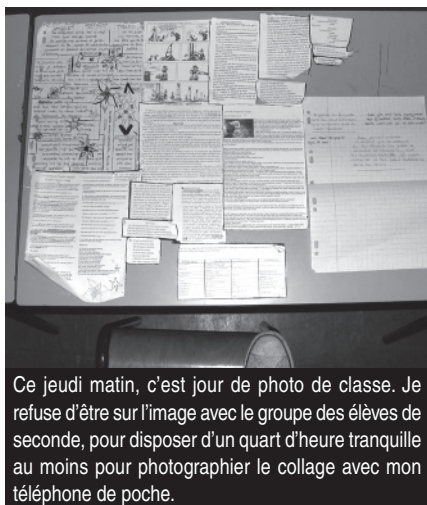


LA TABLE DE KAMELIA

La notion de dispositif collagiste chez Olivier Quintyn

À partir de septembre 2008, l'administration du lycée des Minguettes, dans lequel je travaille alors, décide d'attribuer à toute classe de seconde une salle particulière, et à chaque élève une place nominale fixée pour l'année. Vers la mi-octobre, je constate que dans la salle de la « seconde 2 », quelques tables commencent à être envahies de crayonnages divers, ou décorées d'autocollants. Une d'entre elles, celle de Kamelia S., devient le support d'une sorte de collage dont certains éléments changent chaque semaine et dont les limites semblent mal définies. C'est un assemblage à la colle nettoyable et au scotch, qui réunit des photocopies plus ou moins découpées, des notes manuscrites, suivant des orientations graphiques variables, quelques fiches de cours, aussi, un peu décorées d'arabesques au Bic, des morceaux de contes (Perrault, Grimm) dont certains passages sont surlignés, des pages de bandes dessinées, des paroles de chansons, etc.

Pendant les cours, je vois parfois Kamelia ajouter des pièces à l'ensemble, en décrocher d'autres, soit provisoirement, le temps de la séance (elle appose sur sa table, au bon endroit, un bout de papier écrit, par exemple), soit plus durablement (elle inscrit à même le déjà fixé, raturé, déscotché, agrafé, etc.). D'où viennent-elles? Le plus souvent, de ce que les enseignants lui donnent pour les cours ou lui ont donné les années passées et qu'elle utilise encore, de griffonnages qu'elle fait



Ce jeudi matin, c'est jour de photo de classe. Je refuse d'être sur l'image avec le groupe des élèves de seconde, pour disposer d'un quart d'heure tranquille au moins pour photographier le collage avec mon téléphone de poche.

en même temps qu'elle bavarde et pendant les moments creux. La durée de vie sur la table d'un élément excède rarement les trois semaines. Si j'avais photographié son collage selon une fréquence régulière, disons, une fois par semaine, j'aurais obtenu une série assez variée avec, de temps à autres, des changements d'aspect brutaux : par exemple, le moment où cette page de Franquin (*Idées noires*)

s'est, pour quatre jours, substituée à une liste des auteurs baroques les plus célèbres (avec citations). Si je n'avais pas interrogé Kamelia, j'aurais pu, à partir de cette série, déduire le *fonctionnement* de ce montage par recoupements, un peu comme je comprends progressivement le comment et le pourquoi d'une hutte en regardant de temps à autres le castor faire évoluer sa construction, l'ajuster aux lieux pendant qu'il l'élabore et, simultanément, s'en sert.

Son collage, Kamelia l'a improvisé à partir de matériaux saisis et recyclés sur le vif : il n'y a pour ainsi dire pas de substrat préconstitué, pas ou très peu de distance entre le moment de la collecte des éléments et celui de leur redistribution. Le réglage interne de l'ensemble se confond avec son activation, et son activation, avec son ajustement au contexte scolaire présent : ces trois phases sont indissociables. Un tel agencement n'est donc pas le résultat définitif d'une prévision, la réalisation d'un projet idéalisé. Il se présente comme une activité spontanée, spécifique : une remise à disposition quasi immédiate de données à des fins particulières.

