazza ho coscienza della mia soggettività, qui mi esibisco senza copione né reti di protezione. Mi viene in mente l'antica metafora del camminatore cara ai filosofi, agli artisti, ai senza patria, Friedrich Nietzsche diceva che poteva pensare solamente camminando e che seduti anche il pensiero si siede. È così che procediamo nella nostra esistenza, che diamo forma alla nostra vita, direi in modo analogo con cui procediamo alla realizzazione di un'opera: si inizia raccogliendo oggetti e parole che si incontrano casualmente, una vecchia foto, una pagina di libro aperto a caso, un mazzo di chiavi, due chiacchiere al supermercato e così via fino a quando, ma non è certo che arrivi il momento, un elemento della raccolta salta alla luce e come un magnete attrae a sé tutti gli altri frammenti che magicamente si compongono nella nuova storia. Controlli ben poco, sembra davvero una magia, basta che un dito mi sfiori il braccio per *scatenare la cataratta della passione*, diceva Pina Bausch. Detto diversamente, pensando a Walter Benjamin, ogni *attimo* è buono per fare la rivoluzione. «Se si osserva un cane che segue le informazioni del suo naso, si capisce che attraversa un pezzo di terra in modo del tutto erratico», racconta Winfred Georg Sebald del proprio modo di procedere nella scrittura (in Schawrtz 2019, 74). È così, si procede, individuandoci, in modo erratico e in balia della contingenza, come gli automi di Spinoza, corpi tra corpi che si attraggono e si respingono e in questa arena entro con le prerogative che sono dell'animale linguistico: infantilismo cronico, facoltà di linguaggio, di memoria e così via, cioè con nulla di reale ma solo potenzialità. Sono decisamente sorretto e condotto dall'aleatorio, dall'indeterminatezza, da ciò che non è.

Io è un altro, *Je est un autre* scrive Arthur Rimbaud che sostituisce l'io penso con il più umile e potente *sono pensato*. Al seminario *Avere. Opera*. [5] se n'è parlato a lungo, ne hanno parlato Felice Cimatti e Paolo Virno a proposito della separazione, della distanza incolmabile ma costitutiva del soggetto in sé, della frattura insanabile tra me dato biologico e l'altro da me che è il mio mondo esperienziale, la mia biografia, ciò che ho detto e fatto. Virno, argomentando questo tratto distintivo della natura umana a partire dal verbo avere – controprova del rapporto di esteriorità – e dalla relazione amicale, chiama in causa l'*heterosautos* di Aristotele che «fonda la teoria della genesi amichevole dell'autocoscienza che dice: io divento consapevole di percepire e di pensare allorché osservo e rilevo con delizia che l'*heterosautos*, l'altro me stesso che è l'amico, percepisce e pensa, nel senso che parla; è allora che comincio a esaminare la mia percezione e il mio pensiero» [6]. Se nell'altro vedo il riflesso di me stesso vuol dire che è nella relazione discorsiva che il soggetto si dà a vedere, è il linguaggio che istituisce il soggetto, è

[5] *Avere. Opera*. seminario a cura di Mauro Folci e Guido Baggio in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. Il seminario è parte integrante della mostra *Della vendetta*, Museo D'arte Contemporanea di Roma, 2019.

[6] Paolo Virno, *Avere*, intervento al seminario *Avere. Opera*.

solo l'atto di prendere parola che istituisce l'io. Solo nel contesto discorsivo che Io esiste, scrive Emile Benveniste, autore molto citato in quel seminario: «è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto; perché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di 'ego'» (Benveniste 1994, 312). La realtà in cui io e tu trovano un senso è una realtà di discorso: «Io significa la persona che enuncia l'attuale situazione di discorso contenente io» (*Ibidem*). Felice Cimatti coglieva in questo passaggio la fine della psicologia che pensa l'esistenza dell'io indipendentemente dall'attività di dire io: «viene prima la parola e poi quella roba strana che possiamo chiamare la psiche, la mente» [7]. Insomma, la soggettività è una istituzione del linguaggio. Questo animale che ha linguaggio e che si individua discorrendo con l'altro da sé e con l'altro della moltitudine è, oltre ciò, circondato da oggetti/merci e da immagini che similmente al rapporto che abbiamo con il linguaggio ci osservano e ci individuano, ci parlano e ci immaginano. Che letteralmente istituiscono lo spazio delle mie azioni e alimentano le connessioni neurali del mio cervello. Allora, tornando alla questione lamentata nella performance *Chiacchiera* di una identità tra linguaggio e lavoro che non lascia più alcun margine, la domanda che retoricamente continuo a pormi è che tipo di individuazione posso incontrare a queste determinate condizioni? Come posso nell'epoca del dominio dell'estetico *condurre*, come diceva Michel Foucault tanti anni fa, il mio processo soggettivante come fosse un'opera d'arte?

[7] Felice Cimatti, *Essere*, intervento al seminario *Avere. Opera*.



Chiacchiera, (2003) E' una performance organizzata in un bar di San Lorenzo a Roma. Non era previsto un pubblico, se non quello occasionale delle persone che si trovavano nel bar. E' consistita semplicemente in una chiacchiera alla quale hanno partecipato Raffaella De Santis, giornalista, Paolo Virno, filosofo, Tito Marci, sociologo e artista e Alberto Zanazzo, artista. Tema di conversazione era la chiacchiera nella società contemporanea.

Un tema connesso all'intreccio tra lavoro e linguaggio è quello del precariato, incarnazione contemporanea della messa all'opera della facoltà linguistica. La flessibilità del lavoro senza garanzie è oggetto del suo *Effetto kanban* (2002), in cui lei assume con regolare contratto di fornitura di lavoro temporaneo interinale un operaio, con la missione di trasportare delle casse da imballaggio da una parte all'altra del piazzale dell'Università La Sapienza di Roma, che ospita l'opera. Sarà proprio l'Università, secondo quanto lei riferisce (Folci 2018, 77), a sabotare l'opera e costringerla a sospendere l'azione con una settimana di anticipo. In un certo senso, la precarietà del lavoro è stata enfatizzata dall'intervento imprevisto dell'istituzione. Flessibilità e precarizzazione possono essere considerate le trasposizioni dell'alea sul piano del mercato del lavoro?

MF Si, certo, la dimensione aleatoria, come abbiamo detto per la chiacchiera, è la maggiore forza produttrice di socialità, di invenzione, di discorso pubblico. Non c'è nulla intorno a noi, opera d'ingegno o d'arte, che non sia il risultato di questo incessante lavoro linguistico che sotto traccia produce la moltitudine, e quanto più le tecnologie della comunicazione e dello spettacolo si evolvono tanto più ampia sarà tale produzione. Per questo la cattura dell'intelletto generale è la posta in gioco – già dalla democrazia ateniese che lo trasforma in *doxa* – del potere politico e di quello economico. Si sono sviluppati saperi e tecniche sempre più invasive e di precisione chirurgica per catturare e disciplinare il potenziale dell'umano, e paradossalmente l'innalzamento generale delle facoltà intellettive e creative della popolazione mondiale ha finito per accelerare il processo di sussunzione alla macchina capitalista. Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* riconosceva nella proliferazione meccanizzata degli oggetti/merce e delle immagini – oltre tutto – le condizioni per un significativo aumento delle potenzialità creative e di apertura a mondi e immaginari che prima della rivoluzione tecnologica erano preclusi alla maggior parte della popolazione. Qual è il problema, dov'è il paradosso? Sta nel fatto che queste potenzialità aumentate invece di condurre a compimento l'era delle necessità, dell'economico, della schiavitù del lavoro, hanno finito per occludere ogni apertura su panorami differenti dallo squallore imperante. L'aperto, promessa tradita per ultimo delle tecnologie, ha finito per svelare una chiusura ulteriore: il pensiero unico. La fine dell'*Azione negatrice*.

Flessibile, precario, infantile, mancante, indeterminato, aleatorio, sono i termini che descrivono la natura umana, sono le invarianti che la specificano e le permettono la massima apertura all'esperienza, che denota l'umano come l'essere in potenza, ma sono anche i punti cardinali dell'odierno sfruttamento capitalista. Gli ideologi del liberismo, infatti, usano lo stesso parallelismo per riaffermare il carattere naturale del capitalismo, consustanziale, dicono, alle prerogative della natura umana: parlo dunque produco ricchezza, cosa voglio di più? Naturalmente la discriminante rimane lo sfruttamento che anzi, ampliato a dismisura il suo campo d'azione e in gran parte mistificato dalla stessa dimensione linguistica e affettiva, ha finito per occupare ogni aspetto della vita umana.

Un amico musicista, che curiosamente è interessato alla musica aleatoria, un giorno, dialogando intorno alle invasive forme di sfruttamento, mi ha detto che tutto sommato la sua condizione precaria di lavoratore flessibile, occasionale e non qualificato non gli dispiace affatto anzi, è per lui l'unica forma accettabile di lavoro che gli permette di avere tutto il tempo che desidera per studiare e fare musica liberamente. Non c'è dubbio che quella dell'amico musicista sia una modalità apprezzabile di sottrazione dal regime del lavoro, una forma seppur parziale di esodo felice, ma nella sua testimonianza c'è anche in opera quel nascondimento dei reali rapporti di comando e di subordinazione che solo il linguaggio permette di fare. C'è all'opera una sorta di *false recognition* verosimilmente derivato da quello che si produce nel *déjà vu*, la passione triste e invalidante egemone nella nostra epoca e che in tanti scambiano per la fine del tempo storico e il riconoscimento delle classi in guerra: «Si agisce e tuttavia si “è agiti”. Si sente che si sceglie e si vuole, ma che si sceglie qualcosa di imposto e che si vuole qualcosa di inevitabile» (Bergson 1990, 110).

Un esempio di tale nascondimento è *Effetto Kanban* [8], la performance a cui fate riferimento, che mette in luce uno dei dispositivi linguistici intorno cui si struttura il layout della fabbrica integrata e cioè il kanban, che vuol dire letteralmente cartellino. È la notula che si compila dal concessionario al momento dell'acquisto dell'automobile, qui si scelgono gli optional come il colore della tappezzeria, i cerchi in lega delle ruote e via dicendo, la chiamano personalizzazione. Ma questa nota d'acquisto non entra in fabbrica dalla testa, cioè dalla direzione che poi impartisce i tempi di produzione, no, il kanban entra dalla coda, cioè da dove escono le automobili finite e da lì, a ritroso, risale tutti i reparti dall'assemblaggio fino alle presse della lastratura. Questo espediente che può apparire banale provoca un effetto mistificante, e dunque ideologico, sui reali rapporti di comando e di subordinazione, spingendo il lavoratore a credere che il tiranno non sia la proprietà-identità per di più evanescente in balia del mercato finanziario – ma il cliente, l'uomo qualunque della strada, l'astratto mercato che chiede un prodotto di *qualità assoluta*. La *qualità assoluta* è il *refrain* pubblicitario della fabbrica integrata. Questo meccanismo ingegneristico non serve per ottimizzare la produzione in linea che rimarrebbe tale anche se il cartellino entrasse dalla direzione dell'azienda, ma è un efficace dispositivo di ingegneria biopolitica che ha eliminato ogni forma di conflittualità interna e serrato le fila di una comunità di guerra, fatta di operai, capetti e padroni che unitariamente tiene botta alle pressioni esterne del nemico mercato. Si pensa di agire ma si è agiti, per l'appunto. Nella Silicon Valley, tanto per fare un altro esempio, le riunioni d'azienda si fanno camminando, hanno scoperto che passeggiando amichevolmente si produce di più e si rinserra lo spirito di squadra.

Allora, il problema dello sfruttamento si risolve solamente facendo saltare una volta per tutte la forma lavoro. Punto. Il discorso è realistico e i tempi sono maturi. Già J.M. Keynes (1991), nel 1930 a Madrid, nel corso di un congresso mondiale di economisti terrorizzati dalla crisi in atto, annunciava la fine del Problema economico, il Problema con la P maiuscola che ha schiavizzato l'umanità fin dai suoi albori e di conseguenza la fine del lavoro. Consigliava, tuttavia – nota divertentissima e di gran conto – di ridurre il tempo di lavoro a 5 ore settimanali ma solo per pochi anni e non

[8] *Effetto Kanban* (2002):
<http://www.maurofolci.it/works/effetto-kanban/>

perché ce ne fosse ancora bisogno per soddisfare la pancia, ma unicamente per disporre del tempo necessario per disintossicare l'umanità dalla maligna consuetudine al lavoro.

Rimanendo nell'ambito economico, ma spostandoci sul piano finanziario, la sua opera *Future* (1996), ritratti di sette facoltà universitarie di economia dei paesi del G7, prende il nome dallo strumento, usato abitualmente dai brokers, da lei definito «un vero e proprio gioco d'azzardo, la cui posta in gioco sono le pensioni francesi, l'acqua potabile del Perù, l'assistenza sanitaria in Grecia, le derrate alimentari dell'Eritrea... e così via» (Folci 2018, 85). Dio non gioca a dadi, diceva Einstein, ma forse il mercato finanziario sì.

MF La natura non gioca a dadi perché essa è, succeda quel che succeda, catastrofi naturali o mille Cernobil, resta in eterno quel che è da sempre. Noi giochiamo a dadi, il broker gioca a dadi, il fisico quantistico e l'artista giocano a dadi. La natura no.

Fin qui abbiamo ricondotto l'alea all'indeterminato e in quanto tale alla potenza, non al lancio dei dadi ma a ciò che rende possibile ogni combinatoria del gioco. Il tutto aperto dell'essere in potenza che è la condizione della libertà non dice nulla su di essa, non entra nel merito di cosa sia, è per questo che quando diciamo "io posso" facciamo appello, per lo più inconsapevolmente, a qualcosa di capitale importanza e carica di conseguenze che possono essere nefaste oppure felici. Nick Leeson, il ragazzino di Sidney che con una serie di operazioni finanziarie sbagliate provocò la bancarotta della Barings Bank, con conseguenze reali sulle vite di tante persone in diverse parti del mondo, avrà pensato "io posso" e lanciato il dado sfidando la sorte.

Abbiamo detto come il potenziale umano sia diventato la materia prima più ricercata che si acquista sul mercato del lavoro e come siano decisive le tecniche linguistiche e di ingegneria biopolitica per estrarlo e sfruttarlo a pieno. Eserciti di ricercatori e scienziati sparsi nell'intero globo terrestre lavorano assiduamente, dentro e fuori le università, per il controllo totale, senza resti, della materia preziosa. Da questo punto di vista l'alea diventa una cosa reale, una macchina che sollecita le relazioni, che stimola quelle attitudini alla creazione e al gesto innovativo che permette di accumulare capitale. E non stupisce affatto che l'alea sia anche la più potente delle tecniche dell'arte, della letteratura, della musica, e anche della scienza. In campo musicale ad esempio c'è una lunga e consolidata tradizione dell'uso dell'alea e diverse scuole di pensiero si sono sviluppate alla metà del secolo scorso sul suo utilizzo, da una parte l'indeterminazione, cioè l'improvvisazione, dall'altra la musica seriale, l'opera oggettiva. Mozart aveva messo a punto un metodo compositivo basato sul lancio dei dadi e John Cage, capostipite della musica aleatoria, quasi tre secoli più tardi sul lancio delle monetine dell'I Ching. Robert Schuman inseriva dei segni non musicali, le famose *sfinzi*, per aprire alle interpretazioni dei musicisti. Pensate al surrealismo, alla beat generation, all'happening, a Fluxus, al punk degli esordi, e per un altro verso alla musica elettronica seriale o agli scrittori matematici dell'OuLIPO, Raymond Queneau, Italo Calvino,

Georges Perec. Insomma il problema è tenere l'opera aperta, aperta alla frantumazione, alla disseminazione, alla propagazione differente, alla perdita dell'autorialità e via dicendo, l'utilizzo dell'alea serve a questo e ciò vale in generale per tutta l'arte oltre i pochi esempi menzionati.

Voglio dire che ci sono delle pratiche in arte come delle tecniche nell'economia e nella finanza che sono di controllo e di sollecito dell'aleatorio perché sia maggiormente produttivo, in arte nel senso di apertura a interpretazioni differenti, nel lavoro salariato o nella finanza come estrattore di forza lavoro e plusvalore dalle potenzialità ancora latenti. Il problema è che tra i due universi, diciamo per semplificare quello astratto e quello strumentale, è venuto a crearsi un rapporto di stringente solidarietà, tale che i dispositivi del capitalismo linguistico che funzionano come disinibitori delle cariche immaginifiche dei corpi della moltitudine, che questa produce naturalmente parlando, amando, sognando e riproducendosi, sono gli stessi dell'arte. Non è certamente un caso il dominio incontrastato dell'estetico sulla politica, sull'economia e sulla finanza. Ho adottato da diversi anni un'espressione di Edoardo Sanguineti che tiene insieme il «diavolo dell'astrazione» e il «materialismo» (Sanguineti 2006), è un concetto che ripeto spesso ai miei studenti e proprio in funzione dell'aperto, ma so perfettamente, anche questo dico, che è la formula magica dell'odierno sistema universale di sfruttamento.



Future,
(1996) *Future* è parte di una mostra, Luoghi di produzione della cultura, curata da Cecilia Casorati al Mlac, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma. Vengono qui esposti dei ritratti fotografici di sette facoltà universitarie di economia tra le più autorevoli dei paesi industrializzati (G7): London School of Economics, Londra / Yale University, New Haven / Universitat zu Koln, Colonia / HEC Hautes Etudes Commerciales, Parigi / Università Luigi Bocconi, Milano / McGill University, Montreal / Hitotsubashi University, Tokio.

Torniamo alla filosofia attraverso l'ispirazione heideggeriana della sua *Noia* (2009), video in cui un uomo e un leone si fronteggiano seduti a un tavolo, le mani e le zampe impegnate in lenti movimenti che lasciano emergere un'esperienza assoluta del tempo come pura potenza. Ciò che si fa percepibile in questa esperienza, secondo Marta Roberti, è la «indeterminatezza di qualsiasi possibilità io possa mettere in atto» (Roberti 2018b: 147). La tensione generata dal video è dovuta al fatto che potrebbe accadere di tutto (soprattutto, potrebbe accadere il peggio) ma non avviene nulla. Qual è l'evento con cui l'arte – tutta l'arte, non soltanto la performance – si misura?

MF L'evento dell'immagine e con essa la meraviglia del possibile. L'immagine è sempre un concatenamento di situazioni eterogenee, è un panorama, ovviamente, ma questo viene dopo perché prima c'è l'immagine pura quella che balena improvvisa nell'*adesso*, direbbe Benjamin, fugace e vibrante tra un presente che passa e un passato che conserva. Che apre ai possibili che il passato puro custodisce. Un'*immagine cristallo* che ti fa precipitare nell'essenza del tempo, un'immagine cioè che ti fa vedere il fondamento del tempo lì dove scaturisce la differenziazione tra la percezione del presente e il ricordo di questo, ossia, tra l'attuale e il virtuale. *L'immagine-cristallo*, dice Gilles Deleuze che la mutua da Felix Guattari, è un'immagine che ha perso ogni struttura narrativa ed è fuori dalla consequenzialità del tempo, dove il virtuale e il reale, ossia la potenza e l'atto, si confondono senza mai fondersi nella stessa immagine. L'immagine, quella che dici "ho l'immagine", è quella scossa da questa scissione interna tra virtuale e attuale, che si potenzia seguendo ciò che succede al tempo a cui dipende: il tempo mentre si svolge «si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e dall'altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, è questa che si vede nel cristallo» (Deleuze 2017, 96). L'immagine di questo tipo non ha nulla a che vedere con la metafora o la rappresentazione o con il simbolo, «l'immagine nel suo rapporto con la vita – scrive Andrej Tarkovskij – è infinitamente precisa, esprime la vita e non designa, non simboleggia qualcos'altro» (Tarkovskij 2012, 70). È un'immagine della potenza e come tale è indeterminata, non rappresenta alcunché, apre semplicemente, se così si può dire, al divenire, al molteplice e alla differenziazione. Il possibile, il divenire e l'evento, dice Marcel Duchamp, aprono a delle «regioni non governate né dal tempo, né dallo spazio» (Lazzarato 2014, 30).

Avevo in mente la *noia* di Heidegger già da qualche anno quando inaspettatamente, nel corso di una visita di piacere al museo Capodimonte di Napoli, mi trovai di fronte un piccolo dipinto di Colantonio dal titolo *San Gerolamo nello studio*, un olio su tavola dove viene raffigurato il santo seduto nel suo studio pieno di libri, intento a togliere una spina dalla zampa di un leone. Quel maneggio tra le mani dell'uomo e le zampe del leone era ciò che andavo cercando, naturalmente l'ho saputo solamente in quel momento. È *l'immagine cristallo*, la riconosci perché si presenta come evento, come una epifania, come un annuncio: scuoti le spalle e un brivido che ti attraversa il corpo dalla base del cranio alle caviglie ti avvisa che hai trovato l'immagine, quella capace di scardinare l'ordine del tempo

e dello spazio. Esattamente ciò che succede quando cadiamo senza alcun preavviso nella noia profonda, allora siamo come incatenati dal tempo che cessa di scorrere e incantati dal mondo che non ci risponde più. Cose tra cose diveniamo indifferenti e indifferenti a noi stessi, e questa condizione di sospensione nell'abisso del nulla è la condizione umana più prossima allo stordimento che caratterizza la relazione dell'animale con il suo ambiente. Ma è anche il punto in cui si manifesta l'irriducibile distanza con l'animale in quanto la disattivazione dei disinibitori è ciò che rende possibile l'esserci e coincide per l'umano all'attimo della decisione ad agire: il tempo – la noia è l'essenza del tempo – che incanta e incatena, negandosi mostra in realtà ciò che rende possibile ogni cosa, nell'indisponibilità dice e chiama ciò che nega, e così facendo ci annuncia e rinfaccia tutte le possibilità che giacciono inutilizzate. Ma le possibilità che l'ente ritraendosi ci mostra non sono in alcun modo determinate, ritraendosi l'ente non ci dice nulla delle possibilità mancate, perché ciò a cui la noia apre è esattamente ciò che rende possibile ogni possibilizzazione ossia la pura potenza [9].

[9] «In questione, nell'ente che si rifiuta nella sua totalità, – scrive Heidegger – è l'esserci in quanto tale, cioè ciò che fa parte del suo poter-essere come tale, ciò che riguarda la possibilità dell'esserci come tale» (Heidegger 1983, 215-216).

91

Noia,
(2009) Video, 3'33"



Una delle sue ultime opere, *Vacanze* (2017), che dà il nome alla mostra che si è tenuta tra aprile e maggio 2017 presso l'Auditorium della Musica di Roma e al volume pubblicato da Quodlibet (2018), lei mette in 'opera' proprio il rapporto tra tempo produttivo e inoperosità. Come afferma, «Essere vacanti è la potenza che definisce la natura umana, è ciò che delinea il confine tra l'essere dell'animale e l'essere dell'umano» (Folci 2016). Potremmo rintracciare quindi nella dimensione dell'«essere vacanti» da lei messo in opera un modo di intendere l'alea come abitare la potenza?

MF Si, è così. L'essere vacanti non è solamente la descrizione di una fenomenologia, è anche un *habitus* cioè una modalità di stare al mondo, è una forma di vita e pertanto ha a che fare con l'etica. L'essere vacanti vuol dire mantenersi nel tutto aperto del possibile e dunque cercare forme di esodo felici dal determinismo della produzione. Il problema è che il capitalismo odierno ne pensa una più del diavolo per mettere a lavoro l'essere vacanti. Condizione di ogni divenire è la posta in gioco nella lotta tra barbare e libertà.

Rimanendo sempre su *Vacanze*, il fotoromanzo ideato per la mostra –Motto di spirito–fotoromanzi (2017)–tematizza il “motto di spirito” come dispositivo linguistico che offre una nuova prospettiva sul mondo, un colpo d'occhio spiazzante e, per così dire 'paralogico'. Motto di spirito–fotoromanzi è preceduto da *Non ora. Non ancora* (2013), in cui viene performato un dialogo occasionale, rapido, che mostra e allo stesso tempo indica la «banale quotidianità», «l'indicibile contingenza», dinanzi a un pubblico inconsapevole e occasionale [10].

Ecco, il pubblico è in realtà il vero protagonista, poiché è colui che rende lo scambio riconoscibile. Vi è qui proprio l'implicazione del caso che, affidato al pubblico, rende possibile l'identificazione dell'opera d'arte e che chiama in causa una modalità di iscrizione particolare dell'alea, una iscrizione che mette in discussione proprio la possibilità di una soggettivazione dell'opera d'arte e del rapporto tra artista e pubblico. Potrebbe offrirci qualche indicazione ulteriore sul ruolo che questo rapporto con il pubblico gioca nella determinazione della dimensione aleatoria della performance artistica?

MF Il motto di spirito è una modalità interessante di sovvertimento del reale, ti fa vedere in una frazione di tempo come potrebbe essere altrimenti da come appare: un signore dice all'altro «lei suona abbastanza male»; l'altro risponde «sì suonano male ma non voglio suonare bene» allora il primo risponde «ah se è così allora va tutto bene» [11]. Ciò che mi interessa del motto di spirito è la distanza incolmabile tra norma e sua applicazione, tra significato e significante, cosa evidentemente difficile da trasporre

[10] M. Folci, *Motti di spirito – fotoromanzi* (2015-17): <http://www.maurofolci.it/works/motti-di-spirito-fotoromanzi/>

[11] In Wittgenstein (2005, 8).

nel linguaggio e nei luoghi dell'arte dove invece tutto è già predisposto e supposto in un ordine discorsivo. È una forma elegante per negare ciò che appare nella consuetudine inevitabilmente data. *Non ora non ancora* [12] è una performance che per le modalità estreme di esecuzione è davvero al limite di ciò che può essere accettato come manifestazione artistica, qui non c'è opera, né autore, tantomeno critica o direttori di gallerie e di musei, nulla di tutto questo però c'è un pubblico, quello della performance è il pubblico dove nulla è già dato. Il motto di spirito per essere efficace ha bisogno di due accorgimenti, uno riguarda i tempi di esecuzione che devono essere molto veloci e fluidi, l'altro è la presenza di un terzo, il pubblico occasionale e non di parte, che determina inconsapevolmente la riuscita del motto. Qual è il segno che permette di capire se il motto di spirito ha colto nel segno? Un labile sorriso nel volto della terza persona che del tutto fortuitamente ha colto il divertente battibecco. È un'azione che ho proposto in diverse occasioni e con esiti quasi sempre fallimentari, tranne due volte all'interno di due bar differenti, uno a Genova l'altro a Roma, mentre si pagava il conto alla cassa e al banco mentre si consumava un caffè. Qui l'alea non è quella dell'opera d'arte aperta, perché un vero pubblico dell'arte capace di cogliere la spiritosaggine non c'è e il sorriso strappato al cassiere e al cameriere non ha nessun riferimento all'operazione artistica, ma solo testimonia del godimento per l'arguzia del locutore estemporanea e divertente: è, in un certo senso, un *meravigliarsi per il mondo com'è*, non certo per l'opera che manca. Però in questa situazione dove tutte le referenze concettuali e le coordinate spaziali dell'arte sembrano svanire c'è qualcosa che non torna: l'autorialità che si voleva tenere fuori dalla porta insieme alle altre determinanti dell'arte, in realtà è rientrata comodamente dalla finestra nella forma di una testimonianza altamente performativa: sono io che attesto l'artisticità dell'operazione dichiarandolo.

[12] Non è di facile esecuzione, ha dei tempi molto veloci e una ritmica che deve scorrere liscia come una melodia. È tutto nella normalità, non c'è alcuna enfasi, è la banale quotidianità, è l'indicibile contingenza, due persone si scambiano queste poche parole e finisce lì: <http://www.maurofolci.it/works/non-ora-non-ancora/>



Non ora. Non ancora, (2013) performance. Nel 2016 viene eseguita a Roma nel bar Due fontane in piazza Perin del Vaga con la partecipazione di Luca Miti. In questa occasione viene realizzato il video e il fotoromanzo.



Parliamo di della Vendetta (2019). Nel video viene riportata una frase di Edoardo Sanguineti (2006): «Noi siamo nati per vendicare le sofferenze dei padri». Alla lettura dei testi di Walter Benjamin e Sanguineti si accompagnano foto e video di famiglia. La tesi è chiara, e lei la esplicita bene nel testo che accompagna l'opera: «gettare sul tavolo del dibattito che insiste sull'incantesimo del tempo e su come tener fronte alla violenza del capitale, la parolina vendetta» (Folci 2019). Il riferimento è ovviamente alla tesi kojéviana della fine della storia e l'obiettivo polemico sembra essere la prospettiva che rintraccia nell'amore francescano e nella povertà altissima una possibile modalità di sottrazione dal dispositivo capitalistico. Inoltre, in questo lavoro si coglie la necessità di trovare una via alternativa alla nozione di pura potenza e si percepisce l'urgenza del ritorno a una chiara prospettiva conflittuale. Ciò che però colpisce particolarmente è l'inserirsi dopo l'affermazione di Sanguineti, a chiusura del video, di un frammento di Stanlio e Ollio che ballano e che sembrano disinnescare le intenzioni precedentemente espresse. In qualche modo, con Stanlio e Ollio entra in gioco nuovamente la dimensione aleatoria che sembra però offrirsi a una deriva ironica che disinnescava la portata di drammatico pathos che l'appello alla vendetta chiama in causa. Era questo il suo intento o abbiamo deragliato nella nostra lettura?

95

MF La scenetta comica di Stanlio e Ollio è stata provvidenziale, in un certo senso, perché ha permesso di mantenere aperta l'opera che altrimenti sarebbe stata una banale comunicazione o un manifesto politico, e l'arte, si sa, non comunica e non rappresenta nulla. Il balletto di Stanlio e Ollio che scompagina la narrazione è in relazione con la tesi di apertura della filosofia della storia di Benjamin [13], tesi che certamente doveva rivestire un'importanza particolare per il filosofo che la voleva, a differenza delle altre tesi di cui non esprimeva preferenze di ordine, in apertura del saggio. È forse la più ermetica, dove il giocatore di scacchi (la teologia) e il fantoccio detto "materialismo storico" sono chiamati alla collaborazione per vincere il tiranno e il fascismo. È un passaggio per molti paradossale perché qui il teologico non si trasforma come nella tradizione materialista e marxista in antropologico, ma possiamo leggerlo, così lo propongo nel video *Della vendetta*, come la necessità di un rapporto di mutuo soccorso tra il *diavolo dell'astrazione* e il materialismo storico.

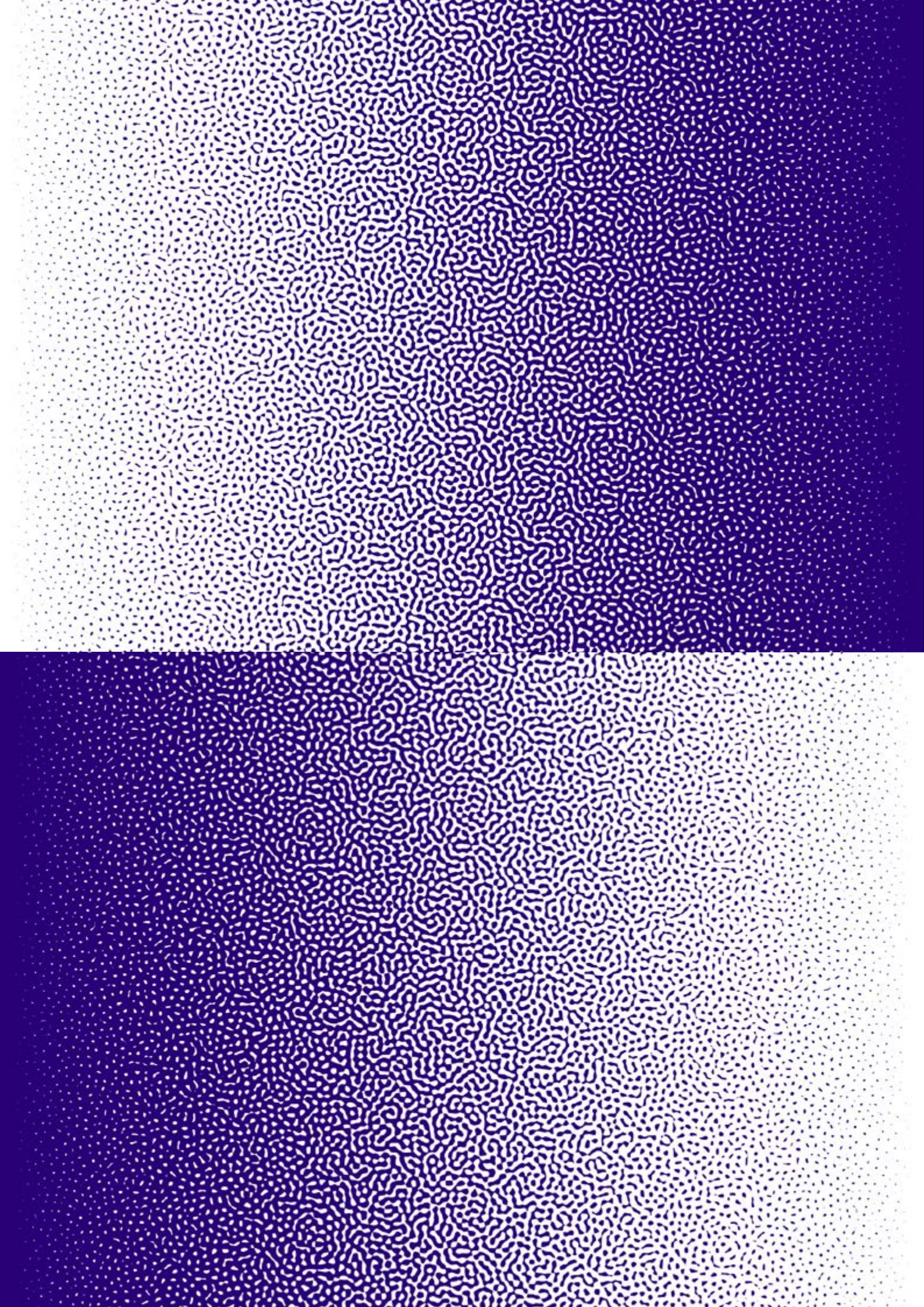
Però non sono certo che l'intermezzo comico abbia disinnescato la carica drammaturgica dell'appello alla vendetta proletaria, almeno non era questa la mia intenzione, direi che è un elemento che apre a un di più, che accoglie altre letture che però non necessariamente depotenziano o sostituiscono le altre. Quel pezzo di comicità può essere visto come dispositivo riflettente che per contrasto potenzia l'argomentazione

[13] «Si dice che ci fosse una specie di automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contro-mossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato «materialismo storico». Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, come è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno» (Benjamin 1995, 75).

intorno la vendetta. La lastra riflettente, allo stesso modo della dichiarazione di fallimento – altra tecnica di potenziamento che spesso torna nelle mie operazioni – funziona in questo modo: ho fatto una genealogia della vendetta seguendo prospettive diverse, quella del mito, della democrazia ateniese, dell’antropologia, della filosofia, del diritto, della letteratura, della sociologia e altro ancora, da Eschilo a Walter Benjamin, dal codice barbarico a Edoardo Sanguineti. Dopo di ciò arriva la comica di Stanlio e Ollio che sembra stemperare il patos di ciò che è stato mostrato nella genealogia, forse è così, perché no, però intanto ti ho fatto vedere tante cose. ecco, il gioco è questo: ti faccio vedere tutto nel mentre lo ritraggo, dichiaro fallimento ma intanto ti faccio vedere tutto ciò che nego. Questa è la lastra riflettente.

Bibliografia

- Baudrillard, J. (2007). *Lo scambio simbolico e la morte*. Trad. it. G. Mancuso. Milano: Feltrinelli.
- Benjamin, W. (1995). *Tesi di filosofia della storia*, in: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Trad. it. R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Benveniste, E. (1994). *La natura dei pronomi*. In Id. *Problemi di linguistica generale*. A cura di M.V. Giuliani. Milano: Il Saggiatore.
- Bergson, H. (1990). *Il ricordo del presente e il falso riconoscimento*. In Id. *Il cervello e il pensiero*. Trad. it. M. Acerra. Roma: Editori Riuniti.
- Deleuze, G. (2017). *L'immagine-tempo*. Trad. it. J.-P. Manganaro. Torino: Einaudi.
- Folci, M. (2016). *Vacanze*: <http://www.maurofolci.it/works/vacanze/>.Id. (2018). *Vacanze*. Macerata: Quodlibet.
- Id. (2019). *Della Vendetta*: <http://www.maurofolci.it/works/della-vendetta/>Heidegger, M. (1983). *Concetti fondamentali*. Trad. it. F. Camera. Genova: il melangolo.
- Keynes, J.M. (1991). *Prospettive economiche per i nostri nipoti*. In Id. *La fine del "laissez faire" ed altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp e il rifiuto del lavoro*. Milano: Edizioni Temporale.
- Roberti, M. (2018a). *Meta-chiacchiera*, in Folci (2018).
- Id. (2018b). *Noia*. In M. Folci. *Vacanze*. Macerata: Quodlibet.
- Sanguineti, E. (2006). *Come si diventa materialisti storici?*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Schwartz, L.S. (a cura di) (2019). *Il fantasma della memoria, conversazioni con W.G. Sebald*. Trad. it. C. Stangalino. Roma: Treccani.
- Tarkovskij, A. (2012). *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*. A cura di A. Ulivi & A. Tarkovskij. Milano: Rizzoli.
- Wittgenstein, L. (2005). *Lezioni e conversazioni*. A cura di M. Ranchetti. Milano: Adelphi.



Toccare il codice: processi e alea

II.

99

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 101 | Entre processus stochastiques et métriques d'évaluation : l'IA-créatrice à l'épreuve de l'étrangeté
Sylvain Reynal | 135 | The Strategy of Genesis. On the Productive Power of Artistic Iteration
Alice Iacobone |
| 117 | L'image du monde en son infinité. L'alea dans la pratique filmique de Jacques Perconte
Rodolphe Olcèse | 151 | Face au hasard : ouvraisons poétiques au XXe siècle
Jean-Pierre Zubiato |

Entre processus stochastiques et métriques d'évaluation : l'IA-créatrice à l'épreuve de l'étrangeté

Sylvain Reynal

Maître de conférence presso il dipartimento di ricerca ETIS (Centre National de la Recherche Scientifique), l'École nationale supérieure de l'électronique et de ses applications (ENSEA) l'Université CY Cergy-Paris. La sua attività di ricerca appartiene al campo interdisciplinare degli studi sulla scienza e la tecnologia (STS) con un focus sulle interazioni tra Arte e Scienza, la creazione artificiale, l'Arte e l'IA nonché la Filosofia della Tecnologia.

reynal@ensea.fr

The huge amount of data produced by the Big Tech in the last twenty years has contributed to the emergence of creative artificial intelligence as an automated tool that could *allegedly* produce works of art *ex nihilo* by itself. Only distantly reminiscent of the human brain, these algorithms produce pure statistical models by sifting through millions of images, videos or songs and identifying statistical correlations that occur between their constituents. As they lack historicity *by nature*, these systems are only able to generate novelty by relying on random number generators. This article explores the foundations and intricacies of what appears to be a paradigm of creation based solely on stochastic processes and statistical models. We specifically examine the hyperrational perspective from which engineers envision creation, how this perspective thrives on the assumption that the post-modern subject is void of all intrapsychic conflict, how it may catch on finally in an environment where normative-referenced evaluation has become paramount.

101

En 2016, les créateurs du site deepart.io avaient suscité un émoi médiatique singulier en proposant, à partir d'une photographie fournie par l'utilisateur, de faire générer par une Intelligence Artificielle (IA) un tableau « à la manière de », imitant l'œuvre de tel peintre célèbre [1]. La même année, les créateurs du programme AIVA [2] dédié à la composition musicale de bandes originales de films avaient annoncé être parvenus à faire adhérer leur programme informatique à la SACEM [3]. Plus récemment enfin, Huawei faisait achever la huitième symphonie de Franz Schubert par une IA [4], et plusieurs startups à l'instar de Museek ou de Jukedeck proposaient des outils de génération automatique de contenu musical destiné à l'habillage de vidéos à partir d'indications de tempo, de style et de rythme. Quel que soit leur degré de sophistication, ces programmes d'IA-créatrice ou « IArtistes » sont tous peu ou prou réductibles à la combinaison de deux mécanismes : l'*entraînement*, soit l'optimisation automatique d'un modèle numérique destiné à lui permettre d'apprendre puis de restituer des corrélations observées dans un corpus d'œuvres (des progressions d'accord chez Duke Ellington par exemple) ; la *génération* du contenu de l'œuvre proprement dit, consistant à produire à l'aide d'un *générateur aléatoire* des éléments de l'œuvre (ainsi, une succession particulière d'accords) selon les corrélations précédemment apprises (Briot *et al.* 2019, 38-39).

Il est aisé de se convaincre en interrogeant quelque moteur de recherche en vue que non seulement ces cas de *startups* commercialisant des IA-créatrices ne sont pas isolés, mais qu'en outre ils suscitent d'indubitables réactions de fascination et d'idolâtrie devant la possibilité que de tels algorithmes remplacent purement et simplement, demain, les artistes. Ces réactions sont généralement assorties, de surcroît, d'une mise en garde quant au fait que les artistes pourraient être véritablement « chahutés par les machines » (Du Sautoy 2020) s'ils venaient à réagir trop tardivement à ce péril qui les menace. Jean Baudrillard analysait déjà en 1990 le secret désespoir que les hommes formulaient à l'endroit de leur intelligence, suggérant que s'ils exorcisent précisément leur intelligence « monstrueuse et inutile » dans des machines, c'est pour pouvoir en jouer et en rire (Baudrillard 1990, 58-59). « Si les hommes rêvent de machines originales et géniales », ajoutait-il, « c'est qu'ils désespèrent de leur originalité, ou qu'ils préfèrent s'en dessaisir et en jouir par machines interposées ». La *honte prométhéenne* théorisée par Gunther Anders, « l'opprobre fondamental qui donne à l'homme honte de lui-même », cette « honte d'être devenu plutôt que d'avoir été fabriqué » (Anders 2002, 38) aura-t-elle raison des artistes, actant leur grand remplacement par des IA, reléguant l'acte créatif *organique* au rang de *vieillesse* ?

De fait, toutes ces réalisations informatiques constituent effectivement des exploits techniques indiscutables (développer un programme informatique capable de traiter en un temps raisonnable des quantités astronomiques d'informations et d'en générer un modèle statistique) et donnent corps au « décalage prométhéen » qu'évoque Anders. Pour autant, les fantasmes dont témoignent les réactions que suscitent ces réalisations nous éclairent de manière précieuse sur la place que pourrait désormais

[1] Voir par exemple Leloup (2016) et Jones (2016).

[2] « The Artificial Intelligence composing emotional soundtrack music » sur le site <http://aiva.ai>

[3] La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) est la principale société française de gestion de droit d'auteur musical. Elle est le pendant français de la PRS for Music Limited britannique ou de la GEMA allemande.

[4] Avec néanmoins l'intervention *humaine* du compositeur Lucas Cantor, voir <https://consumer.huawei.com/fr/campaign/unfinishedsymphony/>

occuper cet acte créatif—acte par essence fragile et insaisissable—dans la Cité post-moderne ; ou à tout le moins, sur la place que la communauté des concepteurs d'IA souhaiterait lui voir occuper. Le désir de concevoir un automate capable de créer des œuvres *ex nihilo* paraît en effet susciter une quantité non négligeable de travaux de recherche dans cette communauté [5], chaque article proposant une amélioration annoncée comme *disruptive* de la topologie d'un réseau de neurone à même de générer un contenu *enfin apprécié* par les auditeurs (Kalingeri & Grandhe 2016). L'emploi systématique par les chercheurs de *métriques d'évaluation* à des fins de validation du contenu artistique produit par tel ou tel algorithme signe également, nous le verrons, l'inscription de l'acte créatif dans un processus de « pilotage par les chiffres aux dépens des grands récits » (Gori 2013, 130-131) qui semble avoir investi toutes les strates de la société et de l'organisation du travail, ce dont témoigne également l'émergence d'une hyper-norme dont l'influence se perçoit tant dans la *production* que dans la *réception* de l'œuvre.

[5] Voir par exemple, la bibliographie extensive proposée dans Caramiaux (2019, 1-35). Pour la création picturale on pourra également se référer à Elgammal (2017). Pour la génération de textes on consultera par exemple Martin (2018).

Des modèles statistiques pour identifier les corrélations

La génération d'œuvres d'art par le calcul est une idée ancienne dont les contours s'affinent dès les années 50 avec, par exemple, *Pithoprakta* de Xenakis (1956), pièce musicale où chaque instrument est « gouverné » par la physique du mouvement brownien, ou encore avec le travail de Vera Molnar en art numérique. L'intrusion récente des techniques de *Deep Learning* [6] dans le « marché » de la création par algorithme procède donc de la combinaison de trois facteurs techniques apparus au seuil des années 2000 : la production par les GAFAM par le biais de leurs plateformes respectives [7] et la mise à disposition publique de quantités astronomiques de données, images, vidéos, statistiques relatives aux comportements d'achats, aux goûts cinématographiques ou musicaux, etc., des individus ; la disponibilité de moyens de calculs performants, financés en partie par les mêmes acteurs ; enfin, des progrès algorithmiques majeurs, par exemple en terme d'architecture de réseaux de neurone.

[6] Résurgences d'un ensemble de techniques algorithmiques inventées elles aussi dans les années 60 — comme le Perceptron —, regroupées désormais sous le vocable de Machine Learning, et dont le principe — dans la grande tradition de bio-mimétisme qui caractérise de nombreuses inventions techniques récentes — consiste à imiter l'architecture neuronale du cerveau pour entraîner un algorithme à reconnaître un motif dans une image.

[7] Google a ainsi commencé à indexer des milliards d'images dès le début des années 2000 grâce à son projet de Google Directory.

Le *Deep Learning* n'est en effet pas un algorithme monolithique, mais une collection d'algorithmes qui ont en commun de s'appuyer sur une topologie consistant en plusieurs couches neuronales de traitement de l'information organisées hiérarchiquement, topologie capable de décomposer une représentation complexe en représentations plus simple au fil de la hiérarchie (Lee *et al.* 2009). Avant d'être utilisées en création artificielle, ces techniques ont prouvé, tout au long des années 2000 et 2010, leur capacité exceptionnelle à reconnaître automatiquement un chat dans une image, traduire automatiquement un texte ou retranscrire par écrit des fragments de voix parlée. L'engouement qu'ont suscité ces algorithmes tient bien évidemment, mais pas seulement, à leurs performances remarquables dans la *résolution de problèmes*, par exemple les problèmes de classification automatique (classer une image, une chanson, une vidéo, dans une catégorie), ou

les problèmes de prédiction (de la météo, des cours de la bourse, des comportements d'achats d'un consommateur en ligne (Toth *et al.* 2017)). Ces performances se mesurent notamment à l'aune de la faible occurrence de faux positifs, au prix évidemment d'un entraînement de ces réseaux de neurones, au cours de la phase dite *d'apprentissage*, sur des bases de données (ou *datasets*) de plusieurs millions d'éléments, images ou bribes de voix, vidéos ou chansons, *clicks*, *posts* ou *likes* témoignant des comportements d'internautes sur les réseaux sociaux (Cardon 2015, 67).

La simple capacité à *résoudre des problèmes* ne justifie pas à elle seule l'engouement pour ces techniques, car après tout de nombreux algorithmes de calcul, à commencer par la résolution analytique d'équations algébriques, visent à résoudre des problèmes. Les algorithmes d'IA ont ceci de spécifique qu'ils permettent d'identifier des corrélations entre des éléments d'un ensemble de données disparates. Ils permettent y compris d'identifier des corrélations *faibles ou cachées*, invisibles ou faiblement perceptibles, qui échappent à l'œil et au savoir de l'expert. En « moulinant » des milliers de photographies de tableaux de Van Gogh, ils construisent peu à peu (par *entraînement*) un modèle statistique des corrélations présentes entre pixels, motifs, couleurs, traits présents dans chaque photographie. Ils *voient* ce que l'analyste, l'historien de l'art, l'expert ne *voient pas*, et l'encodent dans un schéma numérique. Or ces corrélations cachées représentent à la fois la capacité d'automatiser l'expertise traditionnellement dévolue aux humains (la lecture d'une radiographie médicale, la surveillance du taux d'occupation d'un parking) tout en présentant le visage de l'infaillibilité numérique. Ces deux ingrédients sont cruciaux pour expliquer le succès des techniques d'IA : identifier les corrélations cachées entre événements, de manière automatisée qui plus est, potentiellement donc à grande échelle et à grande vitesse, garantie notamment de pouvoir effectuer des prédictions de comportement et de cibler des messages publicitaires ou, ce qui revient sensiblement au même, de proposer le bon produit au bon consommateur et au bon moment.

Il est important de souligner ici que ce changement de paradigme consistant à prendre des décisions sur la base exclusive de corrélations statistiques n'est pas anodin, puisqu'il remise *de facto* le modèle explicatif, le corpus théorique, aux oubliettes. La compréhension globale, probablement envisagée depuis une perspective sociale, de phénomènes ou de comportements individuels, ou pour ce qui nous concerne davantage dans ce travail, l'étude fine du style d'un artiste et son inscription dans un contexte historique, dans un mouvement artistique, l'ensemble des causalités en somme dont se soutient la *théorie*, disparaissent au profit d'un modèle statistique encodé dans les poids synaptiques d'un réseau et qui semble tout à coup détenir la *vérité* sur le réel. Des applications de reconnaissance faciale au diagnostic automatisé en médecine (Leenhardt *et al.* 2019) jusqu'à la prédiction de comportements "anti-sociaux" (Zinovyeva *et al.* 2020), la prégnance de la *vérité numérique* contenue dans le modèle statistique irrigue pleinement aujourd'hui la subjectivité de l'ingénieur. Et précisément, qui oserait remettre en question la *vérité numérique* contenue dans un modèle capable de détecter un cancer avec un taux de réussite largement supérieur à celui d'un médecin spécialiste ? Le succès de l'IA semble bien ici se nourrir du besoin de sécurité qui s'exprime toujours davantage dans les sociétés occidentales, et auquel répond, comme

le formule Roland Gori, une « nouvelle économie phobique » dont le fonctionnement requiert « avant tout d'éviter le risque et la catastrophe » (Gori 2015, 297). Il ne saurait être question, en effet, que l'on puisse se tromper pour avoir choisi, par arrogance ou conservatisme, de se fier à un humain plutôt qu'à un modèle numérique (France 2006). Mais en matière de création artificielle (à tout le moins), ce qui se dessine bien évidemment ici en filigrane, à travers ce fantasme de vérité numérique, de vérité statistique, dans cette subjectivité de l'ingénieur irriguée d'une foi dans le modèle statistique pour solde de tout compte, c'est la mise à mort définitive de toute tentative de laisser l'ambivalence du sujet, l'acte manqué, la négativité, le malentendu, se glisser dans notre rapport au réel.

Aléa et création dans le style de : le bon élève d'un maître génial

Entraîner des modèles statistiques à identifier des corrélations présentes dans toutes les fugues de Bach (ce qui permettra ainsi aux chercheurs d'affirmer par ricochet que le modèle a « appris » le style de Bach, voire même qu'il en a débusqué le génie) et utiliser ce modèle pour générer automatiquement des fugues de Bach *inédites*, voilà quelle sorte de challenge technique occupe, si l'on en juge par la quantité de publications, une part importante de l'activité de recherche en IA. Néanmoins, générer de la nouveauté à partir d'un modèle statistique implique inévitablement d'utiliser un ingrédient exogène, en l'occurrence un générateur stochastique chargé de produire — par tirage aléatoire — de nouveaux échantillons conformes au modèle statistique précédemment appris [8].

On voit bien là à quel endroit le modèle statistique incorpore sa propre limite : parce qu'il n'est qu'une statistique, parce qu'il n'est qu'une estimation d'une distribution de probabilité inconnue supposée décrire *statistiquement* un phénomène réel, il est en quelque sorte *pauvre* en dynamique. Forçons le trait : on pourrait imaginer une IA-créatrice connectée au réel par un ensemble de capteurs, capable à partir de l'ensemble de ces informations exogènes, de générer du contenu de manière univoque, causal et déterministe [9].

Ce n'est pas le cas : un modèle statistique ne contient pas en lui-même de règle dynamique lui permettant de générer du contenu à partir de telles entrées (et comment le pourrait-il d'ailleurs, sauf à mettre en équation, ce qui est à peine imaginable, l'intégralité de l'acte de composition de Bach ? [10]), et tout ce qu'il est possible de faire à partir de ce modèle est de générer de l'information musicale aléatoirement selon la distribution de probabilité précédemment apprise, c'est-à-dire, à *la manière de* ou *dans le style de*. Ce que je tente bien évidemment de brosser ici, à grands traits, touche au rapport que les concepteurs d'IA entretiennent à la complexité du réel, et — point crucial — à l'illusion qu'ils nourrissent que modéliser cette complexité n'est qu'une affaire de puissance de calcul et de volume de *dataset*. En somme, l'IA est une machine à *produire du réel conforme à une loi de probabilité* [11]. Que ces mêmes concepteurs en nourrissent l'espoir de pouvoir créer de la

[8] Briot (2020, 14). Par exemple, si chez Bach, un accord de Do majeur est plus fréquemment suivi par un accord de La mineur que tout autre accord, celui-ci aura simplement une probabilité supérieure d'apparaître après un Do majeur dans le contenu généré.

[9] Bien sûr, on voit par là qu'en l'équipant d'une historicité (et ce n'est pas rien), on aurait probablement quelque chose qui commencerait à ressembler à un être humain, avec, *évidemment, inévitablement*, sa litanie de défauts et d'imperfections. Ce n'est pas, on l'imagine bien, ce qu'ont en tête les concepteurs d'IA....

[10] Dans son *Essai philosophique sur les probabilités* (1814), Laplace affirme qu'en connaissant l'état de l'Univers à l'instant présent (i.e., les positions et vitesses de toutes les particules qui le composent) il est possible de prédire, à l'aide du principe de la dynamique de Newton, l'état de l'Univers à n'importe quel instant ultérieur.

[11] On notera néanmoins le changement majeur de paradigme, puisque là où auparavant cette loi de probabilité possédait une fonction explicative

musique *dans le style de* tel ou tel compositeur dit bien combien se raconte ici le fantasme de modéliser rien moins que l'intégralité du génie créatif de Bach, de *percer* le secret du génie créatif, à coup d'estimateurs statistiques.

Appliqué à un *dataset* construit à partir de l'ensemble des œuvres produites jusqu'à aujourd'hui, on voit ce qui se joue alors en filigrane: ne peut être généré *par construction*, qu'un contenu conforme à ce qui a déjà été créé jusqu'à présent. Rien qui ne tranche avec la norme, qui ne lui résiste, qui ne lui tienne tête, ne peut émerger d'une telle procédure. En quelque sorte, tout fonctionne comme si le modèle statistique construit à partir du réel modélisait à son tour, en retour, le réel à venir, mais sans qu'à aucun instant ne puisse naître le jaillissement singulier de la radicalité, faute d'espace, d'interstice. Tout fonctionne comme si, depuis la perspective de l'ingénieur, l'acte créatif se résumait alors à un mélange d'imitation scolaire et de touches de hasard produites mathématiquement. L'IA-créatrice est le *bon élève* d'un maître génial, un bon élève obéissant qui ne *fera pas de vagues*.

En finir avec le désir : processus stochastiques et historicité

Si le marché libéral se satisfait de cette approche, s'il la plébiscite même, c'est bien évidemment parce que cette dernière s'articule à merveille avec l'économie libidinale qui en constitue le cœur fonctionnel, c'est-à-dire avec son régime pulsionnel (Dufour 2014). Tout contribue en effet dans ce processus à « empâter » le sujet dans ce qu'il connaît et aime déjà, et dans un même mouvement à réduire son désir au bruit statistique de l'algorithme, aux fluctuations du générateur aléatoire qui pourrait proposer, *à l'occasion, une fois n'est pas coutume*, une progression d'accord *le laissant perplexe* [12]. Tout se passe alors comme si l'expérience de la fabrication—ici, numérique—faisait oublier la douloureuse incertitude de l'action, éloignait le spectre terrifiant de la liberté et de son corollaire, le renoncement qui procède du choix. Les algorithmes d'IA sont de merveilleux dispositifs de servitude volontaire, et la coûteuse ambivalence du sujet, l'antagonisme entre ordre et liberté, entre autorité et complexité, entre désir de fusion et aspiration de liberté se résout alors au profit exclusif de la sécurité du sujet. Cette résolution est généralement assortie d'un discours vantant les capacités de l'algorithme à être *au plus près du désir du consommateur* [13], à telle enseigne que ce discours semble même être devenu, désormais, le paramètre déterminant de l'innovation vantée dans les sessions de *pitch* des créateurs de start-up. La part incompressible de vide dont se soutient le rapport à l'Autre (Lebrun 2015, 60), cette part d'incomplétude du sujet, constitutive du *fait* politique, semble donc progressivement disparaître au profit de la norme statistique hyper-présente, de *l'hyper-norme*, du modèle statistique qui en constitue l'ossature objective, et de son corollaire: l'errance du sujet qui s'ennuie, dont la pulsion se trouve alors livrée à elle-même, ne trouvant plus son objet. Cette pulsion errante semble bien d'ailleurs l'une des caractéristiques majeures du sujet post-moderne,

permettant de comprendre le monde en interprétant sa forme à partir d'un corpus théorique (sociologique par exemple), elle est désormais un ingrédient algorithmique permettant de produire un réel qui *respecte* le modèle qui le... modélise.

[12] Il me semble important ici de rendre justice à quelques auteurs qui ont bien senti ce que les modèles imitatifs contenaient de risque *d'empâtement*. Ainsi, Margaret A. Boden, qui ne questionne rien moins que la valeur d'une œuvre à sa capacité à explorer notre part de répulsion, mais qui délègue néanmoins à l'algorithme lui-même le soin de nous convaincre: "The ultimate vindication of AI-creativity would be a program that generated novel ideas which initially perplexed or even repelled us, but which was able to persuade us that they were indeed valuable." Cfr. Boden (1998, 103, 347-356).

[13] Le slogan de deepart.io est par exemple: "Repaint your picture in the style of your favorite artist".

possiblement dépressif, englué dans l'ennui, déraciné, se fantasmant auto-fondé (Lebrun 2020, 230), et pour lequel l'extrême normativité des sociétés post-modernes, faite de procédures et de modes d'emploi, constitue précisément un cadre rassurant. S'il fallait s'en convaincre encore davantage, il suffirait sans doute de prendre au mot le slogan du militant transhumaniste Laurent Alexandre, qui avait fort opportunément nommé un de ses ouvrages *La Mort de la Mort* (Alexandre 2011), signifiant là et peut-être même sans le savoir lui-même, son désir d'en finir avec le désir et l'insupportable angoisse qui l'accompagne.

En finir avec le désir, serait-ce donc l'acte manqué de l'ingénieur de ce millénaire naissant, de ce concepteur de *systèmes désirables* et dont la subjectivité semble intégralement parcourue, elle aussi, par ce même *romantisme des chiffres* (Gori 2013, 50), cette même mythologie de *l'objectivation par l'évaluation quantitative* qui constitue l'ossature d'une société de la norme (Diet 2003, 72)? Il y a de l'implacable dans le rapport de l'individu à l'algorithme comme il y en a dans le rapport à la norme ; l'élaboration de cette dernière n'est que rarement le fruit d'une délibération collégiale. Cet implacable semble donc désormais constituer le prix que chacun est sommé de payer pour supporter l'angoisse de l'incertitude. Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître, rien ne présente moins d'incertitude qu'un générateur aléatoire. Sur le terrain mouvant du désir, il ne suffit pas de présenter de l'information nouvelle pour *arriver en tête* [14], encore faut-il qu'elle soit structurée, et cette structure est précisément le signe de la négativité, de l'acte manqué du créateur. Elle signe en creux, de son empreinte, la part maudite de l'artiste dont l'énergie procède d'un « principe de déséquilibre et de vertige » (Baudrillard 1990, 112). C'est elle qui, en quelque sorte, apporte son lot d'actes manqués mus par l'inconscient du sujet. Mais d'inconscient, dans l'IA il n'est point question, et il n'en est pas davantage question dans la succession aléatoire de nombres produits par un générateur stochastique. Tous parviennent au monde sans historicité, sans porter les traces qui fondent une forme esthétique au-delà du clone numérique, celles laissées par l'accident ou le bug, l'usure, le frottement et la viscosité (Reynal 2021, 274). La série stochastique n'est que le produit d'un algorithme capable, à partir d'une graine initiale, d'engendrer une série de nombres qui offre *l'apparence* du hasard, c'est-à-dire la garantie que les corrélations temporelles en sont absentes. Puisque le hasard, c'est l'impossible prédiction, l'impossible prévoyance, cette garantie prévient la possibilité de deviner le prochain symbole à partir de ceux déjà générés dans le passé. Mieux, la qualité d'un générateur aléatoire est mesurée à sa capacité à produire des séries de nombres non corrélés entre eux, donc à s'appuyer sur un processus de génération *sans mémoire*. Si la graine initiale est différente, une autre série est générée, le hasard est *différent*, mais rien ne permet de le distinguer au fond d'un autre hasard. Rien ne ressemble plus à une série stochastique qu'une autre série stochastique, toutes sont interchangeable, réductibles à la seule équation mathématique déterministe permettant de les engendrer. Toutes sont des *Mêmes*, productions d'une unique matrice qui par simple contiguïté « bourgeoine à partir de chacun de ses segments » (Baudrillard 1990, 121). Leur origine mathématique garantit leur fidèle reproductibilité pour peu qu'on connaisse la graine dont elles sont

[14] Plusieurs travaux tentent d'ériger le critère de *novelty* comme la métrique ultime pour juger de la qualité d'un algorithme de composition musicale, voir par exemple Colombo et al. (2017).

issues. Elles vérifient parfaitement l'hypothèse de Shannon en ce qu'elles relèvent de la « sphère de l'information purement instrumentale, medium technique n'offrant aucune finalité de sens » (Baudrillard 1981, 120). Leur entropie d'information est maximale [15], mais leur taux d'irrationalité est indétectable tant dans cette succession de nombres ne présentant aucun rapport entre eux, dans ce *pur aléa*, aucune histoire particulière du sujet ne se lit, aucun héritage, aucune singularité, aucune ambivalence susceptibles d'intriguer l'Autre, de l'interroger, de le déstabiliser ou de le séduire dans le mystère de l'étrangeté. Ne reste alors que *l'illusion* de la surprise, et non plus la surprise que procure l'illusion.

[15] L'entropie d'information, ou entropie de Shannon, mesure la quantité d'information, c'est-à-dire d'imprévisible, délivrée par une source d'information, comme un texte, une image, un morceau de musique. Elle est maximale pour un générateur aléatoire qui, par construction, ne doit rien produire de prévisible.

Séduire dans l'illusion du bug

S'il est juste que l'historicité n'offre aux sens du spectateur aucun des attributs permettant de témoigner, extérieurement, d'une rationalité, d'une logique enfouie dans une histoire particulière du sujet, elle fonde néanmoins par son épaisseur, par sa rugosité, par sa capacité aussi à déclencher des actes manqués, l'acte créatif lui-même. Elle révèle ainsi au sujet la fragile singularité de sa propre existence. Elle est tout ce qui torture de ne pas comprendre l'Autre, qui laisse une part de soi béante, à la merci de l'Autre, dans l'abandon à l'Autre ; tout ce qui ne se met pas en équation, tout ce qui ne se coule pas dans le moule de l'hyper-rationalité, c'est la rugosité de l'historicité. Face à elle, un processus stochastique, déguisé en ultime incarnation de l'automate, ne se soutient d'aucune nécessité, d'aucune perte. S'il devait donc exister un acte manqué dans l'algorithme, ne serait-ce pas d'ailleurs celui-ci : donner l'illusion de la frivolité au travers de la succession incohérente de chiffres ? Séduire dans l'illusion du bug ?

Le sujet post-moderne, de plus en plus réticent à accepter son incomplétude, fantasmant son auto-fondation, souhaite-t-il, peut-il, a-t-il encore les moyens d'être séduit ? Il semble désormais se satisfaire au quotidien de micro-récits dont toute négativité, toute étrangeté a été oblitérée, dont toute historicité a disparu, à l'image des foules d'objets numériques qui peuplent à profusion son existence. Aux récits, aux savoirs narratifs et à la *parole* dont ceux-ci se soutiennent, succèdent chez lui une rationalité technique (Gori 2013, 146), une *raison instrumentale* qui prend corps à travers la multiplication des modes d'emploi et des modèles statistiques, des procédures et des évaluations. Or, et ce n'est pas la moindre des ambivalences, cette *raison instrumentale* se nourrit également d'une fascination absolument intacte du sujet pour le fantastique qui entoure l'automate, pour l'anima issu de l'inanimé. Ernst Bloch rappelle avec justesse, dans *L'Angoisse de l'Ingénieur*, comment la modernité, avec l'omniprésence des objets techniques, est devenue *pauvre en mystère*, pauvre en *esprits malins*, combien, avec la généralisation de l'éclairage à incandescence, la fantasmagorie que recelaient « la maison à recoins, la petite lampe à huile, les ombres en nombre » (Bloch 2011, 33) s'est évaporée. Il ajoute d'ailleurs prosaïquement : « L'ampoule électrique, si elle vient à claquer, n'indique pas un monde des esprits écrasant la lumière, mais un court-circuit ou une réparation à opérer dans la centrale électrique. » Cette angoisse que l'ingénieur ressent au moment précis où son invention se met à fonctionner

parfaitement comme attendu, où l'exactitude de ses calculs et de ses mesures se révèlent sans fard et où se volatilisent les derniers vestiges de mystère que possédait encore le monde réel, cette angoisse dit bien ce que ce mystère, en disparaissant, emporte avec lui d'énergie érotique du monde, et ce faisant *aliène l'homme à l'instrument*. Dans une ultime tentative pour faire renaître ce mystère, le spectateur, l'artiste, l'ingénieur, tous se résolvent à contempler l'automate en train de fonctionner seul jusqu'à ce que jaillisse *comme par enchantement* la huitième symphonie *enfin-achevée* de Franz Schubert.

L'intention cachée dans l'aléa

Cette fascination pour l'automate s'accompagne d'une double position face au hasard, tout à la fois ultime réponse devant l'incapacité du sujet à *comprendre* quelles *causalités*, quels *mécanismes déterministes*, gouvernent le réel qui nous entoure, et cause de son angoisse lorsque ce hasard se confond avec ce que Freud nomme le « hasard intérieur » (Freud 2001, 239), c'est-à-dire le hasard comme seule explication plausible pour le névrosé de manifestations non-intentionnelles de sa propre activité psychique. Les sciences dures ont longtemps tenu le hasard à distance respectable de leurs lois, mues qu'elles étaient par la croyance que le monde était, précisément, intégralement régi par des lois déterministes, que « Dieu ne joue pas aux dés [16] » selon la formule consacrée prononcée par Albert Einstein au congrès de Solvay de 1927. La fin du XIXe siècle témoigne ici d'un changement majeur de paradigme avec le développement de la théorie des systèmes dynamiques par Henri Poincaré (Poincaré 1890). Les années 1960 prolongeront cette rupture, initiée un siècle plus tôt, avec l'émergence sous l'impulsion du météorologiste Edward Lorenz du concept de dynamique chaotique (Lorenz 1993, 181). Ce changement de paradigme témoigne d'un désir des chercheurs d'affronter pleinement la complexité du monde – en particulier du monde microscopique – et, faute de pouvoir poursuivre la méthodologie consistant à diviser un système complexe en éléments simples pour mieux l'étudier, de modéliser cette complexité à *grands traits* grâce aux statistiques. Ce qui compte en thermodynamique statistique, ce n'est plus la trajectoire de telle molécule particulière, c'est la loi de probabilité qui régit le comportement d'un gaz *en moyenne*. Avec la théorie du chaos, les lois de la physique demeurent déterministes [17] mais le hasard change de statut et devient l'expression d'une dynamique complexe. Il existe un *ordre* dans le chaos (Bergé *et al.* 1988), mais cet ordre possède des effets trop complexes, trop riches pour notre entendement; la dynamique qu'il sous-tend n'est pas *sécable* en quelque sorte en éléments simples nous permettant d'identifier une cause unique à un événement donné, et c'est précisément ce que la physique appelle *aléa*. Ce qui, traditionnellement, ne pouvait s'expliquer que par l'effet de contingences extérieures, prend désormais la forme de l'incarnation d'une dynamique complexe régie par des lois pour autant toujours déterministes. « Ce qui est effrayant, c'est ce qui est incompréhensible » dit Siline dans *La Peur* d'Anton Tchekhov (Tchekhov 2008, 150). De fait, si le sujet est incapable d'imaginer, dans ce

[16] La phrase fût souvent utilisée par Einstein pour marquer sa désapprobation face à l'interprétation probabiliste de la mécanique quantique proposée par Niels Bohr, interprétation selon laquelle la *loi de causalité* devrait être abandonnée.

[17] A l'exception de la mécanique quantique, pour laquelle l'aléatoire paraît intrinsèque à la théorie.

qu'il observe, une logique trouvant sa source dans la détection de corrélations, il pourra en déduire que c'est un hasard extérieur, *divin*, qui est à l'œuvre, car il lui *faut* une explication. Mais face au hasard, il y a de la part du sujet une conduite fascinée, parce que ce dernier suppose toujours l'existence d'une *intention* derrière ce hasard. Ce qui fascine le sujet, ce n'est donc pas la succession ininterrompue de nombres sans rapport les uns aux autres en tant que telle, c'est l'intention cachée dont il fait l'hypothèse dans la succession des nombres et qui nous laisserait entrevoir des bribes fugaces d'une révélation à venir. Le sujet n'a aucun contrôle sur les causes du phénomène, et en vertu du phénomène de sensibilité aux conditions initiales [18], tout lui échappe, les choses semblent se dérouler comme à l'extérieur de lui-même sans qu'à aucun moment il ne semble pouvoir exercer son contrôle sur elles. On voit donc bien ici qu'à travers la fascination pour le hasard en tant qu'incarnation d'une dynamique complexe, opère une fois encore le charme de l'anima qui émerge de l'inanimé et à qui le sujet prête les intentions d'un être vivant.

Métriques d'évaluation et protocolisation de l'acte créatif

Que l'artiste décide de se décharger sur *l'aléa* d'une partie de son pouvoir de création n'a rien de neuf : qu'on songe au *Musikalisches Würfelspiel* [19] en vogue au XVIII^e siècle, au mouvement dada [20], voire même, d'une certaine façon, à l'écriture au plateau au théâtre (Pommerat 2016). L'ambivalence qui accompagne cette démarche dessine en creux la capacité à consentir à une forme d'abandon de soi, à renoncer à la récompense narcissique que procure l'acte créatif, mais elle procède également d'une fascination pour la spontanéité de l'Autre, pour une forme de pureté d'un acte créatif qui livrerait son résultat dans l'instant même—par la magie d'une inspiration d'ordre divin —, qui ne porterait pas le sceau infamant du travail long et laborieux, du doute, de la rature. Mais à chaque fois, ici, l'artiste consent à conserver sa place, il « s'en-mêle » en quelque sorte et s'intercale entre la raison et la vie tant « la raison est régulière comme un comptable ; la vie, anarchique comme un artiste » (Canguilhem 1947). C'est précisément cet interstice occupé par l'artiste, qui dit son ambivalence. Fort différente est la décision consistant à confier l'intégralité de l'acte créatif à la machine, à telle enseigne qu'on est désormais en droit de se demander qui détient véritablement les droits d'auteur sur les œuvres produites par ces machines (Turner 2018, 39), du concepteur de l'algorithme, des (nombreux) auteurs appartenant au corpus ayant permis d'entraîner l'algorithme, ou enfin du développeur ayant choisi la « graine numérique » ayant permis d'initialiser le générateur aléatoire et d'en produire une instance particulière. Cette décision trahit bien combien la subjectivité de l'ingénieur marque désormais d'une empreinte puissante les choix techniques opérés au moment de la conception des dispositifs : dans le choix d'une architecture d'algorithme, dans la sélection d'un *corpus d'œuvres d'entraînement*, dans l'utilisation de *métriques* destinées à mesurer

[18] Pour un système chaotique, une variation *infime* des conditions initiales (position, vitesse, température, etc à l'instant $t=0$) entraîne un changement *qualitatif majeur* de la trajectoire du système sur le long terme. Ce phénomène est parfois appelé *effet papillon*, en référence au titre d'une conférence du météorologue E. Lorenz, « Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas? »

[19] Le jet de dés permettait de choisir aléatoirement de brefs segments musicaux qui, juxtaposés, constitueraient une composition complète.

[20] Voir par exemple *Trois stoppages étalon* de Marcel Duchamp (1915-1923), où le hasard intervient explicitement via la dynamique complexe qui émerge lors de la chute libre de fils soumis au frottement de l'air.

l'efficacité des algorithmes de composition musicale automatique ; dans la promotion également d'applications dont la pertinence, la critique ne sont jamais construites, mais dont le caractère d'évidence se mesure à la capacité de cette application d'automatiser la *facilitation de la vie*.

Dans un article de 2016 décrivant une nouvelle architecture de *deep neural network* pour la création automatique de musique qui soit « crédible en tant que musique composée par des humains » [21], les auteurs ont ainsi évalué la qualité esthétique de leur algorithme en demandant à une cohorte de 26 volontaires d'exprimer, via une note de 1 à 10, leur *opinion* à l'écoute de trois échantillons de musique générés par la machine, 1 traduisant l'opinion qu'il s'agissait d'un bruit complètement aléatoire, 5, d'un échantillon musicalement plausible et 10, d'une musique composée par un compositeur novice. Une telle approche, consistant à utiliser des métriques qui tendent à se confondre avec la culture du « ça-me-plaît [22] », est récurrente, les auteurs arguant généralement qu'un *bon* algorithme produira une musique *plausible* ou *crédible* (Chu *et al.* 2017), c'est-à-dire avant tout une composition qui ressemblerait à quelque chose qui aurait *déjà* été produit par des humains. Mais mesurer la créativité des machines à l'aune de leur capacité à produire une œuvre qui ne puisse être distinguée d'une œuvre de production humaine, n'est-ce pas déjà conjurer la peur que des algorithmes de création ne finissent par remplacer les artistes, n'est-ce pas déjà exorciser la *honte prométhéenne*, « l'a-synchronicité chaque jour croissante entre l'homme et le monde qu'il a produit » (Anders 2002, 31) ?

L'obsession des métriques quantitatives, la quête d'une métrique indiscutable qui dirait la *vérité sur la valeur de l'art* [23], c'est le renoncement à la *responsabilité* qui devrait fonder la subjectivité. Cette obsession expose publiquement l'avènement d'une forme de « totalitarisme culturel *soft* et *light* normalisant la subjectivité » (Gori 2014, 263), uniformisant la production artistique par l'utilisation des mêmes outils logiciels calibrés, s'adaptant enfin sans cesse à un consommateur piégé dans un « empêchement narcissique en soi-même » (Han 2020, 110) et dont toute frustration, toute souffrance devra être expurgée. L'effet d'échelle, l'industrialisation de la production artistique à des fins de divertissement qu'autorisent la *protocolisation* de l'acte créatif — où même le hasard devient une procédure —, la production de musique *au kilomètre*, l'habillage musical automatisé de vidéos produites elles-mêmes automatiquement et à la chaîne selon des scénarios écrits eux-mêmes automatiquement, tout cela concourt à abolir cette responsabilité de *l'un pour l'autre*, ce « *chemin vers l'autre* » (Han 2020, 102) dont se soutiennent la poésie et l'art. Gunter Anders le remarque déjà avec justesse en 1956 : tout à son délire de petitesse face aux machines, l'homme post-moderne « déserte et passe dans le camp de ses instruments » (Anders 2002, 47). La mélancolie du sujet post-moderne, c'est celle d'un sujet contemplant la série de nombres aléatoires émise par l'algorithme. Car la machine ne séduit pas *par ce qu'elle produit*, mais seulement *en tant qu'elle produit*. Elle n'est même pas séduite par son propre savoir, son fonctionnement n'a pas de sens. Dans la forme qui procède de la production ininterrompue de

[21] « Our goal is to be able to build a generative model from a deep neural network architecture to try to create music that has both harmony and melody and is passable as music composed by humans. » Huang, A., & Wu, R. (2016). Traduction de l'auteur.

[22] « Dans la société du ça-me-plaît, tout devient complaisant, y compris l'art. » (Han 2020, 97).

[23] « Furthermore, we feel that more work could be done in developing a better evaluation metric of the quality of a piece – only then will we be able to train models that are truly able to compose original music! » in Huang, A., & Wu, R. (2016).

nombres, de notes de musiques, de pixels, *l'aléa* semble simplement faire écho au « bruit de l'identique » (Han 2020, 102), au bruit du *Même* sans histoire. Pour que l'automatisme de l'algorithme puisse en quelque sorte accueillir l'indétermination — qui n'est pas la même chose que le bruit statistique —, lui faire une place, lui donner corps, et gagner alors sa portée véritablement anthropologique, il faut que l'ingénieur accueille en lui l'artiste (Gori 2014, 2102).

L'ingénieur et l'artiste face à l'espace du trouble

Jean Baudrillard nous rappelle combien « l'artifice n'a rien à voir avec ce qui *génère* mais avec ce qui *altère* la réalité. » Basculons-nous dans une modalité créatrice où aurait purement et simplement abdiqué toute volonté d'incarner le véritable artifice, « celui du corps dans la passion, celui du signe dans la séduction » (Baudrillard 1990, 59), face à une prophylaxie hyper-mathématique, sécurisante par sa capacité à demeurer dans les limites tout en offrant un ersatz d'excitation du vivant ? Vladimir Jankelevitch écrit dans *La Musique et l'Ineffable* que le poète est celui qui « nous exhausse au-dessus de nous-mêmes par une sorte de contagion dilatatrice qui est à la suggestion comme la propagation est à la propagande » (Jankelevitch 1983, 111). Une épidémie de *suggestion*, voilà sans doute l'ultime antidote pour une humanité paralysée par sa propre incapacité à faire place à la sublimation (et à ce que celle-ci porte en elle de part symbolique), lui préférant une imitation de sublimation dont elle délègue la production à une machine artificielle.

Dans leur ultime tentative de rationaliser la totalité de l'acte créatif jusque dans une *protocolisation* de la *découverte heureuse*, dans une forme de factorisation intégrale de cet acte en un modèle élaboré automatiquement par l'analyse de millions d'œuvres et que vient perturber marginalement un générateur aléatoire, les concepteurs d'IA apparaissent donc signifier dans un même élan le rejet de toute trace de vide, l'effacement final du désir, comme pour conjurer l'angoisse du *manque du manque*. La réception de l'œuvre ne peut alors plus que se faire l'écho de l'ambivalence d'un spectateur/auditeur plus tout à fait dupe de la supercherie, mais encore fasciné (dans une forme de micro-jouissance) par la fantasmagorie qui entoure l'automate. Ce que raconte cette ambivalence, ce qu'elle nous invite à interroger, c'est la légitimité inlassablement disputée de *l'espace du trouble*, tant la rencontre de l'Autre, ce n'est pas la rencontre d'un hasard, d'un pur aléa, mais la rencontre d'une étrangeté.

Face à ce qui constitue l'instrument rêvé pour industrialiser intégralement la création d'œuvres d'art, musicales en particulier, en se passant de toute intervention humaine, quelle position peut encore occuper l'artiste ? Si les ingénieurs semblent fantasmer des instruments autonomes se suffisant à eux-mêmes, l'artiste demeure sans doute celui qui peut le mieux explorer cet *espace du trouble* en détournant par exemple ces instruments de l'usage pour lequel ils ont été pensés, les entraînant en quelque sorte dans leur propre marge comme lui-même explorerait sa propre marge. Epousant la forme d'une subversion généralisée de ces instruments, d'un dévoiement absurde, ce procédé emprunte d'ailleurs, non sans une certaine ironie, à celui mis en œuvre par ces ingénieurs spécialisés dans la *validation de produits informatiques* et dont l'activité consiste

à tester un logiciel dans toutes sortes de configurations non prévues par le manuel de l'utilisateur afin d'en identifier les bugs en vue de l'obtention d'une certification selon la norme ISO 9001; il résonne aussi de celui des adeptes de *circuit bending* qui cherchent à produire de nouvelles sonorités en court-circuitant *au hasard* tel ou tel composant d'une carte électronique de synthétiseur du commerce, au risque de provoquer un court-circuit fatal. Il peut aussi se muer en une forme de *co-création*, l'IA y étant non seulement envisagée mais surtout conçue explicitement comme une prothèse; ainsi du logiciel *Evolver* qui explore la génération d'œuvres graphiques à partir d'algorithmes génétiques opérant avec des règles ajustées en temps réel par l'artiste (Feldman 2017). C'est en se glissant dans cet interstice, dans cet espace métaphorique laissé vacant par le modèle statistique, que l'artiste peut encore le mieux combler le « déficit de sensibilité » (Stiegler 2005, 213) qui traverse notre rapport aux automates. Pour qu'on n'en finisse pas avec le désir.

Bibliography

- Alexandre, L. (2011). *La mort de la mort (Essais et documents)*. Paris: Lattès.
- Anders, G. (2002). *L'Obsolescence de l'homme: Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle (1956) (1re éd.)*. Paris: Nuisances.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Id. *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée.
- Bergé, P., Pomeau Y., & Vidal, C. (1988). *L'ordre dans le chaos – Vers une approche déterministe de la turbulence*. Paris: Hermann.
- Bloch, E. (2011). *L'Angoisse de l'Ingénieur*, trad. fr. de P. Ivernel. Paris: Allia.
- Boden, M-A. (1998). Creativity and artificial intelligence. In Bobrow, Daniel G., Brady, J. Michael (éd.). *Artificial Intelligence*. (Volume 103, Issues 1–2, August 1998). Elsevier BV.
- Briot, J., Hadjeres, G., & Pachet, F. (2020). *Deep Learning Techniques for Music Generation (1st ed. 2019)*. New York: Springer.
- Chu, H., Urtasun R., & Fidler S. (2017). Song From PI: A Musically Plausible Network for Pop Music Generation, *ICLR (Workshop)*.
- Cardon, D. (2015). *A quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*. Paris: Seuil.
- Canguilhem, G. (1947). Note sur la situation faite en France à la philosophie biologique. *Revue de métaphysique et de morale*, 52 (3), 322.
- Caramiaux, B. et al. (2019). AI in the media and creative industries [Research Report], *New European Media (NEM)*.
- Colombo, F., Seeholzer, A., Gerstner, W. (2017). Deep Artificial Composer: A Creative Neural Network Model for Automated Melody Generation. In *Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design*. EvoMUSART 2017. Lecture Notes in Computer Science, vol 10198. Springer.
- Diet, A.-L. (2003). Je ferai de vous des esclaves heureux. *Connexions*, 79(1), 69.
- Dufour, D. (2014). Le tournant libidinal du capitalisme. *Revue du MAUSS*, 44(2), 27-46.
- Du Sautoy, M. (2020). *Le code de la créativité*. Trad. fr. de R. Clarinard. Paris: Editions Héloïse d'Ormesson.
- Elgammal A. et al. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks, Generating “Art” by Learning About Styles and Deviating from Style Norms. In *Proceedings of the 8th International Conference on Computational Creativity (ICCC)*. Atlanta.
- Feldman, S. (2017). Co-Creation: Human and AI Collaboration in Creative Expression. *Proceedings of the Electronic Visualisation and the Arts Conference (EVA 2017)*; 11-13 Juillet 2017; London, UK.
- France, I. (2006). « L'homme qui voulait être coupable ». Le comportementalisme à l'œuvre. *Cliniques méditerranéennes*, 74(2), 173-189.
- Freud, S. (2001). *Psychopathologie de la vie quotidienne (1901)*. Paris: Payot.
- Gori, R. (2013). *La fabrique des imposteurs*. Paris: Babel.
- Id. (2014). *Faut-il renoncer à la liberté pour être heureux ? (ed. numérique)*. Paris: Les Liens Qui Libèrent.
- Id. (2015). *L'individu ingouvernable*. Paris: Les Liens Qui Libèrent.

- Han, B. (2020). *L'expulsion de l'autre: Société, perception et communication contemporaines*. Trad. fr. de O. Mannoni. Paris: PUF.
- Huang, A., & Wu, R. (2016). Deep Learning for Music. In *Arxiv preprint 1606.04930*.
- Jankélévitch, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil.
- Jones, J. (2016). A portrait created by AI just sold for \$432,000. But is it really art?. *The Guardian* (26 Octobre 2016).
- Kalingeri, V. & Grandhe, S. (2016). Music Generation with Deep Learning. *Arxiv preprint 1612.04928*.
- Lebrun, J.-P. (2015), *La perversion ordinaire: vivre ensemble sans autrui*. Paris: Flammarion.
- Id. (2020). *Un immonde sans limite: 25 ans après un monde sans limite*. Paris: ERES.
- Lee, H., Grosse, R., Ranganath, R., & Ng, A.Y. (2009). Convolutional Deep Belief Networks for Scalable Unsupervised Learning of Hierarchical Representations. *Proceedings of the 26th Annual International Conference on Machine Learning* ; June 14-18 2009 ; Montreal, Quebec, Canada. ACM Press, 609-616.
- Leenhardt, R. et al. (2019). A neural network algorithm for detection of GI angiectasia during small-bowel capsule endoscopy. *Gastrointestinal Endoscopy*, Elsevier BV, 89, 189-194
- Leloup, D. (2016). L'intelligence artificielle sur tous les tableaux. *Le Monde* (10 Février 2016).
- Lorenz, E. N. (1993). *The Essence Of Chaos*. Seattle: University of Washington Press.
- Martin, L. J. et al. (2018). Event Representations for Automated Story Generation with Deep Neural Nets. In *Proceedings of the 32nd AAAI Conference on Artificial Intelligence*. February 2-7 2018. New Orleans.
- Pommerat, J. (2016). *Théâtres en présence*. Paris: Actes Sud-Papiers.
- Poincaré, H. (1890). Sur le problème des trois corps et les équations de la dynamique, *Acta Mathematica*, 13, 1-270.
- Reynal, S. (2021). Numéricité, Complexité et échelles de temps dans la pratique artistique contemporaine. In J. Féral (Ed.), *Changements d'échelle: les arts confrontés au réel*. Milan: Mimesis, Collection *Images, medium*, 17, 255.
- Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique*. Paris: Champs essais.
- Tchekhov, A. (2008). *La Peur, Récit d'un inconnu et autres nouvelles* (Folio). Paris: Gallimard.
- Toth, A., Tan, L., Di Fabrizio, G., & Datta, A. (2017). Predicting Shopping Behavior with Mixture of RNNs, *Proceedings of the SIGIR 2017 Workshop on eCommerce (ECOM 17)*; August 2017; Tokyo, Japan.
- Turner, J. (2018). *Robot Rules: Regulating Artificial Intelligence* (1st ed. 2019 éd.). London: Palgrave Macmillan.
- Zinovyeva, E., Härdle, W. K. & Lessmann, S. (2020). Antisocial online behavior detection using deep learning. *Decision Support Systems*, Elsevier BV, 138, 113362.

L'immagine del mondo in sua infinità.

L'aléa nella pratica cinematografica di Jacques Perconte

Rodolphe Olcese

Professore di filosofia dell'arte e teoria del cinema all'Università di Saint-Etienne (Francia). La sua ricerca si concentra in particolare sull'immagine in movimento nelle pratiche artistiche contemporanee.

rodolphe.olcese@gmail.com

This article aims to consider Jacques Perconte's filmic practice in the light of the philosophy of Louis Lavelle. Jacques Perconte's artistic approach takes note of the constraints specific to digital tools to lead them in front of territories which remain foreign to them. The work of this artist is characterized by the special attention she gives to the nature and to the experience of beauty. Jacques Perconte's films also try to deliver the trace of an infinite movement by working on the notions of indeterminacy and randomness in computing process. Inscribing chance in the technical device of image allows Jacques Perconte to rediscover a specific character of the contemporary notion of landscape. It's also a way to nourish an aesthetic experience which manifests a spiritual dimension of the human existence. The only pattern that the artist develops in all his films is the reality itself, always unpredictable, revealed to us in artistic expressions. In the perspective of the philosophy of Louis Lavelle, the work of Jacques Perconte becomes a way to explain the meeting and the communion of our consciousness and the world, using informational devices which habitually distract us from any kind of meeting with the sensitive.

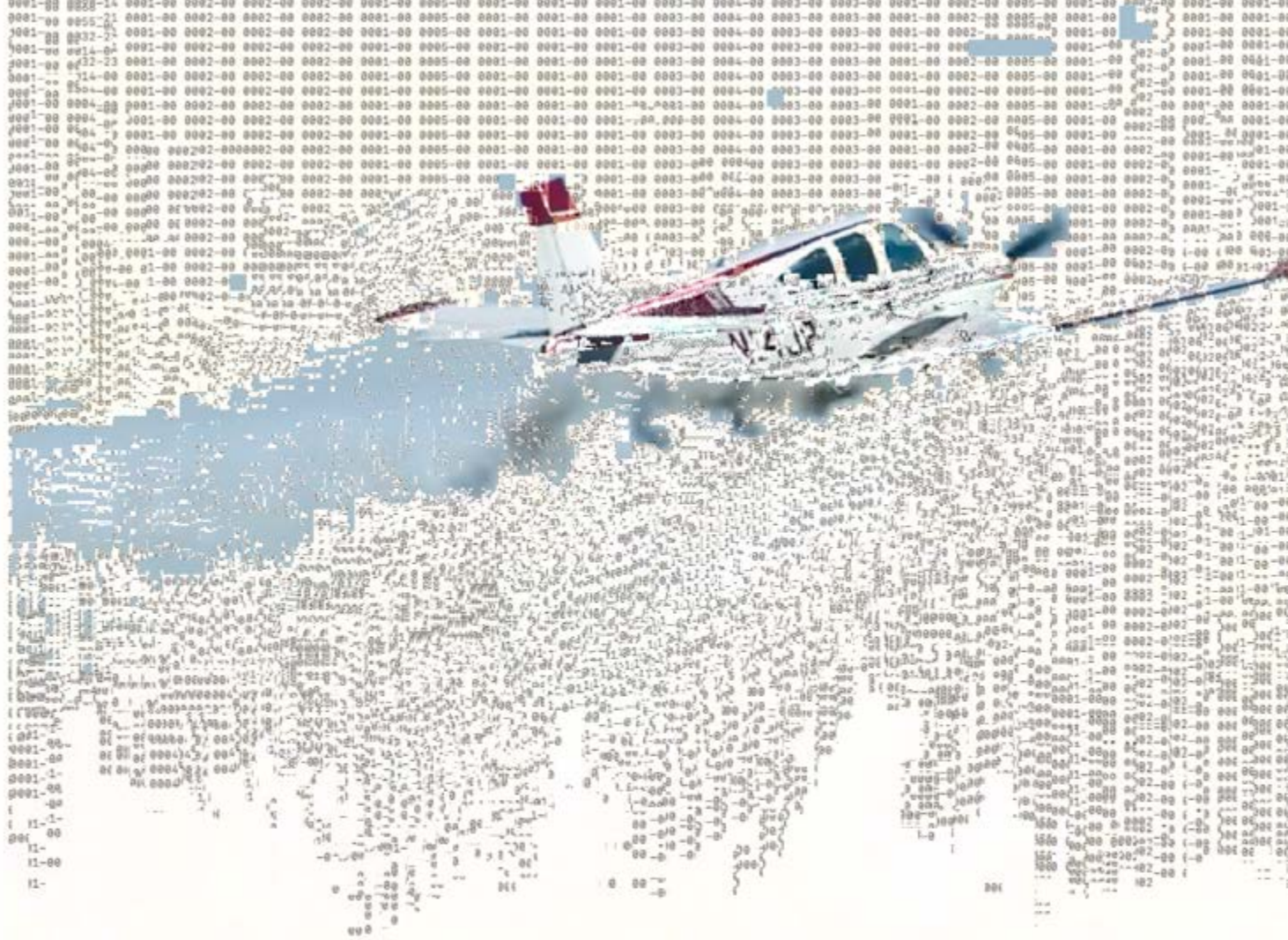
117

Introduction

Avant l'effondrement du Mont-Blanc (2020, 16'). Ce film de Jacques Perconte s'ouvre sur une image en noir et blanc du Mont-Blanc, qui s'affiche quelques secondes avant de disparaître au profit d'une séquence où un long fichier de données statistiques défile rapidement à l'écran. Le passage abrupt d'une image fixe à ce texte, organisant diverses informations relatives au potentiel effondrement d'une montagne, signale incidemment ce qui aura précédé la catastrophe annoncée par le titre: l'intermédiation informatique généralisée, qui permet de numériser jusqu'à l'effondrement du monde et d'en produire une image, c'est-à-dire aussi de tenter de s'en excepter, n'est-elle pas finalement le danger le plus radical auquel nous soyons exposés? Le plus radical, cela ne fait aucun doute, si nous voulons bien entendre cet adjectif dans sa tonalité latine – *radicalis*. Qui pourrait nier que les technologiques informationnelles ne touchent jusqu'aux racines de notre existence, qui voit le monde dans lequel elle s'aventure se transformer constamment avec une célérité inquiétante et parfois trembler de part en part sous l'effet d'une image numérique, c'est-à-dire d'un objet intégralement calculé? C'est bien ce que montre cette séquence introductive du film de Jacques Perconte, qui confronte une image du Mont-Blanc au récit chiffré avec lequel elle coexiste, avant de nous offrir les éclats visuels auxquels elle peut donner lieu.

Avant l'effondrement du Mont-Blanc
(2015).





Avant l'effondrement du Mont-Blanc (2015).

L'artiste Jacques Perconte explore depuis plus de 20 ans les contradictions et tensions à l'œuvre dans notre univers médiatique, et prend acte simultanément du poids considérable de l'informatique industrielle sur nos existences personnelles et du potentiel plastique qu'elle doit bien receler, dès lors qu'elle sert aussi, et de plus en plus massivement, à produire des images. L'un des enjeux de la pratique artistique de Jacques Perconte consiste à décoller l'image du monde lui-même dans lequel cette image s'est fabriquée. En transformant la matrice numérique qui produit les images, il les fait déchoir de leur fonction représentative. Les œuvres de Jacques Perconte font également apparaître, en les tordant et les contrariant, les postulats idéologiques de l'industrie de la très haute définition, dont l'une des ambitions les plus manifestes est de développer des appareils à décalquer toutes formes sensibles, par des opérations de calcul et d'emprise, ce qui revient à calculer aussi la sensibilité à laquelle ces appareils s'adressent. Comment organiser les dispositifs mécaniques pour qu'ils produisent une image que nous n'attendions pas ? Confronté, non plus à des déterminations matérielles et sensibles, mais à des contraintes technologiques et médiatiques, l'acte de création peut-il encore engager des dimensions d'ouverture et d'inachèvement et faire de l'œuvre d'art, qu'il cherche à établir dans un environnement où se trament intimement tissu sensible et réseaux informationnels, une opération capable de révéler le destin commun des sens et de l'esprit, du corps et de la pensée dans

l'épreuve d'une forme sensible? C'est l'hypothèse que veut explorer le présent texte, en considérant la pratique plastique de Jacques Perconte à l'aune d'une métaphysique de l'existence—formulée notamment par le philosophe Louis Lavelle—qui a trouvé sa forme et ses accents en amont des bouleversements technologiques qui conditionnent désormais toute production d'images en mouvement. Ce parti pris méthodologique, qui consiste à penser des formes ultracontemporaines à partir d'une conceptualité qui lui est fondamentalement extrinsèque, repose sur l'intuition que l'œuvre de Jacques Perconte s'affranchit des conditions techniques sur lesquelles elle repose et qu'elle s'assimile parfaitement. Que sa pratique se laisse décrire dans les termes d'une métaphysique du sentir n'est-il pas le signe de cet affranchissement ?

Image et information : dérouter la machine

En un sens, le travail de Jacques Perconte repose à la fois sur un constat et sur une décision. Le constat, c'est celui de la clôture, de la finitude des images numériques, dont le pendant paradoxal est la recherche vertigineuse de formats toujours plus «grands» et mieux définis. La décision, c'est de chercher des moyens de fracturer cette finitude et les certitudes qui lui sont corrélatives, en laissant franchir, dans ce cadre informatique, sa rigueur et ses contraintes, des vibrations sensibles qu'il semblait ne pas devoir accueillir. Une telle décision suppose une appréhension de l'image informatique libérée, non seulement de la fascination qu'elle peut produire, mais aussi des craintes qu'elle peut susciter. Il faut comprendre comment fonctionnent les machines pour ne pas tomber sous leur emprise, que celle-ci prennent le visage du contrôle ou de la séduction. Aussi riche en informations soit-elle, une image numérique, fixe ou animée, reste un objet informatique défini, c'est-à-dire déterminé et achevé. Mais ce qui caractérise une telle image, ce n'est pas tant sa finitude intrinsèque, qu'elle partage avec toute image produite par une main humaine, que le fait qu'elle requiert un processus de calcul ou de décodage au terme duquel la forme inscrite dans un ensemble de données peut être livrée à notre attention. L'image numérique, pour produire une forme sensible, suppose, d'une part, un fichier informatique et, d'autre part, un terminal capable d'exécuter le contenu de ce fichier. L'image numérique est donc une forme à la fois finie et processuelle: elle exige un dispositif spécifique pour se réaliser, ce qui signifie que, pour définir qu'elle soit dans ses caractéristiques formelles, elle doit encore s'établir pour être éprouvée sensiblement. En ce sens, les images numériques sont instituées sur la possibilité d'un écart, d'une brèche potentielle dans laquelle il est possible d'intervenir, pour déjouer l'habileté informatique à maintenir les données visuelles dans leur standard de visibilité.

Contrarier la dé-finition de l'image, la mettre en situation d'échec ou la faire dysfonctionner, sont les actes fondateurs de la pratique artistique de Jacques Perconte, pour qui cette dimension processuelle est un moyen d'introduire une part d'infinicion dans les formes numériques. Jacques Perconte travaille à désétablir, à déstabiliser les images pour les mettre en situation de ruptures et les conduire, souvent, à l'impossibilité de produire une représentation droite et transparente du réel [1]. La principale brèche qui lui permet

[1] La pièce / *Love You* (38°), réalisée en 2004, est emblématique de cette

de s'immiscer ainsi dans l'exécution des fichiers vidéo tient au processus engagé par les codecs (« codeurs-décodeurs »), que Jacques Perconte explore inlassablement depuis leur apparition sur le marché de l'informatique. Certains de ces codecs vidéos reposent en effet sur un principe de compression de données, selon une technologie mise en place afin d'alléger les flux d'images et de faciliter leur stockage et leur diffusion. De tels codecs, comme le h264, consistent à soustraire des informations dans les flux vidéo, la part de données manquante dans le fichier de lecture pouvant être interprétée par le même dispositif qui a servi à sa compression et qui peut restituer une progressivité du mouvement de l'image voisine de ce qu'elle était dans le fichier d'origine. Dans un flux de 25 images secondes, un logiciel dédié retire les données qui figurent entre 2 images dites « clés », lesquelles servent de points de référence pour déterminer le mouvement probable d'un motif au moment de sa lecture. Le fichier informatique du film compressé s'en trouve ainsi considérablement allégé. En esquivant les sécurités dont s'entourent les méthodes de compression des flux vidéo pour maintenir une cohérence sémantique dans le calcul de la continuité du mouvement, Jacques Perconte libère les aléas possibles de déstructuration de l'image, conduite à des aberrations visuelles riches d'intensités plastiques et chromatiques. C'est cette technique qu'utilise Jacques Perconte pour inscrire dans un plan un motif qui appartient « informatiquement » à un autre plan qui va lui succéder ou pour permettre à un élément d'une séquence qui se termine de réémaner dans la séquence suivante, quoi faisant l'artiste développe une esthétique de la trace et invente une méthode de montage qui repose sur une dilution des images les unes dans les autres. Ces quelques considérations schématiques permettent de saisir la singularité du geste artistique de Jacques Perconte, qui expérimente en contexte informatique cette idée, formulée par Henri Maldiney, selon laquelle « l'art est la perfection des formes inexactes » :

L'art est la perfection des formes inexactes. Celles-ci ne sont pas équilibrées en elles-mêmes, à la différence des formes mathématiques, dont la structure exprime la constance d'une loi. Une forme esthétique n'a pas son principe d'équilibre en elle. Il s'en faut de son existence même. Une forme artistique, qu'elle soit ponctuelle, linéaire, superficielle ou volumique, est le lieu de rencontre, auto-mouvant, de tensions antagonistes, ouvrantes et fermantes, qui constituent l'énergétique de l'espace, en étendue et profondeur (Maldiney 1993, 19).

Dans les pièces de Jacques Perconte, qui sont de multiples natures (installations, performances, films, net-art, etc.) l'inexactitude ne touche pas seulement à la forme de l'œuvre. Ou plutôt, elle atteint cette forme après avoir affecté le code informatique qui la sous-tend et finalement la produit. Cela veut dire que, dans cette œuvre décidément singulièrement, c'est en bousculant la constance des modèles ou des structures logico-mathématiques que les formes esthétiques, qui restent la visée propre de l'artiste, trouvent leur « inexactitude » et qu'elles ouvrent le chemin par lequel elles pourront être cet espace d'intégration de tensions contraires, sans lesquelles elles ne sont plus en mesure de mettre en œuvre ce que Maldiney

démarche. Une application en ligne invite les utilisateurs à afficher une image. Un programme numérique modifie le code alpha-numérique de l'image en intégrant des paramètres aléatoires, liés aux informations de connexion, ce qui introduit des incohérences dans l'image et la défigure numériquement. La pièce peut être consultée à cette adresse : <http://iloveyou.38degres.net>.

Le lecteur en trouvera une présentation détaillée sur le site Internet de Jacques Perconte (<http://www.jacquesperconte.com/oe?88>). Cfr. Rossi (2006).

appelle leur perfection esthétique. Or en informatique, une inexactitude s'appelle, dans le langage courant, un *bug* et constitue souvent le foyer de multiples dysfonctionnements. C'est la raison pour laquelle Jacques Perconte, quand il décrit son travail, toujours à la lisière entre faire artistique et expertise des machines, dit volontiers qu'il consiste à casser des fichiers informatiques. Ce qui le conduit dans cette dynamique, c'est l'idée que les images numériques sont déjà des « images tuées » et qu'il est nécessaire de les ressusciter, de les perfuser (Brenez 2015, 78).

Compresser, c'est inventer des moyens de réorganiser et de simplifier la réorganisation, c'est analyser et synthétiser pour ouvrir et restituer. Dans la majeure partie des solutions existantes, de telles opérations ne se font pas sans perte. Et de la perte, il peut y en avoir beaucoup. Alors les stratégies mises en place doivent maquiller l'altération. Ma stratégie est d'explorer le potentiel de ces altérations, de voir comment en les amplifiant, en jouant de ces techniques d'économie et en créant d'autres, je peux découvrir des chemins plastiques pour raconter cette histoire de l'image numérique du monde. Alors j'écrase, je casse, je découpe, je secoue ces images que je filme. Je laisse de côté la beauté froide et digi-objective de ce que j'ai tourné. (Perconte 2014b, en ligne)

Écraser, couper, secouer les images deviennent les actes au moyen desquels les machines sont conduites à produire d'autres images que celles que nous attendons d'elles. Ces actes réintroduisent une « marge d'indéfini » (Bresson 1995, 107), pour reprendre une expression de Robert Bresson, dans la texture même de l'image numérique. Cette instabilité, l'image argentique la portait en elle dans chaque photogramme, donnant à la plus petite unité filmique de prendre en charge la vitalité même du film [2]. En contexte numérique, ce n'est qu'en détournant les machines qu'il est possible de les arraisonner et de les asservir à l'expression des vibrations du vivant, ce qui est une manière de réintroduire une liberté de manifestation dans un environnement qui en proscriit l'idée. Comme il sera montré ci-dessous, la dimension de l'aléa, qui est aussi une fonction (*random*) dans les langages de programmation, est précisément ce qui permet à Jacques Perconte, dans ses pièces génératives, de conduire les images qu'il a filmées à un état d'elle-même que rien ne permet d'anticiper, même si cette liberté de leur effectuation plastique doit elle-même être calculée et maîtrisée pour être délibérément intégrée à la trajectoire du film.

[2] « Quand l'argentique manifestait un génie instable, qu'à chaque photogramme l'infini du monde se rejouait, il en découlait une certaine sensation de la vie dans les films » (Perconte 2014, archive en ligne).

L'aléa ou le tremblement des machines

Dans son *Traité des valeurs*, le philosophe Louis Lavelle montre l'étroite articulation des valeurs esthétiques et de l'émotion, qui conduit à une pénétration réciproque de notre conscience dans les choses et des choses dans la vie de notre conscience. La valeur esthétique écrit en ce sens Louis Lavelle, considère la sensibilité comme une « matière qu'il s'agit précisément pour elle de transfigurer, c'est-à-dire de spiritualiser ». Cela implique, précise Louis Lavelle, qu'elle emprunte à la sensibilité « ses éclats les plus purs et les plus nus, la sensation elle-même au point où elle est indiscernable de l'affection, l'émotion en tant qu'elle est un pur ébranlement de

l'âme avant qu'elle ait reçu aucune détermination ». En ce sens, la valeur esthétique nous reconduit, dans son épreuve même, au fondement de notre existence, où notre âme elle-même, touchée et ébranlée dans nos sensations immédiates, s'éveille à elle-même. En ce sens, la valeur esthétique engage notre existence dans toutes ses dimensions: elle est rencontre du dedans et du dehors, de la conscience et de l'univers, rencontre également « de l'âme et du corps, par laquelle s'assure notre participation à un univers qui nous dépasse et qui joint toujours en nous l'activité et la passivité ». La valeur esthétique s'éprouve ainsi sur le mode d'une sympathie – d'un mode d'affection qui nous accorde à une extériorité et, dit Lavelle, à un « au-delà de nous-même ». Dans cette expérience, propre au régime artistique, « ce sont les choses elles-mêmes comme choses qui deviennent le visage sensible de l'esprit » (Lavelle 1955, 295) et nous rendent le « contact avec le concret » (296) qui semble bien se perdre aujourd'hui dans la médiation informatique insinuée dans la moindre de nos expériences du réel.

C'est en ce sens que pour Louis Lavelle, l'art est le lieu même où peut se réaliser notre unité spirituelle: loin de supprimer l'écart qui semble dissocier la pensée et le sensible, il en remplit l'intervalle. Ce faisant, il fait apparaître également notre communion intérieure avec tous les êtres, qui concourent directement aux actes par lesquels nous nous donnons un monde et un destin commun. C'est en ce sens que Louis Lavelle souligne, dans *Les Puissances du moi*:

La vie spirituelle est un effort pour réaliser notre être personnel par une participation intérieure à une lumière qui éclaire tous les êtres, à une puissance créatrice qui nous permet de nous créer nous-même dans une communion vivante avec eux. (Lavelle 1948, 197)

L'art participe pleinement de ce mouvement, chez l'artiste qui se crée lui-même à travers son œuvre, mais aussi dans les choses dont il cherche à reproduire, pour le donner en spectacle, « le mouvement même par lequel elles deviennent ce qu'elles sont ». Quoi faisant, poursuit Louis Lavelle, l'art fait converger les sensibilités en les portant « à la rencontre même du réel ».

C'est que l'art réalise précisément l'unité intérieure de chaque conscience, en remplissant l'intervalle qui sépare la pensée de la sensibilité, et qu'il réalise en même temps l'unité de la conscience et du monde en remplissant l'intervalle qui sépare ce que nous désirons de ce qui nous est donné. (1948, 198)

Cette rencontre révélée par l'art entre notre conscience et le monde sans lequel elle ne pourrait réaliser son unité témoigne de l'impossibilité qu'il y a, selon Louis Lavelle, à assigner le sensible à l'un des termes de la relation qui associe la conscience à son objet. Elle doit aussi conduire, comme il le rappelle souvent, à dépasser l'opposition entre idéalisme et réalisme au profit d'une compréhension du sensible qui le saisit dans le seul rapport de la conscience et du monde, ouvrant toute expérience du réel à une dimension imprévisible. Que le sensible soit le point de rencontre entre la conscience et son objet ne signifie donc pas que la première soit constitutive du second. Si nous abordons le réel avec tout ce que nous sommes – corps, pensée, intentions et désirs – nous ne le déterminons pas, souligne en effet Louis Lavelle, mais recevons de lui davantage que ce que

nos désirs ou nos attentes placent en lui :

[Le réel] nous apporte des dons inconnus qui surpassent toujours notre pouvoir et souvent notre espérance. C'est dans le sensible que viennent se rejoindre une demande que nous adressons aux choses et une offre qu'elles nous font. Il est sur cette ligne frontière au-delà de laquelle il n'y a qu'une puissance retenue, c'est-à-dire inerte, et qui ne s'exerce et ne s'actualise que par une réponse que le réel accepte de lui donner. (1948, 199)

C'est parce que le sensible se résout dans cette incidence réciproque du réel et de notre existence qu'il doit être décrit dans deux dimensions distinctes, qui ne sont pas contradictoire mais complémentaires l'une de l'autre : le sensible est la parfaite expression de l'acte spirituel, que Lavelle décrit dans les termes d'un acte créateur, par lequel nous nous donnons le monde à nous-même ; le sensible est aussi ce qui, excédant cet acte et lui donnant ce qu'il ne pouvait par lui-même viser, le fait sortir de cette virtualité qui autrement le laisserait constamment suspendu à lui-même, dans une parfaite indétermination. C'est donc parce que le sensible est non pas l'un des termes du rapport de notre conscience au monde, mais ce rapport lui-même, qu'il peut être compris comme ce que pose notre acte tout en se laissant déborder. Cette compréhension du sensible comme le rapport de la conscience à son objet conduit à l'envisager avec « une profondeur métaphysique que le rôle des plus grands artistes est précisément de nous révéler », en manifestant que le « réel est vie » et que « le sensible est vivant », ce qui ne peut être fait que sensiblement et réellement. « Dire que le réel est relation ou même qu'il est action, c'est dire qu'il n'est que par la démarche même qui le met en contact avec nous, et qui nous permet de le pénétrer : cette démarche est toujours sensible » (1948, 199) et donc à son tour vivante.

Il semble *a priori* difficile de concilier cette conception communiant de la pensée et du monde, dans laquelle le sensible, en tant qu'il s'assume tout entier dans notre rapport aux êtres, abolit par principe toute séparation du moi et du monde, avec les contextes d'appréhension numérique du visible que les écrans drainent avec eux. Difficile également, dans la rigueur des processus informationnels et la circulation prévisible et prédictive dans des ensembles de données à laquelle ils nous invitent, de faire droit à ce mouvement spontané et vivant, qui enrichit notre expérience du monde de ce que nous ne pouvions nous même demander aux choses vers lesquelles nous nous tournons. Faut-il pour autant renoncer à cette vision existentielle de l'expérience esthétique et ne voir dans les formes de l'art contemporain qu'un jeu qui s'est définitivement écarté de toute préoccupation spirituelle ?

Jacques Perconte montre à l'inverse qu'il est possible d'inscrire la trace d'une vie sensible dans un environnement technique qui en refuse pourtant la possibilité. Il y parvient notamment en introduisant une part d'aléatoire dans le mouvement d'images traitées par des dispositifs de compression numérique qui leur sont dédiés. Les effets de l'aléa sont particulièrement manifestes dans ses pièces génératives.