Un soir, je retiens mon élève : je souhaite qu'elle me formule un peu les raisons d'une telle entreprise. Elle me dit d'abord qu'elle a

fait cela pour *personnaliser* l'espace que le lycée lui a attribué. Son premier réflexe est donc opportuniste : il consiste à tirer parti d'une situation spéciale momentanément offerte. En effet, pour faire avaler aux élèves la nouvelle contrainte disciplinaire que représente l'étiquetage nominal des tables, l'administration (relayée par certains professeurs) a utilisé une justification mêlant l'argument de l'appropriation des biens collectifs, celui de leur « humanisation », et, évidemment, celui de la responsabilisation des adolescents. On a entendu régulièrement, adressé aux élèves : « Ceci fait désormais partie de votre matériel de travail personnel, tenez-en compte, vous en avez la charge. » Bien sûr, la personnalisation des meubles n'est réclamée que dans une certaine mesure (implicite) et, surtout, dans le seul but d'augmenter la conformité des comportements. L'énoncé constitue donc un bon exemple d'injonction paradoxale¹, réductible à un : « Soyez vous-même comme il faut ». Kamelia, en définitive, a créé l'espace de son collage, amorcé sa pratique en exploitant ce contexte paradoxal. Elle « prend au mot » ce qui semble se donner comme l'expression d'une nouvelle règle, et en propose une compréhension qui ignore ou feint d'en ignorer l'« esprit ». Dans la circonstance, cette forme de compréhension sera tolérée, puisqu'elle manifeste *a priori* une obéissance zélée, voire un certain intérêt à se soumettre².

1. Au sens que donne à ce terme l'école de Palo Alto, c'est-à-dire d'une demande qui implique deux obligations contraires (comme, par exemple : « Soyez spontané ! ») et place celui qui la reçoit dans une position intenable. Ce type d'injonction, comme le suggèrent Harold Searles (*L'Effort pour rendre l'autre fou*, Gallimard, « Folio Essais », 2008) et les théoriciens de Palo Alto, est caractéristique d'une autorité désirant forcer un assentiment ou une croyance. Voir Paul Watzlawick, *Une logique de la communication*, Seuil, « Points Essais », 1972, p. 195-232.

2. L'injonction paradoxale se retourne contre l'autorité qui la profère lorsque, par ironie ou détournement, on s'y soumet, en utilisant des signes de soumission ironiquement ambivalents – comme le fait Kamelia – et/ou « exagérés ». Paul

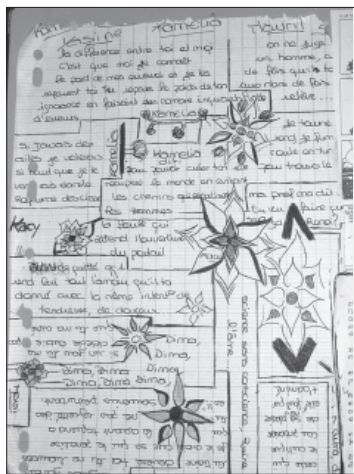
J'en déduis qu'ici, la pratique du collage résulte d'une étroite « complémentarité » à un contexte discursif spécifique qui détermine la place et la forme de l'assemblage proprement dites. C'est une activité émergeant dans le cadre d'une faille communicationnelle, liée à un paradoxe pragmatique propre à une hypocrisie de pouvoir et à son double langage. Ceux-ci caractérisent bien les espaces où l'on cherche à accroître le contrôle sur les individus, sinon avec leur accord, du moins avec leur assentiment, en faisant passer des mesures coercitives pour des précautions utiles à la protection ou l'amélioration des conditions de vie collective. On notera bien, du coup, la nature essentiellement ambiguë de ce travail collagiste, et le genre de *manipulation* tactique³ qu'elle suppose : s'y livrer, c'est s'adapter pour ne pas être totalement dominé, se nourrir d'une mauvaise foi ambiante. On ne peut pas dire à proprement parler que son action est insidieuse ou hypocrite, puisqu'elle se déroule sous les yeux consternés d'un pouvoir localement affaibli, mis à *découvert* par le jeu antagoniste de ses propres instruments.