Le Tempestaire (2020) [3] est un « film infini » qui se fabrique en temps réel, au moment même où il est joué, à partir d'une collection d'images d'une tempête filmée au

[3] Une vue de la pièce installée pour l'exposition *Time Machine : cinematic temporalities* (commissariat Antonio Somaini, Eline Grignard et

Cap Fagnet en Normandie. À l'aléa du motif filmé—des vagues battent les rochers dans un mouvement chaotique inlassable—dont témoignait déjà le film éponyme de Jean Epstein, se mêle une indétermination opérationnelle dans le traitement des images, qui actualise des calculs de compression en déterminant aléatoirement un point d'entrée dans le plan et une durée pour celui-ci. La successivité, les notions d'avant et d'après sur lesquelles reposent toute opération de calcul deviennent toutes relatives, puisque ce qui nous fait sortir d'une image, c'est potentiellement le contenu d'une autre image, qui vient frapper la première et l'ouvrir à sa propre potentialité. Ce dispositif de montage, imprévisible dans ses résultats, d'un film réalisé dans le présent de son exposition, se complexifie d'un travail sur la notion de cadre qui établit habituellement une distinction franche entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre. Si *Le Tempestaire* de Jacques Perconte intègre un cadre dans l'image, qui se matérialise comme une épaisse bande de couleur qui enserre le mouvement des vagues, c'est pour montrer comment ce signe de partage entre le dedans et le dehors peut lui-même être gagné par une forme d'instabilité et pénétrer le motif au lieu de lui ouvrir un espace de distinction et de singularisation. Ce cadre se présente comme un aplat de couleur qui court tout le long des bords intérieurs de l'image. Non moins que les motifs représentés eux-mêmes, ce cadre réagit aux effets de la compression et distribue sa tonalité chromatique dans la matière écumeuse des mouvements marins. Se fracassant sur les rochers, les vagues atteignent les bords de l'image, entrent en collision avec eux et donnent à voir visuellement une forme de débordement du dedans sur le dehors—qui peut s'interpréter aussi bien comme un empiètement de l'extérieur de l'œuvre sur son intérieur. En ce sens, le partage opéré par le cadre—sans lequel la pièce perdrait son espace propre de manifestation—devient lui-même une opération sensible au sens de Louis Lavelle, une tentative pour franchir cette « ligne frontière » et ébranler la « puissance retenue » qui se trouve au-delà de cette ligne.

Cette pièce de Jacques Perconte, parmi tant d'autres, laisse l'indétermination glisser au-delà de l'image et en altérer la structure même. Cette indétermination et cet aléa des formes se donnent comme la réponse visuelle d'une procédure quant à elle parfaitement réglée dans son dispositif. Elles conduisent les machines à devenir les vecteurs de vibrations sensibles et de tremblements qui leur restent fondamentalement étrangers.

Filmer la nature ne peut se faire qu'en acceptant que l'on ne puisse pas raconter ce qu'elle est. En l'enregistrant, on enferme la puissance de ses vibrations dans un système qui ne peut pas les contenir. Seulement, peut-être qu'il y a les traces de ses forces en passant en deçà de la forme bâtie de l'image et de son ultra haute définition. Parce que pour moi, ce qu'il y a à raconter, ce n'est pas ce commentaire rassurant qui explique ce qu'il faut voir, c'est notre capacité à libérer la beauté des formes et des *a priori*. Ces traces dans l'image, elles naissent en nous quand nous percevons les images et que dans l'abstraction formelle, à la limite de la figuration, nous sentons la présence d'un oiseau, la force d'une vague, la pierre d'un rocher alors que nous ne les voyons pas. (Perconte 2020b, en ligne)

Cette remarque de Jacques Perconte met bien en évidence la tension contradictoire gisant dans l'acte de filmer la nature. Ce geste de capture

Marie Rebecchi, Parme 2020) est consultable à cette adresse : <https://vimeo.com/384114584>

du visible ne peut échapper à une forme d'arrondissement des puissances naturelles dans un système qui est conçu par nos savoirs faire les plus utilitaires et ne peut, de ce fait, jamais être qu'à la mesure de ce que nous sommes déjà. Comment pourrait-il, ce système technique, être au service d'une pleine réalisation de notre intimité spirituelle, ce qui suppose selon Louis Lavelle que nous nous dépassions jusqu'à atteindre le secret du monde, ce à quoi l'art peut et doit décidément nous aider ? L'œuvre, à la fois très humble et toute imprégnée de puissance technique, doit conduire jusqu'à ce seuil où les outils ne peuvent plus que témoigner de leur propre insuffisance à rendre de manière photoréaliste le motif qu'ils auront commencé à enregistrer et à montrer, si ce motif doit pouvoir entrer en résonance et s'accomplir dans notre propre intimité spirituelle.

Si le propre de la vie spirituelle, c'est de nous faire pénétrer dans l'intimité de nous-même, et de nous permettre d'y découvrir une intimité qui la dépasse et qui est elle-même le secret du monde, elle n'est donc point une vie séparée qui nous laisserait seul à seul avec nous-même ; elle est une vie ouverte par le dedans sur la totalité du réel, et qui nous purifie de l'amour-propre, au lieu de lui donner une satisfaction plus subtile. Elle (...) transforme tout ce qui nous est donné, la chose la plus simple et l'action la plus humble, et leur donne une valeur et une signification absolues, qui supposent le sensible pour se faire jour. (Lavelle 1948, 200-201)

Ce nécessaire retrait de la technique devant une expérience à laquelle elle ne peut prendre part – expérience par laquelle notre sensibilité en vient à se dépasser elle-même dans le secret d'une épreuve de l'absolu auquel le monde sensible doit donner corps – c'est bien ce qu'enseigne également le film *Avant l'effondrement du Mont Blanc*, qui juxtapose factuellement deux modes de capture du réel (photographie d'une part, codage alphanumérique d'autre part) avant de ne les faire disparaître littéralement sous une avalanche de neige et de pixels mêlés. Jacques Perconte nous rappelle ainsi que les inquiétudes sincères que nous pouvons éprouver devant l'état du monde contemporain ne doivent pas nous détourner de cette exigence très humaine, à nous adressée, d'en faire une épreuve sensible. Car notre esprit comme notre liberté ne peuvent s'épanouir nulle part ailleurs que dans leur relation à un monde vécu sous le signe de son immensité, et dont nous nous séparons de manière critique quand nous ne l'envisageons plus qu'à travers la menace de son effondrement. *In fine*, l'enjeu est bien celui de libérer la beauté des formes sensibles, dont l'inchoation est entravée par les dispositifs machiniques, mais qu'un simple contact avec le monde sensible permet de faire apparaître : « Si la vie spirituelle nous donne accès dans l'intimité du monde, l'art en est une forme. Et peut-être même peut-on dire que, dès que notre activité spirituelle vient toucher le sensible, ce contact qu'elle a avec lui fait toujours apparaître en lui la beauté » (Lavelle 1948, 201).

Le paysage de l'image

Les dimensions de l'aléa et de l'indétermination dans l'œuvre de Jacques Perconte, envisagée à l'aune de la philosophie de Louis Lavelle, rejoignent certaines pensées qui articulent la notion de paysage aux idées d'excès, de démesure ou d'irrégularité. Erwin Strauss, dans *Du sens des sens*, oppose

le paysage à la géographie, le premier désignant un espace vécu, la seconde, un espace géométrique. Dans la géographie, le lieu où l'on se trouve est coordonné à un ici qui est aisément situé dans un espace entièrement arraisonné à sa structure, que la carte prend précisément en vue. À l'inverse, le paysage se vit sur le mode d'une perte de repères et nous fait éprouver un espace dans lequel nous abandonnons nos déterminations spatiales et temporelles, si ce ne sont pas ces déterminations elles-mêmes qui nous abandonnent :

Le paysage est invisible, parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui. Pour arriver au paysage, nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective. (Strauss 2000, 519) [4]

[4] Sur l'opposition entre espace géographique et espace du paysage, voir également Tiberghien (2020, 128-129)

Reprenant cette distinction, Henri Maldiney souligne lui aussi que le paysage est le lieu d'une double perte, de soi dans le monde et du monde lui-même. Mais cette perte ne se comprend pas comme une dissipation ou une dilution du moi dans un espace plus vaste que lui, elle opère au contraire comme un véritable principe d'individuation existentielle : je ne me perds pas moi-même de vue dans le paysage, car si je me perds, c'est d'être constamment reconduit à moi-même, ici même où je me trouve déjà, dans mon effort pour traverser le paysage. Un passage d'un texte intitulé « Montagne » du recueil *Ouvrir le rien, l'art nu* montre de façon nette cette tension qui nous conduit à éprouver dans le paysage notre présence à nous-même :

L'espace du paysage exclut toute référence topographique ou historique. Il est sans coordonnées ni repères. Pour se trouver en lui il faut être perdu. Perdu ici, à ce seul ici, ici absolu, exposé à l'horizon qui s'ouvre à partir d'ici. Je peux me mouvoir en lui, mais d'ici en ici et sans que change en rien ma situation dans l'espace. Où que j'aille je me retrouve ici sous le même horizon subrogé à lui-même. Dans l'espace du paysage je suis perdu au monde entier, ce qui veut dire perdu au milieu du monde perdu. (Maldiney 2000, 44)

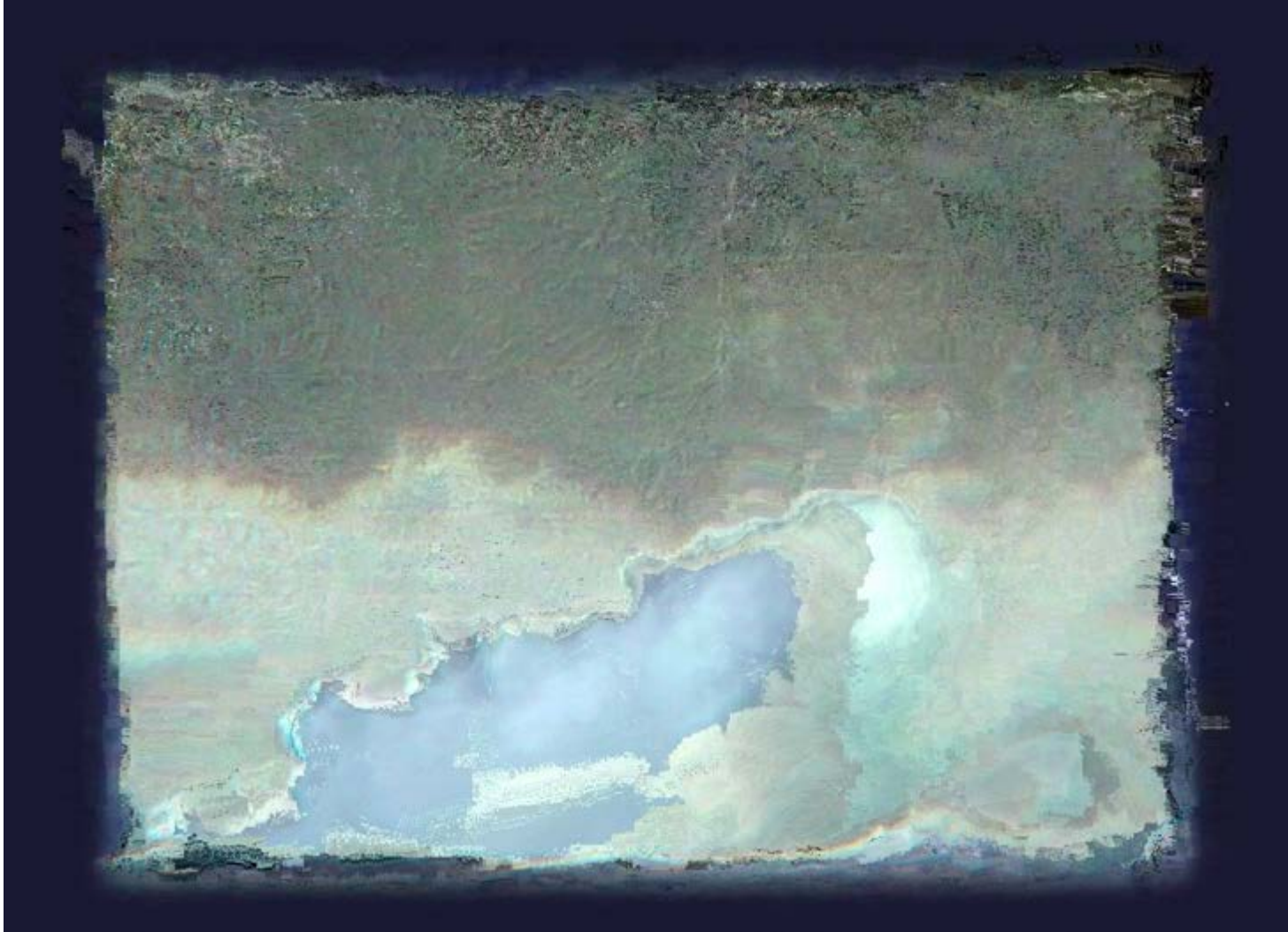
Le paysage, j'y suis quand je ne peux plus dire je suis que sur le mode de la perte : je suis perdu. Mais en disant cette perte, je me trouve précisément moi-même dans le paysage, j'éprouve ma propre éccéité qui se manifeste sous le signe d'un absolu : ici et maintenant, je ne suis en relation à rien, sinon au paysage qui me renvoie précisément à cet ici dont je ne parviens pas à me départir. En ce sens, l'extériorité du paysage et l'intériorité de l'existence qui s'y aventure deviennent indissociables, sinon parfaitement réversibles. « Dans le paysage nous sommes... n'importe où, c'est-à-dire nulle part, en nulle partie du monde, sans coordonnées ni repères (...). Notre ici est absolu, exclusif de tout autre, passé ou à venir » (Maldiney 1993, 30). Se découvrir nulle part, c'est n'être plus en relation qu'à ce lieu que nous sommes à nous-même, ce lieu avec lequel s'ouvre l'espace même de notre existence. C'est ce qui fait du paysage, tel que Maldiney et Strauss l'envisagent, une catégorie fondamentale pour penser l'existence, sinon un existentiel à proprement parler.

Les pièces de Jacques Perconte renvoient explicitement à cette dimension du paysage, dans laquelle une dynamique de l'aléa se laisse déjà décrypter. Car cet espace qui s'ouvre devant moi sans coordonnées ni

repères, ne m'invite à rien, sinon à y marcher au hasard, mais c'est pour découvrir que ce coup de dés que je tente avec l'espace qui m'entourne ne pourra pas me sortir de cet ici absolu, qui me renvoie constamment à moi-même. *Avant l'effondrement du Mont Blanc* met directement en scène ce glissement de la géographie au paysage. Un plan donne à voir en effet une carte du massif du Mont-Blanc. Ce faisant, le film nous invite à situer symboliquement le motif qui vient sur son territoire géographique. Mais la compression des images vers laquelle cette vue topographique nous tourne va s'employer à défaire ces mêmes repères, laissant le regard démun, mais rendu à sa propre acuité, devant un débordement visuel inouï que l'avalanche appelle. Dans *Le Tempestaire*, chaque vague nouvelle qui surgit de celle qui l'a précédée et dont des traces continuent de s'imprimer à l'écran montre comment la tentative de sortir de l'image est reconduite à sa propre impossibilité, puisque cette sortie ne peut se produire qu'au lieu même de l'image qui se relance elle-même indéfiniment. En ce sens, l'œuvre devient le lieu d'une infinité, elle laisse franchir un infini qu'elle saisit dans le mouvement de son propre accomplissement, en défaisant la rassurante clôture d'une image achevée.

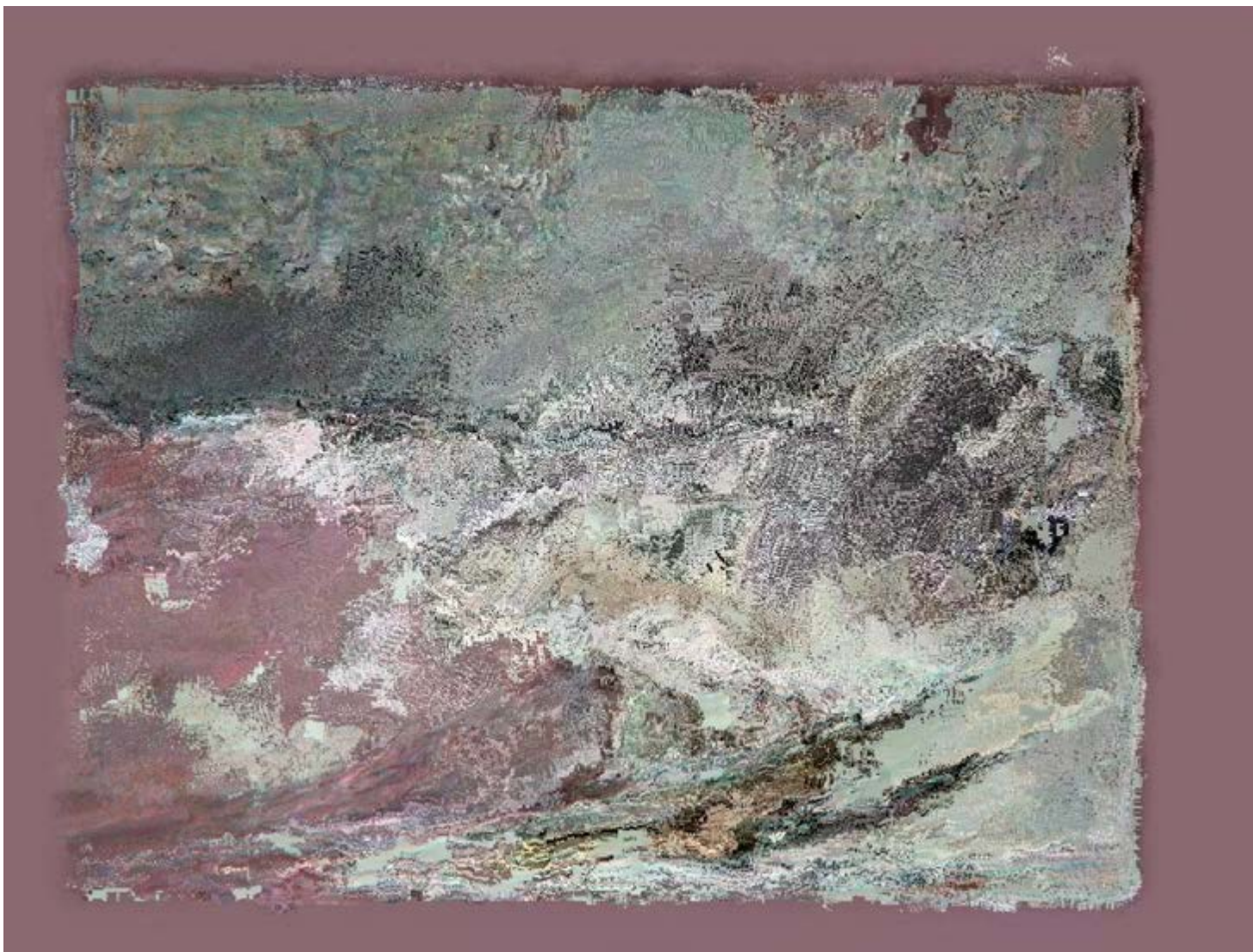
Jacques Perconte, *Avant l'effondrement du Mont-Blanc* (2015).





129

Jacques Perconte, *Le Tempestaire* (2020).



Jacques Rancière montre comment le paysage, au XVIII^e siècle, a cessé d'être perçu comme un espace harmonieux et ordonné, pour devenir l'expression d'une nature qui opère par ruptures et lignes brisées, une nature qui dévoile un caractère artiste en mettant en œuvre des irrégularités. Ce changement perceptif profond est né avec le développement de l'art des jardins, qui laisse pénétrer dans l'univers des beaux-arts une nature nouvelle qui s'illustre désormais « dans les jeux de la lumière et de l'ombre sur les courbes et les arrêtes du paysage » (Rancière 2020, 26). Les formes naturelles ne sont plus perçues par leur inscription dans un ordre réglé des causes et des effets, dont l'art, en le reproduisant, chercherait à exprimer le sens. Elles traduisent une sorte de chaos apparent qui tient à la convergence d'effets ou de traces potentiellement contraires qui viennent, en incidences les uns sur les autres, montrer les anfractuosités du visible et modifier directement l'allure même du paysage.

La nature d'hier s'identifiait à une connexion ordonnée de causes et d'effets que l'art avait pour fonction d'imiter dans son ordre propre. Elle est devenue un ensemble d'effets qui n'obéissent à aucune volonté de réaliser un plan déterminé et brouillent la frontière même entre nature et art. Elle n'est plus un modèle à faire reconnaître dans les diverses formes de son imitation mais un mouvement qui traverse et anime les arts. (Rancière 2020, 26)

La nature elle-même, poursuit Rancière quelques pages plus loin, « devient artiste et (...) son art se manifeste comme création de scènes où arbres, cours d'eau et rochers se combinent avec les jeux de l'ombre et de la lumière » (2020, 32). Une telle nature devient significative de la liberté elle-même, que le paysage, désormais structuré par des « ruptures », traduit sous l'apparence de brisures « magnifiées » par « des tempêtes, qui parfois soulèvent les flots ou des éclairs qui trouvent le ciel et se reflètent sur la surface » de l'eau (43). Cette nouvelle donne du paysage induit ainsi l'idée d'une nature qui laisse coexister des éléments sans les attacher à un ordre sous-jacent permettant de comprendre et d'explicitier la logique de leur apparition. Rancière parle encore d'une absence de sélection et de distinction, qui abandonne les formes naturelles aux aléas de leur développement et de leur présence les unes aux autres, et que l'art des jardins doit désormais prendre pour modèle, car c'est cette apparente désorganisation du visible qui devient à proprement parler unifiante, constitutive d'un seul et même monde : « C'est cette absence de sélection qui réalise le principe d'unité dans la variété en liant les éléments naturels à partir des aléas de leur développement comme les aléas du travail du temps et des saisons mais aussi des activités qui les ont affectés » (46).



Jacques Perconte, *Le Tempestaire* (2020).

Il a souvent été remarqué que dans sa pratique des technologies numériques, Jacques Perconte cherche à retrouver une exigence d'expression plastique par quoi sa démarche se rapproche de celle d'un peintre ou d'un sculpteur. Au-delà de ce constat, il convient d'insister sur le profond paradoxe sur lequel repose toute sa démarche artistique, qui s'enracine dans des outils intégralement assujettis à des logiques d'ordre et d'organisation, ce que les machines avec lesquelles travaille Jacques Perconte affirment jusque dans leur nom. Il n'est pas anodin en effet que le terme « ordinateur » soit de forme adjectivale et que son sens premier signifie une mise en ordre. En ce sens, rien de plus éloigné de la nature que l'ordinateur, si ce dernier cherche à établir un ordre dont la nature a été débarrassée au cours de l'histoire de ses représentations. Une activité artistique menée aux moyens de terminaux informatiques peut-elle produire autre chose que des actes eux-mêmes ordinateurs ? Comment trouver dans les technologies ultra contemporaines et en parfaite connaissance des mécanismes qu'elles engagent un moyen de rejoindre cet état aléatoire de la nature que décrit Jacques Rancière, qui fait du paysage un parfait miroir de la liberté et donc un milieu où notre existence peut potentiellement s'accomplir et se réaliser dans sa singularité ?

C'est la question que pose inlassablement Jacques Perconte d'œuvres en œuvres. La maîtrise des outils techniques qui conditionne intégralement sa pratique filmique est elle-même articulée à cette très haute ambition, qui est de littéralement « dévaster » la représentation : dévaster la représentation, c'est-à-dire la rendre plus vaste, l'ouvrir à ce qui l'excède

absolument, à savoir un pur sentiment de présence. Pour atteindre à une telle fin, il faut reproduire dans l'ordre de la technique une transformation semblable à celle qui a affecté les idées de nature et de paysage au XVIII^e siècle: substituer aux règles d'organisation des formes capturées par les machines un principe de combinaison des effets et des intensités dont ces mêmes machines deviennent la trace et le vecteur. Les films de Jacques Perconte, qu'ils soient linéaires ou génératifs, clos ou conduits par l'infinition de leur déploiement, reposent tous sur un même renversement: ils ne nous invitent pas à contempler l'image de paysages mais à rentrer dans le paysage des images. Il convient ici d'entendre le terme de paysage dans un sens dynamique et actif, que ses restitutions informatiques peuvent lui conférer, dès lors qu'elles sont elles-mêmes processuelles. Les films de Jacques Perconte *paysagent* la matière numérique à partir de laquelle ils développent leur mouvement interne en direction d'une expérience radicale de la beauté. Cela implique, comme le soulignait Louis Lavelle, que ces films soient pour notre sensibilité l'occasion d'entrer en contact avec le monde.

Ce renversement des relations entre image et paysage permet de souligner, pour conclure, le caractère finalement très inactuel de la démarche de Jacques Perconte. Cette inactualité assumée conduit son geste artistique au-delà de la seule sphère de l'art. Si Jacques Perconte rejoint en actes une métaphysique comme celle de Louis Lavelle ou certaines intuitions de la phénoménologie, c'est que ses images, en devenant paysages, déborde le champ de l'expression artistique en esquissant les termes d'une ontologie qui peut dès lors être appréhendée sensiblement, c'est-à-dire réellement. Et sans doute est-ce encore dans la philosophie de Louis Lavelle que l'on trouve la formulation la plus juste de ce débordement plastique et de l'intelligence du monde à laquelle il peut conduire:

La beauté transforme toute réalité donnée et confère au phénomène lui-même une signification ontologique. Par là on voit encore à quel point la science et l'art sont en opposition: car cette apparence sensible, le savant ne songe qu'à l'abolir au profit d'une objectivité conceptuelle, l'artiste au contraire en la mettant en rapport avec sa propre sensibilité cherche à lui donner la même réalité qu'à lui-même. L'extériorité, au lieu d'être dépouillée de tout lien avec l'intériorité n'est rien de plus que la manifestation de cette intériorité elle-même. (Lavelle 1955, 310-311)

En nous ouvrant à un monde délivré par d'infinis paysages, c'est à un réel transfiguré que Jacques Perconte adresse notre sensibilité, un réel enfin capable de nous donner ce que nous n'attendions pas: le secret d'une intériorité-la nôtre-ouverte à son intime infinité, qu'elle ne peut réaliser qu'en s'abandonnant pleinement aux apparences sensibles où elle se reflète et qui lui donnent de vivre.

Bibliographie

- Brenez, N. (2015). Jacques aux mains d'argent. À propos de l'œuvre de Jacques Perconte. *Vertigo* n°48, 73-78.
- Ellul, J. (2004). *Le Système technicien*. Paris: Le cherche midi éditeur.
- Flusser, V. (2006) *La Civilisation des médias*. Belval: Circé.
- Lavelle, L. (1948). *Les Puissances du moi*. Paris: Flammarion.
- Id. (1951). *Traité des valeurs. Tome premier*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Id. (1955). *Traité des valeurs. Tome second*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Maldiney, H. (1993). *L'Art, l'éclair de l'être*. Seyssel: Comp'act.
- Id. (2000). *Ouvrir le rien, l'art nu*. La Versanne: Encre marine.
- Manovich, L. (2001). *Le Langage des nouveaux médias*. Paris: Les presses du réel.
- Perconte, J. (2014a). *I Love You (38°)* [en ligne]. <http://iloveyou.38degres.net> (consulté le 7/12/2020).
- Id. (2014b). *Mistral: compressions dansantes de données vidéos montées à la volée*, Paris: Collège des Bernardins [en ligne]. http://technart.fr/_Text/pdf/Perconte-Jacques_20140924_92.pdf (consulté le 7/12/2020).
- Id. (2020). *Entretien avec Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage*. Revue Débordements [en ligne]. Url: <http://www.debordements.fr/Tete-a-queue-de-l-univers> (consulté le 7/12/2020).
- Rancière, J. (2020). *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique éditions.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of film Experience*. Princeton University Press.
- Strauss, E. (2000 [1935]). *Du sens des sens*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Tiberghien, G.A. (2020). *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Montrouge: Bayard.

The Strategy of Genesis. On the Productive Power of Artistic Iteration

Alice Iacobone

PhD student at the Philosophy
Department of University of Genoa
(FINO Consortium) with a project
concerning performativity in sculp-
ture. Her research is also focused on
dynamic ontologies of art and philo-
sophical morphology, with an interest
in animal studies and theoretical
biology.

alice.iacobone@gmail.com

The paper aims at developing a theoretical outlook on Eduardo Kac's *Genesis*, a bio-artistic operation of "perversion" of the biblical passage that establishes men's dominion upon other living beings. The case study will be addressed through the analysis of the idea of productive iteration. Following Derrida's reflections on the general iterability of marks and Butler's investigation of the subversive potential of repetition, it will be shown how iteration can bring novelty into being – where such novelty occurs in a constantly renegotiated balance between chance and constraint. Finally, it will be claimed that this iterative dynamic can be regarded as a strategy of subjectivity production. These subjects, however, will be conceived in terms of sympoietic entities that are constitutively entangled with one another in relationships of mutual responsibility.

135

I. Genesis, or: What to do with a divine command?

«Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth», reads the Bible in *Genesis* 1:26 (quoted in Kac 2007, 164). Is the most famous divine command something that we can deal with?

In 1998-1999 bio-artist Eduardo Kac took this biblical sentence as the peculiar raw material constituting the basis for a transgenic artwork called *Genesis*, which was premiered at Ars Electronica '99. By translating the sentence into Morse code and converting the Morse code sequence into DNA base pairs (following a conversion principle expressively developed for the occasion), Kac produced a synthetic gene that he called the «artist's gene» (Kac 2007, 164). The artist's gene, that did not exist before, was later incorporated into *Escherichia coli* bacteria. The bacteria were then displayed in a gallery, whose visitors could choose whether to click or not to click on a button: a simple click, influencing the movement of an ultraviolet lamp, was able to cause random, unpredictable bacteria mutations at the DNA level. Not only the visitors, but everyone who had an Internet connection could click the button by accessing the website—thus pointing out the role of telepresence and bio-telematic in expanding the possibilities and the forms of presence. *Genesis* also included a DNA-synthesized music, generated live in the gallery and streamed on the Internet thanks to a DNA mixer that read the DNA sequence and performed a physio-musical conversion: [1] by clicking on the button the participants triggered various musical effects, such as timbral changes and variations in the tempo speed. The mutations induced through all these kinds of interventions altered the biological constitution of the DNA string: thus, the people interacting with the artistic installation changed the biblical sentence encoded in the living bacteria. After the exhibition the modified DNA was translated back into Morse code first and into linguistic terms later: the resulting sentence [2] was different from the biblical one, whose content—the claim of human beings' mastery over nature—was in this way symbolically brought into question (Kac 2007, 164).

In 2000-2001 the second phase of *Genesis* took place. Now focusing on proteomics, Kac explored the possibilities offered by the *Genesis* protein, i.e. the protein produced by the gene in which the biblical sentence was encoded. By investigating the potential displayed by *Genesis* on an embodied, three-dimensional level, the artist examined the transition from the linguistic dimension to the bodily one. As Kac explained, «The transmogrification of a verbal text into a sculptural form is laden with intersemiotic resonances that contribute to expand the historically rich intertextuality between word, image, and spatial form. The process of biological mutation extends it into time» (Kac 2007, 171). The small, solid objects produced in the second phase of *Genesis*, as well as the installation with living bacteria, were then presented together in Kac's solo exhibition that took place in Chicago from May 4 to June 2, 2001, at Julia Friedman Gallery.

[1] Kac was able to achieve this result thanks to composer Peter Gena and Dr. Charles Strom's help. Samples of the *Genesis* music can be listened to on Kac's website at the link <http://www.ekac.org/dnamusic.html>, lastly accessed on November 15, 2020.

[2] The modified sentence is readable on Kac's website at the link <http://www.ekac.org/translated.html>, lastly accessed on November 15, 2020.

In what follows, a possible theoretical perspective on this transgenic artwork will be provided, focusing on the emergence of novelty through repetition. Resorting to Derrida on the one hand and to Butler on the other, in the second section it will become apparent how *Genesis* is capable of making new meanings emerge from the biblical sentence. The outcomes of such creative, perverse praxis largely depend on chance; however, as it will be argued in the third section, chance is limited and guided by some constraints. In the fourth and last section it will be claimed that this iterative dynamic produces not only the work of art, but also the subjects interacting with it. This will result in a sympoietic perspective according to which subjects and other entities are always intermingled with one another in relationships of mutual responsibility.

II. Subversive repetitions and the production of novelty

Let us consider more carefully the sentence at the core of the *Genesis* project. In short, the passage reads: «Let man have dominion [...] over every living thing that moves upon the earth». This sentence, far from being a neutral statement or a mere description of a state of affairs, aims at producing the very situation it appears to refer to. The human mastery on the rest of the living beings cannot be regarded as an external, already extant condition to which the biblical sentence simply refers; rather, it is what the utterance itself strives to bring into being. Adopting John L. Austin well-known distinction between constative and performative utterances, it is possible to claim that this biblical sentence represents one of those cases in which «to say something is to do something» (Austin 1962, 12, emphasis of the author). Here, language has a productive power capable of establishing new portions and aspects of reality. Kac's instrumentalization of the power and the violence of the biblical performative [3] shows that a sentence, when it cannot be proven false, can be *perverted*. The means of such perversion are those of repetition.

[3] Another biblical rendition of the performative is «Let there be light!», as pointed out by Judith Butler (1993, 13).

According to Austin, a performative utterance consists of a singular and original event located in a well-defined context and uttered by a consciously and intentionally present speaker: «The “I” who is doing the action [...] come[s] essentially into the picture» (Austin 1962, 61), so that the source of the performed action is non-detachable from the linguistic action itself. Such an understanding of the performative has been deconstructed by Jacques Derrida. From Derrida's standpoint, what lies at the core of all utterances (and of performative utterances among them) is «the possibility [...] to be “quoted”» (Derrida 1988, 16), which was excluded by Austin as an «abnormal» case in which language would be «*parasitic* upon its normal use» (Austin 1962, 22, emphasis of the author). Arguing for a «general citationality» or, more precisely, for a «general iterability» (Derrida 1988, 17) of «marks» (i.e. linguistic entities), Derrida focuses on «the possibility of disengagement and citational graft which belongs to the structure of every mark» (Derrida 1988, 12). Not only does Derrida consider those cases in which a sentence is uttered in the absence of its referent, but he also takes into account the possibility of a sentence to function in the radical absence of its receiver and of the speaker. The disruption of consciousness and presence pairs, here, with the disruption of the

context as “saturable”, i.e. as endowed with rigid boundaries that circumscribe it in a clear way. This does not entail that the mark locates itself out of any context; rather, this means that «there are only contexts without any center or absolute anchoring [*ancrage*]» (Derrida 1988, 12). As the mark wanders through the most different scenarios, its «origins get lost along the way» (Derrida 1988, 12), which results in the loss of the original meaning of the linguistic expression as well as in the vanishing of the intention of the speaker (the *vouloir-dire* of the author). Stretching this logic to its extreme consequences, Derrida ends up arguing for presence to be an effect of repetition, where such repetition proves itself to be «more original» than any alleged authentic origin (Moati 2014, 47-48).

Addressing the problem of the beginning—as its name also suggests—, *Genesis* can be seen as displaying the loss of meaning and origin through repetition. Here, every click is performed by subjects who are not fully present both because they are differed in space (thanks to the Internet) and because they are not consciously, intentionally arguing for the content of the biblical sentence: their performatives are *unhappy*, as Austin (1962, 14) would say. Every click counts as a quotation of the supposed original passage, which, in turn, appears to be a mere perspective effect engendered by the chain of iterations.

Genesis pushes this logic even further when it exhibits the production of a brand-new meaning (which also takes the form of embodied, material novelty) as the result of the series of repetitions. In order to address these aspects, Judith Butler’s thought might come in handy. Drawing on Derrida’s theory of general iterability, Butler strengthens the link between citationality and performativity, which is regarded as the dynamic through which identity is molded and produced: «performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual» (Butler 1990, xv), she writes; «Performativity [...] is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition» (Butler 1993, 12). In Butler’s theory, the linguistic performative has a two-fold function and an ambivalent status: on the one hand, it can be a tool of the authoritative speech, an expression of sovereign power and coercive norms; on the other hand, it is the only element possibly capable of causing an anti-hegemonic deviation from those norms themselves. The power at stake here is not the one pertaining to a subjective, intentional agent; rather, it is a kind of impersonal, distributed power that emerges in the collective iteration of dominant practices. It is precisely in this collective iteration that the unexpected can occur: being constitutively liable to de-contextualization, the performative element is capable of breaching the hegemonic context and producing new meanings. When the performative utterance is employed in this subversive way, taking advantage of the possibility of re-signification and re-semantization of that given expression, one witnesses the emergence of novelty. This novelty is both social and physical, to the extent that the linguistic transformation always has material results (Butler 1993), and it does not occur *ex nihilo*, but rather is the emergent and transient outcome of the series of variations.

In the case of *Genesis*, it is through a similar process that novelty is produced by means of repetition: a new linguistic string is created by the reiterated clicks, by the sequence of (slightly) unfaithful quotations of the

supposedly original sentence. Moreover, the second phase of *Genesis* displays the materialization undertaken by the linguistic expression, showing how language can also shape the physical dimension. Kac exploits this dynamic in order to state his rejection of the anthropocentric perspective that underpins not only creationist views but also misunderstandings regarding evolution, as it is the case for the so-called “march of progress” that depicts *Homo sapiens* as the peak of the evolutive path (cf. Gould 1989, 12 for a criticism of this popular iconography). As Kac explains, «the ability to change the sentence is a symbolic gesture: it means that we do not accept its meaning in the form we inherited it, and that new meanings emerge as we seek to change it» (Kac 2007, 164): there are alternatives to a perspective according to which humanity holds the mastery of all living beings.

However, it might be worth clarifying how the novelty at issue is produced and at what level it takes place. «Let a have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth»—so reads the sentence resulting from Kac’s bio-artistic operation. Claiming for a brand-new meaning could appear biased at the least, as the text looks just like the previous information in a noisier version: *Genesis* case—it could be argued—merely reveals the entropic decay undergone through time by any information. But Kac’s operation shows that novelty arises at the level of the expression of meaning, not on the plane of signification: Kac’s sentence exhibits the inauguration of a new, asignifying sense by displaying this slight detour from the divine command. The bio-artist’s productive gesture unfolds a post-signifying, counter-signifying field in which novelty happens. The strategy of *Genesis* is perversion: the perversion that occurs when iteration deviates from its own terms.

The subversive options that emerge through the iteration of the hegemonic vision result also from chance, which finds place within the interstitial spaces disclosed in and by repetition. Kac’s transgenic artwork makes us aware of the possibility of inhabiting the aleatory space among one citation and the following one, thus exploring the opportunities offered by such minoritarian, insurrectional strategy of sense-making.

III. Between Chance and Constraint

If one considers *Genesis*’ outcomes (the sentence resulting from the clicks, the synthesized music, the molded objects), it is hardly arguable that their exact features are the result of Kac’s careful project, even though one can rightly affirm that Kac is the artist who authored the art piece. Those actual features, that were not designed by Kac, should be rather regarded as the result of chance—a chance inserted by Kac in his work of art. But what kind of chance is at stake here?

Being both biologically living *and* an artwork, *Genesis* raises some peculiar problems: it is not clear whether the chance and the risk involved should be regarded in the exact same way one regards the chance at work in, say, Jean Arp’s collages, or whether the biological activity of Kac’s artwork implies that such work has a radically different status, bringing a different kind of chance into the picture. Drawing a strict distinction between *Genesis* and more ordinary artworks would be a way to dismiss

the problems raised by bio-art, such as the analogy between artworks and living organisms. In fact, bio-art does not differ from art in general: it forces us to explicitly consider some problematic aspects of art as such, like the agency that lies in every artwork at least to some extent.

The parallel between artworks and living beings represents a long-standing issue in philosophy. Already Aristotle drew a comparison between them, suffice it to mention the passage of the *Poetics* in which tragedy is compared to an animal (Poet. 1450 b 34-35); such idea has been widely exploited ever since, from Goethe and Romanticism up to very recent days (for example in 1958 Étienne Gilson argued for the «embryogenesis of the painting», Gilson 1958, 196-212, my trans.). Nevertheless, organisms and artworks have usually been compared with reference to the internal necessity and coherence they both appear to display: the artwork «is made in the *only* manner it was *possible* to make it» (Pareyson 1960, 51, my trans., emphasis of the author), wrote for instance Luigi Pareyson when arguing for an intrinsic, necessary law pertaining to (and established by) each and every work of art—which was in turn understood in terms of an organism (Pareyson 1960, 62). According to these views, in the artistic process aleatory elements can be admitted as long as they will retrospectively prove themselves to be necessary. However, it may be possible to regard such popular parallels from yet another perspective, i.e. arguing that both the artistic and the organically living domain rely on chance.

Arguing for the radical contingency of evolution, paleontologist Stephen Jay Gould claimed that if one could let the tape of evolution run again, its outcomes would be very different from the forms of life we are acquainted to experience today (Gould 1989, 17-22). [4] Even more radically, in 1970 French biochemist and Nobel-prize winner Jacques Monod had already argued for life *tout court* to have originated as a contingent event: «The universe was not pregnant with life nor the biosphere with man. Our number came up in the Monte Carlo game» (Monod 1971, 145-146). Evolution shall thus be regarded as a process largely guided by fortuitous events, a dynamic in which no room for finalism can be found. These traits are not at odds with the logic underpinning artworks. Wolfgang Welsch, for instance, has recently argued that chance is at work not only in biological evolution but also in the artistic domain, provided that one focuses on the process of the making and on the moment of reception rather than on the finished products (Welsch 2017, 172-173). Chance, moreover, famously plays a paramount role in Avant-garde movements as well as in a number of tendencies Avant-garde gave rise to—from automatic processes of composition to aleatoric music. «Emphasizing non-intentionality and auto-generativity», Welsch writes, «Avant-garde artworks provide us with an access to the logic of evolution» (Welsch 2017, 174, my trans.). If Joseph Beuys regarded his own «sculpture as an evolutionary process» (Beuys & Harlan 2004, 9), the same could be said in even more radical terms of Kac's *Genesis*. Here, the work of art is literally alive and it cannot avoid going through changes: it evolves and develops new features in front of the recipients or, more accurately, thanks to its interaction

[4] Strong evidence of such contingency is provided by *Pikaia gracilens*, an ancestor of chordates (and of *Homo sapiens* among them), that was pretty rare to find in the Middle Cambrian. Being the only chordate found in Burgess Shale or in other Lower Paleozoic Lagerstätten, *Pikaia* leads to the conclusion that our phylum was not largely represented at the time. Therefore, our very existence may now be seen as depending on the unlikely fact that *Pikaia* did survive the decimation of the Burgess fauna, and that such survival «was a contingency of "just history"» (Gould 1989, 175).

with them. *Genesis* displays in the clearest terms the evolutionary process undertaken by artworks as such by stressing the role of chance in this very proceeding.

Here, however, one does not confront an unrestrained declension of randomness: the genetic variations induced by the clicks (i.e. by the movements performed by the ultraviolet lamp when participants are clicking) are indeed fortuitous, but they still take place within a range of actual possibilities. The space and time disclosed by the reiterated clicks—the moment between one click and the following one, in which the lamp moves and the DNA changes—have to be understood as a flexible, yet localized field of possibility in which one witnesses a constant renegotiation of the balance between chance and constraint. As regards *Genesis*, such constraints are primarily linked to the biological status of the artistic installation. It has been rightly pointed out that «a long-standing tradition, rooted in classical antiquity first and christianity later, has accustomed us to regard Nature as *chora*, as formless, precisely because capable of accommodating *any form*» (Mandrioli & Portera 2013, 270, my trans., emphasis of the authors). From the 20th century onwards, however, life sciences have acknowledged the fact that not any form is actually feasible: when evolving and developing, biological structures are always subjected to some constraints. Such constraints consist of «genetic, ontogenetic, physical, structural, mechanical, functional, historical» (Mandrioli & Portera 2013, 278, my trans.) limitations imposed to the activity of random variation. It is the «double scandal» to which Alessandro Minelli has drawn attention:

calves with two heads and *Drosophilas* with four wings would seem to be impossible creatures, and yet nature is able to produce them. Scolopendras with twenty-two pairs of legs would seem a banal variation on the more common ones with twenty-one pairs, but nature is incapable of producing them. (Minelli 2009, 64-65)

Chance dwells within the boundaries set out by these material constraints, which, however, should not be regarded exclusively as negative limitations. They actually do not prevent the occurrence of novelty—quite the contrary: constraints can be understood as positive elements in guiding and influencing evolution (Mandrioli & Portera 2013, 280). Moreover, such constraints are not fixed. This is to say, the boundaries that circumscribe the reign of feasibility are themselves constantly changing over generations: «first and foremost, what evolve are the rules», Minelli underscores (quoted in Mandrioli & Portera 2013, 286, my trans.). *Genesis* displays precisely the novelty emerging through repetition: a novelty, thus, that does not occur *ex nihilo* but is built at the very margins of reality, renegotiating them by questioning the delicate balance between chance and constraints, opportunities and impossibilities.

In this framework, both *Genesis* artwork, on one hand, and biological evolution on the other appear to recall tinkering more than engineering (Jacob 1977, 1163-1164): there is no previous plan to follow; novel features or meanings are not produced from scratch but through variation. It is through the crafty activity of recombination and assemblage of those elements that are already at disposal that something new occurs. The subversive sense of *Genesis*' "perverted" sentence emerges by means

of re-signification, just as it happens to those anatomical structures that get “re-signified” in the cases of *exaptation* (“exaptation” referring to «those characters, evolved for other usages (or for no usage at all), and later “coopted” for their current role», Gould & Vrba 1982, 6). In such praxis—that could also be regarded through the lens of Claude Lévi-Strauss notion of *bricolage*, for instance (Lévi-Strauss 1966, 16-36), or by means of Michel de Certeau’s *poaching* [*braconnage*] (Certeau 1980), or in comparison to Charles Jencks’ paradigm of *Adhocism* (Jencks & Silver 2013)—some elements get assembled together while other elements get decoupled. This often results in «incongruous marriage[s]», in «the copulation of incommensurable things» (Jencks & Silver 2013, xix). By way of the «devious means» (Lévi-Strauss 1966, 16) of this *bricolage*-like procedure, art and nature bring novelty into being and shape the world we inhabit.

IV. Sympoietic subjects and responsibility in the entanglement

Genesis elicits practices of participation: the recipients, here, are not disinterested beholders that merely stare at a piece of art that, in turns, lays inert in front of them. *Genesis* cannot be regarded as located in an autonomous, fictional, ineffective dimension clearly and quietly parted from reality. On the contrary, *Genesis* is real and alive, and *Genesis*’ recipients already dwell in the same space of the artwork when they decide to click or not to click on the button that induces genetic mutations. In both cases, they cannot but play an active role in shaping *Genesis*’ DNA and molding its subsequent outcomes. However, this morphogenetic activity is not a one-way process: as they modify the living art piece, the human participants get in turn subtly shaped by it. The relation between artwork and human subject, thus, produces the latter as well as the former. Artistic participation turns into a practice of subjectivation.

How should we conceive such practice? A first hypothesis could consist in regarding this process of mutual shaping in terms of autopoiesis. If we adopt this biological concept (Maturana & Varela 1980), which accounts for the cases in which producer and product overlap in a self-productive operation, we can understand the whole *Genesis* project as an autopoietic system that includes human beings as well as bacteria, artificial DNA, linguistic strings. The notion of autopoiesis has found an explicit and fruitful application within art theories, specifically in the *Ästhetik des Performativen* outlined by Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2008). Fischer-Lichte argues for a «self-generating and ever-changing autopoietic feedback loop» (Fischer-Lichte 2008, 50) occurring between the people involved in a theatrical play or in an artistic performance; such feedback loop works through a constant increase of its effects, which spread on the model of infection and contagion [*Ansteckung*] (Fischer-Lichte 2008, 94-95; on this see also Fischer-Lichte 2005). To put it briefly, Fischer-Lichte emphasizes the role of «the bodily co-presence of actors and spectators» (Fischer-Lichte 2008, 38) who implicitly interact and mutually influence each other, so that the art piece itself appears to be elusive (*unverfügbar*: unavailable, not at disposal) because no participant (not even the artist) can univocally decide its developments: «the performance [...] occur[s] between the actors and spectators, and even between the spectators themselves» (Fischer-Lichte 2008, 33, emphasis of the author). Similarly, Georg

Bertram suggests that individuals «articulate their own understanding of themselves through the interaction with artworks, thereby determining their status as human beings» (Bertram 2017, xxix, my trans.). Bertram, however, dismisses the specific materiality of the artwork (Bertram 2017, 72); Fisher-Lichte instead, though excluding the activity of non-biological matter, acknowledges the central role of the body. The transformative power of the artistic relationship acts upon the bodies of the participants, which recalls the thesis of performative production of identity outlined by Butler. According to Butler, the body itself is a practice: it is «not a “being”, but a variable boundary» (Butler 1990, 177); it is «less an entity than a living set of relations» (Butler 2015, 65). There is always a recursive dynamic that takes place between subjects and environment, as scholars who brought attention on the so-called “niche-construction” have not failed to notice (e.g. Odling-Smee et al. 2003). «The body cannot be [...] dissociated from the infrastructural and environmental conditions of its living and acting» (Butler 2015, 65), Butler adds; however, this does not entail any “originality” of the body nor of the environment: they both are the constitutively unstable result of the never-ending relationship in which they are involved. The subjects produced through and by the interaction with *Genesis* therefore appear as the embodied yet flexible outcomes of a praxis of artistic iteration which develops according to an autopoietic pattern.

In this account, however, subjects could be conceived as completely non-detachable from one another, up to making one wonder about their subjective status *tout court*. Autopoiesis seems to absorb difference in an exceedingly cohesive complex, a small-meshed system in which the relational space between one element and the other is reabsorbed as the different elements themselves end up overlapping. The notion, then, should be mitigated in the sense of heterogeneity.

Drawing on the work of biologist Lynn Margulis and particularly on her theory of endosymbiosis, Donna Haraway has philosophically developed the idea of *sympoiesis*, concisely defined as a «making-with» (Haraway 2016, 58). *Sympoiesis* is not necessarily at odds with autopoiesis, provided that one does not conceive autopoiesis as self-sufficient autonomy and as absence of relations. The two are then in a relationship of «generative friction, or generative enfolding, rather than opposition» (Haraway 2016, 61): «*Sympoiesis* enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it» (Haraway 2016, 58). [5]

In the process of *sympoiesis* «critters become-with each other» (Haraway 2016, 58), they experience what Margulis called «the intimacy of strangers» (quoted in Haraway 2016, 60): in the *sympoietic* scenario the different elements—be they living or non-living entities, human beings or non-human creatures—do not precede the relationships in which they are caught up; rather, they «make each other through semiotic material involution» (Haraway 2016, 60). These assemblages and concatenations are truly creative, they produce a full-fledged novelty that, however, does not come from nowhere but is rather the result of unexpected assemblages. *Genesis* is, in fact, a *symbiogenesis*: it is the queer encounter between Kac, a passage of the Bible, the Morse code, *E. coli* bacteria, museum visitors,

[5] In defining *sympoiesis* and autopoiesis Haraway writes: «In 1998 [...] M. Beth Dempster suggested the term *sympoiesis* for “collectively-producing systems that do not have self-defined spatial or temporal boundaries. Information and control are distributed among components. The systems are evolutionary and have the potential for surprising change”. By contrast, autopoietic systems are “self-producing” autonomous units “with self-defined spatial or temporal boundaries that tend to be centrally controlled, homeostatic, and predictable”» (Haraway 2016, 61). If one sticks to these definitions, it becomes plain to see why the notion of *sympoiesis* may result more appropriate in accounting for *Genesis*, whose intrinsic relationality we want to stress.

Internet users... Symbiogenesis do not display original origins, because they happen *between* the subjects they generate. If an artistic installation such as Kac's can be said to elicit praxis of subjectivation, then, one has to keep in mind what kind of subjectivity is at issue here: a subjectivity that only takes place in this radical betweenness. The conceptual tools traditionally employed by aesthetics, such as the notions of artist, artwork or recipient, are now no longer useful: far from representing foreclosing categories, artists, recipients, art pieces are intimately enmeshed with one another.

In the framework of this radical enmeshment it is no longer possible to trace actions back to a subject capable of fully intentional and conscious deeds because, as Derrida has shown, original intentions and meanings get lost along the path of repetitions. Subjects emerge in the relations rather than preceding them, which leads to the possibility of conceiving forms of agency without agents (Butler 1990, 187) or forms of agency that exceed agents: as Butler claimed, «there need not be a “doer behind the deed”» because «the “doer” is variably constructed in and through the deed» (Butler 1990, 181).

Signification – Butler points out – is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. [...] All signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition. [...] It is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible. (Butler 1990, 185)

Such scenario, in which one confronts a distributed kind of agency that only takes place within the interstitial spaces of relations and iterations, may appear to result in an outlook on reality in which there is no room for responsibility. But this is not necessarily the case. Karen Barad, who bases her agential realism on quantum mechanics, deconstruction, post-structuralism and feminism, has deeply stressed the *entanglement* in which all entities are caught up, not only at a cultural level but rather in a deeply material sense. According to Barad, the world is not made of «independent objects with inherent boundaries and properties»: it is rather made of *phenomena*, which «are the ontological inseparability of agentially *intra-acting* “components”. That is», Barad adds, «phenomena are ontologically primitive relations – relations without preexisting relata» (Barad 2003, 815, emphasis of the author). In syntony with Haraway and her notion of *responso-ability* (Haraway 2016), Barad reconciles ethics with such relational ontology of the entanglement, rooting responsibility in the very physics of matter. In this way, ethics does not result in a superimposition of human values upon the living (as it was the case in the biblical passage) and upon reality as a whole (as it happened in the project of modernity), it is rather a feature displayed by reality itself in its ontological structure. Entanglements do not entail the loss of differences, quite the contrary:

Entanglements are relations of obligation – being bound to the other – enfolded traces of othering. Othering, the constitution of an “Other”, entails an indebtedness to the “Other”, who is irreducibly and materially bound to, threaded through, the

“self” – a diffraction/dispersion of identity. “Otherness” is an entangled relation of difference (*différance*). Ethicality entails noncoincidence with oneself. (Barad 2010, 265)

In this way, one can acknowledge that responsibility lies at the core of reality without seeing subjects as entities with strong boundaries or as primary sources of agency and sense-making.

Responsibility – Barad goes on – is not an obligation that the subject chooses but rather an incarnate relation that precedes the intentionality of consciousness. Responsibility is not a calculation to be performed. It is a relation always already integral to the world’s ongoing intra-active becoming and not-becoming. It is an iterative (re)opening up to, an enabling of responsiveness. (265)

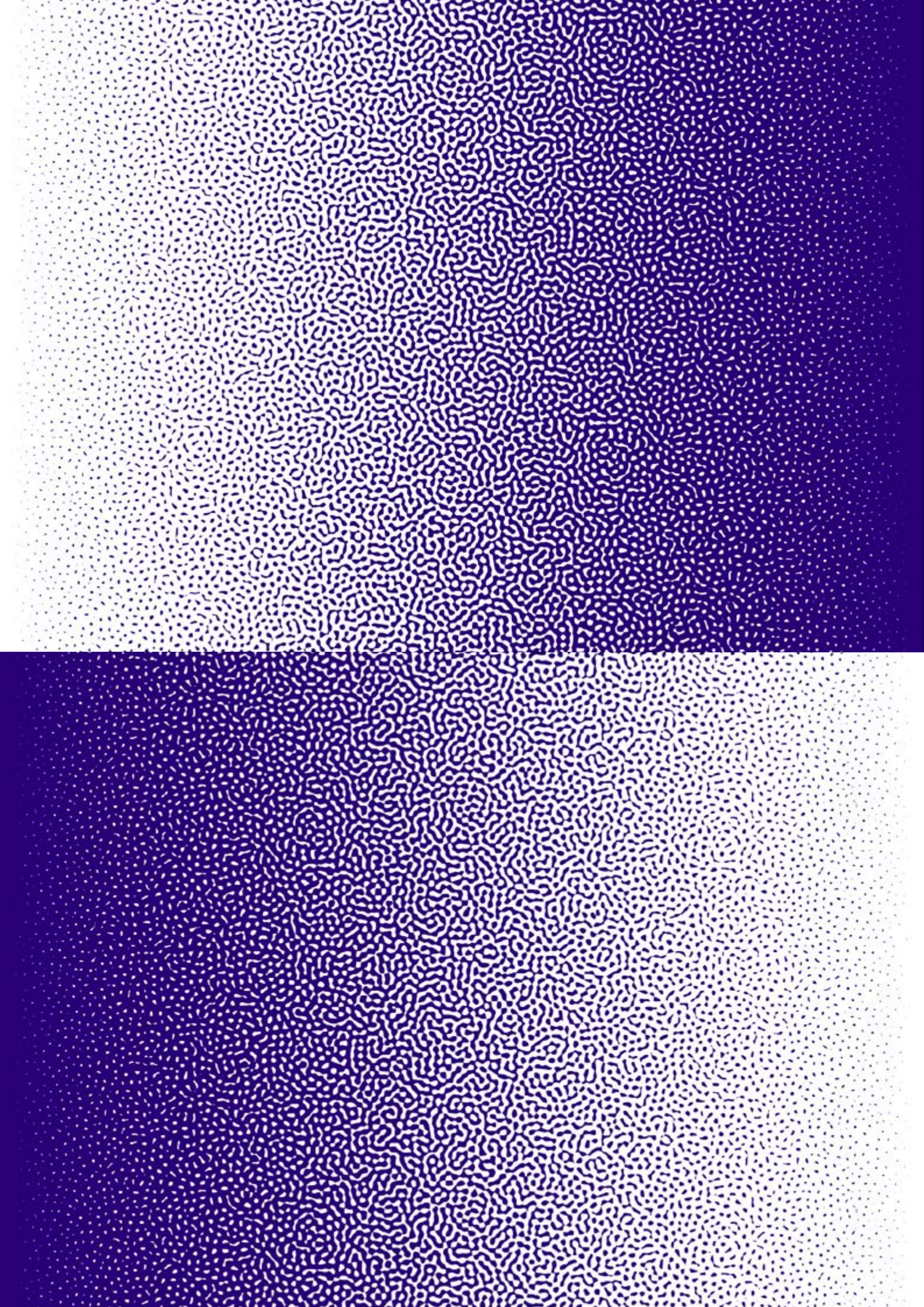
Such material responsibility is the one displayed by *Genesis*. *Genesis* elicits forms of dialogue and relationship that entail responsiveness; it therefore assumes ethical, social and emotional connotations. In general, as it has been pointed out (Di Stefano 2012, 79-80), responsibility can be regarded as the main issue addressed by Kac’s artistic activity.

Ultimately, not only can one claim that *Genesis* symbolically represents (that it is about) the dismissal of the anthropocentric fallacy of human dominion upon the living world; it is also possible to argue that such dismissal is accomplished by the art piece itself. *Genesis* does not merely address the topic: it performs it. Far from ruling the world, human beings should regard themselves as irreducibly enmeshed and entangled in the materiality of “nature”. There is no dominion; rather there are (there can be, there must be) alliances and forms of *making kin*, as suggested by Haraway. Kac’s transgenic art helps us understanding that we are earthlings, and that «earthlings are *never alone*» (Haraway 2016, 58, emphasis of the author): «The Human Genome Project (HGP)», Kac states, «has made it clear that all humans have in their genome sequences that came from viruses, acquired through a long evolutionary history. This means that we have in our bodies DNA from organisms other than human. Thus we too are transgenic» (Kac 2007, 180). The fact that «we have never been individuals» (Gilbert et al. 2012, 325) does not necessarily imply that we cannot be subjects – subjects, however, that have to be conceived in terms of «assemblages [that] [...] crystallise complementary segments of subjectivity», subjects that «[find] themselves enveloped by a number of transversal collective identities or [...] situated at the intersection of numerous vectors of partial subjectivation» (Guattari 1995, 98), as Félix Guattari has suggested. In a word, sympoietic subjects that can never elude responsibility in the entanglement.

Bibliography

- Aristotle (2006). *Poetics*. Eng. trans. by J. Sachs. Newburyport, MA: Focus.
- Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), 801-831.
- Id. (2010). Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. *Derrida Today*, 3 (2), 240-268.
- Bertram, G.W. (2017) [2014]. *L'arte come prassi umana. Un'estetica*. It. trans. by A. Bertinetto. Milano: Raffaello Cortina.
- Beuys, J. & Harlan, V. (2004) [1986]. *What is art? Conversations with Joseph Beuys*. Eng. trans. by M. Barton & S. Sacks. West Hoathly: Clairview.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Id. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Id. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Certeau, M. de (1984) [1980]. *The Practice of Everyday Life*. Eng. trans. by S. Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, J. (1988) [1972]. Signature Event Context (1-23). In *Limited Inc*. Eng. trans. by S. Weber & J. Mehlman. Evanston IL: Northwestern University Press.
- Di Stefano, E. (2012). Creatività e arte transgenica (77-82). In L. Russo (ed.). *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*. Palermo: Aesthetica Preprint.
- Fischer-Lichte, E. (2005). Zuschauen als Ansteckung (35-50). In M. Schaub et al. (eds.). *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Paderborn-München: Fink.
- Id. (2008) [2004]. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Eng. trans. by S. I. Jain. London-New York: Routledge.
- Gilbert, S.F. et al. (2012). A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals. *The Quarterly Review of Biology*, 87 (4), 325-341.
- Gilson, E. (1958). *Peinture et réalité*. Paris: Vrin.
- Gould, S.J. (1989). *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. New York: W. W. Norton.
- Gould, S.J. & Vrba, E.S. (1982). Exaptation. A Missing Term in the Science of Form. *Paleobiology*, 8 (1), 4-15.
- Guattari, F. (1995) [1992]. *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Eng. trans. by P. Bains & J. Pefanis. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Haraway, D.J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham-London: Duke University Press.
- Jacob, F. (1977). Evolution and Tinkering. *Science*, 196 (4295), 1161-1166.
- Jencks, C. & Silver, N. (2013) [1972]. *Adhocism: The Case for Improvisation*. Cambridge, MA-London: The MIT Press.

- Kac, E. (2007). Life Transformation – Art Mutation (163-184). In E. Kac (ed.). *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge, MA-London: The MIT Press.
- Lévi-Strauss, C. (1966) [1962]. *The Savage Mind*. Eng. trans by G. Weidenfeld. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Mandrioli, M. & Portera, M. (2013). La genesi delle forme biologiche. Creatività nei vincoli (267-288). In A. Pinotti & S. Tedesco (eds.). *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Maturana, H.R. & Varela, F.J. (1980). *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel.
- Minelli, A. (2009) [2007]. *Forms of Becoming. The Evolutionary Biology of Development*. Eng. trans. by M. Epstein. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Moati, R. (2014) [2009]. *Derrida / Searle: Deconstruction and Ordinary Language*. Eng. trans. by T. Attanucci & M. Chun. New York: Columbia University Press.
- Monod, J. (1971) [1970]. *Chance and Necessity. An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. Eng. trans. by A. Wainhouse. New York: Knopf.
- Odling-Smee, F.J. et al. (2003). *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Pareyson L. (1960) [1954]. *Estetica: Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.
- Welsch, W. (2017) [2006]. Creatività mediante il caso: il modello dell'evoluzione e alcuni paralleli artistici (165-187). In *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*. It. trans. by A. Nannini. Palermo: Aesthetica.



Scritture contingenti – caso e letteratura nel Novecento

III.

149

- 171 Coup de « dé » et « lois du hasard »
dans les créations poétiques et plasti-
ques de Ghérasim Luca
Sibylle Orlandi
- 185 Hasard et Orient au XXe siècle.
Les controverses artistiques
Boulez / Cage et Queneau / Breton
Sébastien Wit
- 197 Decolonizzare la lettura.
Indecidibilità nella prosa
rioplatense (1960-1969)
Paulo Fernando Lévano

Jean-Pierre Zubiato

Maître de conférence in Letteratura francese all'Università di Tolosa, traduttore e poeta. Segnato dalle sue origini latine e basche, dall'incontro con l'Estremo Oriente e dalle filosofie della Natura, coltiva le lingue straniere, il canto e la pratica musicale. È autore di numerosi studi sulla poesia e la canzone moderna. Ha pubblicato nel 2020 una raccolta poetica dal titolo *Chants du carnets de notes* presso le Edizioni Al Manar.

zubiato@univ-tlse2.fr

This paper aims to show that the problem of chance is to consider as the center of the tensions of the 20th century modern poetry, as it questions humans creation in an period of philosophical suspicion and of technical capacities to act on reality. Its reflexive language constitutes a form of awareness, of relay, and of rejection of the censorship that modern man has invented in order to control his destiny by his representations of the world ; the experience of this reflexivity that modern poetry has brought to an unprecedented degree of intensity can be seen as an incessant reassessment of the constructive scope of chance and of its specular function. In the context of the fetishisation of man's unlimited power, more influenced by technological advances than by Nietzsche's "death of God", the experience of chance – expressed both in the writings freed from all hindrances and in the aesthetics under constraint – obliged one to take into account the paradoxes of emancipation, as it assigned to the material resistance of the elements of language, considered as a form of otherness in the discursive project, the role of a superego that was precious for individual freedom as well as for the freedom of the public thought.

Réfléchir sur les rapports du hasard et de la poésie moderne, c'est d'abord, si l'on regarde de très haut sa cartographie officielle, s'engouffrer dans une brèche ouverte par Mallarmé et élargie par les surréalistes. Le premier, on le sait, finit sa vie sur un *Coup de dés* qui donne raison au hasard ou plus exactement qui lui cède du terrain. Nous sommes en 1897. La « pensée » qui « émet un coup de dés » s'avoue débordée, soumise au « lieu » et aux « constellations » : « Toute pensée émet un Coup de dés », dit-il (Mallarmé 1945, 477). Et ce sera, ou peu s'en faut, son dernier vers. Quant à l'entendre, il faut remonter au rêve de *Crise de vers* pour en avoir une idée. Mauvais génie, le hasard s'identifie dans ce texte avec la langue diluée par l'usure. C'est l'autre nom de l'arbitraire du signe incarnant une pseudo-nécessité historique, une monnaie de singe, en vérité, trompeuse sur la libre circulation des pensées qu'elle symbolise et prétend rendre possible. Comment y échapper ? Mallarmé l'avait imaginé en *faisant advenir les lois non reconnues* de la matière verbale. Il s'était ainsi posté en médiateur d'un ordre libérateur *aux allures arbitraires mais motivant la part insensée du signe*. Et il avait conçu un vers totalitaire compensateur du caprice de l'arbitraire langagier et de la dilution du sens dans ses usages. Le *Coup de dés* comme échec, alors, comme perte de ce vers ? À moins que, d'alexandrin, il n'ait, écoutant sa musique, accepté qu'elle résonne de partout et ne se soit, tout bonnement, étendue ? Alors, le naufrage ne serait que celui de *certaine* pensée qui oublie de se lire. Et le long poème éclaté ne serait qu'une métamorphose du vers synthétique qui voulait ramener le nocturne dans le mot *nuît* qui l'évacuait, à ses yeux. Et de fait. Le vers idéalisé n'avait en vérité été lui-même qu'une tentative de dynamiser infiniment la fausse *économie*, l'inflation du langage analytique menaçant de fixer le non-sens circulatoire en « lac dur oublié des vols qui n'ont pas fui » [1]. Prise au pied de la lettre, la phrase « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » en fut l'achèvement. Lapalissade, elle restitua toute sa valeur à la pensée de hasard autrement entendue. Nous dirons donc, en ce premier temps, que le dernier vers du poème dépensé, « Toute pensée émet un Coup de Dés » fonctionne comme une balance sur quoi pèse le poids du monde dont elle a dû accueillir le « lieu », ou qu'elle a dû accueillir comme lieu. Pensée risquée de la raison incertaine, contre la logique mécaniste de la pensée analytique, il libère toute l'énergie de la création dans un matériau fissile. Un siècle est clos. Tout s'est passé comme si la hantise du hasard avait buté sur le paradoxe de l'espace littéraire *défait* au profit d'un « lieu » creusé de non-dits appelant l'imaginaire.

[1] Référence au fameux poème des *Poésies* « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ». Cfr. Mallarmé (1945, 67)

Celui par lequel le surréalisme allait commencer ? En un sens, oui, mais inverse. L'injonction à « tout lâcher », en effet, l'invitation à s'abandonner au donné furent d'emblée érigées en principes esthétiques libérateurs par Breton et ses amis. Bon génie, le hasard devint vite pour eux, sous la forme physique de la rencontre fortuite ou verbale de l'indétermination sémantique et de la polysémie accueillie, le moteur le plus sûr de la libération de sens. Objectivé dans la coïncidence, il était la manifestation d'une Loi de l'ouverture du monde où chaque chose et chacun avait de quoi se ressourcer infiniment : celle de la relation mystérieuse attirant l'attention sur elle plutôt que sur les objets qu'elle mettait en rapport. Ainsi Eluard adressait-il à la « Femme » qui « me[t] au monde un corps toujours pareil/ Le [s]ien » un « Tu es la ressemblance » [2] contenant, si l'on peut dire,

son propre complément. L'amour de hasard de la femme « facile » devenu Amour tout court, et pur selon un mot qui lui est cher, c'était, à l'heure où Denis de Rougemont en soulignait le poids (Rougemont 1939), toute une mythologie de la prédestination amoureuse interindividuelle qui était renversée. Là encore, pourtant, le *procédé de l'abandon à ce qui vient* allait devoir être apparemment retourné pour mieux s'affiner, s'épurer. Accomplissement d'un ordre libérateur, la dispersion n'avait eu de cesse de devoir se questionner, se comparer, pour être sûre de bien *se ressembler*, avec le risque de se méduser en ce retournement et de voir, partant, le hasard lui-même trahi dans la figure du même. Les retours sur expériences, en d'autres termes, avaient dû être intégrés à l'abandon. *Capitale de la douleur* en était un, avec son amour à trois *recueilli* mais vidé de tout nom, de toute acrimonie, de toute reprise en main possessive : ni Gala, ni Éluard, ni Max Ernst n'apparaissait, ce dernier même reflété dans un poème qui déplaçait et le tableau et le maître. Chez Breton, manifestes, décrets, autocommentaires *regardants* avaient transformé la liberté hasardée en mouvement incessant de confirmation de l'élan, en examen de conscience et en mots d'ordre pour se ressaisir. Tant et si bien que Breton, quelques années à peine avant sa mort, avait fini, en 1959, par donner figure au « hasard objectif » : et c'était une sculpture à laquelle il avait attribué ce nom. Comme si l'abandon au hasard n'avait été, dès les années 20 où il avait appelé à le reconnaître, qu'une façon d'affirmer le pouvoir de nomothètes de ceux qui l'accueillaient, devenus ainsi législateurs. Mouvement inverse de celui de Mallarmé, disions-nous. La foi dans le hasard avait aussi débouché sur un paradoxe où la physique du lieu intervenait : celui de l'espace littéraire *reconstitué* contre le support matériel sans cela privé de sens et faisant retour sur sa suffisance aussi plate que creuse d'objet nécessaire – comme un poème autosuffisant.

Modernité ou objectivation métamorphique de la réalité hasardée, alors ? Et non pas, comme certaine histoire littéraire s'est évertuée à le répéter, tentation autotélique ? Assurément. Mais pour que ce repli n'opère pas en douce, encore faut-il justement l'affronter, lui donner prise pour le retourner. En ce sens, voir deux voies opposées, rimbaldienne et mallarméenne, dans son devenir, c'est manquer le combat salutaire que l'une et l'autre se sont livrées, dans les deux acceptions, objective et subjective, du réflexif *se*. Parce qu'il y a en effet un ennemi commun, et il est intérieur. C'est le Verbe-Janus qui, selon l'angle d'où on le regarde, montre sa figure hagarde de créature contingente ou son visage de plomb de réalité nécessaire : autrement dit, la langue de la logique désignative. Elle fait affront à la mimologie, c'est entendu. Mais elle est si enracinée dans l'histoire de la *signifiance* que cela pourrait être tout comme. Symétriquement, elle interdit le libre choix de désigner et d'associer, mais son ancrage dans l'histoire du découpage logique de la réalité la désigne comme arbitraire. À l'heure où le *Cours de linguistique générale* de Saussure est publié, une ambivalence frappe donc, qui explique les apparents retournements. Et il s'agit bien de coup. Car la publication (posthume) de ce cours a une date : 1916. Et ce qui se passe alors, on le sait, cristallise un siècle de *mythologies* nationales aux effets multiples sur l'altération et le devenir hasardé des langues. Rien de semblable, certes, selon les territoires. Sauf que chacun y va de sa *légende*, autrement dit d'une utilisation du langage comme discours

[2] Poème célèbre du recueil *Facile* [1935, G.L.M.]. Cfr. Eluard (1968, 459).

explicatif et désignatif apposé au bas d'un tableau qu'on fait prendre pour le réel. Ici le propos prétend nommer le vrai. Activateur de représentation qui se veut univoque, il est exclusif. Et ce qu'il exclut, c'est la langue libre de ses évolutions et la langue choisie comme plus juste au regard d'un besoin nominatif. Une linguistique comparée serait ici fort éclairante. Mais il nous suffira de rappeler qu'en France, une telle exclusion avait commencé tôt, avec l'édit de Villers-Cotterêts, que la fondation de l'Académie l'avait assortie d'une assise grammaticale et esthétique, et qu'avec la République, on la parachève, l'École obligatoire normalisant les usages sur les bases « écrites » que Raymond Queneau appellera d'une « langue morte » (Queneau 1973, 74), et rabrouant les langues régionales et les dialectes – en empoignant au passage jusqu'au hasard routinier des « patois » allégorisé par l'anarchiste Gaston Couté dans la chanson de route *Les Mangeux d'terre*, dont il calque, bien avant Queneau, l'orthographe sur l'oral :

Z'ont groussi leurs arpents goulus
d'un peu d'glébe toute neuve
Mais l'pauv' chemin en est d'venu
mince comme eune couleuv' (Couté 2018, 168)

Tout un travail serait sans doute à faire pour distinguer, à cet égard, les vrais libérateurs décidant de leur destin langagier en absorbant comme ils l'entendent les heureux hasards, et les folkloristes condescendants. Mais le fait est que dans ce contexte, l'enjeu de la modernité est clair : c'est l'accueil motivé du hasard comme espace de libération. Et il faut douter de l'innocence des séparations *historiennes* qui s'arrêtent aux différences de style ou *d'école*. Derrière elle, un classement d'École s'impose, avec les bonnes notes attendues. Parallèlement, on peut suspecter ceux qui cherchent *la poésie* hors dissipation historique, dans quelque *façon*. Bonne et mauvaise élève, elle tiendrait plutôt du propos déplacé, inopiné donc et imprévu, dont le déplacement ranime l'endormi trop-déterminé. Breton assume en 1952 la filiation avec le symbolisme (Breton 1999, 629-639) – sans renier les oppositions. Plus tard, Bonnefoy refusera de donner à lire sa critique de Valéry comme une attaque. [3] La raison ? Il n'y va pas, dans l'histoire, de compétition, mais d'émancipation. On peut donc entendre que Mallarmé ait, d'une part, vu dans la disponibilité de signes arbitraires dont l'arbitraire est historiquement explicable une actualité déterminée mais non déterminante – en ce sens, un donné contingent à quoi opposer les chiffres d'une langue aux déterminations choisies –, et que, d'autre part, ces chiffres aient finalement dû accueillir la probabilité de leur relativité. Rien de contradictoire là-dedans. Il s'agissait de rejeter *décidément* toutes les formes d'arbitraire du signe non engageants et de promouvoir une vérité de parole où pussent se dire, au regard de l'actualité double de toute langue disponible (déterminée et non déterminante) les flottements du sujet et de la vraie pensée – celle qui ne pèse pas de ses gros sabots catégoriques. Il s'agissait de motiver la contingence. L'impair recyclé de Verlaine, si l'on veut, à ceci près qu'il pouvait sombrer dans le tic addictif. D'où, et pour la même raison, le travail inverse de réévaluation surréaliste, qui avait, lui, à s'arrêter et à se regarder bien face, par exemple en interrogeant les yeux de la muse qui l'emportait dans « L'Union libre » :

[3] Dans l'article « Paul Valéry », qu'il fait paraître dans *L'Improbable*. Cfr. Bonnefoy (1992, 105).

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche A la langue d'ambre et de verre frottés Ma femme à la langue d'hostie poignardée A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux A la langue de pierre incroyable Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant (Breton 1992, 86)

Ici pensé comme un potentiel cratylien de synthétisation des vibrations du monde dans la langue, loin des abstractions *entendues* du rationalisme analytique, là comme un activisme hermogéniste de reformulation incessante du même pour qu'il s'altère dans l'union libre, le hasard poétique moderne ne fut ainsi, en ses métamorphoses et en ses points d'ancrage, qu'un espace-temps déplacé destiné à échapper à toutes ses formes de fantasmatisation: objective ou évasive.

*

Comme tel, il ne pouvait, à partir de là, que se dissiper de nouveau devant les avatars de ce que j'appellerai la *logique du remplissage fantasmatique* du vide qui le guettait en toutes ses réalisations d'école, épigonales, révolutionnaires ou réactionnaires. Car sous couvert de raison dans l'histoire, la logique catégorielle revient toujours en force, et c'est toujours de la même façon: en dévoyant les *lieux-dits* ou en s'appropriant les *lieux vacants* de l'émancipation. Et au cours du vingtième siècle, elle ne manqua pas de s'illustrer dans le domaine.

Ainsi, à la critique révolutionnaire des mythologies nationales, au dévoilement de l'arbitraire des codes succéda bientôt une langue de bois où le plus hasardeux et le plus contingent allaient se figer – pour mieux récuser toute dissension – autrement dit tout imprévu. Témoin, par delà même le dévoilement, hors littérature, de l'internationalisme universaliste en supranationalisme avec sa phraséologie expansionniste et boursouflée, la défense toute stalinienne d'Éluard dans l'affaire Kalandra, et la bataille d'Aragon en faveur du vers traditionnel dans les *Lettres françaises* de l'année 1954. Érudit et subtil, ce dernier défend alors le sonnet *conditionné* comme « machine à penser ». Il y voit une façon de rendre « l'esprit maître » par la contrainte, mais prenant prétexte des dévoilements maniéristes des XVI^e et XVII^e siècles, y interdit la présence de la forme. Vise-t-il une liberté par la conscience qu'on prend de soi-même ? On aimerait le penser, si Aragon n'utilisait le verbe *laisser* plutôt que *rendre* dans l'expression « laisser l'esprit maître », et ne parlait de « liberté raisonnable ». Mais lisons:

Le sonnet pourtant refermé [...] laissera l'esprit maître de poursuivre l'image et la rêverie. C'est ainsi, au corset étroit des quatrains dont la rime est au départ donnée, que s'opposera cette évasion de l'esprit, cette liberté raisonnable du rêve, des tercets. À s'en tenir à ce que je dis, on pourrait entendre qu'ici la forme détermine la pensée. Cela peut se produire. Et c'est alors que le sonnet dégénère, la pensée cessant d'être la raison du vers et la justification de la rime (Aragon 1990, 154)

On ne fait pas meilleur éloge de la liberté surveillée, ni plus grand rétro-pédalage philosophique. « Pensée politique » (Aragon 1990, 160) précédant l'expression, libre décision d'un sujet sûr de ses options: tout y est d'un

positivisme rationaliste. Où la langue, poétique ou pas, est là pour remplir un vide *d'elle-même*: l'actualité que sa forme, précisément pourrait ouvrir à ce que Bonnefoy, à peine plus tard, va appeler « l'improbable, c'est-à-dire ce qui est », et qui se décline en « esprit de veille [...], poésie désirée, de pluie, d'attentes et de vent [...], grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables » (Bonnefoy 1992, 9).

Les lignes de force sont dessinées. Et l'alliance objective posée avec ce qui se passe d'un autre côté. Car ce rejet de la langue hasardée et cette défense de normes fantasmées, via la foi dans l'intuition d'un ordre supérieur et un réchauffé d'inspiration romantique, valident le même discours de libre-arbitre mandaté, cette fois du côté d'un nivellement relativiste. L'être-là et ses hasards sont si insignifiants au regard de l'absolu ! Ainsi, chez le Claudel des *Poèmes durant la guerre de trente ans*, un fond sonore, une langue incantatoire et résonante absorbe les distinctions affichées dans une indifférenciation aussi engagée que peu engageante. Les reconnaissantes *Paroles au Maréchal* (Claudel 1967, 577-580) sont certes suivies d'un *Un peu plus tard* (Claudel 1967, 580-581) palinodique, puis d'une lettre *Au Général de Gaulle*, elle-même précédée d'une cession de la parole à la France et d'un galvanisant *À Pied d'œuvre*. Mais c'est la même énonciation qui se perd en tergiversations émotionnelles, et la question se pose: auraient-elles été possibles dans une langue moins investie de prétention au libre-arbitre et à la maîtrise, moins sûre de relayer un sens absolu ? Tant de conviction pour tant d'hésitation à opter... Cette fois, c'est aux fulgurances de *Fureur et mystère* qu'on pense, et notamment, dans le bien nommé *Partage formel*, à la définition du poème comme « amour réalisé du désir demeuré désir » (Char, 1983, 162), qui ouvre les portes de l'actualisation trempées dans les tensions émotionnelles de l'humanisme désespérément armé et se contrôlant. [4] On peut aussi, dans un registre plus léger, reconnaître comme plus engageants que la ruminant claudélienne d'alors les jeux gratuits du *Maréchal Ducono* de Desnos:

S'il peut en écraser, s'étant rempli la panse, En tant que maréchal à maousse ration, Peut-il être à la bonne, ayant dans le croupion Le pronostic des fumerons perdant patience ? (Desnos 2003, 1233)

[4] On pense évidemment ici à l'épigramme poignante (138) des *Feuillets d'Hypnos* où le capitaine de la Résistance qu'il est, devant une exécution sommaire, ne donne pas ordre à ses hommes plus nombreux d'intervenir, afin d'éviter les représailles dans tout le village. Cfr. Char (1983, 208).

Cet argot n'est certes plus la dérive associative de *La Liberté ou l'Amour !* ou de *Rose Sélavy*. Mais la combinaison d'artifices concertés et de suggestions réflexives accueillies à même la langue (« maréchal à maousse ration » notamment) ne les trahit pas non plus. Renvoyant par anticipation le sonnet selon Aragon à sa pompe, cette « oscillation sémantique de l'argot dans le moule fixe du sonnet » (Dumas 2003, 1212) illustre un *Art poétique* revendiquant ainsi ses scories:

Par le travers de la gueule
Ramassée dans la boue et la gadoue
Crachée, vomie, rejetée –
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître –
Déchet, rebut, ordures
Comme le diamant, la flamme et le bleu de ciel (Desnos 2003, 1241).

Surtout, sa *vacance assumée* fait entendre, par contraste, les deux alibis creusés par la logique didactico-sentimentale pleine de ses prérogatives: la tentation de l'unité langagière, *a posteriori* ou *a priori*, qui rejette le déplacement, et la tentation inverse de la distinction, dans la langue, de la langue et de son objet ou de son sujet, qui rejette tout choix d'identification.

Au défaut du moderne, dans le siècle, la poésie cens(ur)ément sérieuse du moment, la poésie historiée a en somme, au nom du sens commun, pensé la langue comme remplissage des lacunes ou justification analytique des séparations. La préséance classique de la raison, son fétichisme de l'explication mécaniste et son horreur du vide, jadis illustrée par *les fonds de tableaux* [5] et la saturation de détails ou de couleurs dans la plastique ou la décoration, a continué son œuvre, a continué à *en imposer*, comme elle n'avait eu de cesse de le faire au long du XIXe siècle malgré les rododromades révolutionnaires du romantisme.

[5] À opposer, si l'on veut, à l'absence de fond de la peinture extrême-orientale.

*

L'ennui, c'est que cela se voit. Et en vérité, par delà Char et Bonnefoy que nous venons de croiser, pour tous ceux qui ont conscience que la liberté poétique est une réponse aux enchaînements délibérés autant qu'aveugles, choisis autant que subis, de la mécanique historique et des phraséologies idéologiques qui la justifient, la question du jeu du sens et du hasard dans le rapport entre le poème et son Autre, tel qu'il fût interrogé par Mallarmé puis par Dada et les premiers travaux surréalistes, non seulement ne peut pas être balayée d'un revers de main, mais doit être approfondie car elle est centrale dans cette optique.

Il n'est pas gratuit, en particulier, que Francis Ponge commence son *Parti pris des choses*, en 1942, par une « Pluie » que précision et hasard se partagent :

Chacune de ses formes a une allure particulière: il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu. (Ponge 1967, 32)

Le polyptote qui fait transiter le texte de l'objet *pluie* au participe *plu*, jusque dans le calembour qui fait de la phrase « il a plu » la glose de l'évaporation du « brillant appareil », répond à cette réflexivité ouverte par quoi Michel Collot désignait la modernité dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (Collot 1989, 173-186).

Dans un autre esprit, le Michaux de *Plume* invite à se garder de « la pensée d'un auteur » :

Les composantes de sa pensée ? Il ne les connaît pas. [...]

Sa pensée « logique » ? Elle circule dans un manchon d'idées paralogiques et analogiques (Michaux 1988, 219)

Et qu'il n'aille pas s'examiner ! « En un point aussi, l'examen de la pensée fausse la pensée » (Michaux 1988, 220). Reste à « comprendre » au sens plus étymologique que logique les mouvements incontrôlés en leur offrant un champ d'action pour devenir le participant engagé dans une vie qui déborde quoi qu'il en soit et dont il faut qu'elle déborde :

Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer
(avec une lumière) une zone d'ombre.

Toute science crée une nouvelle ignorance.

Tout conscient, un nouvel inconscient.

Tout apport crée un nouveau néant.

Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ?

Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.

Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.

Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? (Michaux 1988, 220)

Bientôt, Jaccottet trouvera au hasard des promenades de quoi nourrir ses poèmes, mais non sans jouer de repentirs qui les recyclent et dont leur irradiation signifie aussi le caractère limitatif. Il commence dès les années quarante la rédaction de carnets de notes d'observations qu'il va faire paraître progressivement, et déborder du côté de recueils ou prose et poésie s'entrelacent, se confrontent, se répondent. Du Bouchet réinvestira l'écriture en créneau reverdyenne en oscillation entre aridité lacunaire et développements torrentiels ; ce faisant, il touchera aux rapports du vers et du paragraphe (qu'on hésite à appeler versets) et, surtout, il questionnera la persistance d'un inachevé dans la version finale d'un poème en se livrant à d'incessantes recompositions de recueils ou de poèmes, dont il laissera une succession de versions publiées les unes après les autres, de sorte que toute fin de poème devient aléatoire.

Comment ne pas l'entendre ? Quelque chose s'est passé devant les diverses formes de raison et de déraisons dans l'Histoire, de déraison justifiée par une mécanique implacable : la conscience que du vide s'active dans le trop-plein, qui finit par tout irradier si la place lui est refusée. Désormais, l'ennemi est nommable, et ce n'est plus le Temps des *Fleurs du mal*. Plutôt le système, la configuration mentale qui le faisait voir tel à celui qui remplacera bientôt le « rêve de pierre » par les « ondulations de la rêverie » et les « soubresauts de la conscience » (Baudelaire 1967) [6] – j'ai nommé : le drame créationniste, qui, subi ou décidé, vous fait médiateur ou demiurge.

*

Qu'est-ce qui avait guidé en effet, Mallarmé affrontant contingences et déterminations de l'expérience langagière, sinon une mythologie de la Création ? Là où le discours

[6] Je mentionne ici trois textes connus qui se font écho à cet égard : les poèmes « L'Ennemi » et « La Beauté », dans les *Les Fleurs du mal* [1857. Poulet-Malassis] et la préface aux *Petits Poèmes en prose* [1869. Michel Lévy] que Baudelaire dédie à Arsène Houssaye. Cfr. Baudelaire (1968, 53, et 49 et 146).

transparent avait montré son vide de sens, s'était d'abord proposé l'imaginaire d'un ordre tout esthétique à lui opposer. Mais figuré, cet ordre des signes déplumé ne pouvait que geler. Insigne beauté. Bientôt, la part hasardeuse des associations langagières l'avait donc obligée, sous peine de mort symboliste, à pactiser avec d'autres de ses figures, de moins en moins identifiables et faisant couler la peinture en partition :

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
 pas tant
 qu'elle n'énumère
 sur quelque surface vacante et supérieure
 le heurt successif
 sidéralement
 d'un compte total en formation
 veillant
 doutant
 roulant
 brillant et médiant
 avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre (Mallarmé 1945, 477)

Où le changement de modèle faisait trembler jusqu'à la pertinence même de l'idée de médiation qui identifiait le poète à quelque nouveau Christ. Non. Le médiateur était bien le langage. Sous le coup du dramatisation créationniste, le hasard, dans « Crise de vers », s'était identifié avec les aléas de la langue historisée et, à ce titre, instrumentalisée par l'usage. Ainsi avait pu être préservée quelque Idée de pureté. Ou la pureté de l'Idée. Mais contre ce non-lieu hors-temps, le *Coup de dés* avait enjoint la poésie à s'allier avec une autre des formes du hasard, ou la même mieux pensée, beaucoup moins mythique, bien plus historique : le « lieu » et rien d'autre, qui invitait à remplacer l'usure du métal pur (l'or baudelairien ou l'or du Rhin, celui des grands orfèvres alchimistes) par une métallurgie de la trempe.

Sous emprise mais insoumis – pas même à l'affichage toujours un peu m'as-tu-vu de la rébellion – le parcours *discret* et *constant* du bon Stéphane avait en somme tendu à démystifier la modernité de la mythologie créationniste héritée du prométhéisme romantique. La déchéance d'une certaine poésie sautait aux yeux, son déchet se voyait dispersé là où il s'était agi d'ériger un anti-monde en répondant par la superbe à la dégradation contingente du Verbe. Pas de compensation linguistique et spirituelle aux hasards insignifiants liés à la parole d'usage qui s'en prému-nisse en s'instaurant, par un saut dualiste, ordre mental décharné. [7] Voilà ce qu'il dévoilait en rencontrant, en accueillant en cours de route, une dissolution du sens autre que celle (« arbitraire » en tant que rien ne l'expliquait que des usages aux raisons perdues dans le remue-ménage des circulations de langues) des conventions momentanées arbitrées par ce juge partial que sont des usagers – et autre que la pure occurrence formelle que la prétention révélatrice de la poésie cognitive avait voulu situer. L'esthétique de la perfection était touchée,

[7] C'est pourquoi l'interprétation de l'expérience mallarméenne comme autotélique ne tient pas. Elle-même dualiste, elle réduit cette expérience à l'élaboration d'un sens localisable que précisément il n'a cessé de rejeter.

assurément, mais surtout, dans la foulée, un statut. Désormais, le poète ne pouvait pas plus prétendre être mage que maître-artisan. Historien témoin d'un naufrage que son récit transformait en acteur responsable plutôt, il repoussait, avec l'invention du poème éclaté sur la page, toutes les façons de maîtriser des associations verbales ; et déléguant une partie de ses prérogatives au blanc interposé comme opérateur indéterminé, il assumait ne plus devoir être qu'un commentateur de figures dont il usait, qui échappaient et l'emportaient. Oui, vraiment, le coup de dés hasardeux avait été lancé comme une contradiction au prophétisme poétique autant qu'au pouvoir révolutionnaire de la démystification – et à ce titre il constituait en effet un déplacement de cadre inouï.

Claudiel, soucieux de co-naissance poétique et n'hésitant pas à justifier la supercherie étymologique, ne s'y tromperait pas en se réclamant de Rimbaud. Devant le hasard *compris* du *Coup de dés*, même l'auto-affichage de l'illusionnisme, dans *Alchimie du verbe*, était en effet un faux-nez. Plus radical, Mallarmé évacuait toute possibilité de surplomb de l'objet. *Exit* le « Je dis qu'il faut être voyant » (Rimbaud 1972, 251) autant que la palinodie.

Que laissait-il donc, mort en 1898, au siècle suivant ? Peut-être le jeu, au sens ludique autant que mécanique. En tout cas, les glissements de sens et autres coulissages dont la technique narrative de Lautréamont avait su faire des moyens de dévoyer la lisibilité du récit furent de ces héritages, parmi les modernes, que revendiqua le plus hautement Breton. Et à n'en pas douter, l'expérience de Ducasse, tout comme son côté météore venu on ne sait d'où, influença la fascination que le hasard et les autres trouvailles exercèrent sur le premier groupe surréaliste. Mais on ne fait justement pas plus tributaire d'une mythologie de la Création que Maldoror. À ce titre, le goût de l'imprévu, le sens de la surprise et les rapprochements incongrus conçus comme des ressources créatrices au pouvoir libérateur pourraient bien n'avoir été importés de ses Chants que comme des signes de reconnaissance du même imaginaire que celui qu'avait affronté le premier Mallarmé, pour, peut-être, ne pas entendre la partition austère à laquelle celui-ci avait fini par aboutir, et tenter de trouver une réponse autre aux injonctions de cet imaginaire devant la situation historique née de la Grande Guerre.

Se donner au hasard semble en effet, de prime abord, satisfaire un désir de submersion. C'est, devant une réalité donnée et ses *cadres*, donner quartier libre à l'énergie dépensière en pure perte. L'esprit s'y émancipe d'exigences qu'il n'a pas fixées lui-même – et avec lui, la sensibilité au monde, donc la vie. C'est la « mythologie moderne » définie par l'Aragon du *Paysan de Paris* :

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirable jardin des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. (Aragon 1972, 15)

On comprend à partir de là, dans le groupe surréaliste, les jeux, séduction comprise, dont l'étymologie rappelle qu'elle consiste à détourner du droit

chemin. Mais, même de hasard, les jeux ont des règles, et des arbitres. C'est la différence avec l'amusement. Autour de Breton, la production, *in fine*, se retrouva donc contrôlée par le pouvoir des lois dont les garants étaient... le groupe ou ses membres les plus influents. Où l'émancipation de la réalité se retrouve figurer le rejet d'une mythologie de la création et en reproduire la structure. On ne parle pas par hasard de « mythologie » et de « dieux » qui prennent « figure ». Peu importe que le Père remplacé soit Anatole France (dont on attend d'ailleurs qu'il soit mort pour le gifler, preuve supplémentaire d'une emprise [8] ou un autre. En guise de dépense d'énergie, on n'a affaire qu'à une prodigalité de fils qui menace de s'épuiser avec l'âge. Roger Caillois, avant *Les Jeux et des hommes* (1958), dirait dans *Vocabulaire esthétique* (1946) et dans *Babel* (1948) des choses très dures mais fort justes sur ce plan contre les contradictions du surréalisme (jamais nommé, mais partout présent). Indépendamment de son objectif polémique, il faut bien admettre que le hasard exalté ne pouvait logiquement pas être la puissance libératrice qu'il prétendait s'il figurait une vérité à rejoindre ou à laquelle souscrire. Les errements d'images et de mots travaillaient à saper les prérogatives du sens établi pour une reprise en main du pouvoir par *l'humain*, disait-on – mais c'était pour ne pas dire : par le groupe et derrière lui, par un Maître, qu'il fût une personne ou une Idée.

[8] Je fais, bien sûr, référence ici à la nécrologie provocatrice d'Aragon, datée du 18 octobre 1924 et intitulée « Avez-vous déjà giflé un mort ? », qu'il rédigea à la mort d'Anatole France.

Avait-on mal lu Lautréamont ? À tout le moins, sa façon d'en découdre avec le legs, à coup de parodies et de déplacements, rapproche son travail d'une écriture sous contrainte qui rend d'autant plus libératrices ses trouées. S'abandonner purement et simplement aux associations et aux suggestions, en revanche, oblige davantage. En rejetant les mécanismes de la logique explicative, on s'astreint à faire advenir une vérité qui vous fait son messenger. Quant au hasard des rencontres, on peut s'y laisser aller pour provoquer le destin, cesser de le subir et en être un acteur ; mais une telle construction de soi hors de toute détermination ressortit à un rêve d'auto-génération derrière lequel se profile un Maître qui dirige tout.

Naturellement, cela est à relier au choix délibéré, qui est connu, de tourner le dos à la guerre de 14-18 et à la folie nationaliste dont elle témoigne. Pour ce qui est de Mallarmé, les travaux de Jacques Rancière (Rancière 2012) et de Jean-François Hamel (Hamel 2014), entre autres, ont montré tout ce qu'il invalide de la parole réactionnaire drapée des oripeaux de la République dont les conséquences se feront sentir jusque dans la phraséologie d'emprunt des *Calligrammes* d'Apollinaire stigmatisant « les Boches ». Mais la complexité de son évolution et son exigence, doublées de l'admiration infidèle de Valéry et du byzantinisme simplificateur de Blanchot, ont vulgarisé son flirt avec l'Idée aristocratique au détriment de son matérialisme profondément démocrate.

Ainsi relue, l'histoire des premiers gestes poétiques pour une émancipation moderne dont le hasard est considéré comme partie prenante et acteur à affronter ressemble furieusement à un drame. On y voit un évident *oubli du présent comme ouverture* ou, plus précisément, une séparation de l'Être et du possible, qui ne doit son apparente logique qu'à la conception rétrograde, au sens propre, du possible, qui alimente une conception fataliste des mécanismes historiques – et ne permet de reconduire une représentation de la liberté poétique que comme séparation du

monde des formes et du monde des substances – un idéalisme donc –, em-
pêchant de la vivre.

Chez le premier Mallarmé rétif aux usages communicationnels, la
langue comme elle est et comme elle va n'est perçue (par une part de lui,
et bientôt, surtout, par ses premiers thuriféraires et par ses détracteurs)
que comme un possible qui s'est imposé, comme le tour de force suspect
d'une puissance immanente d'imposture dans le Langage. Terre de l'ar-
bitraire du signe, elle renvoie au conditionnel passé et à une vieille lutte:
celle du hasard mystificateur et de l'Absolu verbal qu'il a mystifié. Elle
est *ce qui est mais qui aurait pu être autrement*. Elle impose une néces-
sité tout en faisant signe, par le biais de l'arbitraire, vers un inaccompli.
Bref, elle renvoie au mauvais temps originel et invite au Livre, mais tend
encore à faire oublier que le présent est le lieu où ces antagonistes appa-
remment individués s'altèrent pour s'ouvrir l'un à l'autre – se manifestent
mutuellement, bref laissent s'interpénétrer leur latence réciproque. Un
drame affiché pour cacher un tragique et double inaccomplissement de
l'inachèvement et accomplissement de l'achèvement? Sans doute, et voi-
là pourquoi les interprétations autotéliques de Blanchot ou de Sartre s'y
engouffrèrent. Ce drame offusque le pouvoir extraordinaire de la parole
poétique que le *Coup de dés* saura exhiber – mais sans audience en ce sens.

Quant aux surréalistes, sous forme de rencontre ou de connexion
verbale et mentale, leur expérience du hasard tient plutôt de la comédie
dramatique, avec reconnaissance finale d'une accointance, viable dans la
séparation. Il est *ce qui aurait pu ou pourrait ne pas se manifester mais
qui se manifeste au contact*. Le drame est toujours là, mais inverse: *l'ac-
cident* offre la merveille, mais l'éclaircie tend à être ternie par l'usage. Et
il est donc nécessaire de quitter instamment le lieu déterminé, l'être dont
on a les coordonnées. De là l'exaltation fébrile qu'illustre exemplairement
le pouvoir magique de ranimer les expressions figées: le célèbre incipit de
Nadja où Breton donne corps aux fantômes « qui [l]e hant[ent] » (Breton
1988, 647) ou les *152 Proverbes mis au goût du jour* (1925) d'Éluard et Péret
où le dicton subit une cure de jouvence (Éluard 1968, 153-161). Quant à l'an-
ticiper ou la faire durer? Impossible. Cette liberté hasardée s'accomplit
moins qu'elle ne s'achève dans son éclat. « Beauté [...] convulsive » (Breton
1988, 753), dit Breton.

Et en effet. Cette participation du hasard au drame créationniste où
l'Être et le possible s'excluent manque une ontologie du déploiement. Et il
en est de même de son symétrique « vers » totalisant ou « Livre » escomp-
té. Désignant le possible non accompli ou le possible accompli mais d'un
simple point de vue rétroactif, dans les deux cas, le hasard ainsi conçu ne
tient pas compte du potentiel que son actualisation offre. Il fait l'impasse
sur son pouvoir de conjonction des temps ou, mieux, aimerais-je dire: de
coaction temporelle.

Et c'est précisément à ce manque que la modernité poétique re-
muante des années 30 et, surtout, celle de la guerre et de l'après-guerre, vont
obliger à répondre, en s'appuyant *et* sur l'intuition du dernier Mallarmé
et sur les révolutions internes à l'entreprise surréaliste. Comment? Eh
bien, d'abord, en refusant de distinguer la création esthétique de la réalité.
Ce qu'il reviendra à Yves Bonnefoy de théoriser.

Je rappellerai d'abord, pour bien saisir son point de vue, que l'encore très dramatique Malraux va bientôt parler de l'art comme d'un anti-destin. Créationniste et *nécessiteux* en ce sens, il va faire du Musée mentalisé, dont la stature de Commandeur a commencé à écraser de son ombre la vie de l'art depuis le XIXe siècle, la réponse au tragique fatal de l'histoire humaine, et il va en effet écrire son histoire de l'art ainsi :

comme une circulation spatiale [9]. On ne dit pas mieux, jusque dans le masque de faux féminin qu'on fait porter à son double, le désir de dominer le pouvoir insaisissable de la Muse qu'on refuse d'admettre à sa table. La Muse ou le hasard ? En tout cas, celle qui vous convoque, mais moins pour une confrontation narcissique que pour un pas-de-deux. Don Juan ne sait pas y répondre. Fils pathétique, il préfère la figure du Père, et le mythe–incestueux–de la Nation, qu'avec de Gaulle il va contribuer à renforcer, après le fabuleux incipit des *Mémoires de guerre* qui renvoie les événements historiques aux aléas d'une histoire transformée en Destin [10]. Anti-destin, *Antimémoires*, art sanctuarisé : tout est dit d'une fatalité rejetée comme si elle était un simple hasard, simplement parce qu'on ne la comprend pas.

[9] Sur ce point, cfr. Zubiato (2006).

[10] Pour mémoire : « Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. Ce qu'il y a, en moi, d'affectif imagine naturellement la France, telle la princesse des contes ou la madone aux fresques des murs, comme vouée à une destinée éminente et exceptionnelle. J'ai, d'instinct, l'impression que la Providence l'a créée pour des succès achevés ou des malheurs exemplaires. » Cfr. De Gaulle (1948).

Or, Malraux ne fait que gloser, sur ce point. Dans les années 1920 et 1930, les témoignages et les romans, autofictionnels ou pas, sur la Grande Guerre s'étaient multipliés dans la même optique. Du *Feu* de Barbusse aux *Croix de bois* de Dorgelès, de *Vie des Martyrs* de Duhamel à *Ceux de 14* de Genevoix, la littérature s'était vue surdéterminée par le donné à reconnaître, par le poids mort d'une réalité qu'elle ne pouvait qu'admettre en comptant les croix – en escomptant le pouvoir incantatoire de ce décompte. Et sans doute, il s'agissait d'exutoires, mais qui ne laissaient pas de place à l'ouverture accidentelle de l'actualité. Par une sorte d'ironie noire, l'accidentel se faisait refaire le visage, et ne pouvait nourrir que rancune, ressentiment, méfiance, au mieux précaution suspicieuse, ou individualisme désabusé. On connaît les chefs-d'œuvre du genre : le *Voyage au bout de la nuit* de Céline et *L'Homme foudroyé* de Cendrars. Mais justement : le Cendrars qui avait fait dérailer la poésie au rythme de ses errances prosaïques en avait fini avec elle, et c'était signifier une impossibilité, désormais, à intégrer le disparate sans le fondre dans un creuset.

163

Le pire, pourtant, c'est qu'en tournant le dos à cette cosmétique légendaire – le choix connu des surréalistes et de la plupart des poètes modernes, Cocteau mis à part, qui continuent à écrire de la poésie –, rien ne s'était passé comme prévu. Le hasard accueilli à bras ouverts avait été mis en demeure de se situer devant le futur. Les errements des titres de revue, entre *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution* en portent trace.

Rejeter la dépense imaginaire, le refus de la maîtrise du discours, comme suspects de complaisance envers des déterminations louches, psychologiques en particulier, qui se parent de leur ombre pour mieux tenir les rênes, semble aller de soi. C'est la position de Tzara après-guerre, qui estime que pendant la guerre « le Surréalisme [...] hors de ce monde cherchait

une justification à son demi-sommeil béat » (Tzara 1947, 78). L'économie distincte à laquelle elle s'adosse permet néanmoins aux identifications fantasmatiques et autres indifférenciations collusives d'agir en sous-main pour refuser les déplacements historiques et rêver d'intemporalité – qu'on l'appelle France éternelle, Art, Société sans classe ou Paradis.

Comprend-on désormais pourquoi Bonnefoy est et n'est pas mallarméen, est et n'est pas surréaliste, est et n'est pas valéryen ? Parce que, le plus théoricien de sa génération, il comprend, pour elle et pour les poètes modernes qui l'ont précédée hors école, comme Jouve notamment, qu'il faut d'un même élan reconnaître et déplacer le donné pour dissiper la dramaturgie créationniste et accueillir le hasard comme une brèche inhérente à l'actualité fatale, voir dans celle-ci la promesse d'une ouverture dont le hasard qui l'habite nécessairement est la clef :

Le vrai lieu est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard perdra son caractère d'énigme. (...) Je dis que le désir du vrai lieu est le serment de la poésie. (...) tout l'esprit doit veiller pour le hasard décisif. (...) La vérité de parole est une proximité. Quand les réalités essentielles sont transparentes d'être si clairement le seuil du vrai lieu, et d'autant plus opaques pourtant, d'autant plus étranges qu'elles en dérobent toujours, par le hasard de leur dispersion, le pas prochain mais secret. (...) La poésie (...) opère la transmutation de l'abouti en possible (Bonnefoy 1992, 130-132).

Compris comme l'indéterminé nécessaire à toute détermination, le hasard désigne désormais la réalité telle qu'elle s'offre à l'émotion poétique – qu'on entende par là l'expérience sensible, l'état ou l'élan qui préside à la création, ou encore l'expérience de la lecture appelée de ses vœux par Michaux. *Surprise*, il recouvre une unité travaillée de l'intérieur par sa dislocation, un éclatement qui renvoie à l'unité. Et au sens moral comme au sens pictural du terme, il offre un *modèle* susceptible de nourrir la vertu désignative et créatrice ou recréatrice du langage.

L'ennemi n'est plus le Temps, en effet. C'est la structuration qui cherche à échapper à l'entropie (comme geste, elle l'engage nécessairement). C'est la production qui cherche à nier la mise en ordre (car elle isole le signifiant du signifié). C'est le rêve de l'anti-destin, à quoi s'oppose une écriture assimilatrice neutralisant le pouvoir entropique et activant la force régénératrice de l'actualité irrécusable autant que des contingences qui la travaillent.

Autant dire que, vu sous cet angle, le hasard n'est plus pensé comme une chose distincte. Formant système avec son contraire, il advient en situation, s'élabore, est part d'un ensemble dynamisé, bref n'apparaît qu'avec des déterminations et participe de l'élaboration d'un ordre en mouvement. Et bien sûr, comme tel, il défie la parole :

Tu te retournes, tu te creuses,
le temps luit, dont les éclats te jouent.
Et si tu parviens assez bas, passés les signes illisibles,
et les monstres se raréfient,
sablier renversé, folle graine,
mots effacés, d'autres en larves,
multiples caprices de la Roue,
... interne énergie qui va,

trône vacant dans la parole,
imprononçable au-delà. (Frénaud 1986, 60)

Mais cela veut dire surtout qu'il participe de l'exister global, ne prend forme que par le réseau de relations qui l'y relie, et qu'à ce titre le travail d'assimilation censé le reconnaître en est aussi comptable. En d'autres termes, la perception que nous avons du hasard et de la nécessité détermine leur forme et leur pouvoir, entropique ou régénérateur, car elle en participe. Ils ne peuvent apparaître sans elle. Et bien sûr qui dit perception dit sensibilité, et dit mots qui les subsument, car on sait bien que la structuration verbale de la perception et de la sensibilité les ordonne autant qu'elle en témoigne. Ainsi, tout revient à une appréhension et à une appréciation de la réalité, à une valeur attribuée au donné factuel. La philosophie le sait depuis longtemps: «le hasard suppose [...] l'intervention d'un jugement de valeur déclarant ce qui est raisonnable, intéressant, beau, utile, équitable, etc.» (Lalande 1985, 409-410). Il tient à une lecture finalisée des événements; son rapport antinomique avec la nécessité relève d'une conception téléologique de la nature et des faits, il suppose une vision du monde et n'existe que par l'appréciation qui le génère pour part. Voilà pourquoi Lorand Gaspar, poète et scientifique, le réhabilite à côté de la nécessité. Tous deux ne sont que les noms donnés, pour l'identifier, à une réalité dont, en profondeur, les tenants et aboutissants échappent – mais dont il nous échoit, du coup, de la reconnaître comme un complexe:

Ailleurs l'imperfection, l'erreur, les contraintes, cet illisible que nous nommons hasard maintiennent le mouvement qui modifie et se modifie, qui invente. À la clarté modique du sensible, la vie tâtonne, s'épanouit, se trompe, reçoit des coups et en distribue, se glisse subitement dans une faille. Ce sont là, bien sûr, métaphores puériles pour l'observateur discipliné qui examine son objet et rien que sa face mesurable, et rien que son fonctionnement lorsqu'il est animé d'un mouvement. Mécaniques les changements, l'accroissement de la complexité, mécanique la seule et fastidieuse finalité reconnue: produire d'autres vies. Interdit, dépourvu de sens dans l'ordre raisonnable du savoir tout questionnement métaphysique sur la nature non chiffrable de ce mouvement.

Étrange toutefois ce phénomène nommé émergence. Chaque niveau d'organisation nouvellement apparu est doué habituellement de possibilités neuves, inédites aux niveaux inférieurs. Les règles de fonctionnement, la logique interne de la nouvelle structure ne peuvent être généralement déduites de l'analyse des constituants. La combinaison des éléments, l'intégration des mêmes ensembles, sans qu'il y ait jamais le moindre changement d'essence décelable, donnent naissance à un ordre nouveau chargé de propriétés et d'une signification nouvelles. (Gaspar 1978, 24-25)

On aura entendu le médecin humaniste qu'est Gaspar: coexistant avec la vie, il est le nom du «potentiel», la fenêtre ouverte d'une situation qui a besoin des cadres pour s'ouvrir. Il est l'indéterminable ici et maintenant, justement en tant qu'inaperçu qui peut accéder (et faire accéder) à la perception. Il est, disons, devenu l'ouvert de la fatalité, aussi bien au regard du passé que du futur: venu d'hier, il est le possible qui s'est accompli; nous requérant, il est le possible qui s'accomplit avec nous.

Nous sommes loin de la poésie ? En son centre plutôt. Ce qui ressort d'une telle démystification, c'est que l'appréhension du calcul et de ce qui lui échappe importent plus que leur réalité. Les déterminations, accueillies ou décidées, ne signifient pas plus absence de liberté que l'indétermination ne signifie liberté. L'action émancipatrice du *poiein* revient au regard qu'il offre – qui ouvre ou ferme une situation en fonction de la représentation qu'il en donne. Le hasard peut être accueilli en son ouverture ou comme un fait, c'est-à-dire comme engageant ou comme fatal. Il faut moduler ce que nous en disons en lisant Frénaud. Il est, avec la nécessité qui le redouble, moins un défi qu'une épreuve : l'occasion pour la liberté de s'exercer.

Et c'est là que la poésie est capitale, comme reconstitution de la langue précisément. La situation *ouverte* de celle-ci au moment où le poète la saisit inclut par définition un hasard déterminable : elle offre une prise ; il ne s'agit que de l'accepter. On peut rendre cette langue à son potentiel générateur, justement parce que le jeu des déterminations ne se ferme qu'en fonction de *l'usage qu'on fait de ses mots*. Celui-ci doit être mi-ouvert, mi-clos. Ni l'idéologie que Bonnefoy ne cesse de pourfendre, ni le fétichisme de l'imaginaire.

Dès lors, le problème de l'origine, hasardeuse ou non, du discours ne se pose plus – pas plus que les oppositions d'école qu'elle tend comme des pièges mécanistes à l'histoire littéraire. Peu importe, en vérité, que le sujet soit choisi ou imposé par les circonstances. L'essentiel est qu'un dispositif l'accueille dont la cohésion soit ébréchée.

Si fervent soit-il de mathématique langagière, Queneau est tout sauf un héraut de l'autotélisme. Et son ironie, inquiète du calcul des probabilités il est vrai, ne part de coordonnées d'architecte que pour *éprouver* la liberté qu'elles offrent et les ouvertures qu'elles ménagent. Témoin sa trilogie de recueils aux titres évocateurs : *Fendre les flots*, *Battre la campagne*, *Courir les rues* – mais déjà *Chêne et chien*, dont le calembour en guise de pied-de-nez psychanalytique à la généalogie vaut interrogation sur la fonction libératoire du *jeu* poétique. Où l'arbitraire du signe devient une assomption du hasard. Paul Valéry, déjà, avait beau vouloir croire à l'esprit de géométrie à l'ancienne et à l'arithmétique euclidienne par fétichisme de l'intelligence analytique, il avait beau identifier la création littéraire à une opération de l'esprit, en 1934, il avait concédé qu'elle s'originait dans un « vers donné » et déclaré :

Le hasard, qui est heureusement bien dissimulé, ou compensé par les grands nombres, dans la perception que nous avons du monde physique (ce qui nous permet de formuler des lois) est, au contraire, substantiel, si je puis me permettre cette expression, dans le monde de la conscience. Il tire à chaque instant de nous ce que nous ne savions pas contenir : les idées, les suites les plus bizarres, parfois les plus heureuses... Les poètes le savent bien ! (Valéry 1993, 105)

Confronté à l'air froid des glaciers et aux souffles brûlants des étés montagnards, le travail de du Bouchet va dans un sens inverse, mais symétrique. L'intensité de l'expérience sensorielle requiert une présence qui ne peut qu'être discrète. Clignements d'œil face à la réverbération, reprise de

souffle dans une marche à l'oxygène raréfiés imposent des brisées entre les mots, blancs graphiques ou sémantiques qui sont des façons de court-circuiter autant que de réactiver la relation au hasard de la houle sensible dont elle vit:

Comme, au-dessous de la figure
de l'air
épars, dans les terres sur elles retournées,
paille, elle, que le vent cherche, toujours.

S'arrache, comme j'avance – s'arrache à ses
lointains, le nouveau sol ajouré.

Jusqu'à ce sol habité sous le pas,
qui tarit – sous le pas seulement.

Comme le regard
de ce que j'ai pas vu – et en avant.

Sous le pas, seulement, accueillant au jour. (Du Bouchet 1991, 124-125)

En l'occurrence, chaque actualisation formelle reconfigure le réseau des relations qui la précède et fait bouger la place en laquelle s'origine le texte: l'essentiel est bien ici ce que Gaspar appelle « l'émergence ». Le mixte de décrochements et de linéarité favorise une régénération potentielle de chaque élément discursif et, partant, de la perception. Il y a là-dessous cette idée que chaque particule contient le tout du monde, donc, potentiellement, est susceptible de le réinventer, de reconstruire ses possibles. Et en vérité, c'est bien ce qui se passe à la lecture: l'espace est *loué* au lecteur, entendons le mot dans les deux sens.

On pourrait encore penser à la façon dont Jaccottet hasarde dans ses proses des termes qu'il corrige, pour trouver une justesse. Ses repentirs déplacent le propos, et il faut alors un recentrage, mais celui-ci n'est jamais total, si bien que *nous œuvrons avec lui* dans une zone excentrique autant que concentrique, entre esthétique du glissement et esthétique de la dérive:

Vert et blanc: couleurs heureuses entre toutes les couleurs, mais plus proches de la nature que les autres, couleurs champêtres, féminines, profondes, fraîches et pures, couleurs moins sourdes que réservées, couleurs qui semblent plutôt paisibles, rassurantes...

Ainsi de vagues images venus du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit. Des figures féminines s'y distinguaient à peine des fleurs ou des feuilles dont leurs robes ou leurs chevelures étaient ornées [...]

Curieuses fêtes, drôles d'idylles, puisque l'on ne peut danser avec ces fées-là, ni un seul instant les tenir par la main !

Ces sceaux de cire, s'ils cachettent une lettre, faut-il que je les rompe pour en lire le contenu ?

Couleurs fermes, opaques et tranquilles ; rien qui frémisses, rien qui batte de l'ail, rien même qui vibre. Comme si le mouvement n'existait plus, ou pas encore, sans qu'il s'agisse pour autant de sommeil, moins encore de rigidité, de figement.

(Jaccottet, 1990, 30-31)

Nous n'en finirions pas. Et d'images accueillies en « désécriture », pour reprendre un concept cher à Bonnefoy, nous rencontrerions chez maint moderne la même vocation à un laisser-faire et à une reprise en main. Déjà l'épreuve de Mallarmé – et celle, aussi, des *réflexions* surréalistes.

Ici, la création poétique est devenue la réalisation du potentiel créateur et métamorphique de l'énergie matérielle dont les mots ne sont qu'une forme. Le donné, nourri du temps qui le traverse en sa halte même, a ses latences. Et il ne peut apparaître comme tel que parce qu'il est repris dans un dispositif qui lui offre son actualité inachevée, parce que le mot est devenu un aiguillage qui dépend de l'élan (rythmique, connotatif, affectif) jamais semblable, à commencer par celui de la lecture, qui mène à lui. Poétique, l'écriture l'est en ce qu'elle nous invite à voir dans chaque mot, chaque phrase commençante, ou finissante, à la limite chaque phonème, chaque situation créée, une détermination ouverte, et se voue à la laisser telle au moment où l'énoncé se fige, dont il s'agit donc de suggérer qu'il est lourd de toutes les virtualités, et qu'aucun remplissage ne saurait le combler.

*

Alors oui, le rapport de la poésie au hasard ne cesse d'être tributaire d'une axiologie dramatisante que pour tomber dans une ontologie aux airs tragiques. Ses antinomies historiques (avec la nécessité, les déterminations, la délibération, la compréhensibilité formelle, la normalité), fondées dans la mythologie créationniste, n'offrent plus d'échappatoire. Constituant, avec eux, une situation dont sa reconnaissance ou sa non-reconnaissance est partie prenante, il valide le vieux « nous sommes embarqués » de Pascal. En d'autres termes, chacun est ici responsable du hasard, au sens où sa configuration (dramatique, opposée aux déterminations, ou ouverte, ouvrant ces déterminations) nous est imputable. Mais par là, il offre aussi une vraie liberté, puisque la détermination que nous lui attribuons peut le transformer en potentiel vital. Ici, un possible est définitivement fermé par toute situation, mais un potentiel subsiste à qui le souhaite de déterminer à sa guise cette situation. Et assurément, c'est à cette injonction que, face à une Histoire dont les formes monstrueuses qu'elle prit obligèrent à ouvrir les yeux, la modernité poétique, en sa diversité, essaya de répondre.

Bibliographie

- Aragon, L. (1990). *L'œuvre poétique*, tome V, 1953-1959, Livre Club Diderot, Paris: Messidor.
- Id. (1972). « Préface à une mythologie moderne », *Le Paysan de Paris* [1926]. Coll. Folio. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1968). *Œuvres complètes*. Coll. L'Intégrale. Paris: Editions du seuil.
- Bonnefoy, Y. (1992). « Paul Valéry », *L'Improbable* [1959, Paris: Mercure de France], *L'Improbable et autres essais*, coll. Folio/Essais. Paris: Gallimard.
- Id. « L'acte et le lieu de la poésie ». , *L'Improbable*, *op. cit.*
- Bouchet, A. du (1991). *Ou le soleil* [1968. Paris: Mercure de France]. *Dans la Chaleur vacante* suivi de *Ou le Soleil*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1999). « Deux interviews d'André Parinaud », *Œuvres complètes*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Id. (1992). *Le Revolver à cheveux blancs*, [1932. Paris: Edition des Cahiers Libres], *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Id., *Nadja* (1988). [1928] *Œuvres complètes*, tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Char, R. (1983). « Partage formel, xxx », *Fureur et mystère* [1948]. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Claudé, P. (1967). *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Collot, M. (1989), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Couté, G. (2018). *Poèmes et chansons*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris: Editions Libertaire.
- Desnos, R. (2003). *A la caille, Destinée arbitraire* [1975], in *Œuvres*, collection Quarto, Paris: Gallimard.
- Dumas, M-C. (2003). *Notule*, in Desnos, R. *Œuvres*, collection Quarto, Paris: Gallimard.
- Éluard, P. (1968). *Œuvres Complètes*, I. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Frénaud, A. (1986). « Comme la terre, l'homme », *Nul ne s'égare*. Paris: Gallimard.
- Gaulle, Ch. de (1954). *Mémoires de guerre. Tome I, L'Appel 1940-1942*. Paris: Plon.
- Gaspar, L. (1978). « L'ordre improbable », *Approche de la parole*. Paris: Gallimard.
- Hamel J-F. (2014). *Camarade Mallarmé*. Paris: Éditions de minuit.
- Jaccottet, Ph. (1990). « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*. Paris: Gallimard.
- Lalande, A. (1985). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. [1926], Paris: PUF.
- Mallarmé, S. (1945). « *Le vierge, le vivace,...* », *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Michaux, M. (1988). *Postface, Plume*, in *Plume précédé de Lointain intérieur* [1938. Paris: Gallimard, coll. Poésie/Gallimard. Paris: Gallimard.

- Ponge, F. (1967). *Le Parti pris des choses* [1942, Paris: Gallimard], coll. Poésie/Gallimard, 1967, p. 32.
- Queneau, R. (1973). « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres* [1965], coll. Idées. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2012). *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Fayard.
- Rimbaud, A. (1972). Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Correspondance, *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Rougemont, D. de (1939). *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon.
- Tzara, T. (1947). *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel.
- Valéry, P. (1993). « Indications d'une politique de l'esprit », *Vues* [1948] Coll. La petite vermillon. Paris: Editions de la Table ronde
- Zubiare, J-P. (2006). « Logique d'un parcours: Malraux écrivain d'art ou les paradoxes de l'altérité », *Revue André Malraux Review*, volume 33, n° 1, « Figures de l'altérité ». Norman (USA): University of Oklahoma

Coup de « dé » et « lois du hasard » dans les créations poétiques et plastiques de Ghérasim Luca

Sibylle Orlandi

Agrégée de lettres modernes, doctoresse di ricerca in Lingua e Letteratura francese e Maître de conférence in grammatica, storia della lingua e stilistica presso l'Università di Nantes. La sua ricerca verte sui rapporti tra poesia novecentesca e transmedialità, sui laboratori di scrittura e sulla letteratura francese contemporanea.

sibylle.orlandi@univ-nantes.fr

This work questions the role of chance in the poetic and plastic creations of Ghérasim Luca. This way of thinking about chance as it manifests itself in the 'cubomanies', as well as in the poems, is nourished by the discoveries that shook all of science in the first half of the 20th century, particularly in the field of quantum physics. The poem, just like the 'cubomanie', presents itself as a place of fragmentation and rearrangement of matter. As contemplated here in this movement of perpetual rearrangement, chance appears to be simultaneously unpredictable and indeterminate. It is also related to an esoteric conception that seeks to bring out secret interconnections: it therefore functions not only as a generating principle, but also as a revealer. In these diverse manifestations, chance is part of an exploratory process: it does not so much offer a result as it opens up the possibility of constant indefinite rephrasing.

171

un coup de « dé »
abolit
toujours
le hasard

C'est ainsi que Ghérasim Luca, dans son « Dé-monologue », prend à contre-pied le coup de dé mallarméen (Luca 1976, 24). Ce coup de « dé » est moins une façon d'évincer le hasard qu'une invitation à considérer la matière même de la langue : renvoyant le dé à son statut de signe, à sa double dimension graphique et sonore, le travail poétique propose un renversement. Le « dé » lancé est une négation en acte : le dé-monologue défait le monologue, mais il se présente aussi comme une version désarticulée du démonologue et de sa démonologie. La bascule de la chose au mot, de l'objet à la syllabe, restituée au mot son statut de chose et participe d'une exploration des possibilités physiques du langage.

Ghérasim Luca congédie le hasard pour mieux le réinventer. Ses créations poétiques et plastiques témoignent d'une tentative sans cesse renouvelée de soustraire les corps au principe de causalité. Se déploie ainsi, dans les textes et les images, un imaginaire du hasard : par « imaginaire », j'entends ici une conception qui travaille de l'intérieur les créations, s'y manifestant sans faire l'objet d'un discours théorique [1].

Une telle pensée du hasard est étroitement liée aux découvertes qui ont bouleversé les sciences dans la première moitié du xx^e siècle, en particulier dans le champ de la physique quantique. Elle relève aussi d'une démarche visant à mettre au jour des rapports secrets, qui échappent aux circuits de perception habituels. Le hasard ne se présente pas seulement comme un générateur d'imprévu : il opère en outre comme révélateur (révélateur, c'est là tout le paradoxe et toute la force du processus, de champs de forces qui ne pré-existaient pas à son intervention). Par là se dessinent des points de contact avec certaines pratiques contemporaines qui, dans et hors du mouvement surréaliste, appréhendent le hasard à partir des récents apports scientifiques ou d'une approche d'ordre ésotérique. L'imaginaire du hasard participe chez Ghérasim Luca d'un imaginaire de la langue, et plus largement d'un imaginaire des signes, de leurs surgissements, de leurs agrégations et de leurs réagrégations successives. Il engage aussi, indissociablement mêlée au geste de création, une expérience vécue, une manière d'être, qu'on pourrait qualifier avec Ghérasim Luca de « non-œdipienne ».

« D'après les lois du hasard ou de votre caprice »

En 1945, Ghérasim Luca, alors membre du groupe surréaliste roumain, organise une exposition de ce qu'il appelle des « cubomanies », créations composées par massicotage et réagencement d'images préexistantes. Son texte de présentation, qui apparaît sous le titre de « Leçon pratique de cubomanie dans la vie courante », se présente comme un mode d'emploi :

[C]hoisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toute époque, des gants, des télescopes, etc.

[1] Je reprends une proposition de Myriam Suchet, qui s'intéresse aux imaginaires hétérologues, entendant par « imaginaire » une approche non théorique de la langue : l'imaginaire ne relève pas d'une position d'extériorité mais engage une pensée incarnée (dans les textes, les œuvres) : voir Suchet (2014).

Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6/6 cm.) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs.

On reconnaît en filigrane la recette dadaïste proposée par Tristan Tzara dans *Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [2].

Le hasard, dans les deux cas, occupe une place centrale dans le processus de recomposition. Chez Tzara, il intervient, quoique sans être nommé, dans l'étape du tirage: « Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac ». Chez Ghérasim Luca, il est tout à la fois convoqué et mis à distance dans la formule: « reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice ».

La coordination semble poser une équivalence entre hasard et caprice, de sorte que tout se passe comme si l'un et l'autre étaient interchangeables ; on pourrait y voir un tour de force logique. Hasard et caprice ont cependant ceci de commun qu'ils sont incontrôlables: tous deux ont manifestement le pouvoir d'ébranler ce que Ghérasim Luca nomme, dans le même catalogue, « l'axiomatique condition humaine ». L'expression « les lois du hasard » est saisissante: le paradoxe affiché (puisque le hasard, par définition, n'est pas déterminé par des lois) est une invitation à doter le hasard d'une agentivité. Il ne s'agit pas tant pour le lecteur de chercher à résoudre à tout prix le paradoxe qu'à le faire vivre pratiquement, à la fois dans le regard porté sur les cubomanies et dans la possibilité de découper à son tour le monde en morceaux. « Les lois du hasard » constituent un impensable. C'est en cela, précisément, qu'elles occupent un rôle prépondérant dans le dispositif décrit. À plusieurs titres, le geste qui préside à la création des cubomanies apparaît comme un impensable en acte: la « leçon pratique de cubomanie dans la vie courante » suggère d'opérer directement dans le réel et de découper les objets et les hommes en morceaux réguliers. Cette confusion ménagée entre la chose et sa représentation est constitutive de la démarche de Ghérasim Luca, en ce qu'elle fait état de compénétration de différents plans dont on pourrait postuler, *a priori*, la radicale étanchéité.

Une année plus tard, Ghérasim Luca publie *Les Orgies des quantas*, plaquette qui contient trente-trois « cubomanies non-œdipiennes » (c'est l'indication donnée en sous-titre), chacune accompagnée de son titre-commentaire. La figure de Non-Œdipe qu'invente Ghérasim Luca à cette époque est précisément tout sauf une figure: elle est ce qui défait la figure, ce qui déjoue toute tentative de fixation, ce qui surgit hors du domaine du connu, du prévisible et du prédictible. À propos de l'invention de Non-Œdipe, Dominique Carlat écrit:

La visée ultime de cette recherche est la délivrance du sujet des entraves que continue de maintenir le « drame œdipien » malgré la libération partielle qu'a pu apporter la méthode analytique. Le terme d'« invention » employé par Ghérasim Luca est à lui seul révélateur de son entreprise: il ne s'agit pas pour lui de découvrir des territoires psychologiques insoupçonnés mais de construire une nouvelle

[2] « Pour faire un poème dadaïste / Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire » (Tzara 1975 [1924], 382).

position subjective qui parviendrait à éliminer définitivement toute dépendance. (Carlat 1998, 61) [3]

Non-Œdipe est ainsi le nom d'une indétermination: son invention – qui se confond avec le mouvement énonciatif même, puisque dire « Non-Œdipe » revient à créer la possibilité de Non-Œdipe – est une négation des déterminismes qui entravent l'individu. En ce qu'elle consiste en une reconfiguration visuelle travaillée par l'intensité et par le flux d'un désir en perpétuel déplacement, la cubomanie participe de l'invention de Non-Œdipe. Le terme même de « cubomanie » désigne moins un aboutissement qu'un processus. Le manifeste *Dialectique de la dialectique*, qui liste les différentes techniques élaborées par les surréalistes roumains, insiste sur l'outil même qui rend possible le geste de découpe:

Utilisant des procédés pathologiques (échographie, stéréotypie), et mettant à la portée du fonctionnement réel de la pensée des appareils mécaniques, tels le pantographe et la machine à couper le papier (la pantographie, la cubomanie), nous essayons de surmonter la froideur de la causalité universelle. (Luca & Trost 2006, 269)

C'est en prenant corps grâce à des appareils mécaniques que « les lois du hasard ou de vos caprices » mentionnées dans le catalogue peuvent surmonter « la froideur de la causalité universelle ». Il est question ici d'ouvrir un espace pour la métamorphose, par un dispositif avant tout matériel.

« La partie de cache-cache (hache-hache) que je viens d'entamer avec monsieur Ingres... »

Alors que nombre des procédés mentionnés par Dolfi Trost et Ghérasim Luca se trouvent abandonnés après la dissolution du groupe surréaliste roumain en 1947 et la prise de distance de Ghérasim Luca vis-à-vis du groupe surréaliste français dans la décennie 1950, la création de cubomanies se poursuit dans les décennies suivantes. La pratique se déplace: si les premières cubomanies étaient réalisées à partir de reproductions de gravures en noir et blanc, les créations de la période française privilégient les reproductions de tableaux célèbres, avec une prédilection pour les portraits de la Renaissance. Cependant, la taille du carré qui constitue l'unité minimale de la cubomanie est identique d'une œuvre à l'autre, à quelques exceptions près. C'est le format évoqué incidemment dans le texte de 1945 (6x6 cm, qui correspond d'ailleurs à un format de pellicule photographique) qui devient la commune mesure à de nombreuses créations.

Les cubomanies de la période française laissent deviner des affinités particulières avec tel ou tel peintre, et parfois plus précisément telle ou telle toile. François Clouet, Rogier Van Der Weyden, Hans Holbein, Paolo Uccello, Antonello de Messine, Albrecht Dürer, Titien, Piero della Francesca, Raphaël, Jan Van Eyck ou encore Jean Auguste Dominique Ingres sont volontiers convoqués [4]. Le caractère reconnaissable des tableaux constitue un infléchissement fort dans l'histoire de la pratique cubomaniaque: là où les

[3] Iulian Toma précise: « Aussi le déterminant "non-œdipien" n'est-il pas à entendre dans le sens étroit de négation du caractère universel du complexe d'Œdipe (désir incestueux pour le parent du sexe opposé, désir meurtrier pour le parent du même sexe), mais comme récusation de toutes les conséquences qui en découlent jusqu'à l'instauration du Surmoi. Le postulat de Luca, qui sous-tend l'idée d'annihilation de cette instance psychique, suppose une indépendance du Moi par rapport à celle-ci sans correspondant dans la vie de Freud » (Toma 2012, 206-207). Voir aussi, pour une réflexion autour du surgissement de Non-Œdipe dans les cubomanies, Orlandi (2016)

[4] On peut voir certaines de ces cubomanies dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue

deux auteurs du catalogue de 1945 se déclaraient « contre la peinture » et « contre l'art », Ghérasim Luca semble, par la suite, nourrir par le geste cubomane une certaine forme d'intimité avec des images picturales singulières. Le travail de découpe et de recomposition n'est pas exempt d'une certaine violence: le massicotage de la reproduction d'une toile affecte, par analogie, la toile même. Mais cette violence se double d'une attention au détail, d'un plaisir de la glane et de la trouvaille, ainsi que d'une fascination pour les possibles secrets de l'image. Certains carnets conservés au fonds Doucet insistent sur la forme d'intimité qui peut s'établir dans le rapport avec un peintre :

La partie de [voile] cache-cache (hache-hache) que je viens d'entamer avec monsieur Ingres vient d'étaler trois fois ses cartes (et pour la première [fois] depuis mon pari avec les peintres jusqu'à l'épuisement complet des images) et, comme jamais [auparavant dans mes dialogues] avec Raphaël ou Titien, jusqu'à l'épuisement complet de mon jeu. [5]

successivement au musée de l'Abbaye de Sainte-Croix (Les Sables d'Olonne, du 19 janvier au 13 avril 2008), au Centre international de poésie (Marseille, 11 juillet – 15 septembre 2008) et au Centre des Livres d'Artistes (Saint-Yrieix-la-Perche, 10 février – 15 juin 2009) : voir Decron (dir.) 2008-2009.

[5] Ce manuscrit est consultable dans le Fonds Doucet, à Paris, sous la référence « GHL ms 187 » (les crochets encadrent les mots raturés).

De façon métaphorique, la cubomanie est présentée successivement comme une partie de cache-cache, comme une partie de carte, comme un pari et un dialogue (mais le terme, raturé, semble insatisfaisant). Il ne s'agit pas seulement de se pencher sur des œuvres issues d'un patrimoine culturel commun, mais d'engager une relation avec leurs créateurs. Le modèle du jeu se diffracte, depuis le cache-cache / hache-hache jusqu'au jeu de cartes ouvert par un pari. On retrouve ici une matrice ludique prête à basculer dans la pratique divinatoire. Jeu et divination ne sont d'ailleurs pas antinomiques, et la cubomanie peut aussi être perçue comme une cubomancie [6]

La notion de jeu est présente dès la création même du néologisme de *cubomanie*: le nom latin *cubus*, qui a donné le mot français, est lui-même un emprunt au grec κύβος, « dé à jouer ». Le cube n'est convoqué que virtuellement, mais il l'est de plusieurs manières: on peut y voir tout aussi bien la figure géométrique recomposable à partir des six faces de la cubomanie [7] que l'unité de base de l'œuvre (si l'on veut bien imaginer que chaque module n'est que la face visible d'un cube dérobé au regard). Dans tous les cas, la cubomanie apparaît comme un tirage parmi d'autres possibles. En ce sens, elle est un dispositif qui met en scène le hasard (il le met en scène en tant qu'élément constitutif de sa genèse, mais c'est bien d'une genèse fictive qu'il s'agit: la genèse effective se soustrait, quant à elle, à l'appréhension). Ce faisant, la cubomanie place le récepteur sur la piste d'autres possibles non réalisés. Leur existence, même virtuelle, participe de la structure d'ensemble.

[6] Les rapports entre hasard, jeu et divination font l'objet d'une très stimulante réflexion dans Wit 2019 (l'analyse est spécifiquement consacrée au champ romanesque, mais ne s'y résorbe pas).

[7] Les trente-trois cubomanies des *Orgies des quanta* sont toutes composées de douze carrés, tirés d'illustration gravées. Dominique Carlat montre que ces douze carrés, une fois disposés sous la forme d'un patron, permettraient de former les six faces intérieures et extérieures d'un même cube (1998, 113). Par ailleurs, de nombreuses cubomanies plus tardives sont construites à partir de six carrés.

Le travail de fragmentation lui-même semble répondre à une dynamique qui échappe à toute prévision. Le fragment apparaît comme un détail, c'est-à-dire comme le résultat d'une taille opérée par un regard et par une main. Dans les termes de Daniel Arasse, la découpe du détail (qu'elle soit effective ou non) est la trace, l'indice du désir du sujet: « la

configuration du détail dépend du point de vue du "détaillant" et, dans le rapport intime qui s'instaure alors avec l'œuvre, la découpe du détail échappe à tout contrôle, à toute norme » (2008, 223). Cette proposition rejoint les textes publiés dans la *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*: le hasard a partie liée avec le désir – dans la « Leçon pratique », le caprice – en tant qu'il provoque un dérèglement, une rupture, et coïncide avec le surgissement de l'imprévisible. Elle s'accorde aussi avec le néologisme formé par Ghérasim Luca: la manie est, par définition, pulsionnelle. La réception du détail semble ici susciter la création, voire se confondre avec elle en un seul et même mouvement. Cette double dynamique à l'œuvre fait de la cubomanie un art de la rencontre pensée comme événement. On peut ainsi voir dans l'agencement de chaque cubomanie l'actualisation d'un des possibles ouverts par la rencontre avec un objet – en l'occurrence, un tableau.

Le mot, « atome » renversé

L'imaginaire du hasard tel qu'il se construit et se déploie dans la pratique cubomaniaque travaille aussi en creux, quoique de façon plus discrète, le rapport à la langue. Dans le geste poétique se joue une expérience de l'ordre de l'agencement, tout d'abord parce que le texte écrit ou lu se présente volontiers comme agrégation de signes, ensuite parce qu'il arrive que l'écriture soit une réécriture, laquelle rend compte d'une rencontre avec un texte à la façon dont les cubomanies rendent compte d'une rencontre avec un tableau.

Ghérasim Luca, après son installation en France, ne propose plus de discours théoriques sur ses créations ; c'est en acte que se poursuit l'entreprise non-œdipienne. En témoignent les diverses apparitions du nom de Non-Œdipe au fil des années, dans des créations poétiques et plastiques [8]. Le poème « Passionnément », publié pour la première fois dans la plaquette *Amphitrite*, repris dans le recueil *Le Chant de la carpe* et mis en voix à l'occasion de « récitals » [9], donne à voir et à entendre un singulier mouvement graphique et phonétique :

pas pas paspas pas
 paspas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspaspassé
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passé
 passepasse passé le sur le
 le pas le passé passé passé pissez sur

 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse

[8] L'un des exemples les plus frappants est le titre donné à une création réalisée à Paris en 1961, en collaboration avec sa compagne artiste Micheline Catti : *Non-Œdipus X*. La plaquette *Non-Œdipus X* est composée exclusivement de collages : les images mais aussi les textes sont créés à partir de fragments découpés et réagencés sur la page. La signature sous forme de lettres collées « Gherasimicheline Lucatti » rend compte du caractère particulier de cette collaboration. Il y a, semble-t-il, coalescence plutôt que cohabitation de deux pratiques dans un même espace. Il faudra attendre 1998 pour que les éditeurs italiens Le Parole gelate publient l'œuvre dans une chemise à rubans avec étiquette de titre (le tirage se fait à trois cent quatre-vingt-treize exemplaires).

[9] Ghérasim Luca parle ainsi de la mise en voix de ses textes. La notion de voix est centrale dans ses créations. Serge Martin, dans une récente étude, propose d'ailleurs d'embrasser l'ensemble des poèmes de Ghérasim Luca sous le terme d'*ontophonies*, néologisme que l'on retrouve notamment dans le recueil *Sept slogans ontophoniques* (voir Martin 2018).

passe passe passi passepassi la passe
 la basse passi passepassi la passio passiobasson le bas
 le pas passion le basson et et pas le basso do pas
 paspas do passe passiopassion do
 ne do ne domi ne passi ne dominez pas
 ne dominez pas vos passions passives ne
 ne domino vos passio vos vos
 ssis vos passio ne dodo vos
 vos dominos d'or (1999, 87-88)

Au terme de ce lent processus combinatoire émerge la formule « je t'aime passio passionnément ». Iulian Toma voit dans « Passionnément » un poème-manifeste, dans lequel on retrouve les grandes lignes du discours non-œdipien. Il insiste sur la temporalité singulière dans laquelle se trouve prise la parole :

Ce que le déroulement du poème suggère, c'est que l'inscription du désir (la « passion ») dans le discours, pour s'échapper à l'ornière œdipienne, est conditionnée par l'intervention du hasard, des forces indiscernables qui actionnent les phonèmes, les mots et leur assemblage. (Toma 2012, 238)

Il semble ici que les signes, au même titre que tous les autres corps, soient soumis au *clinamen* épicurien. La représentation atomiste des phénomènes de langage participe d'une longue tradition, et nombre d'auteurs au xxe siècle réinvestissent, dans le champ poétique et romanesque, l'analogie établie par Lucrèce dans le *De natura rerum* [10]. Le rapport de similitude posé entre les lettres en tant que plus petites unités du langage et les atomes en tant que plus petites unités de matière sert, chez Lucrèce, une visée didactique. L'enjeu est de montrer que la matière fonctionne comme le langage : ses éléments entrent en composition et forment des assemblages divers, tout comme les mêmes lettres peuvent servir à former divers mots. L'analogie telle qu'on la retrouve ensuite est volontiers renversée : c'est à partir du modèle de l'atome que se déploie une pensée du langage (parmi les projets qui, dans le champ des avant-gardes, mobilisent explicitement le modèle de l'atome, on peut citer les propositions élaborées par le futurisme, la poésie concrète et le spatialisme [11]). Chez Ghérasim Luca, c'est sans doute dans les années 1960, et en particulier avec *Apostroph'Apocalypse* (1967), que ces rapports se trouvent explorés de la façon la plus spectaculaire. Les trois lignes qui ouvrent le texte relèvent à la fois de l'annonce programmatique et de la mise en œuvre d'une réaction – au sens physique, *nucléaire*, du terme :

APOSTROPHE NU'
 APOSTROPHE CLE'
 APOSTROPHE AIR'
 (Luca 1967, non paginé)

[10] Sans constituer une origine absolue, le *De natura rerum* représente une étape décisive pour la genèse d'un imaginaire atomiste du langage. Jean Greisch montre que Platon s'inquiétait déjà des conséquences réductionnistes de l'atomisme, et se demandait comment l'unité minimale de sens qu'est pour lui la syllabe pouvait dériver de la lettre (voir l'article « Atomisme » publié dans l'Encyclopédie Universalis). Lucrèce constitue cependant une référence incontournable pour les expériences poétiques et romanesques qui, au xxe siècle, s'attachent à réinvestir et à revisiter les rapports entre sciences et production littéraire.

[11] On peut lire à cet égard Marinetti (1987 [1919]) ; De Campos, Pignatari, De Campos (1963 [1958]) et Garnier (1968).

Le mouvement énonciatif réalise ce qu'il énonce dans le temps même où il l'énonce, de sorte que la référence à des opérations de recomposition de la matière qui sous-tend le travail poétique ne constitue pas un horizon théorique mais bien une expérience en acte. Par ailleurs, au-delà de son titre et de cette page introductive, le recueil *Apostroph'Apocalypse* repose tout entier sur un processus de déstabilisation des formes lexicales, dans lequel on reconnaît les modèles de la fusion, de la fission et de la transmutation. Cette déstabilisation est sensible dans la matière même du texte : l'objet livre tel qu'il fut conçu en 1967 dans les ateliers Grafica Uno à Milan propose un format, une mise en page et une typographie tout à fait uniques [12].

Le travail de recomposition de la matière verbale se prolonge avec « Paralipomènes » :

mot
« atome » renversé
sans fin ni commencement
(Luca 1967, non paginé)

[12] *Apostroph'Apocalypse* est né d'une collaboration avec Wifredo Lam. L'ouvrage, publié en 1967 par les éditions Giorgio Upiglio, contient quatorze eaux-fortes originales de Wifredo Lam. Giorgio Upiglio participe activement à la réalisation du livre (d'une taille de 40x55 cm), tout comme Jacques Dumons qui multiplia les recherches pour la typographie et la mise en page.

Ces trois lignes suscitent deux lectures concomitantes, la première réactivant la métaphore du mot-atome, la seconde inscrivant matériellement dans le mot *mot* les traces d'une agrégation nouvelle du mot *atome*. Le rapport entre le langage et la physique atomique constitue bien un principe générateur. Mais, et cela apparaît de façon très nette dans les deux fragments cités, la conception atomique des unités du langage ne sort pas indemne des bouleversements de la pensée scientifique qui précèdent la Seconde Guerre Mondiale. La découverte de l'énergie nucléaire, c'est-à-dire de l'énergie dégagée par la fission du noyau d'atomes lourds ou la fusion de noyaux d'éléments légers, constitue une rupture épistémologique considérable. L'atome n'est pas l'élément premier, insécable et indestructible, imaginé par les penseurs grecs (étymologiquement, *atomus*, du grec *ἀτομος*, signifie « qu'on ne peut couper, indivisible » : inspiré par l'atomisme philosophique développé par Démocrite, Empédocle puis Épicure, Lucrèce déclarait d'ailleurs explicitement qu'aucune force ne pouvait détruire les atomes).

La physique du langage (j'emprunte cette belle expression à Dominique Carlat, 1998, 8) telle qu'elle se déploie dans les créations de Ghérasim Luca s'adosse ainsi à un double modèle dans le domaine scientifique : celui du *clinamen*, hérité de la pensée grecque antique ; celui de la physique quantique, dont les avancées sont quasiment contemporaines de la publication des textes. Les développements de la physique nucléaire relèvent du second modèle, mais n'en sont qu'une manifestation parmi d'autres. Au fondement de la physique quantique il y a l'idée que l'énergie n'est pas transmise de façon continue mais de manière discrète, il y a aussi le constat qu'on ne peut pas connaître précisément à la fois la vitesse et la position d'une particule à un moment donné : c'est le principe d'incertitude, aussi appelé principe d'indétermination, formulé par Heisenberg. Le titre donné aux trente-trois cubomanies non-œdipiennes de 1946, *Les Orgies des quanta*, témoigne de la fascination provoquée par une telle théorie, qui donne une place centrale aux notions de discontinuité et d'incertitude.

Dans « Passionnement », tout se passe comme si le texte donnait à voir et à suivre, par une sorte de rêverie génétique, l'agrégation et la déhiscence des signes, dans un processus qui met en jeu à la fois l'imprévisible (du *clinamen*) et l'indétermination (quantique). La question n'est pas tant de faire advenir le hasard dans *un* texte que de faire éprouver par le langage ce qui dans le langage se soustrait au prévisible et au déterminé. En ce sens « Passionnement », tout comme les créations plus tardives de Ghérasim Luca, présente une forte dimension performative. L'action performative se caractérise par la temporalité singulière qu'elle engage : elle est indissociable de l'instant de sa présentation, en ce qu'elle « englobe le *hic et nunc* de son déroulement dans le statut même de l'œuvre » (Karampagia 2013, 53) [13]. Dans chaque nouvelle lecture de « Passionnement » se rejoue l'expérience de désagrégation et de réagrégation des corps dans l'espace (celui de la page ou celui de la bouche du poète, dans les récitals). Performatif, ce texte l'est aussi en ce qu'il engage une relation active avec le récepteur, relation qui participe pleinement de l'événement. Toujours dans les termes de V. Karampagia, l'action performative ne se donne pas comme forme, mais elle se forme dans le temps de son déroulement. C'est bien ce qui semble se passer sous nos yeux et dans nos oreilles : du langage advient.

[13] Cette thèse a donné naissance à un volume publié en 2016 par Honoré Champion. Voir aussi sur cette question Roux (2007, 90-91).

« Comme un monologue à peine dirigé »

Cette exploration en acte des possibles du langage se décline dans l'espace graphique (celui, en particulier, de la page) et dans l'espace scénique (lors des récitals) sous de multiples modalités. Le travail de réagencement des signes à l'œuvre dans des recueils tels que *Sept slogans ontophoniques*, *Le Chant de la carpe*, *Paralipomènes* ou encore *La Proie s'ombre* témoigne du caractère éminemment matériel, concret, plastique, de l'expérience linguistique. Si le mouvement de reconfiguration permanent qui semble être au cœur même de toute énonciation s'adosse bien à un imaginaire physique et chimique, il relève aussi d'une démarche proche de la quête alchimique. Le petit album récemment publié par José Corti sous le titre *Je m'oralise* (2018), mêlant écriture manuscrite et dessins au point, trace les contours de ce travail qui s'attache à révéler l'énergie contenue dans les mots. A. Velter, dans la préface au recueil de Gallimard (2001), propose une transcription continue de ce même texte (qu'il présente comme l'introduction à un récital de 1968) :

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est qu'un support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler une résonance d'être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l'onde qui l'a mis en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes : je m'oralise. (Luca 2001, xi-xii ; Luca 2018)

On retrouve ici une conception ésotérique que Ghérasim Luca déplie tout en la renversant : si secret il y a, il est moins dans la révélation d'un sens caché que dans la relance infinie du geste d'ouverture (ouverture du mot au mot et, dans les cubomanies, de l'image à l'image).

C'est à l'aune d'une telle démarche que l'on peut aborder certaines créations qui, sans s'annoncer explicitement comme telles, sont des recréations. Le texte « Comme un monologue à peine dirigé », publié dans l'ouvrage collectif *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, témoigne d'une pratique d'écriture qui est indissociable d'une expérience de lecture. Ce « monologue à peine dirigé » est tout entier conçu à partir de mots, de syntagmes, de propositions issus du roman *Un Beau ténébreux*, publié par Julien Gracq aux éditions José Corti en 1945. Comme le révèlent les états successifs des brouillons conservés au fonds Doucet, Ghérasim Luca a scrupuleusement relevé les expressions en italiques dans le roman de Gracq pour les restituer dans leur ordre d'apparition, sous forme de fragments. Le « poème » de Ghérasim Luca est ainsi une liste exhaustive des passages en italiques qui apparaissent dans le corps du roman. En somme, Ghérasim Luca « ouvre » le roman, le désagrègeant pour le ré-agréger, rassemblant des éléments liés par une sorte de secrète affinité. Ghérasim Luca lecteur de Julien Gracq invente un dispositif qui agit comme un révélateur, capable de faire surgir cette ligne fracturée qui court dans le texte originel.

Quoique l'échelle ne soit plus celle de la lettre, on retrouve un travail d'exploration qui procède par fragmentation et réagencement. S'invente un processus de recréation poétique inédit, qui investit la matière romanesque pour y découvrir des chemins de traverse ou, tout au moins, des réseaux souterrains. La tentative de mettre au jour l'énergie contenue dans les mots n'est d'ailleurs pas étrangère à Julien Gracq, qui revisite l'analogie assimilant le mot à un atome à la lumière des découvertes de la physique nucléaire dans un texte consacré aux italiques chez André Breton [14]. Dans *Un beau ténébreux*, le journal tenu par le personnage de Gérard (journal qui occupe toute la première partie du roman) fait état d'interrogations d'ordre tout à la fois chimique et alchimique :

Je suis convaincu que si je pouvais voir sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certains orbes grandioses et concentriques comme d'un milan qui plane au-dessus d'une vaste étendue de campagnes – alors je sentirais changer ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation. Peut-être de nouvelles aimantations bouleverseraient-elles les constellations incertaines de ces caractères d'imprimerie tombés en pluie sur ces pages selon en définitive une série de hasards dont la contingence absolue ne peut d'aucune manière nous échapper – peut-être l'achèvement de l'œuvre, comme dans le Portrait ovale de Poe, entraînerait-il, qui sait ? mort d'homme. Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. (Gracq 1989 [1945], 146)

[14] « On pourrait dire, en tirant parti d'une analogie audacieuse des réalisations de la physique, que le mot, qui ne nous semblait habilité qu'à entrer inexorablement en *composition* à l'état d'atome inerte, dans des ensembles que réglait toujours plus ou moins lâchement le lien logique, – fixant tout à coup sur lui seul une attention quasi hypnotique – libère brusquement pour nous en gerbe, pulvérisant toutes ses attaches, l'énergie nucléaire insolite qu'il recelait à notre insu. C'est en prenant conscience entière de cette énergie latente en puissance dans le vocable, en libérant par des moyens inédits le noyau interne vivant de la croûte inerte agglutinée à la surface au sortir d'un abus de trop routinières manipulations, que Breton a pu parfaire l'originalité de sa phrase, qu'on pourrait caractériser doublement quant à sa structure [...] comme une sensibilisation de la syntaxe, quant à sa matière, comme une *énergétique du mot*. » (Gracq 1989 [1948], 303).

En bien des points, les considérations attribuées au narrateur dans cet extrait peuvent être mises en relation avec la pratique poétique de Ghérasim Luca telle qu'elle prend forme dans « Comme un monologue à peine dirigé ». Chez Ghérasim Luca, le surgissement du « texte magique » est conditionné par l'établissement d'une règle qui, quoique non formulée, possède un caractère contraignant (le relevé intègre seulement les mots en italiques, mais les intègre tous). Dans ce troublant dispositif, c'est bien la règle (par définition déterminée) qui permet une échappée hors du champ des déterminations. Par son caractère mécanique (qui n'est pas sans rappeler la mécanique cubomaniaque, laquelle procède par découpe des images en carrés rigoureusement égaux), la règle qui préside au morcellement du matériau romanesque rend possible une nouvelle combinaison. Le dispositif, en défaisant la structure, fait surgir un autre possible: il relève d'une dynamique non-œdipienne en ce qu'il instaure une circulation nouvelle dans l'œuvre. La recreation s'offre ainsi comme rencontre avec un texte: elle actualise un parcours singulier et déjoue les chemins habituels de construction du sens.

L'imaginaire du hasard dont j'ai tenté de tracer les contours et d'interroger les manifestations est indissociable, dans les pratiques poétiques et plastiques de Ghérasim Luca, d'un imaginaire des signes. Le poème, tout comme la cubomanie, se présente comme un lieu de fragmentation et de réagrégation de la matière. Tel qu'il apparaît dans ce mouvement de réagencement perpétuel, le hasard relève à la fois de l'imprévisible (comme dans le *clinamen*, la chute des corps échappe aux prévisions) et de l'indétermination (telle que la conçoit la physique quantique). Il est aussi lié à une conception ésotérique qui s'attache à faire surgir des rapports secrets: en ce sens, il est tout autant générateur que révélateur. Né dans un contexte surréaliste, cet imaginaire du hasard se déplace et se reconfigure au fil des rencontres. Dans le geste de recreation qui sous-tend les cubomanies et certaines productions poétiques, il acquiert une dimension intersubjective. Parce qu'il constitue une instance « tierce », il actualise un possible tout en le soustrayant au domaine du prédictible – et à celui de l'intention. Dans ces diverses manifestations, le hasard participe d'une démarche exploratoire: il n'offre pas tant un résultat qu'il n'ouvre la possibilité d'une relance indéfinie.

Bibliographie

- Arasse, D. (2008 [1992]). *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Carlat, D. (1998). *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris: José Corti.
- De Campos A., Pignatari D., De Campos H. (1963 [1958]). « Plan pilote pour la poésie concrète ». In *Les Lettres*, n°31.
- Decron, B. (dir.). (2008-2009). *Ghérasim Luca*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 110, Les Sables d'Olonne.
- Garnier P. (1968). *Spatialisme et poésie concrète*, Paris: Gallimard.
- Gracq, J. (1989 [1945]). *Un Beau ténébreux*. In *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Id. (1989 [1948]). *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*. In *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Greisch, J. « Atomisme » [en ligne]. In *Encyclopédie Universalis*.
- Karampagia, V. (2013). *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Gherasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Luca, G. (1946). *Les Orgies des quantas. Trente-trois cubomanies non-œdipiennes*. Bucarest: Surréalisme.
- Id. (1947). *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-œdipiens*. Bucarest: Infra-noir.
- Id. (1967). *Apostroph'Apocalypse*. Paris: Grafica Uno. Avec quatorze eaux-fortes de Wifredo Lam en feuilles libres sous emboîtement.
- Id. (1976). *Paralipomènes*. Paris: Le Soleil Noir.
- Id. (1989). « Comme un monologue à peine dirigé ». In De Tonnac, J.-Ph. (dir.). *Qui vive? Autour de Julien Gracq*. Paris: José Corti.
- Id. (1991). *La Proie s'ombre*, Paris: José Corti.
- Id. (1999 [1973]). *Le Chant de la carpe*. Paris: José Corti.
- Id. (2001). *Héros-Limite* [1953], suivi de *Le Chant de la carpe* [1973] et de *Paralipomènes* [1976]. Paris: Gallimard.
- Id. (2008 [1964]). *Sept slogans ontophoniques*, Paris: José Corti.
- Id. (2018). *Je m'oralise*, Paris: José Corti.
- Luca, G. & Catti, M. (1998). *Non Œdipus X*. Rome: Le Parole gelate.
- Luca, G. & Trost, D. (2006 [1945]). « Dialectique de la dialectique ». In Pop, I.. *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*. Paris / Bucarest: Maurice Nadeau / Est-Samuel Tasted. Pages 255-271.
- Lucrèce. (1990 [Ier s. av. J.-C.]). *De Natura rerum. Tome I, Livres I–III*. Texte établi et traduit par Alfred Arnout. Paris: Les Belles Lettres.
- Marinetti, F. T. (1987 [1919]). *Les Mots en liberté futuristes*, préface de Giovanni Lista, Lausanne: L'Âge d'homme, coll. « Avant-garde ».
- Martin, S. (2018). *Ghérasim Luca, une voix inflammable*. Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste.
- Orlandi, S. (2016). « Il y a quelqu'un là-dedans ? Les cubomanies de Ghérasim Luca, une déconstruction du sujet moderne ». In Sylvie Jouanny et Philippe Weigel (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu (1913-2013)*. Pages 323-332.
- Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s), enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris: L'Harmattan.

- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier.
- Toma, I. (2012). *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*. Paris: Honoré Champion.
- Tzara, T. (1975 [1924]). « Pour faire un poème dadaïste ». In *Sept manifestes dada* [1924], *Œuvres complètes, Tome 1 (1912-1924)*. Paris: Flammarion.
- Velter, A. (2001). « Préface » à *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et *Paralipomènes*. Paris: Gallimard.
- Wit, S. (2019). *Romans du hasard : Italo Calvino, Julio Cortazar, Philip K. Dick, Marc Saporta*. Rennes: Presses universitaires de Rennes

Hasard et Orient au XXe siècle.

Les controverses artistiques Boulez / Cage et Queneau / Breton

Sébastien Wit

sebastien.wit@u-picardie.fr

This paper proposes to return to the way in which the artistic chance of the 20th century is constructed by a set of discourses, through which artists elaborate conceptions of the artistic subject, and make art a space of norm of the subjectivity of individuals. Thought as a device, following the work of Giorgio Agamben, the aesthetic experience is no longer a place of pure freedom, of free exercise of a formal game. On the contrary, it becomes a matrix producing determinations through which modes of subjectivity are shaped. We will focus on this side of chance, in order to get away from a purely mystical reading, as well as from the simple dualism between reason and chance. We will see that in the 20th century chance constitutes a discursive tool, a field operator, a vector of relations of knowledge and power. Several recent works on artistic chance have considered it in its heteronomous character, and not only from the point of view of aesthetic autonomy. Intending to contribute to this formalization of an epistemic approach of chance, this article analyses two major quarrels about chance in the 20th century in which the Orient serves as a point of reference for the elaboration of a post-rational artistic subjectivity: the Boulez/Cage quarrel, and the Queneau/Breton one.

185

– ALEA
– PIERRE BOULEZ
– JOHN CAGE

– ANDRÉ BRETON
– LITTÉRATURE
– MUSIC

– ORIENTALISM

C'est peu dire que le hasard constitue l'un des principaux problèmes artistiques du xx^e siècle. Dès le moment des avant-gardes, la question du hasard s'impose dans le champ de la création. Le hasard peut-il être à l'origine d'une œuvre d'art ? La question est posée, et ne trouvera aucunement de réponse définitive au fil des décennies. D'une certaine façon, le hasard ressurgit à intervalles réguliers tout au long du siècle aussi bien en littérature que dans les autres arts. Ceci explique pourquoi des controverses autour de la question du hasard émaillent la période. Parmi les plus célèbres, on peut citer celle qui oppose Pierre Boulez à John Cage, au sujet de ce que le premier nomme le hasard orientalisant du second ; on peut également songer à la manière dont l'Oulipo de Raymond Queneau se construit contre le hasard surréaliste d'André Breton.

Ces querelles sont particulièrement intéressantes dans la mesure où elles mettent en évidence les processus discursifs de construction historique des pôles subjectifs de la communication esthétique. Le hasard assumé – ou refusé – par l'instance artistique n'existe pas de manière autonome. Il s'impose à l'œuvre à travers un appareil de textes secondaires – généralement théoriques – qui viennent construire un mythe, à mi-chemin entre la sérendipité et le génie. À ce titre, on peut penser à la mise en scène de soi que l'on trouve par exemple chez Man Ray lorsqu'il met sur le compte du hasard les fulgurances de son inspiration. Ces auras artistiques fondées sur le hasard ne sont d'ailleurs pas toujours bâties sans arrière-pensée, et peuvent être utilisées afin de consolider des postures de gourous esthétiques.

Cet article se propose de revenir sur la manière dont le hasard artistique du xx^e siècle se trouve construit par un ensemble de discours, par lesquels les artistes élaborent des conceptions du sujet artistique, et font de l'art un espace de norme de la subjectivité des individus. Pensée en tant que dispositif, à la suite des travaux de Giorgio Agamben (Agamben 2006), l'expérience esthétique ne s'entrevoit plus comme un lieu de pure liberté, de libre exercice d'un jeu formel. Au contraire, elle devient une matrice productrice de déterminations par laquelle sont façonnés des modes de subjectivité. Ce versant construit du hasard sera donc ce qui nous intéressera ici, afin de sortir aussi bien d'une lecture purement mystique de ce dernier, que du simple dualisme entre raison et hasard.

Nous verrons qu'au xx^e siècle le hasard constitue un outil discursif, un opérateur de champ, vecteur de rapports de savoir et de pouvoir. Plusieurs travaux récents sur le hasard artistique l'ont considéré dans son caractère hétéronome, et non sous le seul angle de l'autonomie esthétique (Lejeune 2012, Troche 2015). C'est donc à cette formalisation d'une approche épistémique du hasard que cet article entend contribuer, et ce à partir de l'analyse des deux grandes querelles sur le hasard mentionnées plus haut : la querelle Boulez / Cage, et la querelle Queneau / Breton.

Un hasard extra-européen ?

Pour commencer, il faut rappeler que la querelle opposant Boulez à Cage autour de la question du hasard est un fait bien documenté (Lejeune 2009, Lejeune 2012, Troche 2015). Entre les deux compositeurs, se joue un désaccord de fond entre deux conceptions du faire artistique. D'un côté, Cage recherche une conception holiste de l'œuvre musicale, tandis que Boulez

se fait le héraut de l'importance de la technique dans la composition.

Dans « Alea », texte écrit en 1957, Boulez reproche à Cage, sans le nommer explicitement, le fait de s'adonner à un « hasard par inadvertance », reposant uniquement sur une « magie puérile », avatar de l'une des « forme[s] l[es] plus élémentaire[s] de la transmutation du hasard ». Et Boulez d'ajouter que ce hasard naïf n'est que la transposition d'une philosophie orientalisante (Boulez 1966, 41). Les partisans de ce « hasard par inadvertance » sont alors rangés dans la catégorie des « amateurs de haschisch », en quête d'un « paradis artificiel » purement illusoire (Boulez 1966, 42).

Cette référence à l'Orient n'a rien d'anodin. Dans le sillage des expérimentations des avant-gardes européennes, notamment d'un surréalisme historiquement anticolonialiste (Leclercq 2010), le hasard artistique des années 1950 s'inscrit dans un moment de lutte idéologique, sur fond de décolonisation. Le processus d'émancipation des anciennes colonies trouve une voie dans la contestation de la rationalité, redéfinie comme un carcan intellectuel imposé par l'Occident au reste de la planète. Pour prendre l'exemple du contexte sud-américain, le réalisme merveilleux, formulé pour la première fois sous la plume d'Alejo Carpentier en 1948 [1], se veut une réponse à la crise de la raison technique qui suit la barbarie européenne de la Seconde Guerre européenne (Scheel 2005, 18). Dans un essai de 1949 intitulé « Irrationalisme et efficacité », l'écrivain argentin Julio Cortázar poursuit cette même réflexion en rappelant que :

[1] Le milieu surréaliste parisien des années 1930, qu'il fréquente assidûment, sera d'ailleurs le laboratoire de la pensée décoloniale d'Alejo Carpentier (Rajaonarivelo 2005).

les persécutions, les réactions les plus abominables, les structures de l'esclavage, de la servitude et de l'avilissement, les déchaînements raciaux, la fabrication despotique des empires, tout ce qu'il convient de ranger du côté sombre de l'histoire, connaît une exécution au moins aussi rationnelle et systématique que les processus positifs. Nous touchons le vif du sujet quand nous remarquons que si les élans qui ont conduit à ces phases négatives sont ou peuvent être les produits « de la pire et de la plus inhumaine » irrationalité, leur réalisations factuelle et historique est, elle, rationnelle à un stade de la raison aussi lucide et manifeste que celui qui a donné l'Amérique, l'imprimerie, le Discours de la méthode, 1789 ou Stalingrad. (Cortázar 2019, 115-116)

Au moment des années 1950, la question du hasard artistique recoupe des enjeux postcoloniaux, souvent ignorés mais toujours structurants pour comprendre la manière dont s'articule la relation entre hasard et subjectivité. Pour les artistes du Sud, il s'agit de participer à la refondation d'une subjectivité non-occidentale, le terme étant à entendre comme synonyme de non-bourgeoise, débarrassée de ce que Cortázar figure poétiquement, en espagnol, par la graphie: « ló[gi]ca » (Cortázar 2010, 566). Les deux crochets figurent ici le goulot d'étranglement d'une raison, qui s'entrave elle-même au point de devenir « loca » (« folle »). Dans l'écriture romanesque de Cortázar, cette quête d'une subjectivité libérée de la raison occidentale se manifeste par une valorisation du fortuit en tant que matrice de signification du monde: « Persuadée comme moi qu'une rencontre fortuite était ce qu'il y avait de moins fortuit dans nos vies » (Cortázar 1966, 13) ; mais également par une technique de destruction de la linéarité de

l'objet-livre (Wit 2019). Parce que « nous ne pouvons appréhender l'action que fragmentairement, par recouplements éléatiques » (Cortázar 1966, 543) [2], le hasard apparaît comme un moyen pour l'art de représenter ces collisions, ces coïncidences par lesquelles les subjectivités peuvent renouer avec une forme supérieure de sens.

Boulez et l'Orient

Dans « Alea », l'argumentaire de Boulez repose en grande partie sur une opposition entre Orient et Occident, et ce depuis un point de vue largement européo-centré. Comme Boulez l'écrit dès l'introduction :

On peut noter, actuellement, chez plusieurs compositeurs de notre génération, une préoccupation constante, pour ne pas dire une hantise, du hasard. C'est, à ma connaissance du moins, la première fois que pareille notion intervient dans la musique occidentale. (Boulez 1966, 41)

Boulez cherche alors à articuler l'héritage de la musique occidentale avec les caractéristiques de la musique orientale. Il définit ainsi la musique hindoue comme le mélange entre un « "formant" structurel » et une série d'improvisations (Boulez 1966, 46). La musique orientale lui apparaît comme un « cycle ouvert », supposant une forme d'écoute différente de la musique occidentale, définie quant à elle comme un « cycle fermé de possibilités ». Cela l'amène ensuite, après avoir contesté les usages par trop radicaux du hasard dans la composition, à prôner une juste mesure où seraient combinées le cycle fermé de la musique occidentale et la « chance » (et non plus le hasard) de la musique orientale.

Ici, on voit comment le hasard implique une certaine vision de ce qu'est la subjectivité esthétique. Boulez pense deux sujets – le sujet-auteur, le sujet-récepteur – pris dans un tissu culturel, lui-même pétri par des instances productrices de normes. Cette vision de la norme s'accompagne d'un ethnocentrisme différentialiste, où l'expérience musicale orientale est, indirectement, dévaluée. Tout en adoptant un ton d'apparence relativiste, Boulez place en réalité le hasard en dehors de la sphère du bon goût de l'art occidental. L'Orient ne peut entrer dans l'œuvre qu'à la condition d'être canalisé par la rigueur de la structure occidentale.

Cette position de Boulez dans « Alea » peut néanmoins surprendre pour qui est familier de son esthétique musicale. Dès les années 1950, Boulez revendique en effet l'influence des musiques extra-européennes, notamment venues d'Extrême-Orient, sur sa technique de composition. Dans un article consacré à la question, Luisa Bassetto constate cependant :

il ne s'agit point dans son esprit de poursuivre la voie des musiques nationales, voire des folklorismes dans ce qu'ils ont eu de plus conséquent [...], non plus que de verser dans des formes de coloris exotiques postcolonialistes – superficiels ou non, naïfs ou ironiques – (ibérismes, orientalismes, chinoiseries, etc.) tels qu'ils étaient encore couramment pratiqués dans la première moitié du vingtième siècle [...], mais plus profondément d'une remise en cause des catégories esthétiques et techniques de la musique occidentale prise dans son ensemble. (Bassetto 2003)

[2] Désignée par l'adverbe « *eleáticamente* » dans le texte espagnol, la référence à la philosophie des Éléates doit se comprendre dans l'opposition qui la lie à la pensée aristotélicienne (Mansion 1953). Les « recouplements éléatiques » sont ainsi des relations échappant au carcan de la philosophie d'Aristote, incarnation du carcan occidental du *logos* pour Cortázar.

En un sens, Boulez ne reproche pas tant à Cage son usage de la tradition orientale que son usage non-maîtrisé d'inspirations extra-européennes. Même lorsqu'elle emprunte aux traditions musicales de l'Extrême-Orient, l'esthétique de Boulez continue d'affirmer sa nature occidentale. D'un côté, cette position a le mérite d'éviter le cliché, la récupération facile, l'exotisme de bas étage ; de l'autre, elle conduit Boulez à demeurer aveugle aux questions politiques que soulève l'introduction du hasard en art.

Chez Boulez, le hasard se présente avant tout comme un danger pour la subjectivité. Il est synonyme d'excès, de dérèglement. Pourtant, dans les faits, Boulez ne s'oppose pas complètement à l'insertion du hasard dans l'œuvre musicale. Tout en refusant de faire de l'ossia la seule forme d'invention artistique, Boulez reconnaît le potentiel exploratoire des concepts de série ou de permutation dans le travail de composition :

Moins on choisit, plus la chance unique dépend du pur hasard de la rencontre des objets ; plus on choisit, plus l'événement dépend du coefficient de hasard impliqué dans la subjectivité du compositeur. (Boulez 1957, 49)

Le hasard éclairé par le choix est le bon hasard tel que le conçoit Boulez. Dès lors, son refus du hasard n'est pas tant un refus de fond, qu'un refus de forme. Boulez accepte l'idée du hasard dans l'œuvre, mais sa rhétorique se fonde sur la relégation du hasard en tant que portion étrangère, au double sens du terme. À la fois, comme élément extérieur à soi et comme réalité migrante. Le hasard correspond à un Autre, un défi lancé à la subjectivité occidentale, qui tente alors de le réduire en l'ingérant au sein de ses propres structures.

Le *I Ching*, voie du hasard

L'orientalisme est une réalité des milieux artistiques du xxe siècle. Il est aisé de retracer le développement historique de ce goût occidental pour les traditions d'Asie, notamment mystiques. [3] L'intérêt de Cage pour le *I Ching* [4] et l'usage artistique qu'il en fait sont motivés par une vision primordialiste de la culture asiatique, sans que ne soit prise en compte la dimension systémique de la philosophie orientale (Jensen 2009, 97). Cage se contente d'emprunter un élément culturel et de le transformer en une méthode artistique sortie de tout contexte. Il n'y a aucun purisme oriental chez Cage, dont l'entreprise esthétique est sans doute aussi occidentale que l'est celle de Boulez. Cependant, l'utilisation musicale du *I Ching* s'inscrit bel et bien chez Cage dans une volonté de repenser les modes ontologiques de la subjectivité occidentale. Cage partage avec les avant-gardes décoloniales la recherche d'une autre forme d'être-au-monde, libérée des schèmes de pensée, du carcan de la raison. En cela, le hasard constitue une véritable utopie esthétique, ce qui le fonde en droit comme instance de subjectivation.

L'une des plus belles illustrations de cet idéal artistique se trouve sans doute dans les chorégraphies de Merce Cunningham – le compagnon de Cage – et de son utilisation

[3] Il faut toutefois reconnaître que l'étude de l'orientalisme au xxe siècle manque encore de travaux d'envergure offrant une perspective systématique sur la période. La critique orientaliste proprement dite s'est surtout intéressée aux siècles plus anciens (à partir du xixe siècle, et avant), et seules des études de cas ponctuelles traitent du tropisme orientalisant de certains artistes : Kafka, Borges, Calvino (Spence 2000, 14), Julio Cortázar (Chen 2011), etc.

[4] Le *I Ching* (parfois orthographié *Yi King* en alphabet latin) est un oracle de la tradition chinoise. Datant du premier millénaire avant Jésus-Christ, il se base sur un système d'hexagrammes dont les permutations renvoient à un ensemble de 64 textes. Le *I Ching* a été introduit en Occident dans les années 1930, notamment dans le sillage de la diffusion de la psychologie jungienne (Jung 1979, 123-148).

du I Ching comme instrument de dislocation du corps. Pour Cunningham, le hasard doit venir rompre les habitudes acquises au cours de la formation du danseur (Suquet 2007). Le corps doit être régi par une loi mécanique, celle du hasard de l'oracle, afin d'explorer les potentialités que lui interdisent – mentalement – les stigmates de la formation de danseur. Le hasard ne se conçoit ici aussi qu'en tant qu'il bouscule la subjectivité de l'artiste. En filigrane, existe toujours l'idée que d'autres formes de subjectivités sont possibles, et que seul un décentrement radical peut permettre de parvenir à une libération du sujet créateur.

En cela, le hasard appartient à cet abject décrit par Julia Kristeva. Il est une instance par laquelle le sujet est mis en face d'un objet chu :

Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, dont la réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorces de ma culture. (Kristeva 1980, 10)

Discursivement vide, le hasard est un signifiant sans signifié ce qui lui donne une teneur psychanalytique particulière. Si Freud, puis Jung ont exploré la place du hasard dans la vie psychique, c'est que le hasard occupe une place spécifique au sein de l'ordre symbolique (Tour 2002, Kamieniak 2008). Dans le système philosophique de Clément Rosset, le hasard est ce contre quoi s'est bâtie la philosophie :

En témoigne la parole d'Anaxagore : « Au commencement, était le chaos ; puis vient l'intelligence, qui débrouilla tout ». Une des premières paroles d'importance à avoir résonné dans la conscience philosophique de l'homme occidental fut donc pour dire que le hasard n'était plus : parole inaugurale, qui évacue du champ philosophique l'idée de hasard originel, constitutionnel, générateur d'existence. (Rosset 1971, 9)

Le hasard est une béance dans le réel, que la pensée cherche désespérément à remplir. Néanmoins, cette béance connaît des fluctuations, des variations selon les épistémè historiques considérées. Le hasard est une construction, au travers de laquelle un système discursif se pourvoie d'une altérité. Le hasard orientalisant, que Boulez traite avec tant de hauteur, s'inscrit dans le cadre de ces processus historiques de construction des subjectivités, et des dispositifs qui les produisent.

Hasard, anti-hasard et technique

La métaphysique asiatique a été l'une des sources de la contre-culture des années 1960-1970. Des mouvements hippies aux croyances New Age, l'Asie a constitué le référent imaginaire d'un grand nombre de pratiques, qu'elles soient rituelles, médicales, ou artistiques (Rietbergen 1998, 463-464). Néanmoins, comme souvent, il ne s'est aucunement agi d'une transposition stricte de la culture asiatique, mais bien plutôt d'une construction d'un Orient occidentalisé (ou d'un Occident orientalisé, c'est selon). Alors que Boulez perçoit l'effort artistique de Cage comme l'import d'une culture musicale venue d'Orient, ce dernier se situe en réalité dans une démarche comparable à ce que fait Boulez lorsqu'il incorpore à sa musique des instruments aux sonorités qu'il qualifie lui-même d'exotiques :

xylophone, vibraphone, guitare et percussion (Bassetto 2003). Dans les deux cas, l'art occidental se cherche d'autres modèles, sans cesser pour autant d'être occidental. L'hostilité de principe qu'a Boulez envers le hasard orientalisant est ainsi symptomatique du fait que la question du hasard croise toujours celle de la maîtrise technique, et porte en elle un jugement de hiérarchisation des pratiques expertes de composition. Le discours de Boulez dans « Alea » repose donc sur une double dichotomie : hasard et Occident d'un côté, hasard et technique de l'autre.

À cet égard, il est intéressant de remarquer que la position de Boulez n'est pas si différente de celle de Queneau dans *Odile*, un roman de 1937 qui revient sur la jeunesse surréaliste du futur fondateur de l'Oulipo. Sept ans après sa rupture avec le mouvement de Breton, Queneau livre dans ce roman un portrait au vitriol du pape du surréalisme, et de ses principes esthétiques (Debon 1984). Vers la fin du roman, Roland Travy, le narrateur et le double romanesque de Queneau, fait le procès du hasard surréaliste et des pratiques automatiques qui lui sont associées :

L'inspiration. On l'oppose à la technique et l'on se propose de posséder de façon constante l'inspiration en reniant toute technique, même celle qui consiste à attribuer un sens aux mots. Que voit-on alors ? L'inspiration disparaître : on peut difficilement tenir pour inspirés ceux qui dévident des rouleaux de métaphores et débobinent des pelotes de calembours. Ils se traînent dans le noirâtre espérant y déterrer les marteaux et les faucilles qui briseront les chaînes et sectionneront les liens de l'humanité. Mais ils ont perdu toute liberté. Devenus esclaves des tics et des automatismes, ils se félicitent de leur transformation en machine à écrire ; ils proposent même leur exemple, ce qui relève d'une bien naïve démagogie. L'avenir de l'esprit dans le bavardage et le bredouillage ! J'imagine au contraire que le vrai poète n'est jamais « inspiré » : il se situe précisément au-dessus de ce plus et de ce moins, identiques pour lui, que sont la technique et l'inspiration, identiques car il les possède suréminemment toutes deux. Le véritable inspiré n'est jamais inspiré : il l'est toujours ; il ne cherche pas l'inspiration et ne s'irrite contre aucune.
(Queneau 1937, 158-159)

Face à l'aveuglement surréaliste, Queneau propose un autre modèle de poète : « Sans doute était-ce un tel poète cet Arabe que je vis un jour sur la route de Bou Jeloud à Bab Fetouh en longeant les murs de la ville » (Queneau 1937 : 159). Ici, l'orientalisme littéraire – regardant vers le Maghreb, comme le fait historiquement l'orientalisme à la française (Brisson 2008) – ne cherche pas à y trouver un modèle contre-rationnel, empreint de hasard et de magisme. Contrairement à cet Orient royaume du hasard qu'évoque Boulez, Queneau ancre sa vision de la subjectivité artiste dans le contexte des guerres coloniales. Le Maroc dont parle *Odile* est celui de la Guerre du Rif (Souchier 1991, 9-80). L'Orient n'est pas fantasmé, il est un angle mort du « progressisme » de la bourgeoisie intellectuelle. Dans *Odile*, Queneau croque d'ailleurs certaines des postures de son temps, notamment celle de « G... » qui « n'aimait les Arabes que dans la mesure où les Français les opprimaient, car il était communiste » (Queneau 1937, 13). En regard des élucubrations surréalistes sur le hasard, Queneau propose une subjectivité ancrée dans le réel. Roman de formation, *Odile* est le récit d'un rapport au monde retrouvé, loin des délires pseudo-esthètes du surréalisme et des petites ambitions

révolutionnaires. Roman bourgeois s'il en est, tant sa fin paraît synonyme d'embrassement de la norme [5], Odile est un discours sur ce qu'est le hasard artistique au xx^e siècle.

De fait, plus de vingt ans après Odile, l'Oulipo se fondera en opposition avec le hasard surréaliste: « il ne s'agit pas de littérature... aléatoire » [6], et se revendiquera d'un « anti-hasard » explicite. Il est donc intéressant de noter que l'esthétique anti-aléatoire de l'oulipisme se trouve formalisée dans des textes de jeunesse de Queneau, comme Odile ou encore certains passages du Voyage en Grèce :

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, 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. (Queneau 1973, 94)

Cette généalogie révèle que l'anti-hasard dont se réclame l'Oulipo ne se réduit pas à une simple déclaration d'intention. Il s'agit d'un positionnement dans le champ, pour reprendre un lexique bourdieusien, positionnement lui-même déterminé par une conception affirmée de la subjectivité artiste. Queneau refuse le syncrétisme qu'avait essayé de mettre en œuvre Breton, en mêlant exploration des fonds de l'inconscient (« le noirâtre », comme le désigne Odile) et engagement politique (« déterrer les marteaux et les faucilles »). Cette image de l'artiste en révolutionnaire, héritage direct du romantisme sur le surréalisme, aboutit selon Queneau à l'aliénation, réduit au simple état de machine.

Dispositif technologique, la « machine à écrire » apparaît pour Queneau comme un repoussoir du geste artistique [7] ; ce qui n'est pas si différent d'un Boulez qui réfute à la fois tout « hasard par inadvertance » et tout « hasard par automatisme » (Boulez 1957, 44). Dans les deux cas, le culte de l'inspiration, de la création par sérendipité est perçu comme un abandon du sujet face à un hasard machinique. Le hasard n'est alors plus seulement une instance polarisant le caractère culturellement construit de la subjectivité, mais également une réalité socio-technique.

Quelle subjectivité post-rationnelle ?

Le hasard artistique du xx^e siècle s'accompagne d'un concept opposé, propre à cette époque: celui d'« anti-hasard ». D'abord associé aux milieux de la biologie finaliste (Grimoult 2000, 107-149), le concept d'anti-hasard migre ensuite dans le champ de la création artistique. Son investissement par l'Oulipo traduit l'horreur du hasard qu'amène avec lui Queneau, et qu'il tente de conjurer par le recours à la mathématique (Reggiani 2013, 62). Dans Odile, c'est justement la mise en scène des mathématiques qui traduit la distance entre Travy, le narrateur à caractère autobiographique, et le personnage d'Anglarès, reflet caricatural de Breton. Fêru de hasard et de

[5] *Odile* se conclut sur un éloge du mariage, du travail, de la normalité (Queneau 1937, 184-185), ce qui a scellé en grande partie – dès la sortie du roman – son interprétation (Debon 1984).

[6] Propos de Queneau cité par Jacques Roubaud (Oulipo 1988, 56).

[7] Les rapports qu'entretient l'Oulipo avec la machine sont assez complexes. D'un côté, l'histoire littéraire retient le groupe comme l'un des précurseurs de la littérature informatique (Lapprand 1998, 60) ; de l'autre, on constate chez les Oulipiens une grande réticence à accepter tels quels les résultats littéraires produits par la machine (Oulipo 1988, 331).

divination, Anglarès incarne toute la fausseté du discours pseudo-scientifique. Derrière sa façade sérieuse et débonnaire, il apparaît comme un homme uniquement soucieux de maintenir son emprise sur le groupe de jeunes gens qu'il a rassemblé autour de lui :

- J'ai toujours méprisé les mathématiques, dit Anglarès, mais je dois convenir qu'elles sont de quelque utilité : le calcul des probabilités, par exemple, en tant qu'il sert de base scientifique à l'astrologie.
- Je n'ai jamais étudié cette question, dis-je, je ne me suis jamais occupé de mathématiques appliquées.
- Les mathématiques sont bien inhumaines, dit Madame Anglarès. (Queneau 1937, 46)

Dès Odile, les mathématiques sont donc au centre de la subjectivité artiste imaginée par Queneau. Travy ne croit pas aux phrases creuses d'une Madame Anglarès qui débite de grands mots (« bien inhumaines »). Il ne s'agit pas d'affirmer pour être, encore faut-il faire. Et les mathématiques apparaissent comme un moyen de faire.

D'une manière assez similaire, citant Jamais un coup de dés n'abolira le hasard de Mallarmé, Boulez conclut « Alea » par un appel « vers cette conjonction suprême avec la probabilité » (Boulez 1966, 54). Cette référence littéraire constitue l'acmé d'une poétique musicale privilégiant l'usage de moyens électro-acoustiques, ou encore le remplacement des douze sons traditionnels par des blocs sonores (Boulez 1966, 52) ; et ce afin d'introduire dans les compositions musicales « une nouvelle "chance" [...] et certainement la plus discrétante » (Boulez 1966, 53). Tout comme Queneau, Boulez reconnaît d'ailleurs la forme de « déshumanisation » qui accompagne cette conception plus mathématique de la musique (Boulez 1966, 55). Néanmoins, à rebours du provocant « je ne me soucie guère d'être bien humain » de Travy dans Odile (Queneau 1937, 47), Boulez revendique le fait que cette « nouvelle "chance" », qui vient remplacer le hasard orientalisant à la Cage, est avant tout un instrument de liberté pour l'interprète.

Des années 1930 aux années 1960, les controverses artistiques autour du hasard suivent donc des lignes discursives comparables. Les réponses de Queneau, en littérature, et de Boulez, en musique, aux usages artistes du hasard de leurs contemporains s'inscrivent dans une épistémè au sein de laquelle se joue la question de la nature de la subjectivité artistique. Le rôle croissant qu'a joué le hasard dans les poétiques des avant-gardes esthétiques n'a pas été sans soulever un certain nombre de problèmes. Lorsque Queneau accuse le surréalisme d'être une « démagogie » de l'art (Queneau 1937, 159), il résume les tensions qui traversent alors le champ. La valorisation de l'irrationnel apparaît à Queneau et à Boulez comme une déconsidération du rôle de la technique, de la maîtrise telles que les a formalisées une certaine histoire de l'art occidentale.

La mise en perspective de leurs discours avec certains des courants postcoloniaux de l'époque révèle que le hasard artistique polarise de manière aiguë la possibilité de concevoir une subjectivité post-rationnelle, libérée à la fois de l'aristotélisme et de l'esprit bourgeois. Cependant, ces controverses artistiques autour du hasard n'ont pas permis de trancher ces questions, et force est de constater que nous sommes aujourd'hui, à l'ère de la post-vérité, les héritiers de ces débats.

Bibliographie

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2006). Trad. M. Rueff. Paris: Payot & Rivages.
- Bassetto, L. (2003). Orient-Accident ? *Pli selon pli*, ou l'«eurexcentrisme» selon Boulez. In P. Albèra (dir.), *Pli selon Pli de Pierre Boulez: entretiens et études* (37-44). Genève: Contrechamps.
- Boulez, P. (1966). Alea. (1957). *Relevés apprenti* (41-55). Paris: Seuil.
- Brisson, T. (2008). La critique arabe de l'orientalisme en France et aux États-Unis: lieux, temporalités et modalités d'une relecture. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2(3), 505-521.
- Chen, F. (2011). Julio Cortázar: fantastique et mysticisme oriental. *Études littéraires*, 42(2), 161-179.
- Cortázar, J. (1966). *Marelle*. Trad. L. Guille-Bataillon et F. Rosset. Paris: Gallimard.
- Id. (2010). *Rayuela*. (1963). México: Santillana Ediciones Generales.
- Id. (2019). *Produit du hasard: hypertexte et poésie combinatoire*. Trad. S. Protin et J. Jouet. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Debon, C. (1984). Odile de Raymond Queneau: de la polémique à la poétique. *Mélusine: revue du Surréalisme*, 5, 133-141.
- Jensen, M. G. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the *I Ching*. *The Musical Times*, 150(1907), 97-102.
- Jung, C. G. (1979). Préface à l'édition anglaise du *Yi King* (1949). *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or* (123-148). Trad. É. Perrot. Paris: Albin Michel.
- Grimoult, C. (2000). *Histoire de l'évolutionnisme contemporain en France (1945-1995)*. Genève: Droz.
- Kamieniak, J. (2008). Accident, hasard et destin chez Freud. *Le Coq-héron*, 195(4), 66-74.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Krzywkowski, I. (2010). *Machines à écrire: littérature et technologie du xixe et xxe siècle*. Grenoble: ELLUG.
- Lapprand, M. (1998). *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam: Rodopi.
- Leclercq, S. (2010). *La Raçon du colonialisme: les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon: Les Presses du réel.
- Lejeune, D. (2007). *Qu'est-ce que le hasard? Psychologie, science, art, philosophie, société: comment le hasard guide les hommes*. Paris: Max Milo.
- Id. (2012). *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Amsterdam: Rodopi.
- Mansion, S. (1953). Aristote, critique des Éléates. *Revue Philosophique de Louvain*, 51(30), 165-186.
- Oulipo (1988). *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard.
- Queneau, R. (1937). *Odile*. Paris: Gallimard.
- Id. (1973). *Le Voyage en Grèce*. Paris: Gallimard.
- Rajaonarivelo, N. (2005). Approche de l'empreinte culturelle française à travers les arts dans *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier. *Cahiers d'études romanes*, 14, 323-340.
- Reggiani, C. (2013). *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec - L'OuLiPo*. Paris: Eurédit.
- Rietbergen, P. (1998). *Europe: A Cultural History*. Oxon: Routledge.

- Rosset, C. (1971). *Logique du pire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Scheel, C. W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan.
- Souchier, E. (1991). *Raymond Queneau*. Paris: Seuil.
- Spence, J. D. (2000). *La Chine imaginaire: la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*. Trad. B. Olivier. Montréal: Presses de l'université de Montréal.
- Suquet, A. (2007). La collaboration Cage-Cunningham: un processus expérimental. *Repères, cahier de danse*, 20(2), 11-16.
- Tour, M. (2002). La synchronicité, une rêverie épistémologique.... *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 105(3), 39-52.
- Troche, S. (2015). Le Hasard comme méthode: figures de l'aléa dans l'art du xxe siècle. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Wit, S. (2019). *Romans du hasard: Italo Calvino, Julio Cortázar, Philip K. Dick, Marc Saporta*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Decolonizzare la lettura. Indecidibilità nella prosa rioplatense (1960-1969)

Paulo Fernando Lévano

Filosofo e traduttore. Membro del Grupo de Investigación Semiótica della Universidad de Lima. Membro del comitato editoriale della rivista del "Aero-Club del Perú". Assieme a G. De Fazio, è fondatore del Seminario di ricerca e didattica in Ecosofia "ubi minor", afferente al Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna.

paulofernandolevano@gmail.com

The paper addresses the issue of conceiving randomness in the process of literary creation by means of outlining a comparative reading of three prose works by J.L. Borges, A. Pizarnik and J. Cortázar. Randomness will be dealt with against the background of intertextuality, a feature that stands out rather provokantly in these authors' writings. After some preliminary remarks on randomness coming from an epistemological angle, the focus will be set on the way in which these authors randomize the linear path between writer and reader through intertextuality. As a result, a path may be suggested towards the reader reclaiming her role in the construction of literary traditions.

197

Preambolo epistemologico

Per disporre preliminarmente di una nozione di aleatorietà che si manifesti attraverso la discorsività letteraria, sono d'obbligo alcune considerazioni intorno a tale nozione, affinché risultino chiari i termini in cui si parlerà di "aleatorietà intertestuale" nella prosa rioplatense rappresentata nel presente articolo dalle figure di J.L. Borges, A. Pizarnik e J. Cortázar.

Innanzitutto, occorre sottolineare che il fenomeno aleatorio si manifesta secondo due aspetti (Galavotti 1992): o in senso formale o in senso materiale, a riprova della credenza in un isomorfismo tra cause finali e cause efficienti (Melandri 2014). Il primo senso di aleatorietà è forte, si esprime meglio attraverso il linguaggio delle matematiche e si predica di sequenze indifferenti a sistemi di selezione. Il secondo senso, invece, si presenta più debole ma decisamente meno astratto, e in definitiva epistemologicamente relativistico. Questa duplicità emerge dal profondo legame che intercorre fra le nozioni di aleatorietà e probabilità (Galavotti 1992, 2017), per il quale a ogni interpretazione del caso corrisponde un'analoga interpretazione dell'improbabilità, che si darà in senso più "formale" o più "materiale" a seconda di cosa si intenda per "aleatorio": o uno stato di cose effettivamente casuale o un grado di speranza basata su informazioni iniziali di cui si dispone (Ferriani 2009). In ogni caso, l'aleatorietà fa riferimento alle conoscenze pregresse in un sistema di selezione dato; nel caso specifico della prosa letteraria, l'andamento dall'inizio alla fine della scrittura può orientare o disorientare la lettura. Conviene dunque esprimere una preferenza per la nozione debole di probabilità, perché si pretende qui indebolire il gusto di matrice aristotelica per l'onniscienza dello sguardo, che coglie la fine e le tappe del percorso (*Rh.* 3.9 1409a, 1996, 323).

Come la probabilità, l'aleatorietà si dà in relazione tanto all'evidenza quanto all'incertezza, prese come condizioni iniziali del testo. Nel preferire metodologicamente l'induzione analogica per costruire nello sviluppo del presente articolo un paragone fra i tre testi scelti di Borges, Pizarnik e Cortázar, si ammette fin da subito che si vuole trattare l'aleatorietà in quanto espediente euristico piuttosto che apodittico. Qui ci interessa l'aleatorietà non in quanto trasgressiva rottura di continuità o periodicità, ma in quanto rovesciamento gnoseologico, come introduzione di un disordine che non è orientato a una nuova stabilità: cambiano le esigenze e le aspettative che scaturiscono tra scrittore e lettore. Il pregio di una nozione debole di aleatorietà è l'estraneità dai vari postulati di dotta ignoranza o di progresso delle conoscenze che si associano ai modi epistemici dell'enunciazione umana, specialmente l'enunciazione della storia della *Weltliteratur* come fenomeno di portata extra-europea (Benvenuti e Ceserani 2012). In questo senso, un approccio testualista evidenzierà come il caso non si trovi nel processo creativo ma nelle ricorsioni che coinvolgono tanto lo scrittore quanto il lettore in un gioco, prescindendo dalle operazioni ermeneutiche sulla presupposizione che vedono il contesto letterario non come emergenza ma come aggiunta (per esempio Eco 1979).

L'accezione debole e non psicologica di probabilità e aleatorietà elude, con spirito pragmatistico, la riapertura di annosi problemi legati

ai tentativi metafisici di separare sintassi e semantica nell'atto di enunciazione, tentativi ispirati ai valori aristotelici di continuità e periodicità dello stile, finalizzati al controllo creativo dell'autore su ciò che nel testo si presenta come spontaneo oppure automatico (Baron 2020). L'approccio testualista è qui da intendersi come un'ulteriore presa di posizione rispetto alla centralità della distinzione Soggetto/Oggetto nella comprensione dei fenomeni comunicativi della letteratura. Al posto di intendere la comunicazione come un processo coordinativo, si propende per un'accezione causale degli effetti di significato (Melandri 1989). Perciò si preferirà in questa sede porre non una soggettività alla fine dei processi di soggettivazione presenti nel testo, bensì l'effetto di predicazione dell'espressione di un criterio informativo, determinato da un contesto probabilistico, allografico piuttosto che autografico (Genette 1999), o meglio un contesto in cui il ruolo del lettore non può ridursi alla cooperazione. Il contesto in questo senso è da intendersi anch'esso come testo, alternativo ma intenso alla pari del testo letterario in sé; non più sfondo passivo, ma lavoro attivo del lettore che si muove nella testura della realtà stessa (De Beaugrande & Dressler 1981).

Di fronte alla fama universale di certi esempi di aleatorietà creativa, quali il *cadavre exquis* (Schiaffini 2011) o la proposizione *incolori idee verdi dormono furiosamente* (Chomsky 1970), si fa ricorso non all'aleatorietà che lo scrittore è capace di enunciare, ma a quella che il lettore restituirà mediante la riconfigurazione dell'atto di lettura come *performance*, non più mero sbocco di un flusso unilaterale di discorso. Si propone dunque l'analisi di tre testi: *Borges y yo* di Borges, *La condesa sangrienta* di Pizarnik e *62/Modelo para armar* di Cortázar (quest'ultima analisi mediante considerazioni relative alla genesi del testo tra le pagine di *Rayuela*). L'intento dell'analisi è, in prima istanza, la problematizzazione del rapporto tra l'enunciazione dell'evidenza e le regole del gioco della letteratura: per ogni testo, si cercherà l'interferenza delle enunciazioni di scrittore e lettore. Successivamente, si vedrà come a un grado maggiore d'indeterminatezza corrisponderà una maggiore compenetrazione di scrittore e lettore. Il rilevamento dell'*istante* in cui si verifica l'interferenza enunciativa, indecidibile rispetto al soggetto di enunciazione, permetterà di concludere con la proposta di decolonizzare la lettura, ovvero di rivendicare l'ascolto e l'oralità come modi di presenza equipollenti rispetto a quelli dell'opera letteraria.

Il conte pudico

Non è mai scontato segnalare che la fama universale del Borges conosciuto in Europa tende a eclissare il lavoro precedente dell'autore sul tema della *argentinidad*. Un tema tipico di Borges è l'impossibilità di scrivere su se stessi, tema che fino agli anni Cinquanta emerge dalla sua produzione più speculativa e saggistica, ma che verso gli ultimi anni della sua produzione migra dalla prosa a forme più poetiche (per esempio, Borges 1986). Nella lettura, a fondamento dell'autoreferenzialità del testo letterario, si fa esperienza dell'*inesistenza della personalità* (Porzio 1992, 92), cioè la coincidenza impersonale di autore, narratore e personaggio. Infatti, l'unità stilistica del racconto *Borges y yo* (Borges 1984, 808) si caratterizza per la semplice giustapposizione di questa terna alla persona grammaticale aleatoria che si esprime nel racconto.

L'efficacia del breve testo si fonda sull'uso del tempo presente, marcatore ambiguo dell'interferenza fra la scrittura della memoria e la scrittura che incorpora il sé del lettore: *Borges y yo* propone il minimo numero di personaggi per la massima efficacia narrativa, cagionando lo stupore a partire dalla mancanza di enfasi, dall'impersonalità dei personaggi che non sono contrassegnati da pronomi personali. Soltanto un personaggio abita la tensione che si verifica tra *yo* e la figura dello scrittore *Borges*, un Altro che sta loro di fronte in quanto principio d'individuazione personificato, operativo e intertestuale. Nella raccolta *El hacedor* del 1960 in cui apparve il testo in analisi, l'animo retrospettivo motiva l'esercizio del diritto autoriale al pudore. Questa è l'economia dello scrittore maturo in biblioteca che fa silenzio e prova pudore, rinunciando a ciò che risulta grossolanamente enfatico della sua produzione precedente (Pauls 2016, 51).

La rimozione dell'enfasi stronca ogni tentativo di ricondurre la testualità a categorie trascendentali messe all'opera dalla critica letteraria per confrontarsi con il genere autobiografico, per esempio ammissioni e inconfessioni dell'autore (D'Elia 2013, 83). Si può apprezzare in *Borges y yo* un travestimento strategico dell'identità dell'autore che conduce alla conclusione repentina del testo stesso. L'interruzione ha, paradossalmente, lo scopo di evidenziare la continuità tra *Borges* e *yo* mediante intertestualità aleatoria. La personificazione ambigua di lettore e scrittore nella voce narrante dissocia l'identità personale dal soggetto che enuncia: *yo* parla di *Borges* da un altro punto di vista. La battuta finale, «*no sé cuál de los dos escribe esta página*», interrompe effettivamente questa personificazione incompleta. Il margine di gioco raddoppiato si apre all'esplorazione, da parte dell'autore, dello scenario in cui il nome proprio è simultaneamente un nome immaginario. La dinamica confessionale di *Borges y yo* si distingue dalla produzione dei decenni precedenti: se si considera la chiusura della *Nueva refutación del tiempo* (Borges 1984, 757), apparsa nella raccolta *Otras inquisiciones* del 1952, la personificazione ambigua del narratore come scrittore e lettore è ancora enfatica.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges 1984, 771)

Lo *yo* di *Borges y yo* prescinde invece da preamboli e paragoni: dalla reificazione frustrata dello «*yo*» si passa all'esplorazione ego-dittiva di «un'arte della comunicazione indiretta» (Pauls 2016, 50). Anteporre *Borges a yo* nel ritmo narrativo è significativo: il cognome è un nome proprio, un principio d'individuazione già eseguito che si limita alle esatte determinazioni che *Borges* porta sullo *yo*. Invece, *yo* tenta la ricomposizione della soggettività, accumulando frammenti di enunciazione aleatoria all'interno del contenitore vuoto dell'identità di *Borges*. Lo *yo* che enuncia può sopravvivere solo se l'universalmente famoso *Borges* lo salva dall'oblio trasformandolo in un «*tú*», ovvero in un'alterità già soggettivata: «*así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro*» (Borges 1984, 808). *Yo* non può sfuggire al suo destino come anonimo sostrato della fama di *Borges*, il quale vi proietta tutti quegli elementi enfatici che infine soccomberanno alla pudica maturità, quando potrà dare del *tú* a

Borges. L'enunciazione tautologica è ambigua, ma non è più *disgraziata* come nella *Refutación del tiempo*. La vita di *Borges* non sembra essere dove *yo* e *tú* vivono.

I pronomi, apparentemente trasparenti, riconducono il linguaggio non-intimo di *Borges* all'opacità del tempo presente e la loro espressione è finalizzata ai contesti situati del linguaggio ordinario (Lyons 1980). Ben prima di *Borges*, *yo* è già un'articolazione dell'enunciazione letteraria e, data l'impossibilità di essere lettore e scrittore *ipso facto*, la comunicazione pudica ed equivoca è d'obbligo: «*yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica*» (Borges 1984, 808). L'incorporazione del lettore ha come scopo l'indecidibilità: si tratta di un'operazione che richiede di istituire il punto di vista interstiziale di un terzo giocatore, corrispondente allo scarto della mancata trasposizione tra la chiusura del testo scritto e la chiusura dell'atto di lettura: «*hace a os yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas*» (Borges 1984, 808).

L'intertestualità proietta il gioco ben al di là di scrittore e lettore: il testo non ha una fine *stricto sensu*, poiché in esso il principio d'individuazione personificato è inconsistente persino dal punto di vista della prima persona. Ma per il lettore non è necessario (può restare indecidibile) che si sappia chi dei due ha scritto il racconto, importa solo che tutto ciò che non c'è nel testo funga come ponte fra le conoscenze pregresse dello scrittore e quelle del lettore. Piuttosto, la figura dell'autore non è altro che l'effetto della fiducia in uno scrittore da parte di un lettore. L'autore è un eccesso tematico rispetto a questo corpo che si chiama *yo* o *tú*, che invecchia ma vive in un tempo presente sfasato rispetto al destino della fama europea che attende *Borges*. Il tempo dell'autore sembra più un aoristo.

Bisognerebbe ritrovare la rivalità mimetica (Girard 2014) di scrittore e lettore. Nel racconto la separazione che sussiste tra *Borges* e *yo/tú* non corrisponde esattamente alla separazione canonica tra lettore e scrittore. L'imposizione di una realtà che si manifesta mediante l'enfasi raggiunge il suo acume col romanzo moderno, il cui autore è sempre interamente comprensibile dalle proprie scritture, cosicché le proprie letture appaiono come inessenziali, come scritture al negativo. Nella prosa rioplatense, l'aleatorietà intertestuale permette di stroncare uno dei pilastri di questa istituzione, che consiste nel considerare il personaggio letterario come mediatore di questa univocità del senso. Contro ogni intuizione, il pudore getta nuova luce sulla materia narrate, sull'indifferenza e sulla generalità che caratterizzano il fuori dell'autore (Pauls 2016, 53). L'interruzione finale apre a un nuovo silenzio, che non è più assenza di voce, ma allusione all'intertestualità aleatoria del gioco indecidibile di *Borges*, *yo* e *tú*.

Componibile Penrose

L'influenza di *Borges* sul parasurrealismo rioplatense è innegabile, specie per quanto riguarda coloro che hanno coltivato la prosa (Bellini 1997, 341-343) e in particolare si fa sentire nella produzione di due esponenti dello scambio letterario avvenuto tra Argentina e Francia. Dopo *Borges*, la sfida diventa capitalizzare sulle interruzioni pudiche dell'autore. Si tratta ancora di un travestimento dell'identità dell'autore, ma viene proposta

una soluzione all'enigma posto dall'indecidibilità della chiusura testuale. La soluzione equivale a ottenere gli stessi risultati dell'esercizio del pudore, ma re-incorporando l'enfasi rimossa attraverso l'inclusione dello scrittore nell'indecidibilità intertestuale.

La condesa sangrienta di Pizarnik è un testo a metà tra racconto e nota di lettura, relativo ai crimini attribuiti a *Erzsébet Báthory* (1560-1614). La prolissa quasi-recensione, elaborata in base alle notizie biografiche che Pizarnik ricava dal romanzo biografico della surrealista V. Penrose (2010), si presenta come un testo che commenta un altro testo. Il testo di Penrose, disposto su un *continuum* di episodi, presso Pizarnik si trasforma in un racconto discontinuo, sezionato. Attraverso queste discontinuità, Pizarnik intraprende la costruzione di un sé testuale che si predica come alterità e la cui intonazione rima con la comunicazione privata e asimmetrica tra uno yo e un tú (Chávez Silverman 2007).

A differenza del romanzo, *La condesa sangrienta* cerca di costruire un canale diretto (non biografico) tra il lettore ed *Erzsébet*, il cui sguardo è silenzioso consumatore di spettacoli atroci. *Erzsébet* viene raccontata con un quarto pronome singolare, impersonale e femminile, mentre percorre le scene brutali che accadono nel castello. Non ci sono le descrizioni né le spiegazioni di Penrose né riflessioni sul potere politico associato al cognome nobile di *Erzsébet*: questi aspetti vengono semmai accennati, poiché Pizarnik non vuole costruire un personaggio letterario. L'enfasi testuale torna a comparire nel racconto della brutalità e della messa in scena delle vittime martirizzate. Scrittrice e lettore sfuggono alla chiusura (*clôture*) testuale della biografia romanzata e, dal punto di vista di *Erzsébet*, percorrono l'orrore per arrivare a una conclusione ben più superficiale: «*la libertad absoluta de la criatura humana es horrible*» (Pizarnik 2002, 296).

Le undici sezioni de *La condesa sangrienta* sono giustapposte e scandite da titoli ed epigrafi, con sparute citazioni del romanzo di Penrose. I contenuti veri e propri del racconto sono la solitudine del punto di vista e l'intuizione della regolarità come fallimento di ogni possibile evasione. Più che una nota di lettura, c'è un rovesciamento dell'intera biografia nei silenzi di *Erzsébet*, i quali si possono ricostruire mediante la sola allusione. *La condesa sangrienta* tende un ponte testuale tra scrittore e lettore, un ponte che vaglia l'autore e riporta *Erzsébet* nell'incertezza di uno yo di fronte a un tú: accompagnare la solitudine, cercare regolarità ancora più atroci. L'isolamento (solitudine da evasione) è condiviso da *Erzsébet* e dal castello: nel deteriorarsi di entrambi, l'unico modo di rompere con la crisi mimetica è isolarsi dallo scorrere del tempo. Questo senso della solitudine non va propriamente capito ma percepito (Goldberg 2007): Pizarnik vuole restituire il punto di vista di *Erzsébet*, il darsi intollerabile della bellezza femminile mediante la rinuncia a ogni preoccupazione per le vittime (Girard 2002, 91).

Lo sguardo, il vero protagonista, è voyeuristico; il lettore che lo adotta perde interesse per le spiegazioni ispirate a un'empatia col personaggio e colloca l'omicida nella quotidianità scevra di solennità. Lo svolgimento del testo consiste infatti nell'inseguire lo sguardo attraverso gli spostamenti del silenzio enunciante di *Erzsébet* (il trono, la stanza da letto, la stanza delle torture). Quando Pizarnik racconta la nudità delle vittime, vuole che la nudità sia anche sua e del lettore:

las muchachas sobrellevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia "humana" de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. (Pizarnik 2002, 286)

La macabra scena viene resa con l'imperfetto, ma la voce di Pizarnik interviene costantemente nel testo, oscillando tra il tempo imperfetto del supplizio e il tempo presente del voyeurista.

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte—la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. (Pizarnik 2002, 286)

La condesa sangrienta è piena di queste allusioni inconcluse che inseriscono la voce della scrittrice nella lettura, come rimandi intertestuali che accompagnano il lettore nelle tenebre, riducendo o allungando la distanza da *Erzsébet*. In alternativa alla scrittura epistolare, l'intonazione potrebbe essere quella dei prologhi delle traduzioni seicentesche di commedie castigliane: in questo modo, per *La condesa sangrienta* potrebbero valere le considerazioni di M.G. Profeti (1991) relative al raccordo intersemiotico da un regime segnico di partenza ad un altro d'arrivo, ossia dalla lettura di Penrose alla lettura di Pizarnik, dalla scrittura del Sé alla percezione reciproca di scrittore e lettore all'interno di una densa rete allegorica di collegamenti intertestuali (Marsciani 2007, 110-132).

Le interruzioni aleatorie rimano con una strategia testuale basata sulla paratassi: «*podemos conjeturar que*» (Pizarnik 2002, 289); «*continúo con el tema del espejo*» (2002, 290). Come in *Borges y yo*, è l'onniscienza del narratore a essere messa in crisi, incapace di tracciare una distanza critica tra il lettore e il soggetto della narrazione: «*(¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?)*» (2002, 285); «*pienso en Erzsébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo median los gritos de las adolescentes*» (2002, 291). Lo yo paratattico e intertestuale si muove tra il fascino e l'incomprensione di *Erzsébet*, personificazione dell'indecidibilità tra bellezza e orrore. Demenza criminale e deviazione sessuale sono risorse del romanzo biografico, del discorso medico-legale. *La condesa sangrienta* è invece espressione di una trama testuale che emerge dai fatti raccontati come una vera e propria pedagogia sui temi tipicamente cari al surrealismo, come la crudeltà e lo sdoppiamento (Aira 1998). Per rappresentare la ritualità quotidiana di *Erzsébet*, Pizarnik si serve di una forma contenutisticamente sproporzionata del silenzio, che così diviene produttore di testualità (Kuhnheim 1996, 67-70).

Pizarnik presenta *Erzsébet* senza conferirle la parola, di fatto identificandosi nei suoi silenzi. *La condesa sangrienta* è insomma una produzione sovrabbondante di testo: un po' plagio e un po' tributo, un po' lettera privata e un po' prologo all'intimità della scrittrice. Lo sdoppiamento della biografia in autobiografia non ego-dittiva sdoppia anche il lettore, che invece di frequentare i mondi immaginari dell'autore si orienta verso il proprio mondo, e tenta di ricreare gli spostamenti di *Erzsébet* imitando il silenzio.

Dall'esperienza di disabituarsi dai pronomi personali e nomi propri, ciò che di familiare c'è nel linguaggio, si arriva alla concreta esperienza di Pizarnik lettrice di Penrose, ma anche di Borges, di cui rifiuta il pudore per accettare la sfida di mostrare come bellezza e brutalità siano indistinguibili. Ci si confronti ora con il *climax* della ricerca nei giochi prospettici dell'alterità che oppongono allo scrittore, all'oggetto-libro e al lettore, un'immagine non familiare della letteratura. Questo *climax* corrisponde al momento più sperimentale dell'opera di Cortázar, l'anti-romanzo *62/Modelo para armar*, frutto di un progetto che inizia fra le pagine di *Rayuela*.

Il capitolo 62 di *Rayuela* propone di esplorare configurazioni alternative di testo e metatesto che costringano il romanzo a concepirsi come lettura ben prima di scrittura. Sarebbe più idoneo parlare di anti-romanzo in virtù dello sconvolgimento dei ruoli abituali che il compito di leggere comporta: la scrittura (l'oggetto-libro), l'autore (*Morelli*) e il lettore (gli *yo* che sono i personaggi, lo scrittore e il lettore). L'anti-romanzo è una sorta di "ponte" (Alazraki 1994) che collega scrittore e lettore al di sopra del flusso significante che è l'autore. Combinatoria e ordine aleatorio sono le chiavi per comprendere le regole del gioco. In fondo, «*este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades*» (Cortázar 2001, 7). Si tratta però di due libri che non escludono altri possibili ordini di lettura dell'oggetto-libro, i quali invece rispecchiano i soli due ordini di lettura che permettono all'autore di prevedere la fine del gioco: gli ordini alternativi disponibili al lettore sono innumerevoli. Scegliere tra due libri porta alla decisione che effettivamente esclude uno dei due libri, tuttavia l'aleatorietà della scelta libera il lettore da condizioni iniziali necessarie per l'esecuzione della *performance*-lettura. La possibilità di ignorare l'invito iniziale e formulare nuove configurazioni rimane latente: il lettore insomma è chiamato ad abbandonare il ruolo passivo che gli impone il romanzo classico e a esplorare letture che cambino ciò che è stato scritto. Il progetto del capitolo 62 consiste nell'opposizione all'opera letteraria naturalizzata nell'oggetto-libro, a favore di un rinnovato senso della lettura come atto psichico prima di mentale. Si tratta di conciliare aleatorietà dell'intervento del lettore e linearità del romanzo in un «*drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori*» (Cortázar 2001, 463). In *Rayuela* quasi tutti i personaggi sono scrittori che ammirano *Morelli*, vivono inseriti nei propri esercizi intellettuali e sono da essi consumati: la lettura in quanto non-scrittura è quotidianità.

Dunque, come in *Borges y yo* e *La condesa sangrienta*, anche per i personaggi di *Rayuela* letteratura e vita appaiono indissolubilmente legate. Quando *Morelli* entra nella narrazione, non riesce a completare la propria psicologizzazione in linea con quella dei suoi ammiratori. Una macchina interrompe bruscamente il dialogo tra *Morelli* e gli *yo/tú* dei personaggi, interrompendo parimenti l'individuazione del personaggio all'interno della semiosi generalizzata che è la prosa cortazariana. L'interesse per la combinatoria di neuroni e acidi ribonucleici rima con la combinatoria degli inciampi e del traffico urbano:

Es un escritor, lo conozco. Escribe libros... [El auto] le dio en el pecho. El viejo se resbaló en un montón de mierda... Tiene un gato y muchísimos libros. Una vez subí a llevarle un paquete de parte de la portera, y me hizo entrar. Había libros por todas partes. Esto le tenía que pasar, los escritores son distraídos. A mí, para que me agarre un auto... (Cortázar 2001, 134)

Il capitolo 62 presenta una lunga nota dedicata alla ricerca di H. Hyden sugli aspetti biochimici della memoria. Queste osservazioni sono la genesi e la circostanza del progetto di narrazione impersonale e para-onnisciente. Non è immotivata la scelta di cercare nelle discipline biochimiche forme alternative al determinismo classico dei romanzi (Serres 1979, 193). *Morelli* sogna il rapporto tra i diversi yo dei personaggi e la realtà come *substratum* chimico: i personaggi come principio attivo, la lettura come reazione chimica. *Morelli* è un personaggio cortazariano se e solo se Cortázar è morelliano quando scrive 62. *Morelli* parla apparentemente dal punto di vista della metatestualità, ma non appena gli viene consentito l'ingresso nella narrazione avviene la disgrazia che Borges elude con la rimozione dell'enfasi. Reinventando l'enfasi, l'intertestualità sembra fare dell'aleatorietà la proprietà fondamentale di ogni ordine che emerge: l'effetto di ambiguità è ora raggiunto senza ricorrere più al gioco delle allusioni poiché «*en el fondo podríamos ser como en la superficie*» (Cortázar 2001, 136). È chiaro ora in che senso si parli di romanzo-ponte: restituito l'autore al proprio flusso significante, lettore e scrittore possono confrontarsi come testo l'uno e come metatesto l'altro, uniti in un gioco in cui la lettura è orientata verso l'apertura e non la chiusura del testo. Il romanzo-ponte è un romanzo con cui si possono creare altri romanzi, un gioco in cui sembra più opportuno parlare di lettori imprevedibili anziché di opera aperta: è l'inaudito, il radicalmente nuovo, il fantastico.

Il valore ludico del romanzo-ponte non sostituisce il debito rioplatense con la letteratura francese, in particolare se si considera il *nouveau roman* (Imbrogno 2012). Tuttavia l'analisi spinge al di là dell'individuazione di una poetica della trasgressione (Humphreys 2003). Nel rompere col romanzo, il disordine viene elevato a ordine alternativo (Inclédon 1975) e lo yo dei personaggi, non più monopolio dell'autore, rappresenta la possibilità condivisa di scrittore e lettore di divenire autori differenzialmente.

Cenni conclusivi

Il luogo naturale dell'aleatorietà risiede nelle interruzioni della narrazione che avvengono mediante la giustapposizione di testi discontinui dal punto di vista dello spazio e del tempo. L'aleatorietà testuale della prosa rioplatense invece è un effetto di significazione che non dipende dalla volontà consapevole dell'autore che prevede, da un lato, la stabilità dei soggetti di enunciazione dall'inizio alla fine della narrazione e, dall'altro, la possibilità che vi sia sempre un narratore onnisciente per il quale nulla è impreveduto. L'aleatorietà in questi tre testi si dà nelle trasformazioni improbabili a cui la scrittura è sottoposta nell'atto di lettura. È evidente che la lettura non è la semplice delocalizzazione della scrittura. Bisognerebbe pensare la lettura come una sorta di precursore oscuro della scrittura: aleatorio dovrà essere ciò che il lettore è in grado di consegnare *a posteriori* al processo creativo dello scrittore. Nella prosa rioplatense, scrittore e lettore potrebbero

configurarsi in rivalità mimetica, come l'effetto di un'intertestualità che eccede il momento propriamente creativo e che sposta il lettore dal ruolo passivo di ricettore e contenitore della *giustezza* della letteratura (che in quanto *Weltliteratur* sarebbe fatta dagli autori e subita dai lettori). Il disordine discorsivo introdotto con l'elemento aleatorio segue dalla restituzione dell'atto di lettura al suo momento di percepito. Leggere un testo è imitare l'arte dello scrittore: c'è *performance* anche dello sfogliare un libro. L'ambiguità della deissi su cui giocano scrittore e lettore si plasma nell'azione impersonale.

Perciò l'aleatorietà intertestuale non riguarda in senso forte l'oggetto del dibattito su determinismo e indeterminismo insito in una sequenza di eventi. Le interruzioni presenti nei testi di Borges e di Pizarnik, individuate in quanto allusioni all'intertestualità e segnate rispettivamente da *no sé cuál de los dos escribe esta página* e da *¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?* anticipano il sogno metatestuale di Morelli: personaggi con uno *yo* poco familiare che rinunciano a far parlare un autore rendendo aleatoria la personificazione dei pronomi, personaggi che vengono letti prima di essere scritti. 62 è il vertice conclusivo di questo sogno. In 62 i meccanismi causali alla base di continuità e periodicità vengono sostituiti puntualmente dall'espressione *hay que*, voce impersonale che vede i fatti raccontati dal punto di vista del solo testo:

Y luego hablar, poder hablar así con el sueño que lentamente gana terreno, con Hélène sentada ahí escuchándome... mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo ahí, hay que esperar crispada a que el ascensor llegue al piso donde la están esperando. (Cortázar 1995, 98)

L'espressione impersonale *hay que* coordina due rovesci possibili della narrazione: l'uno è lo scrittore che narra, l'altro il lettore che ricattura i personaggi fuori scena. 62 si presenta come una totalità non autografica di senso. In questo nuovo regime allografico l'esecuzione è tanto o più importante della sola creatività, quindi la lettura è il supporto di oralità che antecede ogni tradizione scritta, oppure la lettura è il divenire-impercettibile della scrittura.

La progressiva evoluzione della prosa rioplatense permette di intravedere una progressiva sostituzione dell'autore-che-scrive con lo scrittore-che-legge: Borges fa a meno di un narratore, Pizarnik fa a meno dell'autonomia del testo, Cortázar compone qualcosa di nuovo (un non-romanzo) configurando i suoi personaggi come imitazioni di lettori. In tutti e tre i casi, bisogna dissotterrare l'intertestualità nascosta da una concezione unidirezionale del rapporto tra la letteratura e il suo fuori: si tratta di rimettere il lettore al centro del *corpus* e non collocarlo fuori dal processo creativo. Un'idea della letteratura che si nutre di letture piuttosto che di scritture restituisce autori impercettibili, che nascondono l'enfasi, che straggono personaggi da romanzi, che fanno collassare interi romanzi all'interno di un personaggio solo. Alla stregua di una tale letteratura, l'aleatorietà si manifesta in gesti come quello di non sapere chi si troverà dietro un pronome personale oppure quello di non sapere quando un narratore diventerà lettore, e proprio tenendo in mente questa indecidibilità

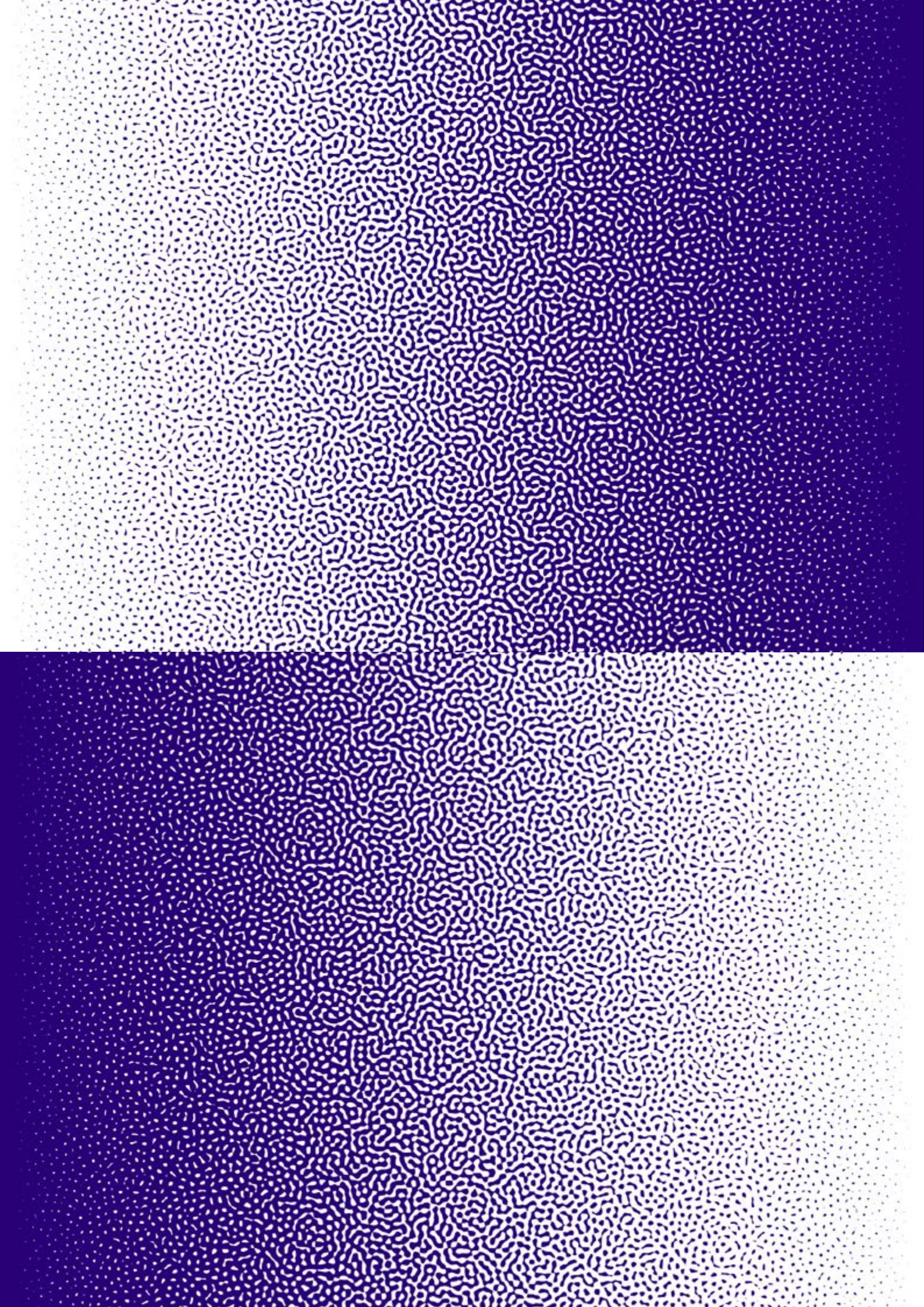
saremo in grado di vedere in *Rayuela* e in *62* qualcosa in più di una semplice rottura della continuità o periodicità della prosa. Forse, questa idea di letteratura senza autori esige un ridimensionamento del luogo che spetta alla produzione rioplatense e, più in generale, extra-europea. La prima categoria a cadere sarebbe quella di letteratura nazionale, trattandosi in tutti e tre i casi di migranti bilingui e di un bilinguismo che trova la sua massima espressione nella lettura e solo successivamente nella scrittura. Certamente intercorre una doppia mediazione tra lettura e scrittura, ma che al lettore venga riconosciuto il suo ruolo pregnante nella costruzione di una tradizione letteraria equivale a sostenere che esso possa riprendersi il proprio vissuto, lo stesso che gli autori costantemente cercano di imitare mediante la scrittura. Anche il lettore imita il vissuto, mediante le sue letture, lavorando su effetti di significazione che allo scrittore appaiono aleatori. Questo processo al monolinguismo della *Weltliteratur*, cui si può solo accennare a mo' di chiusura del presente articolo, viene condotto chiamando in causa i raccordi intersemiotici con l'indecidibilità, con il pudore e l'alterità: fra i primi passi di questo processo, bisognerebbe segnalare come i rioplatensi brillino in quanto lettori, poiché capaci di riportare la scrittura al suo *substratum* primordiale di oralità. Laddove si arrivi all'accordo di dover rivendicare la gnoseologia del lettore rispetto allo scrittore, conferendo al primo gli effetti di aleatorietà che il secondo non conosce, dovrà ritenersi sensato postulare che si possa decolonizzare (Giraldo Herrera 2018) la lettura.

Bibliografia

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Aristotele. (1996). *Retorica*. Trad. M. Dorati. Milano: Oscar Mondadori.
- Baron, S. (2020). *The birth of intertextuality. The riddle of creativity*. Londra: Routledge.
- Bellini, G. (1997). *Storia della Letteratura Ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*. Milano: Edizioni Universitarie LED.
- Benvenuti, G. & Ceserani, R. (2012). *La letteratura nell'età globale*. Bologna: il Mulino.
- Borges, J.L. (1984). *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Id. (1986). *I congiurati*. A cura di D. Porzio & H. Lyria. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Chávez Silverman, S. (2007). *Gender, sexuality and silence(s) in the writing of Alejandra Pizarnik*. In F.J. Mackintosh & K. Posso, *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Suffolk: Tamesis.
- Chomsky, N. (1970). *Le strutture della sintassi*. Trad. it. F. Antinucci. Bari: Laterza.
- Cortazar, J. (1995). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Id. (2001). *Rayuela*. Madrid: Punto de Lectura.
- D'Elia, E. (2013). *La scoperta della scoperta del sé*. In P. Vincieri, *Sull'identità personale*. Bologna: D.U. Press.
- De Beaugrande, R.A. & Dressler, W.U. (1981). *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Ferriani, M. (2009). *Dopo Laplace: determinismo, probabilità, induzione*. In Id. *Per la storia del concetto di probabilità. Saggi (1978-2006)*. Bologna: Clueb.
- Galavotti, M.C. (1992). *The riddle of randomness*. In Id. *Probabilità, induzione, metodo statistico*. Bologna: Clueb.
- Id. (2017). *The interpretation of probability: still an open issue?*. *Philosophies*, 2, 3.
- Genette, G. (1999). *L'opera dell'arte. Vol. 1: immanenza e trascendenza*. Trad. R. Campi. Bologna: Clueb.
- Giraldo Herrera, C.E. (2018). *Microbes and other shamanic beings*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Girard, R. (2002). *Nietzsche, la decostruzione e la moderna preoccupazione per le vittime*. In R. Girard & G. Fornari, *Il caso Nietzsche. La ribellione fallita dell'Anticristo*. Genova: Marietti.
- Id. (2014). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. it. L. Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- Goldberg F. (2007). *Alejandra Pizarnik: the perceptive reader*. In F.J. Mackintosh & K. Posso, *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Suffolk: Tamesis.
- Humphreys, K. (2003). *The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's "La Comtesse sanglante"*. *The French Review*, 76, 4.
- Imbrogno, M. (2012). *Julio Cortázar e il ponte da Rayuela a 62. Modelo para armar*. *Orillas*, 1.
- Inclédon, J. (1975). *Una clave de Cortázar sobre 62. Modelo para armar*.

Revista Iberoamericana, XLI, 91.

- Kuhnheim, J. (2018). *Gender, politics and poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida.
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Trad. R. Cerdà Masso. Barcelona: Teide.
- Marsciani, F. (2007). *Tracciati di etnosemiotica*. Milano: Franco Angeli.
- Melandri, E. (1989). *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Id. (2014). *I generi letterari e la loro origine*. Macerata: Quodlibet.
- Pauls, A. (2016). *Il fattore Borges*. Trad. M. Nicola. Roma: SUR.
- Penrose, V. (2010). *La comtesse sanglante*. Paris: Gallimard.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- Porzio, D. (1992). *Jorge Luis Borges*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Profeti, M.G. (1991). *Doppia traduzione e raccordo intersemiotico*. In G. Franci & A. Marchetti, *Ripae ulterioris amore. Traduzioni e traduttori*. Genova: Marietti.
- Schiaffini, I. (2011). *Arte contemporanea. Metafisica, Dada, Surrealismo*. Roma: Carocci.
- Serres, M. (1979). *Jules Verne*. Trad. M. Di Maio & A.-M. Scaiola. Palermo: Sellerio.



Coda: les jeux sont faits

IV.

211

213 « Le hasard ne fait rien au
monde – que de se faire remarquer ».
Entretien avec Anne Duprat
Propos recueillis
par Benoît Monginot
et Sébastien Wit

« Le hasard ne fait rien au monde – que de se faire remarquer ».

Entretien avec Anne Duprat

Professoressa ordinaria di Letterature comparate all'Università de Picardie Jules Verne, saggista e traduttrice. Direttrice del Centre d'études des relations et contacts linguistiques et littéraires, è membro Senior dell'Institut universitaire de France. Specialista di teoria della finzione e delle letterature europee del Seicento e del Settecento, ha pubblicato *Vraisemblances. Poétiques de la fiction en France et en Italie* (Paris: Champion, 2009), *Fiction et cultures* (dir., con F. Lavocat, Paris, 2010), *Histoires et savoirs. Anecdotes scientifiques aux xv^e et xvii^e siècles* (dir., con F. Ait-Touati, Berne: Peter Lang, 2012) e *Romanesques noirs 1750-1850* (dir., con L. Ruiz e M. Hersant, Garnier, Paris, 2019). Dirige il progetto ALEA (« Figurations/ Configurations artificielles du hasard »), finanziato dall'Agence nationale de la recherche française.

Benoît Monginot

benoit.monginot@gmail.com

Sébastien Wit

sebastien.wit@u-picardie.fr

– CHANCE
– HISTORY OF IDEAS

– ART AND CHANCE
– ART AND SCIENCE

– ALEA

213

Sébastien Wit: Chère Anne Duprat, vous coordonnez actuellement le programme de recherche ALEA qui bénéficie d'un financement de la part de l'Agence nationale de la recherche française. Ce projet rassemble une équipe internationale d'une centaine de chercheurs, qui travaillent à la rédaction de *Figures du hasard*, un collectif en deux tomes à paraître en 2023. Est-ce que vous pouvez nous en dire davantage sur les enjeux et les perspectives de ce large chantier sur le hasard ?

Anne Duprat: L'idée est de travailler sur ce point aveugle des relations entre hasard objectif et hasard subjectif que constitue le moment de la représentation. Dans l'exercice courant de l'attention tout comme, d'ailleurs, dans la démarche scientifique, on s'empresse souvent de dépasser ce moment – par exemple en calculant la probabilité qu'un phénomène se produise ou en lui assignant des causes. On ne s'intéresse pas vraiment à la figuration du hasard. Le fait qu'il y ait une figuration du hasard fait signe vers le fait qu'il s'agit d'un phénomène subjectif, construit. Cette figuration peut donc être considérée comme complètement inessentielle à l'objet, qu'elle manque.

Tout cela est normal. L'hypothèse du hasard appartient à un mouvement de la connaissance qui consiste à se focaliser sur ce qui ne s'explique pas, sur ce qui représente l'indice d'un autre ordre d'explication possible. Elle conduit vers autre chose. Théoriquement, elle reste provisoire. Il y a donc quelque chose qui n'apparaît que dans le moment de la

figuration. Ce qui importe dans ce moment, c'est le cadre de pensée qu'on construit alors pour faire apparaître le hasard. C'est dans cette perspective que s'est constitué ce collectif qui rassemble de nombreux chercheurs d'horizons différents et qui s'intéresse aux figures du hasard, c'est-à-dire au moment de l'apparition et donc de la construction du hasard dans les représentations humaines, dans la mesure où c'est ce moment qui conditionne l'usage qu'on va ensuite faire de la notion dans tous les domaines d'application de la connaissance (en sciences, dans les domaines de l'action, de la décision, de l'éthique, etc.).

Benoît Monginot: Le titre du projet utilise les termes de figuration et de configuration, au lieu de parler de représentation du hasard. Au-delà des représentations thématiques du hasard dans les discours et les pratiques artistiques abordées, au-delà des représentations explicites, de quels autres moyens dispose-t-on pour figurer le hasard ?

AD Il y a un mode majeur, bien connu, d'apparition et d'utilisation du hasard dans l'art: je pense à tous les dispositifs d'incorporation de l'aléatoire dans la démarche artistique. Dans ce cas-là, la présence du hasard ne se limite absolument pas au plan thématique. Le *xxe* siècle a vu l'arrivée massive de poétiques aléatoires, c'est-à-dire de systèmes qui permettent d'incorporer dans la démarche de création les procédés du tirage au sort, de l'écriture automatique ou de nombreux autres dispositifs semblables, plus ou moins ludiques qui permettent de composer une œuvre autrement. Cela concerne aussi bien l'écriture que les arts visuels dont on sait que, du surréalisme aux techniques artistiques des années 50/60, ils ont utilisé des techniques aléatoires comme instrument, comme matière, ou comme geste. Ce qui se manifeste ici ne se résume donc pas à la représentation du hasard, comme ce peut être le cas, par exemple, dans le récit d'événements aléatoires.

SW Le projet ALEA est financé par l'Agence nationale de la recherche française. Il jouit donc d'une importante reconnaissance institutionnelle. Qu'est-ce qui pourrait expliquer, selon vous, cet intérêt de l'institution pour la notion de hasard, et ses figurations ?

AD Du point de vue institutionnel, il y a de toute évidence en ce moment un intérêt majeur pour le hasard, qui va de la biologie aux sciences cognitives. Ce qui me paraît intéressant dans toute cette histoire, c'est que cet intérêt n'est pas exceptionnel. Chaque époque redécouvre l'existence du hasard et annonce comme un signe des temps l'inquiétude et l'excitation que cela suscite. L'intérêt pour le hasard permet souvent de définir l'époque dans laquelle on se situe comme celle de la lucidité, ce qui permet de définir la période précédente comme celle des certitudes naïves. C'est un mouvement récurrent. C'est pour cette raison qu'il est intéressant de travailler sur la représentation du hasard dans le discours scientifique d'un point de vue historique. Ce mouvement de redécouverte peut ainsi apparaître comme ce qu'il est: l'une des formes essentielles, et souvent inaperçues, qui accompagnent le glissement des paradigmes scientifiques.

Le changement des paradigmes scientifiques prend parfois la forme de la crise, de la contestation ouverte. Redécouvrir périodiquement – en général pour mieux le résorber ensuite – le rôle du hasard dans l'évolution des espèces, dans l'organisation des systèmes, dans le mouvement des corps célestes, etc. permet de désigner la science du présent comme toujours plus performante, tout en permettant de refaire du réel l'origine du discours qu'on tient sur lui. C'est très efficace de dire: «Le hasard est au centre de l'évolution»; depuis les post-héraclitéens, cette affirmation de lucidité permet de caractériser l'époque précédente comme celle de la naïveté ou de l'idéalisme dans l'appréhension d'un réel sous-/ ou sur-théorisé.

SW Est-ce à dire que le hasard est un objet qui rentre dans des stratégies de légitimation du paradigme contemporain?

AD Oui, systématiquement. On le sait: redécouvrir que le hasard est au centre de tout, c'est en général le premier élément d'un discours qui l'élimine ensuite. Mais il s'agit aussi d'une manière de dire: «Nous, on appelle un chat un chat». Ce moment théorique et épistémologique, j'ai l'impression qu'on le saisit en s'attaquant directement – comme on essaie de le faire dans ce collectif – au statut fictionnel de l'hypothèse.

BM Si l'on considère l'importance de la dimension fictionnelle que vous mentionnez, on peut se demander si les perceptions que nous avons du hasard sont nécessairement artificielles, voire artistiques. En quoi, les pratiques artistiques peuvent-elles nous informer sur l'évolution des conceptions du hasard, sur une histoire de ces conceptions? L'art se limite-t-il à refléter les conceptions du hasard portées par une société donnée ou bien produit-il, par les moyens qui lui sont propres, des conceptions particulières du hasard?

AD C'est une question très complexe. La question de savoir si la perception que l'on a du hasard est toujours artistique redouble la question de savoir si elle est toujours esthétique. On tombe ici sur une limite. L'art est l'une des dimensions essentielles du hasard en tant qu'il est perçu. Il est perçu d'un côté, et avant tout bien sûr, comme ce qui est complètement brut, non construit, comme ce qui est entièrement hors de la sphère de la représentation, comme ce qui n'est pas nous – c'est pour cela qu'il nous surprend. Or, si on prête attention à ces inventions constantes de la réalité, si on y repère l'apparition d'une coïncidence ou d'un hasard, c'est parce qu'on y trouve quelque chose qui est littéralement trop beau pour être vrai. Si on s'arrête ainsi aux coïncidences, aux histoires extraordinaires, c'est parce que l'on a l'impression qu'elles ont été faites exprès. Elles ressemblent à des histoires qui auraient été inventées par ce que Montaigne appelait un «sort artiste». En résumé, le hasard se manifeste quand, tout à coup, dans le cours des événements, le réel nous plaît universellement et sans concept. C'est dans ce sens-là que la perception humaine du hasard est d'ordre esthétique.

Cette dimension du hasard est suffisamment importante pour être

systématiquement marginalisée par la démarche de connaissance qui va logiquement caractériser le hasard comme illusion. Elle est suffisamment importante pour qu'on s'en méfie. Le hasard est ainsi le nom donné à l'ignorance des causes pendant le temps où on les ignore.

Pourquoi tant de haine envers le hasard ? Peut-être parce que dans sa dimension esthétique la perception du hasard n'est pas conceptuelle, et qu'elle est donc difficile à manipuler. Sauf à adopter – et c'est ce que j'essaie de faire – une perspective comme celle de Blumenberg qui fait succéder à l'histoire des idées une *Unbegriffsgeschichte* ; il me semble qu'une histoire du hasard peut être une histoire de ce type.

En ce qui concerne la deuxième partie de la question (« en quoi les pratiques artistiques peuvent-elles nous informer sur l'histoire des conceptions du hasard ? »), ce qui est sûr c'est que les fictions, les récits, les images, les chorégraphies, etc. du hasard peuvent – et c'est paradoxal – difficilement être compris comme des reflets de telle ou telle conception physique, biologique ou mathématique du hasard. Or, il s'agit souvent de la pensée dominante sur le sujet. Le discours scientifique contemporain a tendance à voir les œuvres sous l'angle de leur appartenance à l'*épistémè* dont relève tel ou tel discours savant sur le hasard. Par exemple, on ne peut considérer le théâtre baroque du Siècle d'or sans penser au théâtre du monde, ce système de concordances entre univers tangible et univers invisible que figure directement le dispositif du théâtre pendant la Contre-Réforme. Certes, ce système constitue le milieu dans lequel existe un tel théâtre. La représentation du hasard et des coïncidences dans les pièces baroques (*La vie est un songe* de Calderon, le théâtre élisabéthain et jacobéen, le premier théâtre d'illusion italien et français au tournant du xvii^e siècle) est effectivement organisée autour d'une vision théologique très particulière de l'univers : des cercles concentriques autour d'un noyau qui est l'action humaine. Toutes les coïncidences y font signe vers le fait qu'il existe un niveau supérieur de transcendance, ce qui explique que le réel soit fondamentalement pensé comme un spectacle. Ce qui est très différent d'une vision providentielle du hasard. Le baroque n'est qu'un exemple parmi d'autres. On pourrait aussi bien dire que le cinéma de Christopher Nolan met en récit les paradoxes de la relativité, tous les problèmes de la perception humaine du temps et de l'espace qui sont traités par la physique contemporaine.

Néanmoins, je crois que tout cela relève davantage de l'isomorphie que de l'application ou de l'adaptation du contenu d'un savoir dans une forme artistique. On a très envie de se dire que Christopher Nolan met en image un discours de la science. Mais justement, ce discours participe lui-même d'un récit. Il y a donc plutôt une isomorphie entre les deux formes, scientifique et artistique, que prennent les paradoxes de l'espace et du temps.

SW D'ailleurs, n'est-ce pas généralement une manière de justifier le sérieux des sciences humaines que de vouloir faire la preuve d'une réutilisation des savoirs des sciences expérimentales dans les œuvres d'art ?

AD Bien sûr, mais à chaque fois le problème est de savoir lequel des deux légitime l'autre ! Aujourd'hui, il n'y a pas de doutes sur le fait qu'en

termes de légitimation la science va aider l'art davantage que l'art n'aide la science, en tout cas si l'on se place dans une échelle des valeurs qui va placer le vrai au-dessus du beau.

BM En même temps, ALEA part aussi du présupposé que c'est la mise en forme esthétique qui va parfois influencer la formalisation de certaines théories dans les sciences expérimentales...

AD Il s'agit d'essayer d'aller au-delà d'une critique des représentations et d'une critique du langage, qui consiste toujours à identifier la part de l'art dans la science comme la part de l'erreur, de l'illusion.

En réalité, comme pour tout phénomène dont on étudie la saisie dans un système sémiotique, il existe dans l'étude des figurations du hasard une tension entre présentation et représentation. L'objet existe-t-il *a priori*, en dehors de la forme qu'on va lui donner ? Dans le cas du hasard, cela prend une résonance spéciale du fait du statut provisoire de ce dernier, dans la mesure où il constitue une étape dans le processus de la connaissance. En fonction du discours que l'on tient, cela peut déboucher sur deux possibilités : soit on décide qu'il existe, effectivement, quelque part dans la nature des choses un hasard objectif incalculé parce qu'incalculable ; soit on décide qu'il s'agit d'un pur fait de représentation, un hasard subjectif. Cette opposition entre le hasard dans les choses et le hasard perçu n'est pas passionnante sur le fond — Jean-Marc Lévy-Leblond la résout très bien, par exemple, par rapport au problème du hasard quantique en disant que le hasard, plutôt qu'une propriété objective du réel, serait un « joint épistémique » qui permettrait de raccorder deux structures théoriques (physique quantique et physique classique) conceptuellement hétérogènes. C'est une solution très fonctionnelle au vieux problème de l'opposition entre hasard objectif et hasard subjectif que la physique moderne a renouvelé.

Je préfère donc m'attacher à un autre problème lui aussi très ancien : qu'est-ce que le réel dans lequel on voit surgir le hasard — les choses ou bien ce qui arrive ? S'intéresse-t-on à la substance ou bien à l'événementialité, comme les post-héraclitéens et après eux tous les mobilistes, de Montaigne à Bergson, Whitehead, etc. ? S'interroger sur le hasard fait apparaître directement les conséquences de ce choix. C'est ce que dit Marcel Conche : si l'on pense que ce qui est, c'est ce qui arrive, le hasard est la forme même du réel et désigne l'événement en tant qu'il arrive, détaché de ses causes. Cela m'intéresse beaucoup plus. D'autant que les prolongements littéraires de l'existence du hasard s'inscrivent dans cette option-là : un livre est une exposition des choses en tant qu'elles arrivent. Un récit dit le déroulement de ces choses. Apparaît ici l'ambiguïté suivante : en français, le hasard c'est à la fois ce qui arrive et la façon dont ça arrive.

SW Envisagez-vous ces questions en termes d'espace et de temps, dans le sillage notamment des théories du tournant spatial de la fin du xxe siècle (je pense ici aux travaux de Fredric Jameson) ? Est-ce qu'il y aurait d'un côté un hasard qui s'inscrirait dans un déroulement chronologique, et de l'autre un hasard qui serait serti dans l'espace ?

AD C'est l'une des questions que l'on pose dans le chapitre « Hasard, causalité, temporalité » de *Figures du hasard II*. Quels sont les rapports du hasard avec le temps et l'espace, avec leurs paradoxes ? Yogev Zusman, un philosophe contemporain, propose une théorie du hasard qui est entièrement spatiale. Or, on ne peut pas penser le hasard sur une seule ligne. On ne peut avoir une théorie du hasard qui soit uniquement temporelle, ou uniquement spatiale. L'une des façons intéressantes de relier les deux consiste à se référer à une pensée physique fondée sur les paradoxes de l'espace-temps, ainsi que sur une physique non euclidienne ; une autre solution peut être trouvée à travers une théorie narratologique. Une théorie du récit déploie forcément celui-ci sur du temps, tandis qu'une théorie sémiotique le déploie sur de l'espace.

BM Au terme de ces premières années de recherche, des lignes se dessinent-elles dans l'histoire des figurations artistiques du hasard ? Avez-vous déjà une vision d'ensemble d'une histoire dont vous pourriez indiquer les grands moments ?

AD Il y a bien sûr des lignes qui se dessinent. Il est intéressant de voir comment les principales articulations qui sont retenues traditionnellement dans les différentes histoires disciplinaires du hasard s'inscrivent en contrepoint des grands métarécits de la modernité, et en particulier en contrepoint du récit de l'émancipation du sujet rationnel contemporain des Lumières. On peut en énumérer quelques-uns ici. Le premier récit dans lequel les représentations du hasard jouent un rôle central, c'est celui du glissement de paradigme qui commence vers la fin du xv^e siècle (c'est pour cela que l'histoire que nous proposons commence à cette période), avec l'affaiblissement du providentialisme chrétien en Europe et la montée en puissance du rationalisme des Lumières. L'histoire continue ensuite, de Laplace à Cournot, avec la montée en puissance de ce rationalisme : on a alors un monde entièrement mesurable qui succède au monde de la théologie. Cela représente un cadre connu dans lequel le hasard joue un rôle déterminant. Il y a plusieurs choses à souligner ici. Comme le rappellent très bien Isabelle Stengers et Ilya Prigogine, dans leur article sur le hasard de l'*Encyclopédie Universalis*, toutes les pensées du hasard même rationalistes continuent jusqu'au bout à accrocher le principe de causalité à un point d'appui. Pour Newton, il est possible de mesurer l'effet des forces mais ces dernières expriment toujours l'intervention effective de Dieu dans le monde. Il existe toujours une volonté d'auteur. Ce point est fondamental pour les pensées de l'autorité artistique, et pour l'analogie très ancienne entre création humaine et création divine qui n'est pas du tout rompue par la fin des pensées providentialistes.

Le deuxième fil de ce récit est celui de l'émergence des probabilités tel que la raconte Ian Hacking. Cela commence avec Pascal et Fermat au milieu du xvii^e siècle, et va jusqu'à Bernoulli, Diderot etc. L'émergence des probabilités rend quantifiable le caractère aléatoire d'un fait. Cette histoire se poursuit jusqu'à Kolmogorov au xx^e siècle. Fait notable : ce récit accompagne des transformations du système des vraisemblances,

transformations qui sont portées aussi bien par les récits naturels (faits dans le langage courant) que par les œuvres littéraires (beaucoup plus complexes, et travaillées autrement). Il me semble que la notion de probabilité sous-tend toute une pensée de la fiction littéraire et de ses pouvoirs. Le déploiement de mondes fictionnels, en particulier à partir du xviii^e siècle, est compris comme une exploration de scénarios possibles qui peuvent déployer de façon dense et complexe les mondes ouverts par les hypothèses, par les possibilités. Or, à force de déployer ces mondes, surgissent non seulement des paradoxes issus de ces possibilités mais également d'une limite matérielle qui est l'impossibilité de tout dire. Le réalisme et le naturalisme sont vécus et pensés comme des formes littéraires de cette calculabilité complète de l'univers, tout en étant des exhibitions des limites de celle-ci: on ne peut pas tout dire des possibles du monde, on ne fait jamais qu'en raconter un petit morceau.

Le troisième grand récit est celui de l'émergence de la théorie quantique qui transforme la physique et la façon dont on pense la place du hasard dans l'univers. Ce récit se structure après-coup, comme on le voit dans les débats autour de l'épistémologie de René Thom — dont on connaît les rapports avec l'Oulipo, dans le dernier tiers du xxe siècle— notamment autour de la transformation du rapport entre le discours des sciences et la description courante du monde qu'avait d'emblée déclenché cette émergence. À partir d'Einstein, le monde devient impossible à décrire de façon courante, intuitive, puisque les rapports du temps et de l'espace se sont transformés. Ce divorce, caractéristique de l'entre-deux-guerres, est contemporain de l'émergence des poétiques surréalistes, contemporain d'écritures hermétiques, difficiles, de grammaires visuelles et plastiques qui sont non-figuratives, d'écritures musicales atonales, tout un ensemble de pratiques artistiques qui impliquent une même phénoménologie fondée sur une autre organisation des rapports entre le sujet de la création et le caractère aléatoire du monde. Si l'on suit d'un côté l'histoire artistique du hasard, et de l'autre l'histoire scientifique du hasard, on observe ici une même réorganisation de ces rapports.

Le xxe siècle marque également, de Mallarmé à Fluxus en passant par les surréalistes, l'apparition d'un rapport différent de l'art au sujet. On fait intervenir le hasard dans la création, comme on l'a toujours fait, mais cette fois de façon massive, dans le but de se défaire du contrôle de l'intention. En même temps, on vise également à atteindre une expression plus libre du sujet. D'un côté cela se comprend très bien: il y a là une modification dans la conception de la subjectivité, notamment dans le sillage de la psychanalyse: par l'écriture automatique, on veut se défaire du contrôle de la conscience pour laisser parler l'inconscient. Mais, de l'autre, on voit bien que cela va au-delà: comme l'indique l'œuvre de Mallarmé, l'enjeu a toujours été métaphysique. Il s'agit de construire un lien systémique entre le sujet et le monde.

SW Quand vous retracez les grandes scissions, les grands métarécits (que ce soit le providentialisme, le développement du calcul des probabilités, l'émergence du paradigme quantique), semble revenir à chaque fois l'opposition entre la croyance et le savoir, entre un système de connaissance fondé sur le fait religieux qui cède ensuite le

pas à la modernité scientifique (intrinsèquement du côté de l'anti-hasard)...

AD Justement, dans le cas de la reconnaissance de l'importance du hasard en biologie, on assiste au phénomène inverse. Depuis le livre de Jacques Monod (*Le Hasard et la nécessité*, 1970) on sait que le hasard joue un rôle central dans l'évolution du vivant. Le dernier récit, celui qui a cours aujourd'hui, insiste sur le rôle que joue le système complexe des organismes vivants sur les modélisations du hasard.

Actuellement, le développement extraordinaire des discours sur la place centrale du hasard en biologie, notamment en génétique, revêt un sens très net. Il survient dans le cadre d'une conversation mondiale largement occupée depuis trente ans par la transformation de l'écosystème, le changement climatique, la destruction du monde, – autant de processus dans lesquels l'humain a une responsabilité écrasante. Le retour de ce discours sur le rôle joué par le hasard dans la transformation de l'humain (de son patrimoine génétique, par exemple) joue un rôle essentiel sur la façon dont sont repensés à la fois l'itinéraire humain comme destin, mais également la capacité de la création artistique à donner une forme à ce destin en agissant sur les comportements ou les prévisions. La réapparition d'une telle pensée biologique centrée sur l'évolution de l'homme dans les modélisations du hasard doit donc être articulée avec cette représentation du rôle intenable de l'humain, à la fois entièrement responsable du changement climatique et rendu pourtant insignifiant par la révolution copernicienne que produit la prise de conscience de ce que nous avons.

En réalité, il y a une tension entre deux modélisations possibles du hasard, entre deux rôles possibles de l'art et des représentations dans la pensée du destin humain (à voir s'il existe un destin humain, ou si nous nous contentons de le fabriquer). Le moment que nous sommes en train de vivre actuellement s'est développé depuis l'idée d'une insignifiance des représentations. Après le 11-Septembre, était apparu le constat que la littérature ne servait plus à rien dans le contexte de la post-postmodernité. Tous les discours qui ont suivi les attentats du 11-Septembre proclamaient que l'on était arrivé au bout de la capacité de représentation et d'influence de la littérature (pour ne parler que du cas de la littérature). La configuration actuelle est largement différente. Non pas parce que la littérature aurait récupéré des pouvoirs (surtout pas), mais parce qu'elle apparaît clairement comme engagée dans la même configuration systémique, systématiquement révolutionnée, que les autres discours sur le monde, et en particulier le discours scientifique. Le bouleversement des rapports entre pensée écologique, pensée des systèmes et pensée biologique le prouve en partie.

SW Ce serait ainsi une répercussion de la déhiérarchisation, de l'horizontalisation postmoderne des savoirs sur la post-postmodernité ?

AD Exactement, mais sous la forme d'une reconfiguration et non d'une perte d'autorité. Il ne s'agit pas de travailler cette horizontalisation des savoirs dans le sens d'une critique de l'illusion induite par les représentations. Ma perspective n'est pas du tout celle de la philosophie analytique.

Je ne suis pas dans une critique de la part des représentations dans les démarches de connaissance, bien au contraire – pas plus sur le fond que les philosophes du hasard contemporains comme Meillassoux, Žižek, Badiou.

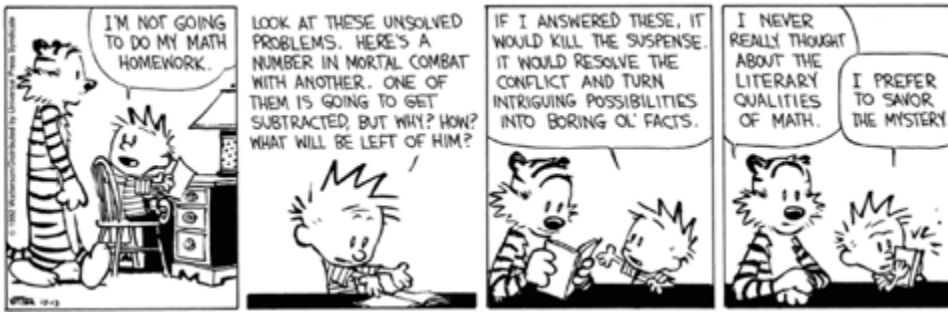
BM Historiquement, le hasard a mauvaise presse. Depuis le milieu du *xxe* siècle, tout le mouvement de la science – et du progrès – a été de le combattre, jusqu'à le chasser, au nom de la stabilité, de la paix et du confort. Dans *Qu'est-ce que le hasard?* (2007), Denis Lejeune revient sur les étapes de construction de notre société du «risque zéro». Récemment, un ancien député écologiste européen déclarait même dans une interview que l'on ne pouvait pas «construire un projet et un récit sur de l'incertitude».

AD Tout cela va effectivement dans le sens de ce que je décrivais précédemment. En revanche, pour ce qui est du fait que l'on ne peut pas «construire un projet et un récit sur de l'incertitude», c'est en réalité tout l'inverse ! D'ailleurs, le hasard n'a sans doute pas si mauvaise presse que vous le dites. Il est un peu comme les starlettes et les politiques. Il n'y a jamais de mauvaise publicité pour le hasard, puisqu'il vit précisément de cela.

SW Le hasard aurait-il inventé le *bad buzz* ?

AD Oui, en tout cas si l'on en croit la phrase de Paul Valéry pour qui «le hasard ne fait rien au monde – que de se faire remarquer.» [1] Je m'intéresse justement à cette façon dont les discours savants sur le hasard commencent toujours par expliquer que le hasard n'est pas du tout ce que nous croyons ; alors que justement, si ! Le hasard est exactement ce que nous croyons de lui. Les discours de connaissances sur l'aléatoire voient toujours le goût pour le hasard comme une caractéristique du public consommateur de fictions, mais également comme une spécificité des sciences humaines qui nous étudient au moment où nous consommons des fictions (c'est le cas de la sociologie, de la critique littéraire, etc.). D'une certaine façon, cela est compréhensible. Le sens de la connaissance consiste à réduire, à supprimer la part du hasard de notre compréhension du monde. La représentation n'est que le ventre mou de ce dispositif, et elle s'inscrit toujours dans un délai qui est le temps de la compréhension. Je trouve pourtant étrange que les sciences dures perçoivent l'attitude des sciences humaines comme une ignorance volontaire. Cela me fait penser à une bande dessinée géniale de *Calvin et Hobbes* de 1992 qu'utilise souvent Raphaël Baroni pour traiter du récit :

[1] Valéry, P. (1944). *Variété V*. Paris: Gallimard.



Que nous dit-on ? Qu'il y a un nombre en combat mortel avec un autre. Et donc : que va-t-il se passer ? Comment cela va-t-il finir ? Si je fais mes maths, ce ne sont plus que de « *boring ol' facts* ». D'où cette réflexion : « *I never really thought about the literary qualities of math* », qui amène la réponse : « *I prefer to savor the mystery* ». C'est exactement ainsi que les sciences dures voient l'attitude des sciences humaines vis-à-vis du hasard. En s'arrêtant volontairement dans le moment de l'ignorance, on se complairait dans l'émerveillement par amour de l'incertitude. Or, cette vision d'un refus de savoir, d'un choix de l'incertitude – qui accompagneraient plus particulièrement l'attitude du consommateur d'art, notamment dans sa version snob – n'est pas tenable. Elle ne correspond pas à l'attitude du consommateur de fiction réel, mais correspond toujours à un fantasme de ce que serait le goût pour le suspense.

Si l'on peut comprendre le rôle que jouent les fictions, et en particulier le récit, dans la compréhension du hasard, il faut arrêter de penser que ce que l'on aime, c'est l'incertitude. Il s'agit d'une compréhension très erronée de ce qu'est le suspense narratif. La narratologie post-classique le dit très bien, en particulier les travaux de Monika Fludernik, de David Herman, ou de Raphaël Baroni. Quand ce dernier dit les limites de l'intérêt qu'il y aurait à travailler sur des récits produits par des machines, sur des récits générés de manière aléatoire, il veut dire que l'on aime dans les récits le fait qu'ils aient été produits par des humains. C'est également la thèse de la narratologie de Monika Fludernik : l'idée que l'on cherche l'humain dans le récit. On peut être fasciné par ces objets machiniques, mais on n'y trouve pas le plaisir que l'on trouve dans les coïncidences fabriquées

par un auteur. On ne va pas y trouver non plus le plaisir qu'on trouve dans la capacité d'invention du réel, c'est-à-dire dans les vraies coïncidences. Aucun de ces deux plaisirs n'est fabriqué par une machine. Or, on a besoin de sens pour lancer l'interprétation, pour lancer la dynamique du récit.

Le besoin de connaissance est directement lié à l'existence du monde, à la nécessité de la prévision et de l'action. C'est la pensée du risque qui pousse à limiter la jouissance du hasard à la sphère du non-sérieux. La fiction est systématiquement battue par le réel. En ce moment, toutes les fictions de la pandémie, toutes les histoires de contagion qui n'avaient cessé de prévoir ce qui nous arrive, y compris les plus élaborées d'entre elles, sont immédiatement battues par ce virus qui nous arrive, si banal, si peu spectaculaire qu'il soit. En réalité, une « simple grippe » — dont l'année précédente nous a montré la complexité clinique, en fait — suffit à battre toute pandémie fictionnelle parce qu'elle est réelle, parce que l'on a besoin de la comprendre, parce que le sort de l'humanité en dépend. C'est pour cela que cette vision de l'attitude fictionnelle, de l'attitude artistique vis-à-vis du hasard est fautive.

On pourrait conclure que le récit cherche systématiquement le sens, qu'il s'oppose à toutes les autres formes de figuration artistique du hasard. Le récit serait ainsi une machine à fabriquer du sens (ce qui est tout à fait possible), alors que les arts visuels, refuges d'une incertitude assumée, fonctionneraient comme des tests de Rorschach permanents allant très loin dans le non-figuratif, dans l'aléatoire. Ce serait donc le récit qui serait spécial. Néanmoins, il existe une seconde hypothèse qui me satisfait davantage : considérer que le récit est en fait le modèle de toutes les figurations artistiques du hasard, précisément parce que le plaisir que l'on trouve à la manifestation de l'aléatoire dans le récit se manifeste toujours sous la forme d'un délai, qui est le mouvement même du désir. Il y a un manque, et il faut aller chercher ce qu'il y a en dehors. Dans le récit s'enclenche une dynamique. On a besoin de savoir ce qu'il va arriver, on a besoin de donner un sens aux événements.

Le rapport au temps est cependant très complexe dans le cas du hasard. Toutes les démarches esthétiques qui reposent sur l'attente ne sont pas forcément liées à la perception du hasard, ou à la déconstruction de l'intention artistique. Un contre-exemple intéressant est celui de John Cage avec *As SLow aS Possible*, une partition au tempo très lent qui a donné lieu à une performance débutée en 2001 et censée durer 639 ans. L'intérêt de cette expérience est qu'elle étend au maximum la perception humaine possible de la durée musicale prise comme objet d'art, mais elle ne détruit pas pour autant ce silence qui règne en ce moment à Halberstadt et qui est toujours du John Cage. Ce n'est pas du bruit aléatoire, mais bien de l'intention, de la prévision. *As SLow aS Possible* est juste une page musicale dont l'expérience est distendue au-delà de la temporalité normale de perception des œuvres. En revanche, le délai de l'aléatoire comme espace d'une expérience esthétique, c'est exactement l'inverse : dans ce cas, on ne sait pas ce qu'il va arriver ensuite justement parce que personne n'a prévu ce qu'il va arriver ensuite.

SW À ce titre, dans le contexte actuel de la pandémie, pensez-vous qu'il pourrait y avoir des phénomènes de récupération, qu'elle soit économique, politique ou

bien idéologique, des travaux en sciences humaines sur le hasard ?

AD Un projet comme ALEA est un programme de recherche fondamentale, ce qui le distingue d'autres projets extrêmement engagés portant sur le décentrement, la diversité, la migration, la langue, la traduction, etc. Ce choix de l'abstraction est lui-même politique, et donc directement susceptible d'une récupération parce qu'il pourrait paraître fonctionner philosophiquement comme une enquête de type universaliste. En l'occurrence, ce n'est absolument pas le cas. ALEA s'inscrit plutôt dans une pensée de la complexité, une pensée inspirée de la théorie des systèmes qui est par définition anti-universaliste. La pensée de la complexité ne voit pas du tout le mouvement du savoir comme la construction d'universaux à partir de phénomènes, mais au contraire comme l'intégration et la compréhension de ces derniers au sein d'un système de relations complexes.

D'une façon beaucoup plus simple et beaucoup moins abstraite, l'une des récupérations possibles est que la réflexion des sciences humaines sur le hasard soit utilisée comme contribution à la théorie de la décision. Il est évident que, lorsque l'on travaille sur le hasard, les institutions – notamment de politique scientifique – s'intéressent aux apports potentiels de cette recherche à une pensée du risque.

BM Dans *Les Jeux et les Hommes* (1967), Roger Caillois affirmait que l'aléa était étranger aux démocraties, dans lesquelles le mérite de l'agôn aurait remplacé le hasard de la naissance. Or, force est de constater que le hasard demeure dans nos sociétés démocratiques contemporaines un objet d'investigation qui intéresse tout à la fois les sciences de la nature, les arts, l'économie, la politique, etc. Comment expliquer cette omniprésence du hasard dans le champ du savoir ? Quel engagement de nos subjectivités produit cette mobilisation sociale du hasard ?

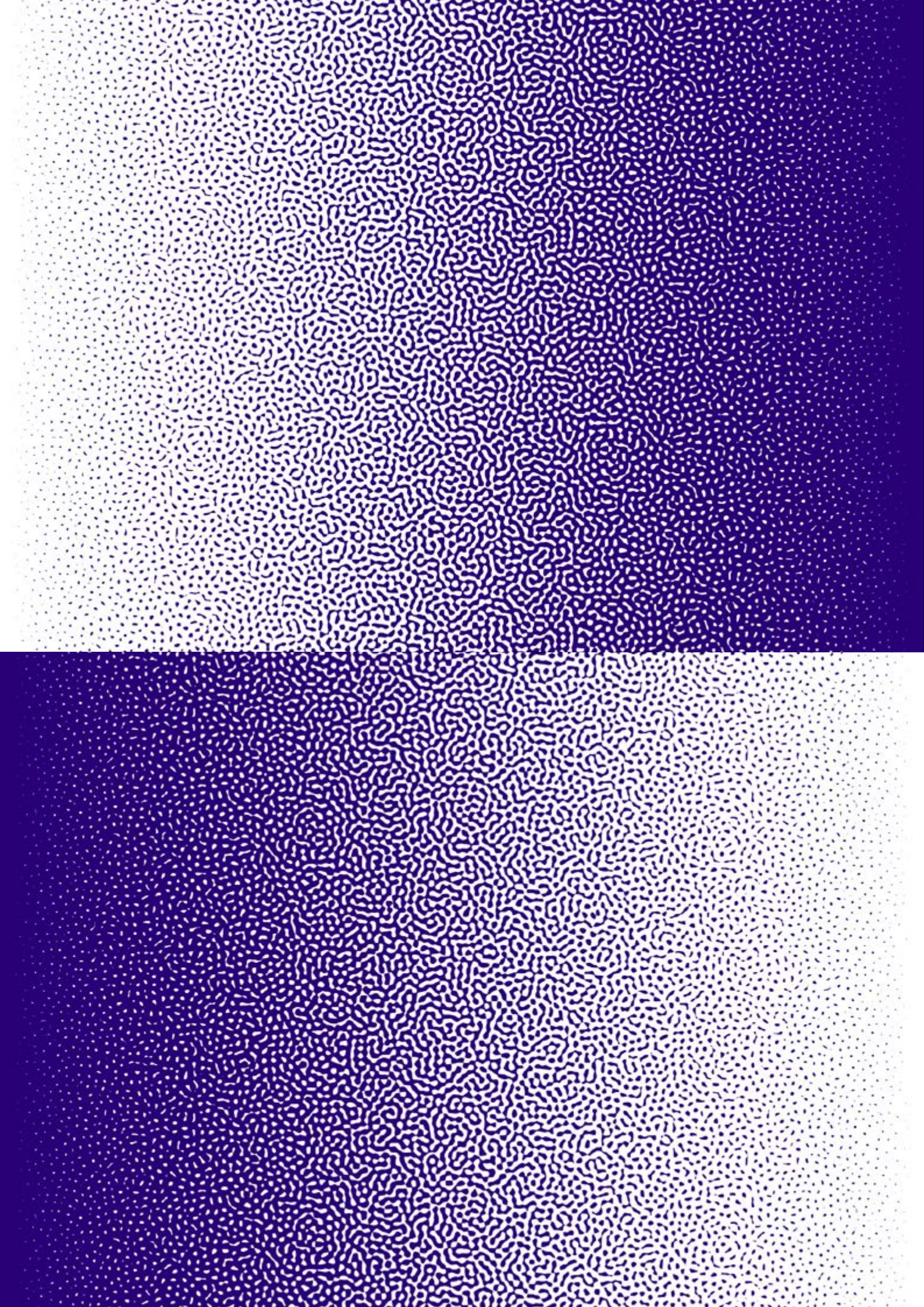
AD On rejoint ici le problème de la construction du sens comme manipulation du réel par le récit, que ce soit à des fins pratiques, pragmatiques, rhétoriques, etc. Autrement dit, la question du *storytelling* comme pratique politique qui consiste à engager, de façon digressive, l'auditeur dans l'attitude du consommateur de récits. En racontant une anecdote, le *storytelling* récupère forcément le pouvoir de fascination de l'aléatoire pour appuyer un propos, le tout en évitant le fardeau de la preuve.

Outre cette utilisation du hasard par le *storytelling*, il faut aussi considérer l'exposé scientifique dans ses formes les plus narratives, en particulier dans le récit d'invention et le récit de découverte. Je me suis intéressée avec Frédérique Aït-Touati il y a quelques années au passage, à la fin du xvii^e siècle, de l'exemplarité à l'anecdote dans le récit scientifique. [2] Lorsque l'on raconte comment l'on a trouvé quelque chose au hasard – la fameuse sérendipité – on produit un double effet gagnant de légitimation : d'un côté, le hasard constitue l'inventeur comme inventeur ; et de l'autre, le hasard constitue l'invention comme résultat. Cette forme de légitimation m'intéresse beaucoup parce qu'il me semble qu'elle

[2] Aït-Touati, F. & Duprat, A. (2012). *Histoires et Savoirs. Anecdotes scientifiques et sérendipité aux xv^e et xvii^e siècles*. Berne: Peter Lang.

va au-delà de l'efficacité rhétorique et pragmatique. Elle rejoint en fait les théories anciennes de l'inspiration. Le fait de mettre la touche finale à un tableau en jetant une éponge montrait que vous étiez favorisé des dieux. C'était la théorie de l'*enthousiasmós* dans laquelle l'appui divin constituait tout autant l'autorité poétique que l'autorité militaire (d'où la fameuse épithète latine *Fortunatus* que l'on donnait aux généraux victorieux). Le fait de bénéficier de l'appui divin montrait une connexion directe avec quelque chose qui constituait le créateur en tant que tel. Depuis l'essor de l'empirisme, cet appui divin a été remplacé par l'appui du réel : la pomme de Newton, c'est le réel qui vient vous parler, à vous, personnellement. Ce peut être la chute dans le puits, le signal venu de l'espace, la boîte de Petri providentiellement oubliée dans un coin, etc. : à chaque fois, le bizarre en se manifestant à vous montre que vous étiez en état de l'entendre, et de le suivre pour produire une meilleure description du monde. Comment douter après ce récit que l'événement présenté comme résultat soit porteur d'une vérité ? Alors qu'il semble être disruptif, c'est lui qui légitime le discours. Qui imaginerait que l'histoire d'une découverte par hasard soit en fait celle de résultats erronés — la boîte de Petri contenant juste des impuretés, le signal donnant juste du bruit ? Là encore, le récit est là pour créer de l'intelligibilité.

Bien sûr cet effet est le résultat d'une manipulation. Mais cela n'épuise pas pour autant son sens, car l'intérêt est de comprendre le plaisir qui est lié à cette perception de l'aléatoire dans le récit. Il réside dans le fait de retrouver ce qui, dans la capacité d'invention du réel, mime l'existence d'une subjectivité à l'œuvre dans le monde ; et inversement ce qui, dans l'intention d'un artiste, va s'apparenter à la façon dont le monde amène les choses à l'existence. Les deux versants se regardent, se reflètent, et il me semble que c'est la raison pour laquelle le discours tenu par les œuvres rejoint et accompagne celui des sciences. Dans les deux cas, les manifestations du hasard sont un moyen de travailler la limite, de tester le cadre dans lequel on parle, dans lequel on pense. Comme le hasard manifeste forcément ce qui n'est pas encore arrivé, il déclenche un mouvement, une dynamique, et cette dynamique est en même temps celle de la connaissance et celle de la conception esthétique.



Varia: focus su Guillaume Artous Bouvet

V.

227

- 229 Lieu (Artaud, Jabès)
Guillaume Artous-Bouvet
- 241 Infondatezza di una pratica discorsiva
su *Inventio. Poésie et autorité*
di Guillaume Artous-Bouvet
Benoît Monginot

Guillaume Artous-Bouvet

Nato a Parigi nel 1979. Ex-allievo della Scuola normale superiore di Lione, Professore Agrégé di Lettere moderne, è direttore di ricerca presso il *Collège international de philosophie* e insegna nelle *classes préparatoires aux grandes écoles* a Lione. Tra le sue pubblicazioni scientifiche ricordiamo: *L'Exception littéraire* (Belin, 2012), *L'Hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud* (Hermann, 2015) e *Inventio. Poésie et autorité* (Hermann, 2019). Attuale direttore della collana *Raisons poétiques* per la casa editrice "La rumeur libre", Guillaume Artous-Bouvet è anche autore di 4 opere poetiche: *Neuvaine* (Littérature mineure, 2017), *Antigraphes* (Derrière la salle de bains, 2018), *XX. Décharne de nuit* (Derrière la salle de bains, 2020) e *Prose Lancelot, suivi de Monologues de la forme et de Chant de personne* (La rumeur libre Éditions, 2020).

– DERRIDA
– ARTAUD

– JABÈS
– POETRY

– DECONSTRUCTION

229

L'usage du paléonyme («vieux nom») *poésie* est maintenu par Derrida lui-même, notamment dans ses premiers textes, où se décide un double geste paradoxal: d'une part, comme c'est le cas face à Rousseau, déconstruire le fantasme métaphysique qui réduit la poésie à l'unité générique d'une parole pure; d'autre part, solliciter la possibilité d'une requalification du poème comme *maximum* de déconstruction: lieu sans lieu du langage où le *logos* occidental ferait enfin l'expérience décisive de sa propre limite.

Ainsi de l'étude intitulée «Edmond Jabès et la question du livre», publiée pour la première fois dans la revue *Critique*, en 1964, et reprise en 1967 dans *L'Écriture et la différence*. Elle se présente, conformément à l'esprit de la revue, comme une recension augmentée du *Livre des questions*, de Jabès, paru lui-même en 1963. L'ouvrage, rappelons-le, constitue le premier volume d'une heptalogie qui comprendra ensuite *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Retour au Livre* (1965), *Yaël* (1967), *Elya* (1969), *Aely* (1972), puis *El, ou le dernier Livre* (1973). Cet ensemble sera suivi du *Livre des ressemblances* (1976-1980), puis du *Livre de l'hospitalité* (1991), paru à titre posthume.

La lecture derridienne, tressée de nombreuses citations, s'ouvre sur une hypothèse herméneutique frappante: que «la situation judaïque» soit «exemplaire de la situation du poète, de l'homme de parole et d'écriture» (Derrida 1967a, 100). Ce qui se laisse lire aussi bien, inversement, comme l'affirmation d'un certain judaïsme de l'écriture poétique. Il a donc là «échange» des prédicats à partir d'une seule et même convocation originale; «affirmation [...] obstinée» d'une subjectivation réciproque:

Que cet échange entre le Juif et l'écriture soit pur et instaurateur, échange sans prérogative où l'appel originaire est d'abord, en un autre sens de ce mot, *convocation*, c'est l'affirmation la plus obstinée du *Livre des questions*: « *Tu es celui qui écrit et qui est écrit.* » (Derrida 1967a, 96)

Le juif est poète ; le poète est juif. Il faut lire dès l'abord dans cette anti-métabole la promesse d'un pli, où le Livre trouvera à fonder son volume :

Le poète est donc bien le *sujet* du livre, sa substance et son maître, son serviteur et son thème. Et le livre est bien le sujet du poète, être parlant et connaissant qui écrit *dans* le livre *sur* le livre. Ce mouvement par lequel le livre, *articulé* par la voix du poète, se plie et se relie à soi, devient sujet en soi et pour soi, ce mouvement n'est pas une réflexion spéculative ou critique, mais d'abord poésie et histoire. Car le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant. L'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation. (96)

Le livre de poésie se soutiendrait ainsi de l'effet d'une réflexivité principalement subjectivante: c'est que de même que « le poète est [...] le *sujet* du livre », en ceci qu'il se met en scène dans le livre, de même, réciproquement, « le livre est [...] le sujet du poète », car le poète, incessamment, « parle » du livre dans le livre. Toutefois, Derrida y insiste, cette circularité ne relève pas d'une spéculativité nue, offrant au sujet l'évidence superficielle d'un miroir où se reconnaître, et au livre, le corps vibrant d'un sujet vivant où s'incarner: instamment réfléchi dans le livre, « le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant », traversé par l'incise d'une historicité qui lui interdit de coïncider purement et simplement avec lui-même dans l'évidence volumique du livre.

C'est que la poésie s'entend d'une blessure qui, d'une certaine façon, la sépare d'elle-même :

Une puissante et antique racine est exhumée et sur elle une blessure sans âge dénudée (car ce que Jabès nous apprend, c'est que les racines parlent, que les paroles veulent pousser et que le discours poétique est *entamé* dans une blessure): il s'agit d'un certain Judaïsme comme naissance et passion de l'écriture. (95)

Ce que le livre dit du poète, c'est donc l'incomplétude et la finitude essentielles de qui ne cesse, précisément, d'attendre du livre la révélation de sa propre subjectivité. La poésie ne promet ainsi qu'une identité d'utopie :

Quand un Juif ou un poète proclament le Lieu, ils ne déclarent pas la guerre. Car nous rappelant depuis l'outre-mémoire, ce Lieu, cette terre sont toujours Là-Bas. Le Lieu n'est pas l'Ici empirique et national d'un territoire. [...] La liberté ne s'accorde à la Terre non-païenne que si elle en est séparée par le Désert de la Promesse. C'est-à-dire par le Poème. Quand elle se laisse dire par la parole poétique, la Terre se réserve toujours hors de toute proximité [...] (101)

Ce qui se lit ici, c'est que le Lieu n'a pas lieu: le Lieu du poème n'est jamais qu'un « Là-Bas », soustrait aux déterminations de l'empirie. En ce sens, la clameur juive ou poétique ne « déclare pas la guerre », mais instruit au contraire, par l'exigence de sa « Promesse », le procès de l'ici. Mais, dès lors qu'un tel Lieu n'est plus simplement le lieu d'un sujet – Juif ou poète – qui

y inscrirait l'instance de son identité subjective, dès lors qu'il n'a plus lieu comme le lieu d'une subjectivation, n'est-ce pas le principe même de l'analogie rapportant le poète au juif qui se met à vaciller ? Entendons que l'impératif rigoureusement utopique qui marque l'identité juive tout comme l'identité du poète implique, en dernière instance, la remise en cause de l'idée même d'identité: « Mais l'identité à soi du Juif n'existe peut-être pas. Juif serait l'autre nom de cette impossibilité d'être soi. Le Juif est brisé et il l'est d'abord entre ces deux dimensions de la lettre: l'allégorie et la littéralité » (112). Juif et poète dès lors se séparent en tant qu'ils sont, chacun pour son compte, séparés de soi-même par l'espace inquiet de quelque hermétique du sujet:

La différence entre l'horizon du texte original et l'écriture exégétique rend irréductible la différence entre le poète et le rabbin. Ne pouvant jamais se rejoindre, si proches pourtant l'un de l'autre, comment rejoindraient-ils le *milieu* ? L'ouverture originaire de l'interprétation signifie essentiellement qu'il y aura toujours des rabbins et des poètes. Et deux interprétations de l'interprétation. (102-103)

De sorte que, d'une part, le Juif se passe du poète:

L'hétéronomie judaïque n'a que faire de l'intercession d'un poète. La poésie est à la prophétie ce que l'idole est à la vérité. C'est peut-être pour cette raison qu'en Jabès le poète et le Juif nous paraissent si unis et si désunis à la fois; et que tout *Le Livre des questions* est aussi une explication avec la communauté juive vivant dans l'hétéronomie et à laquelle le poète n'appartient pas vraiment. (102)

231

Et que, réciproquement, le poète se passe du Juif, si du moins le Juif est celui qui croit connaître ou reconnaître son « chemin » et sa communauté: la poésie, décidément déterminée comme écriture, se comprend désormais comme soumise à l'injonction singulière d'un « départ », d'une séparation vers et envers l'errance:

Ce chemin qu'aucune vérité ne précède pour lui prescrire sa rectitude, c'est le chemin dans le Désert. L'écriture est le moment du désert comme moment de la Séparation. [...] Dieu ne nous parle plus, il s'est interrompu: il faut prendre les mots sur soi. Il faut se séparer de la vie et des communautés, et se confier aux traces, devenir homme de regard parce qu'on a cessé d'entendre la voix dans l'immédiate proximité du jardin. (104)

La poésie *comme écriture* implique le renoncement au grand rêve proximal de la parole: ce qui s'éveille au lieu où le poème s'écrit, c'est au fond, dès « Edmond Jabès et la question du Livre », l'abyme émerveillé de cette archi-écriture dont la déconstruction n'aura eu de cesse de révéler l'efficiencia. Où l'on voit surgir un instant, dans le texte derridien, la figure singulière du « poète d'écriture », silhouette singulièrement désabusés du pur rêve présentiel d'une parole enfin nue:

Le poète d'écriture ne peut que se vouer au « malheur » que Nietzsche appelle sur celui – ou promet à celui – qui « cache en lui des déserts ». Le poète – ou le Juif – protège le désert qui protège sa parole qui ne peut parler que dans le désert; qui protège son écriture qui ne peut sillonner que le désert. C'est-à-dire en inventant, seule, un

chemin introuvable et inassigné dont aucune *résolution* cartésienne ne peut nous assurer la droite ligne et l'issue. (105)

Tandis que la poésie appelait encore sur elle, dans le contexte rousseauiste, le soupçon d'une naïveté logocentrique, voici donc que, chez Jabès, elle semble pouvoir assumer la désertification essentielle, la profondeur aporétique et « inassignée » de l'écriture au sens derridien. Le poète authentique, ou « poète d'écriture », est alors celui qui sait « laisser [parler] la parole », c'est-à-dire qui accepte l'étrange nécessité de son devenir-écriture :

Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit. (Comme le dit le *Phèdre*, l'écrit, privé de « l'assistance de son père » « s'en va tout seul », aveugle, « rouler de droite et de gauche » « indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent et, pareillement, auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire » ; errant, perdu parce qu'il est écrit non sur le sable, cette fois, mais, ce qui revient au même, « sur l'eau », dit Platon qui ne croit pas, non plus, aux « jardins d'écriture » et à ceux qui veulent ensemer en se servant d'un roseau). (106)

Le lieu sans lieu du poème, c'est le désert de l'écriture en tant qu'elle se destine à l'essentielle errance de la dissémination : au désert, fût-il de bleu liquide, et à la pulvérisation de son sable, qui conjure et abjure le rêve des jungles « conjonctives » :

Si l'absence ne se laisse pas réduire par la lettre, c'est qu'elle en est l'éther et la respiration. [...] Aucune « logique », aucun foisonnement de lianes conjonctives ne peut venir à bout de sa discontinuité et de son inactualité essentielles, de la génialité de ses silences *sous-entendus*. L'autre collabore originellement au sens. (107)

L'idée du Livre, en ce sens, menace d'offusquer l'assomption de l'écriture authentique, promesse d'une révélation sans révélation de l'archi-écriture :

Si le livre n'était que l'oubli le plus sûr de la mort ? La dissimulation d'une écriture plus vieille ou plus jeune, d'un autre âge que le livre, que la grammaire et que tout ce qui s'y annonce sous le nom de sens de l'être ? d'une écriture encore illisible ? (115)

D'où, chez Jabès, le paradoxe d'un Livre qui, pour demeurer Livre des *questions*, doit abjurer le réquisit d'unité et de rassemblement que *De la grammatologie* assigne à « l'idée du livre » :

L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant ; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. (Derrida 1967b, 30-31)

Sans doute, d'une part, chez Jabès : « Tout (se) passe dans le livre. Tout devra habiter le livre » (Derrida 1967a, 113). C'est pourquoi à la question « Où se situe le livre ? », le *Livre des questions* répond « Dans le livre » (113). Mais, dès lors, que le livre doive ainsi intérioriser sa propre clôture, que la totalité idéale du Livre se trouve violemment repliée dans le Livre même,

et voilà que cette totalité s'abyme dans l'expérience du non-fini: « C'est pourquoi le livre n'est jamais fini. Il reste toujours en souffrance et en veilleuse » (113). Le Livre du monde, le Livre total, au moment où il devrait excéder sa propre clôture pour s'intérioriser soi-même dans son volume, rencontre en lui-même le pli de cette réflexivité qui affectait déjà les figures du Juif et du poète, toutes deux marquées par la règle de l'inquiétude subjective. Où s'inscrit à nouveau l'impératif de la *question* qui affecte de son trait la conception derridienne du poème, et qui objecte aux rêves logocentriques des identités du Juif, du Poète et du Livre. Le livre de poésie sera donc le livre de l'absence de livre :

Si l'absence est l'âme de la question, si la séparation ne peut survenir que dans la rupture de Dieu – avec Dieu –, si la distance infinie de l'Autre n'est respectée que dans les sables d'un livre où l'errance et le mirage sont toujours possibles, alors le *Livre des questions* est à la fois le chant interminable de l'absence et un livre sur le livre. L'absence tente de se produire elle-même dans le livre et se perd en se disant ; elle se sait perdante et perdue, et dans cette mesure elle reste inentamable et inaccessible. (Derrida 1967a, 104)

Le poète (comme Juif) et le livre (comme idée du Livre) se situent donc au point où l'injonction de l'archi-écriture vient défaire toute possibilité de clôture et de définition substantielle: l'idée du Livre est incessamment contredite par la disruption de l'écriture, tandis que l'identification du poète au Juif se trouve révoquée par l'impératif utopique qui affecte le « lieu » du poème.

Mais, réciproquement, l'archi-écriture ne saurait « se produire elle-même dans le livre »: « intentamable et inaccessible » *comme telle*, elle ne saurait s'indiquer autrement qu'à partir de la « clôture du livre », que depuis la ressource de ces figures stabilisées que constituent le poète, le Juif et le livre :

Et pourtant ne savions-nous pas que la clôture du livre n'était pas une limite parmi d'autres ? Que c'est seulement dans le livre, y revenant sans cesse, y puisant toutes nos ressources, qu'il nous faudrait indéfiniment désigner l'écriture d'outre-livre ? (Derrida 1967a, 429)

Le poète et le livre insistent donc au lieu de la pensée du poème, à tel point qu'ils semblent imposer, au terme du parcours de *L'Écriture et la différence*, la nécessité d'un « retour au livre », pensé sous les aspects d'une ellipse: « le retour au livre est d'essence *elliptique* », affirme ainsi Derrida. « Ellipse » intitule ainsi le dernier article de *L'Écriture et la différence*, qui constitue, on le notera, le seul inédit du recueil. Le texte, dans sa formalité d'apostille, lit donc *Le Retour au livre*, que l'on peut considérer comme le troisième volume de l'heptalogie jabésienne, et dont l'occurrence peut sembler contester l'effort déconstructif consenti par « Edmond Jabès et la question du livre ». D'où le mouvement de concession qui inaugure « Ellipse », réaffirmant, d'une part, la radicalité du partage instauré entre livre et écriture par la première étude, mais marquant d'autre part, l'insistance et la résistance du livre à ce qui prétendait en accomplir l'abjuration. Affrontant décidément l'antinomie, Derrida interprète ce « retour » non comme l'effet d'une irréductible inhérence logocentrique, mais

selon la figure d'une répétition qui, loin de se réduire à une « réédition », soumet le livre à la loi différentielle de l'écriture :

La répétition ne réédite pas le livre, elle en décrit l'origine depuis une écriture qui ne lui appartient pas encore où ne lui appartient plus, qui feint, le répétant, de se laisser comprendre en lui. Loin de se laisser opprimer ou envelopper dans le volume, cette répétition est la première écriture. (Derrida 1967a, 430)

Le retour au livre nomme donc moins la clôture du Livre sur soi, que le geste d'une récursion pensive du Livre dans le Livre : mouvement lisible, conformément à la logique mise au jour par « Edmond Jabès et la question du Livre », comme l'effet d'une réflexivité sans coïncidence, où le volume trouve la ressource de sa propre simulation :

Dès lors que le cercle tourne, que le volume s'enroule sur lui-même, que le livre se répète, son identité à soi accueille une imperceptible différence qui nous permet de sortir efficacement, rigoureusement, c'est-à-dire discrètement, de la clôture. En redoublant la clôture du livre, on la dédouble. (430)

Le « retour au livre » n'est donc pas, selon l'effet d'une circularité heureuse et tautologique, un retour au même, mais se donne comme le tour supplémentaire d'un dédoublement, par quoi le livre ne s'avère qu'en tant qu'image (du livre) :

Le leurre dont a vécu le premier livre, le livre mythique, la veille de toute répétition, c'est que le centre fût à l'abri du jeu : irremplaçable, soustrait à la métaphore et à la métonymie, sorte de *prénom invariable* qu'on pouvait invoquer mais non répéter. (431)

Comme le livre, la poésie en l'unité rêvée de son genre ne consiste que d'un « leurre » où le poète s'éprend : comme le livre, la poésie appartient secrètement à l'écriture, c'est-à-dire à la règle d'une répétition où l'origine n'a lieu qu'à se redire incessamment, incessamment déportée de soi par la règle d'une dite qui est toujours déjà redite :

Dès lors que le centre ou l'origine ont commencé par se répéter, par se redoubler, le double ne s'ajoutait pas seulement au simple. Il le divisait et le suppléait. Il y avait aussitôt une double origine plus sa répétition. (435)

S'il y *peut* toutefois y avoir poésie, ce n'est qu'au point où le désir d'œuvre rencontre et assume sa propre impossibilité ; au point où la parole comme tentation et tentative de faire en soi la présence reconnaît et assume ce qu'elle doit à l'écriture, c'est-à-dire à la disruption pure de l'absence.

Ce qui se redira dans « La Parole soufflée », second texte que *L'Écriture et la différence* consacre à un poète : après Edmond Jabès, il s'agit d'Antonin Artaud. Jacques Derrida l'inaugure d'une question de méthode, où se lit à nouveau l'objection de de la singularité poétique aux gestes d'arraisonnement qui prétendent la réduire, et notamment à ceux déployés par Maurice Blanchot, Michel Foucault et Jean Laplanche :

La critique (esthétique, littéraire, philosophique, etc.), dans l'instant où elle prétend protéger le sens d'une pensée ou la valeur d'une œuvre contre les réductions psycho-médicales, aboutit par une voie opposée au même résultat : *elle fait un exemple*. C'est-à-dire un cas. L'œuvre ou l'aventure de pensée viennent témoigner, en exemple, en martyr, d'une structure dont on se préoccupe d'abord de déchiffrer la permanence essentielle. (Derrida 1967a, 254)

La lecture de Blanchot, en particulier, paraît se risquer à constituer l'entreprise artaldienne en témoignage exemplaire d'une vérité du poème et de la poésie. Dans les termes du *Livre à venir*, cités puis commentés par Derrida :

« Que la poésie soit liée à cette impossibilité de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir, car toujours elle se détourne et l'oblige à l'éprouver au-dessous du point où il l'éprouverait vraiment » (*ibid*). L'erreur pathétique d'Artaud : épaisseur d'exemple et d'existence qui le tient à distance de la vérité qu'il indique désespérément : le néant au cœur de la parole, le « manque de l'être », le « scandale d'une pensée séparée de la vie » etc. (255)

Derrida, répétant le commentaire blanchotien, y donne à lire la règle herméneutique qui sépare Artaud (en son « erreur ») « de la vérité qu'il indique » : règle selon laquelle, donc, c'est au critique que revient la possibilité de reconnaître et d'explicitier une vérité qu'Artaud lui-même n'avait pu qu'obscurément éprouver. Mais dès lors, telle vérité ne lui appartient plus : elle ressortit à une « structure transcendantale » qui permet au poète d'intégrer un catalogue d'exemples philosophiques. Derrida, lisant encore Blanchot :

« Car jamais Artaud n'acceptera le scandale d'une pensée séparée de la vie, même quand il est livré à l'expérience la plus directe et la plus sauvage qui ait jamais été faite de l'essence de la pensée entendue comme séparation, de cette impossibilité qu'elle affirme contre elle-même comme la limite de sa puissance infinie » (*ibid*). La pensée séparée de la vie, c'est là, on le sait, une de ces grandes figures de l'esprit dont Hegel donnait déjà quelques exemples. Artaud en fournirait donc un autre. (256)

Réduction d'Artaud, donc, à une « figure de l'esprit », au moment même où il devrait s'agir de reconnaître sa singularité *vivante*, comprise comme l'assomption de « l'expérience la plus directe et la plus sauvage ». Domestication, en somme, de la sauvagerie poétique qui devrait pourtant se lire comme l'*affirmation* pure de la gestique artaldienne :

Et la méditation de M. Blanchot s'arrête là : sans que ce qui revient irrédiblement à Artaud, sans que l'affirmation propre qui soutient la non-acceptation de ce scandale, sans que la « sauvagerie » de cette expérience soient interrogées pour elles-mêmes. (256)

Le mot d'*affirmation* s'augmente toutefois d'une note qui, avant même que Derrida ait engagé son propre effort d'analyse, se risque à indiquer de manière préjudicielle, par un recours aux « Lettres » à Jacques Rivière, ce qu'il enveloppe et recouvre :

Cette *affirmation*, qui a pour nom «le théâtre de la cruauté», est prononcée après les Lettres à J. Rivière et les premières œuvres mais elle les commande déjà. «Le théâtre de la cruauté / n'est pas le symbole d'un vide absent, / d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie / d'homme, / il est l'affirmation / d'une terrible / et d'ailleurs inéluctable nécessité.» (256)

L'affirmation sauvage d'Artaud trouverait donc son nom et son lieu dans ce qui se dira «théâtre de la cruauté», et dont nous verrons qu'il doit s'entendre comme une double transgression: transgression de la poésie par le théâtre; transgression du théâtre même par la «cruauté» d'un théâtre rigoureusement destructif.

Faut-il alors imaginer qu'on puisse saisir, dans un discours second, le point brûlant de cette affirmation? Faut-il rêver d'un commentaire qui puisse dire et redire, en son excessive «nécessité», l'assertion pure d'Artaud? Nullement, semble d'abord reconnaître Derrida: «nous croyons qu'aucun commentaire ne peut échapper à ces défaites, faute de se détruire lui-même comme commentaire» (Derrida 1967a, 260). Dès lors qu'on admet en effet qu'«Artaud résiste absolument [...] aux exégèses cliniques ou critiques», par «ce qui dans son aventure (et par ce mot nous désignons une totalité antérieure à la séparation de la vie et de l'œuvre) est la protestation *elle-même* contre l'exemplification *elle-même*» (260-261), la seule possibilité demeure l'assomption, au lieu même du commentaire, de son impertinence radicale. C'est que tout commentaire repose sur un principe de *séparation*: séparation de la vie et de l'œuvre, du discours premier et du discours second, et, plus radicalement encore, de la vie et de la vérité. L'expérience artaldienne s'est en effet rêvée comme un geste sans trace: «Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans œuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace. C'est-à-dire sans différence» (261). Œuvre sans œuvre, donc, dès lors qu'on pense l'œuvre elle-même comme «œuvre de mort»: «l'art sans œuvre, la danse ou le théâtre de la cruauté, sera l'art de la vie elle-même. "J'ai dit cruauté comme j'aurais dit vie"» (273). La dictée de la cruauté déclare, en ce sens, l'impossibilité du commentaire:

Car ce que ses hurlements nous promettent, s'articulant sous les noms d'*existence*, de *chair*, de *vie*, de *théâtre*, de *cruauté*, c'est, avant la folie et l'œuvre, le sens d'un art qui ne donne pas lieu à des œuvres, l'existence d'un artiste qui n'est plus la voie ou l'expérience qui donnent accès à autre chose qu'elles-mêmes, d'une parole qui est corps, d'un corps qui est un théâtre, d'un théâtre qui est un texte parce qu'il n'est plus asservi à une écriture plus ancienne que lui, à quelque architexte ou archi-parole. (260)

D'où le thème insistant, chez Artaud, de la «parole soufflée», dont s'intitule l'article de Derrida: le vœu de la cruauté, en effet, doit s'entendre comme la contestation de la structure différentielle qui domine l'expérience et la culture occidentales. Parole soufflée, donc, par la différence du discours second, «*dérobée* par un commentateur possible qui la reconnaîtrait pour la ranger dans un ordre, ordre de la vérité essentielle ou d'une structure réelle, psychologique ou autre» (261). Mais parole soufflée, encore, et d'abord par «l'auditeur ou le lecteur, le récepteur que ne

devrait plus être le “public” dans le théâtre de la cruauté» (261). La contradiction du commentaire implique donc ce qu’on pourrait désigner comme la contrediction du théâtre traditionnel, en tant qu’il suppose «l’inspiration», c’est-à-dire «le drame du vol, la structure [...] où l’invisibilité du souffleur assure la différance et le relais indispensables entre un texte déjà écrit d’une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu’il reçoit» (262). Mais cette structure différentielle, que le théâtre éminemment porte au jour et rend visible en y fondant la ressource propre de ses effets, il l’emprunte à la langue même, selon le mouvement, familier au lecteur de Derrida, d’une régression transcendantale :

La structure de vol (se) loge déjà (dans) le rapport de la parole à la langue. La parole est volée: volée à la langue, elle l’est donc du même coup à elle-même, c’est-à-dire au voleur qui en a toujours déjà perdu la propriété et l’initiative. (265)

Il faut donc *contredire* la langue même, ou plus exactement, assumer l’exigence d’une parole qui échapperait à la prescription de quelque langue qui soit: parole pure en ceci que purement singulière, idiome sans langue qui surgirait comme une «bonne inspiration», «celle-là même qui manque à l’inspiration comme manque» :

La bonne inspiration est le souffle de la vie qui ne se laisse rien dicter parce qu’elle ne lit pas et parce qu’elle précède tout texte. Souffle qui prendrait possession de soi en un lieu où la propriété ne serait pas encore le vol. Inspiration qui me rétablirait dans une vraie communication avec moi-même et me rendrait la parole. (266)

237

D’où l’étrange rapport d’Artaud avec une métaphysique qu’il ne conteste qu’en la réveillant à ses thèmes les plus propres et les plus originaires :

Pour réveiller cette tradition [métaphysique], Artaud la rappelle en somme à ses propres motifs: la présence à soi, l’unité, l’identité à soi, le propre, etc. En ce sens, la «métaphysique» d’Artaud, dans ses moments les plus critiques, accomplit la métaphysique occidentale, sa visée la plus profonde et la plus permanente. (291)

Ou encore:

Artaud *sollicite* cette métaphysique, *l’ébranle* lorsqu’elle se ment et met pour condition au phénomène du propre qu’on se départisse proprement de son propre (c’est l’aliénation de l’aliénation) ; la *requiert* encore, puise encore à son fonds de valeurs, veut y être plus fidèle qu’elle-même en restaurant absolument le propre à la veille de toute discession. (272)

La gestique déconstructrice opère donc avec Artaud selon un protocole stratifié, qui consiste à ne lui reconnaître une force-de-déconstruction que dans la mesure même où il *participe* pleinement à la lisibilité du désir métaphysique. Ce qui se lit par exemple très nettement dans « Force et signification » :

On ne peut annoncer la rupture de cette appartenance que par une certaine organisation, un certain aménagement *stratégique* qui, à l’intérieur du champ et de ses pouvoirs propres, retournant contre lui ses propres *stratagèmes*, produise une

force de dislocation se propageant à travers tout le système, le fissurant dans tous les sens et le *dé-limitant* de part en part. (34)

Si nous nous attardons un instant sur cette (méta-)question de méthode, c'est qu'elle nous paraît déterminer également la manière dont la déconstruction prend en charge la question du poème et de la poésie: la poésie s'y inscrit *à la fois* comme le lieu générique d'une rémanence insistante « métaphysique », et comme la promesse d'une « *force de dislocation* » capable d'interroger sa propre appartenance au logocentrisme. Artaud est donc *aussi* le nom du rêve de conjurer la différence, et par-là même, de « détruire » la métaphore qui s'entend comme le trait essentiel de l'écriture poétique:

C'est la métaphore que veut détruire Artaud. C'est avec l'être-debout comme érection métaphorique dans l'œuvre écrite qu'il veut en finir. Cette aliénation dans la métaphore de l'œuvre écrite est le phénomène de la superstition. Et « il faut en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite ». (275)

Où resplendit une dernière fois, avant de s'effacer, la possibilité du Poème: « L'aventure du Poème est la dernière angoisse à vaincre avant l'aventure du Théâtre » (Derrida 1967a, 275). Les genres, ici majuscules, marquent davantage que des systèmes de règles formelles: le passage du Poème au Théâtre indique le chemin d'une refondation esthétique où le « corps » trouverait enfin le lieu et la formule de son insurrection:

C'est pourquoi la poésie en tant que telle reste aux yeux d'Artaud un art abstrait, qu'il s'agisse de parole ou d'écriture poétiques. Seul le théâtre est art total où se produit, outre la poésie, la musique et la danse, la surrection du corps lui-même. Aussi est-ce la pensée d'Artaud en son nerf central qui nous échappe lorsque nous voyons en lui *d'abord* un poète. (275)

On pourrait s'étonner de voir Derrida maintenir ici le principe d'une partition des genres: c'est qu'il s'agit pour lui, stratégiquement, d'opposer sa lecture à celle de Blanchot:

Sauf évidemment à faire de la poésie un genre illimité, c'est-à-dire le théâtre avec son espace réel. Jusqu'où peut-on suivre M. Blanchot lorsqu'il écrit: « Artaud nous a laissé un document majeur, qui n'est rien d'autre qu'un Art poétique. Je reconnais qu'il y parle du théâtre, mais ce qui est en cause, c'est l'exigence de la poésie telle qu'elle ne peut s'accomplir qu'en refusant les genres limités et en affirmant un langage plus originel... il ne s'agit plus alors seulement de l'espace réel que la scène nous présente, mais d'un *autre* espace... » ? Jusqu'à quel point a-t-on le droit d'ajouter entre crochets « de la poésie » lorsqu'on cite une phrase d'Artaud définissant « la plus haute idée du théâtre » ? (275)

Contrairement, donc, à ce que semble affirmer Blanchot dans « La cruelle raison poétique », la poésie ne saurait étendre ses prérogatives jusqu'à accueillir « le théâtre avec son espace réel »: Derrida refuse ici « l'élargissement du poème » permis par l'idée d'une poésie comprise comme « langage originel », excédant les délimitations ordinaires des genres constitués. Il se veut fidèle, en ce point, à l'expérience d'Artaud, pour qui le « théâtre ne pouvait [...] être un genre parmi d'autres » [...], en tant qu'il fut

homme du théâtre avant d'être écrivain, poète ou même homme de théâtre : acteur au moins autant qu'auteur et non seulement parce qu'il a beaucoup joué, n'ayant écrit qu'une seule pièce et manifesté pour un « théâtre avorté » ; mais parce que la théâtralité requiert la totalité de l'existence et ne tolère plus l'instance interprétative ni la distinction entre l'auteur et l'acteur. La première urgence d'un théâtre in-organique, c'est l'émancipation à l'égard du texte. (281)

Le choix du théâtre, c'est le choix de « la réduction de l'organe » (Derrida 1967a, 277), contre un théâtre classique défini comme « théâtre de l'organe, théâtre de mots, donc d'interprétation, d'enregistrement et de traduction, de dérivation à partir d'un texte pré-établi, d'une table écrite par un Dieu-Auteur et seul détenteur du premier mot » (277). Le choix du théâtre, ce n'est donc pas seulement le choix du corps, mais d'abord le refus d'un corps *organique*, s'entendant comme soumis à la règle « organiciste » qui détermine la secondarité du texte par rapport à la parole. D'où la nécessaire refondation de l'écriture théâtrale, qui se rêve désormais comme « athlétisme affectif » :

Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes, une véritable pasigraphie théâtrale portant au-delà des langues empiriques, une grammaire universelle de la cruauté. (Derrida 1967a, 287)

Mais ce rêve, on s'en doute, est un rêve impossible : « Introuvable, “la grammaire de ce nouveau langage” dont Artaud concède qu'elle “est encore à trouver” ». De sorte qu'Artaud « a dû *en fait*, contre toutes ses intentions, réintroduire le préalable du texte écrit, dans des “spectacles”... “rigoureusement composés et *fixés* une fois pour toutes avant d'être joués” » (Derrida 1967a, 289). La « nuit qui précède le livre », pur abyme où le « signe n'est pas encore séparé de la force », n'est autre que la nuit de « l'illisibilité théâtrale » (284) : nuit d'un théâtre illisible, d'un théâtre impossible aussi bien, qui ne peut s'annoncer que sous les aspects d'un théâtre de la destruction qui ne saurait, comme tel, *avoir lieu* :

Car le théâtre de la cruauté n'est pas un nouveau théâtre destiné à escorter quelque nouveau roman modifiant seulement du dedans une tradition inébranlée. Artaud n'entreprend ni un renouvellement, ni une critique, ni une remise en question du théâtre classique : il entend détruire effectivement, activement et non théoriquement, la civilisation occidentale, ses religions, le tout de la philosophie qui fournit ses assises et son décor au théâtre traditionnel sous ses formes en apparence les plus novatrices. (283)

Ainsi, de même que la figure de la poésie reconnue par Derrida chez Jabès ne vivait que de l'endurance aporétique de ses contradictions, de même, le théâtre qu'il découvre chez Artaud comme dépassement de la poésie n'est rien d'autre qu'un théâtre impossible : théâtre sans théâtre, non-théâtre aussi bien, où le théâtre, après s'être vu définir comme excès sur la poésie, se comprend en dernière instance comme transcendant le théâtre lui-même. C'est qu'aucun genre déterminé ne saurait à lui seul accueillir la brûlure de cette « force » qui sommeille dans les signes, et qui les soumet au feu froid de la différence.

Bibliographie

Jacques Derrida (1967a). *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil
Jacques Derrida (1967b). *De la Grammatologie*, Paris, Éditions du Seuil

Infondatezza di una pratica discorsiva su *Inventio. Poésie et autorité* di Guillaume Artous-Bouvet

Benoît Monginot

benoit.monginot@gmail.com

– LITERARY GENRE
– DECONSTRUCTION

– FRENCH POETRY MODERNITY
– LITERARY THEORY

– GUILLAUME ARTOUS-BOUVET

241

Dopo *L'Exception littéraire* (2012), ove l'autore tematizza le modalità con cui la filosofia francese della seconda metà del Novecento si è rivolta alla letteratura, e dopo *L'hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud* (2015), che interroga i processi di soggettivazione specifici del discorso letterario, *Inventio–Poésie et autorité* è la terza monografia pubblicata da Guillaume Artous-Bouvet. Il libro, di ardua lettura, richiede una solida conoscenza della letteratura e della teoria letteraria francese degli ultimi due secoli, nonché una buona padronanza del dibattito poetico contemporaneo. L'autore vi propone una riflessione sui tratti specifici di un genere letterario, la poesia, le cui definizioni formali, enunciative o semantiche, non permettono di render conto della produzione poetica moderna di lingua francese. La tesi sviluppata nel libro si presenta come una definizione della poesia a partire dalla sua incapacità di fondarsi. Il periodo storico al quale l'autore dedica le sue analisi non è precisamente delimitato e questo per una semplice ragione: se il fenomeno studiato si evidenzia con chiarezza dalla *crise de vers* mallarmeana, ve ne sono tracce già dal Romanticismo (in Vigny o Lamartine) o in Baudelaire.

La specificità della poesia moderna risiederebbe dunque nell'esplicitare e adoperare la propria infondatezza, intesa qui in quanto crisi di autorevolezza: come afferma Badiou "la poesia è solo un dire, una dichiarazione che trae la propria autorevolezza da sé stessa" (Badiou 2016, 13. *T.d.A.*). Tale crisi implica una triplice problematizzazione della parola poetica, coinvolgendo le sue pretese referenziali, la sua coerenza enunciativa, nonché l'originarietà della sua attuazione linguistica (per dirla con Heidegger). In poche parole: la crisi che si verifica nella definizione del genere poetico

interroga in modo radicale la possibilità di *parlare di*, quella di imputare un discorso alla *consistenza di un soggetto*, e quella di *riportare la parola dell'opera ad un'interpretazione* individuante e senza resto (14-24).

Attraverso l'assunzione di questi interrogativi, la poesia tratteggiata da Guillaume Artous-Bouvet appare come un discorso lucido, consapevole dei propri limiti, addirittura istituito dalla propria consapevolezza. Non è sicuramente un caso se la stessa lucidità caratterizza lo stile stesso dell'autore fin dall'introduzione del volume, ove viene descritto il gesto teorico che egli compirà. La prospettiva non sarà quella della storia letteraria. Infatti, le analisi non seguiranno una cronologia né mostreranno concatenazioni evenemenziali o influenze dirette tra i poeti sollecitati. L'obiettivo del libro è tutt'altro: si tratta di descrivere l'*archivio* poetico del presente (per capirci: la poesia francese dagli anni 2000 in poi) definito da Foucault "il gioco delle regole che determinano l'apparizione e la scomparsa di affermazioni in una cultura, la loro persistenza e cancellazione, la loro esistenza paradossale come eventi e cose" (Foucault 2001b, 736. *T.d.A.*). Quest'archivio, che si struttura dalla modernità in poi, viene definito dall'autore un campo di forze costituito da punti di riferimento per la contemporaneità (siano essi nomi, opere, discorsi teorici) la cui configurazione viene letta secondo una tensione costante tra un'ermeneutica dei discorsi che tematizzano ciò che fa la poesia da un lato, e, dall'altro, un'ermeneutica delle opere che sfuggono ad ogni presa concettuale riassuntiva. L'obiettivo dell'autore sarà dunque mettere in rilievo il gioco tra proposizioni interpretative tendenti ad una solidificazione di alcuni assunti contemporanei sulla poesia, e la resistenza che le opere oppongono ad ogni riduzione gnoseologica. Poiché esplicitare questi rapporti – secondo una lucidità di stampo tipicamente decostruzionista – mette in questione lo statuto dell'esplicitazione stessa, le proposte teoriche del libro non potranno che essere rimandate alla resistenza delle opere mentre quest'ultima deve necessariamente essere formulata nei termini di una critica di ogni ermeneutica filosofica (25). Ecco dunque fissato il percorso programmaticamente delusivo del libro: si andrà dalle poesie alle teorie della poesia, da questa a quelle, senza sosta. Dovendo riassumere gli assunti teorici del libro, la presente recensione si condanna dunque ad una relativa cecità nella misura in cui non può restituire lo spessore delle approfondite analisi dedicate ai singoli testi commentati dall'autore.

La prima parte del libro è dedicata a ciò che Guillaume Artous-Bouvet chiama *figura*, cioè alla questione del rapporto della poesia con il reale. In effetti, i poteri referenziali riconosciuti (o meno) alla figura riassumono, per sineddoche, quelli accordati alla poesia: l'autore lo mostra proponendo uno spettro delle diverse posizioni che possono essere assunte riguardo alle capacità onto-logiche della figura (intesa come il tentativo di far emergere nel discorso l'articolazione tra lingua ed essere). Ad una estremità dello spettro: l'idea di una parola visionaria, capace, in un gesto demiurgico e allucinato, di forgiare un mondo assoluto a partire dal linguaggio, attraverso la configurazione dei sintagmi culturali che vi confluiscono (la *voyance* rimbaudiana, presto abbandonata dall'autore di *Une saison en enfer* [29-32]); o la coincidenza heideggeriana dell'"essere della parola" e della "parola dell'essere" in una poesia assolutizzata latrice di un abitare autentico dell'uomo (37-41). Ovviamente la modernità poetica si distacca fortemente da questi paradigmi, affermando invece un eccesso

del reale e di conseguenza il discredito delle figure. La poesia si farà dunque figura e riflessività, notazione critica della manchevolezza di ogni figura, come in Bonnefoy (41-45). Ripercorrendo le tipologie proposte da poeti-teorici (Prigent e Gleize), Guillaume Artous-Bouvet ricorda le varie forme assunte da questa critica (61-63): mentre alcune poetiche cercano di drammatizzare la mancata coincidenza del discorso e del reale, altre mirano a segnalare ogni figura, ogni costrutto culturale, vuoi per sfigurarlo e deprivarlo della sua ordinaria ovvietà e leggibilità (per esempio in Tarkos), vuoi per rivelare l'insuperabilità degli usi e un irrimediabile prosaicità della poesia (in Hanna). A prescindere dalle loro differenze, questi orientamenti estetici illustrano il fatto che "non c'è altro reale che quello delle prose differenziali la cui articolazione costituisce il tessuto stesso del reale" (71). Però, nonostante l'insistenza della prosa all'interno del discorso poetico, nonostante la sua aderenza agli usi e discorsi citabili nella cui circolazione essa stessa si trova catturata, la poesia non scompare nell'indefinitezza di una parola senza criteri: si rivela anzi questa prosa specifica in cui si attesta l'"eccezione del reale rispetto alle lingue".

Nella seconda parte del libro, l'autore affronta poi la questione del soggetto della poesia. Così come l'opera moderna non può fondare la propria autorevolezza su pretese descrittive o ontologiche, essa non può avvalersi della garanzia di una consistenza enunciativa del discorso. Guillaume Artous-Bouvet individua tre campi in cui quest'ulteriore aspetto dell'infondatezza poetica si palesa: le raffigurazioni della *persona* lirica, il gioco delle voci e l'ipotesi di una esperienza soggettiva come origine del canto.

Ribadendo con Yves Vadé (Vadé 2001) la drammatizzazione prettamente romantica di un interrogativo sullo statuto, sull'origine e sulla veracità della voce lirica (87), l'autore si rifà all'opera di Baudelaire (poi a quelle di Beck e Bonnefoy), nella quale il soggetto si raffigura attraverso molteplici personaggi dalle voci parziali, secondo un movimento di finzionalizzazione dell'enunciazione che porta a considerare quanto il soggetto dipenda da un linguaggio che lo abbozza senza mai fermarne distintamente la mobile sagoma (97).

Una magistrale analisi (115-121) di tre versioni successive de *L'Après-midi d'un faune* mostra come il testo originariamente pensato su un modello teatrale (implicando dunque l'uso di *personaggi* distinti) si è man mano evoluto e trasformato in un monologo, nel quale le voci interiorizzate si sovrappongono dando luogo ad una indecidibilità tra la finzione del ricordo narrato e l'esperienza del soggetto che nessuno può testimoniare. La poesia moderna, secondo Guillaume Artous-Bouvet, che convoca per la sua dimostrazione sia Michaux che Pennequin, scoprirebbe dunque quest'apparente paradosso: la ricerca di sé tramite il linguaggio porta a scoprire ancora e ancora del linguaggio—o niente, un buco. "Pensée du dehors", per dirla con Foucault: mentre la filosofia, pensiero del pensiero "ci portava all'interiorità più profonda", "la parola della parola ci conduce, tramite la letteratura [...] a questo fuori dove sparisce il soggetto che parla" (Foucault 2001a, 548. Citato da Artous-Bouvet 131, *t.d.A.*).

Né la rappresentazione del personaggio, né la voce che enuncia, possono fungere da riferimento unificatore per il testo: sarà l'esperienza cui esso si riferisce a poterne garantire la legittimità? L'autore risponde mettendo in evidenza l'inadeguatezza della poesia a dire quanto esperito dall'enunciatore. Sia Lamartine (133-137) che Baudelaire (138-141), di cui vengono

commentati alcuni testi classici, adoperano una poetica contraddittoria i cui ingredienti sono, da una parte la tematizzazione del fatto che l'opera faccia riferimento a un'esperienza soggettiva centrale, dall'altra, una serie di manifestazioni semiotiche della discrepanza tra questa tematizzazione e l'esperienza stessa, sempre eccedente.

Capiamo allora che la poesia non ci dice tanto "qualcosa del soggetto stesso", quanto piuttosto illustra "l'ambizione soggettiva, o, più precisamente, soggettivante della parola" attraverso la quale si scopre che "il soggetto non è nessuno" (142). Dunque, se non si fonda sul reale (sempre evaso, sempre mancato), se non può non scoprire la labilità del soggetto che gli dà voce, la poesia può trovare nel linguaggio stesso qualche garanzia? La terza e ultima parte del libro cercherà di rispondere a questa domanda. Come suggerisce Agamben ne *Il linguaggio e la morte* citato dall'autore, lo statuto particolare dell'enunciazione poetica proviene dalla sua riflessività: l'istanza del discorso al quale si riferisce lo *shifter* (il deittico) costituisce l'evento del linguaggio stesso (143). L'evento linguistico, costituito dall'opera, sarebbe dunque oggetto della stessa. Poiché l'atto dell'enunciazione rimane sempre indicibile, quest'evento è caratterizzato da una negatività fondamentale. Il desiderio di parola da cui procede la poesia è esso stesso l'occorrenza linguistica cui tende. Per questa ragione, condannata a una tautologia insuperabile, la poesia non può che ripetere un'irrepetibile occorrenza (151): "l'opera poetica, avvenendo come memoria, non è altro che la memoria di un nulla: regge la questione della propria origine attraverso la *ripetizione* di un linguaggio di cui fa scintillare la meravigliosa precarietà" (161, *t.d.A.*).

Questi assunti portano l'autore ad affrontare il problema della riflessività del testo poetico. Dopo una lettura del *sonnet en X* e del sonetto "A la nue accablante tu", e analizzando i commenti che Badiou e Rancière dedicano a quest'ultimo, Guillaume Artous-Bouvet sostiene che l'opera poetica, nella sua versione moderna, integra un gesto riflessivo che consiste nell'inserimento al proprio interno di una prosa metadiscorsiva. Questa prosa si distingue però dall'ermeneutica filosofica poiché, invece di sboccare in proposizioni teoriche stabilizzate, apre a un dialogismo interno mai risolto. L'autore giunge allora alla seguente conclusione: la riflessività poetica si distingue nettamente da quella filosofica, "perché non pretende di ripiegare circolarmente il discorso su sé stesso: non si tratta dunque di riflessione, ma di flessione, di un costante movimento del detto per dire sé stesso [...]. In questa flessione, la lingua si parla." (183, *t.d.A.*)

In questo senso, si può dire che la poesia comporta il gesto di una traduzione interna, sia che si incarni in un lavoro di traduzione vero e proprio (come fanno Deguy con Trakl o Beck con Coleridge - 186-192 e 193-194), o che prenda la forma di una scrittura dell'autocitazione o della chiosa (192-200). L'autore ci invita allora a distinguere una traduzione dialettica che sogna l'*Aufhebung* del testo fonte in un testo secondo che ne stabilirebbe la verità, da una "traduzione non dialettica che preservi l'enigmaticità di entrambi i testi" (191, *t.d.A.*).

Giunti alla fine del libro, una definizione di poesia emerge: quella di un genere le cui questioni sono, in modo irrimediabilmente aporetico, il reale, il soggetto e il linguaggio. La poesia si presenta dunque come "questo logos paradossale che, attraverso l'imposizione della propria forma, ricorda instancabilmente che sotto l'attualità del detto rimane ed insiste

un non-detto di cui il detto stesso non può essere che l'imprescrivibile eco" (206, *t.d.A.*). Dopo un finale dedicato all'analisi di *Feu la cendre* (195-200), la frase appena citata conclude il volume ricordandoci, se ce ne fosse ancora bisogno, la vicinanza dell'autore al gesto decostruttivista.

Proporrei qui tre spunti di riflessione. Nella lettura del testo stupisce il paradosso (pienamente rivendicato dall'autore e forse inerente a qualsiasi impresa di teoria letteraria) innescato dal contrasto tra un'altissima coerenza dimostrativa volta a stabilire gli assunti teorici, e l'analisi sempre meticolosa e altamente tecnica di singole opere, la cui costellazione designa più una rete concettuale che non un percorso storico-filologico. Da qui, due conseguenze. La prima è che questo contrasto, tematizzato dall'autore come la tensione tra lo sforzo ermeneutico verso una teoria e la resistenza ermetica delle opere, fa sì che il libro si presti poco ad essere riassunto sotto la forma di proposizioni meramente teoriche. La seconda, più problematica, consiste nella difficoltà ad individuare quanto, delle opere, viene perso dalla proposta teorico-dimostrativa da cui vengono tuttavia sollecitate. In cosa consiste il resto dell'operazione ermeneutica una volta riconosciuta la portata decostruttiva di un dispositivo che sradica i discorsi sul reale, sul soggetto e sul linguaggio? Per dirla con Marielle Macé (Macé 2011), la definizione unificatrice del genere proposta dall'autore deve prescindere dalle singolarità altamente contrastanti che particolarizzano proposte indissociabilmente stilistiche ed esistenziali? Questa domanda non è certo quella cui il libro cerca di rispondere. Tuttavia, esso ci fornisce gli strumenti concettuali sia per poterla formulare sia per abbozzare l'inizio di una risposta. In un certo senso, uno degli scopi della costituzione dell'archivio del presente poetico è di mettere in luce le condizioni comuni (benché storicamente situate e dunque singolari) dell'emergenza di determinate configurazioni discorsive. Resta però una difficoltà: quella di pensare le singolarità artistiche ed esistenziali come se si collocassero a metà strada tra la pura evenemenzialità dell'occorrenza enunciativa (intraducibile perché definita attraverso l'attualità del dire cui si riferisce la terza parte del libro) e la comune interrogazione di nozioni ascrivibili al repertorio dei discorsi filosofici sull'essere, sul soggetto, sul linguaggio. Ci possiamo chiedere se l'oscillazione aporetica del libro tra "ermetica" e ermeneutica non possa essere smorzata da una riflessione sull'importanza degli elementi che fanno l'interesse delle singole opere, elementi che partecipano dell'inserimento dell'opera in pratiche antropologiche non solo filosofiche, ermeneutiche o scolastiche e che le conferiscono significati eccedenti rispetto alle tre crisi descritte dall'autore.

Il secondo spunto di riflessione si aggancia sintomaticamente alla questione del *comune*: i tratti della poesia presentata da Guillaume Artous-Bouvet sono quelli di una poesia scritta (Pinson 2020, 277) per la quale il soggetto è sempre quello che enuncia. L'organizzazione del libro in tre parti dedicate rispettivamente al reale, al soggetto e al linguaggio lascia intravedere l'assenza della figura dell'altro. Se l'autore affronta la questione dell'interpretazione e della leggibilità delle opere poetiche, non si rivolge alle modalità con cui la poesia moderna ha potuto configurare il suo rapporto con l'altro e con il collettivo. Il polo retorico della *relazione* (al pubblico/al lettore), che istituisce e dalla quale viene istituito il discorso poetico, non è mai descritto, benché possa sembrare strutturante per una modernità poetica partita dalla *rappresentanza* alla Hugo (*moi = toi*)

per giungere alle cerimonie impersonali e pubbliche ideate da Mallarmé, all'inquietudine apollinairiana dell'orfanità come reclusione dell'io in sé stesso, alle performance collettive del surrealismo, fino al recente manifesto di Pierre Vinclair, che dedica una grande parte del suo sforzo teorico a pensare i legami tra poesia e collettivo (Vinclair 2020, 161-184). Di fatto, dal Romanticismo in poi, la poesia non smette di interrogarsi sull'isolamento del poeta. Potremmo addirittura ipotizzare che non ci sia opera moderna che non si debba posizionare rispetto a questo interrogativo. Tuttavia, si può scommettere che le stesse analisi che hanno portato l'autore a illustrare la critica di ogni fondazione basata sui tre poli sopra elencati (reale, soggetto, linguaggio) avrebbe potuto svilupparsi anche a partire dal tema della relazione e dalle tematiche retorico-politiche sottostanti.

Il terzo e ultimo spunto riguarda invece l'ancoraggio del libro a una tradizione teorica di matrice romantica. Ricordiamo due aspetti ambivalenti della definizione romantica di letteratura: 1–il Romanticismo inventa una letteratura intesa come discorso speciale capace di uguagliare il mondo e di dire tutto e in tutti i modi, mettendone in crisi (prima ambivalenza) la specificità stessa (vedi Rancière 1998: 27-28); 2–l'aspirazione a esprimere l'infinito attraverso un'opera pensata come *simbolo* totalizzante fonda l'autorità romantica su un rapporto non risolutorio tra il dire e il detto, la presentazione in atto e la rappresentazione, lasciando nell'opera il segno (seconda ambivalenza) "di un'infinitudine che manifesta il perpetuo divenire della poesia romantica" (Le Blanc, Margantin, Schefer 2003, 24. *T.d.A.*). Questi due aspetti lasciano intravedere quanto l'autorità romantica stia per vacillare già nel movimento stesso della propria istituzione. Possiamo allora ipotizzare che la crisi di autorità costitutiva della poesia moderna secondo Guillaume Artous-Bouvet, non sia altro che la radicalizzazione di queste ambivalenze una volta abbandonata la fede romantica nei poteri del simbolo: il processo dinamico delle tensioni ereditate dalle deiscenze teoriche dell'idea romantica di letteratura, libero da ogni aderenza all'idealismo assoluto, produce i paradossi di una parola essenzialmente inadeguata ma alimentata dalla propria inadeguatezza, lontana da ogni autorità. L'inadeguatezza poetica moderna si iscriverebbe così nella discendenza di venerande teorie del simbolo, come una reinvenzione ateologica del *sublime*, un sublime dell'eccezione, della differenza irrisolvibile tra il reale e l'atto di farvi riferimento, tra il soggetto e le sue produzioni, tra la parola e il suo evento–fine, indefinitamente, dei miraggi estetici dell'assoluto letterario (Nancy e Lacoue-Labarthe 1978).

Bibliografia

- Badiou, A. (2016). *Que pense le poème*. Paris: Editions Nous.
- Foucault, M. (2001a). La pensée du dehors (1966). In *Dits et écrits*, t.1. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). Sur l'archéologie des sciences. Réponse au cercle d'épistémologie (1968). In *Dits et écrits*, t.1. Paris: Gallimard.
- Le Blanc, Ch., Margantin, L., Schefer, O. (2003). *La Forme poétique du monde*. Paris: Corti.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris: Gallimard.
- Nancy, J.-L., Lacoue-Labarthe, Ph. (1978). *L'Absolu littéraire*. Paris: Seuil.
- Pinson, J.-Cl. (2020). Après Mallarmé. In *Critique* 2020/3 n° 874. Paris: Éditions de Minuit.
- Rancière, J. (1998). *La parole muette*. Paris: Hachette.
- Vadé, Y. (2001). L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In *Figures du sujet lyrique*, a cura di Dominique Rabaté. Paris: Presses universitaires de France.
- Vinclair, P. (2020). *Agir non agir*. Paris: José Corti.

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

Comitato Scientifico

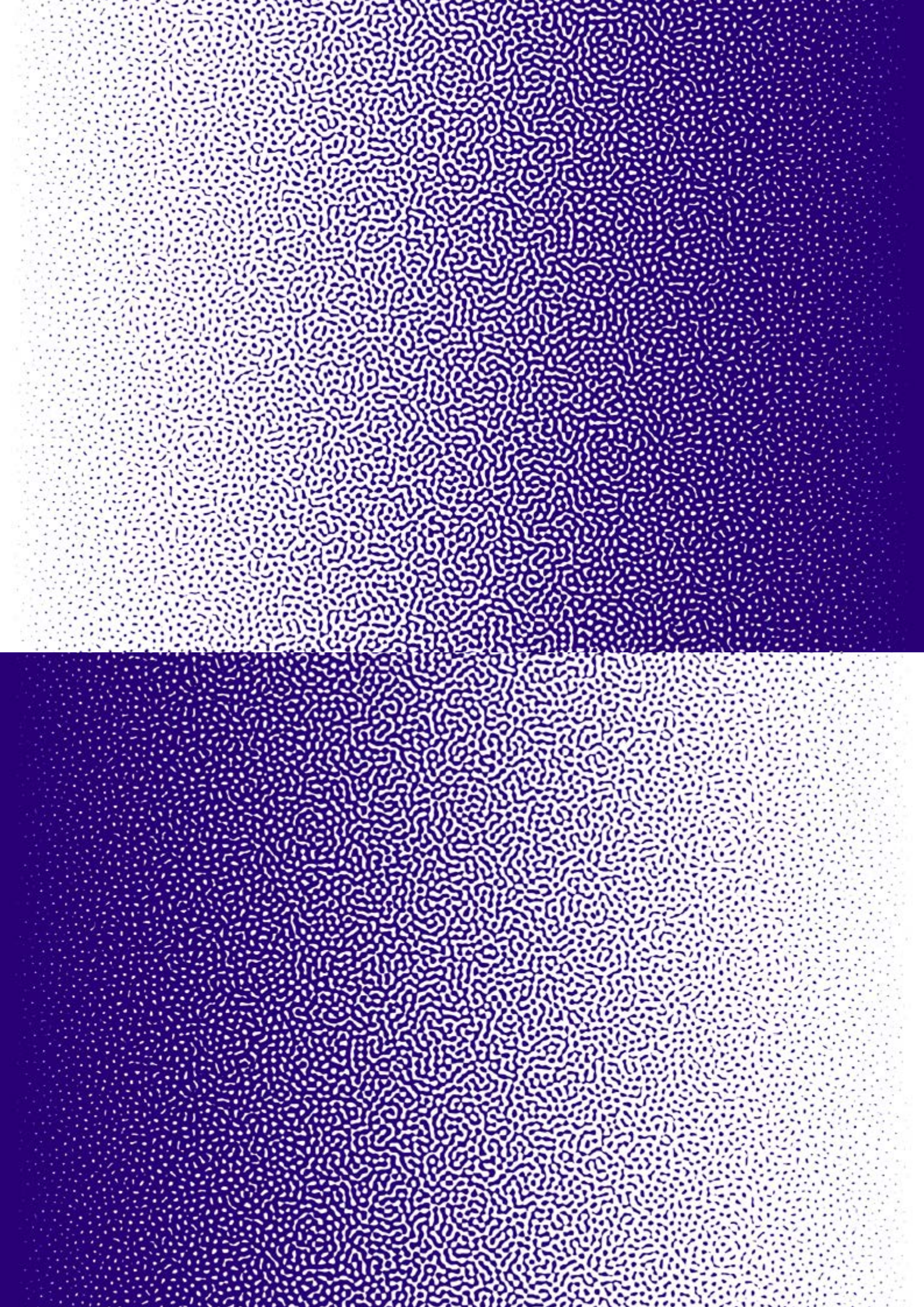
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

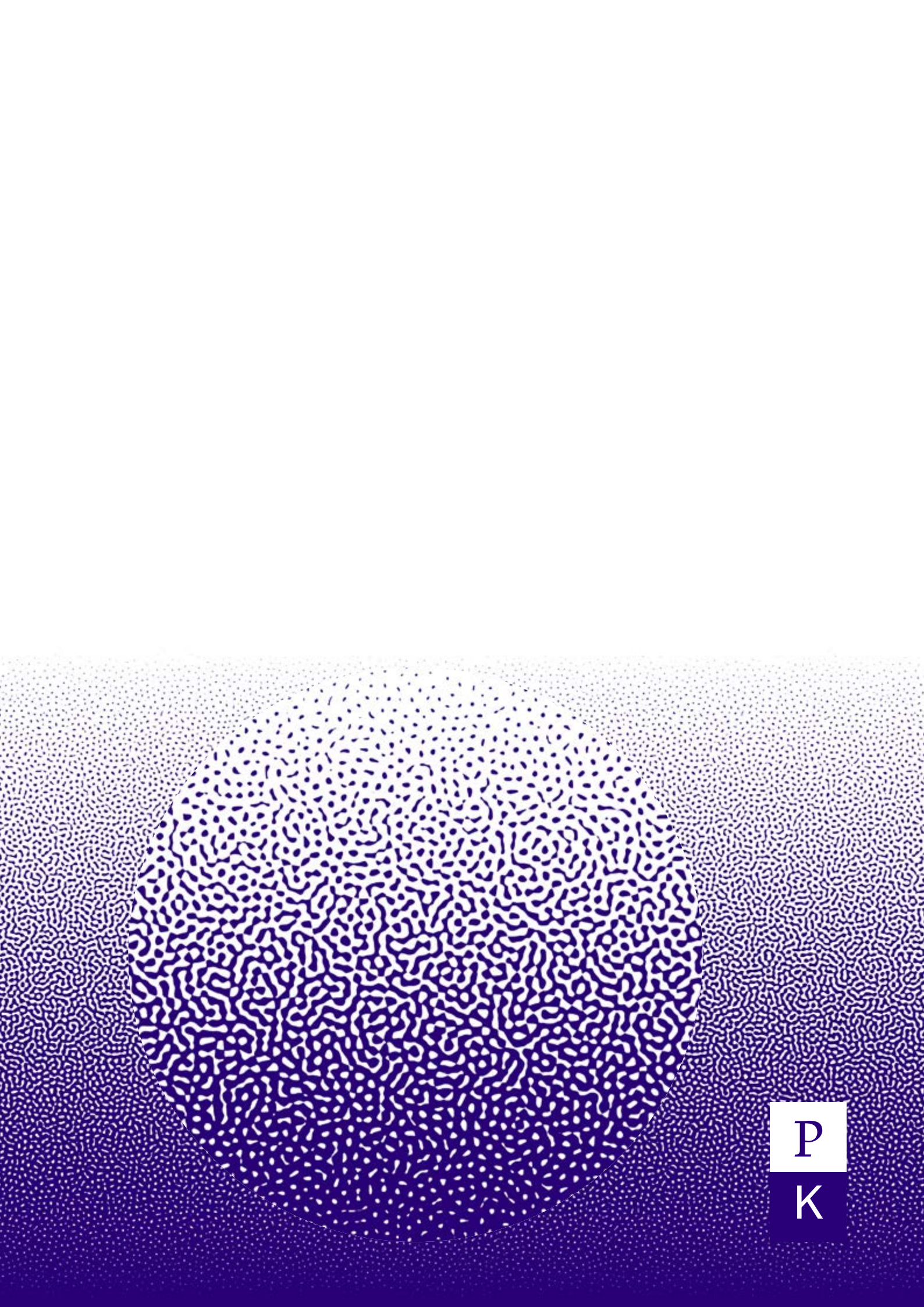
Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.







P
K