Kamelia dit qu'avant tout, son collage lui permet d'avoir sous les yeux différentes manières possibles de s'exprimer, surtout dans les situations embêtantes où elle se sent prise en défaut et incapable de réagir. Il s'agit donc d'abord d'un instrument rhétorique, d'un

Watzlawick rappelle que, lorsque les nazis exigèrent de Freud qu'il fit leur éloge en signant une déclaration stipulant qu'il avait été traité « avec respect et considération », celui-ci obtempéra en ajoutant : « Je puis cordialement recommander la Gestapo à tous. »

3. Au sens que François Jullien donne à cette notion lorsqu'il l'oppose à la persuasion rhétorique. Dans le cadre d'une manipulation, que préconisent les traités de tactique chinoise commentés par Jullien, tout se joue en amont de la parole, dans la faculté d'exploiter le potentiel d'une situation : la visée n'est pas de faire entendre raison à l'autre ou de provoquer son assentiment par des arguments, mais de le rendre transparent pour en connaître les dispositions réelles. *Traité de l'efficacité*, Le Livre de poche, « Biblio-Essais », 2000.

stock organisé de munitions verbales, quelque chose comme une forme-topique : quand elle a besoin d'une phrase efficace ou même d'un style de réponse, elle y jette un œil et l'assemblage lui suggère une manière de répliquer ou d'intervenir. Il est aussi comme un pense-bête : il l'aide à se rappeler certaines différences dans la façon de traiter des questions similaires (les contes). Ces différences comptent *a priori* pour elle qui les considère comme significatives de toute une éthique. Comme elle veut les mettre à profit dans la vie quotidienne, il lui faut pouvoir disposer d'un moyen de se les suggérer, au moment crucial. Pourtant, cette forme-topique n'est, à proprement parler, ni une méthode constituée *a priori* (pour discourir même sur des sujets mal connus), ni une grille (de questions stimulant l'imagination) appliquée plus ou moins consciemment, ni une réserve ou une liste (de lieux communs ou de formules à savoir par cœur⁴). Elle présente plutôt une synthèse de possibles argumentatifs actualisables par interactions avec la vie scolaire.



Comment cela fonctionne-t-il ? Les éléments s'indiquent les uns les autres avec une certaine logique pratique qui se stabilise dans l'exercice mais demeure réévaluable, améliorable, le cas échéant. Kamelia fixe assez vite certaines manières d'optimiser des potentialités corrélatives de sa table : effets de proximité (regroupement par similarité ou opposition), polarisation de l'attention par marquage (de couleurs fluo surligneuses), ou esthétisation (motifs picturaux inscrits), configurations résultant d'effets de congruences iconiques

4. Voir Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *L'Aventure sémiologique*, Seuil, « Points Essais », 1985, p. 137-143.

locales (la disposition de certains constituants produit un effet de pictogramme signalétique : un triangle, un 8 sont perceptibles à ses yeux et tiennent lieu de repères). Chaque élément possède sa place dans un mécanisme optique qui le rend accessible et maniable, plus que dans une syntaxe préalablement et globalement fixée. L'orientation, les cadres, arabesques, sont autant de signes d'orientation : ils attirent l'œil et accélèrent ou favorisent les corrélations, les saisies. Enfin, ses camarades trouvent ces formes décoratives et sont attirés, ils regardent le collage et peuvent apprendre à s'en servir : c'est un outil convivial. La redistribution dans le montage est donc moins syntaxique qu'opérateur. Elle constitue une nouvelle mise à disposition des données, une autre manière de les rendre disponibles.

S'il y a beaucoup de phrases à portée morale, dit-elle enfin, c'est parce qu'elle trouve que, parmi les adultes du lycée, il y en a peu qui ont raison, et beaucoup qui se justifient « comme des moutons », mais, agressifs, mettent systématiquement le règlement de leur côté. Il lui faut éviter la confrontation et pouvoir anticiper ce qu'ils vont dire, les placer devant leur inconséquence ou leur lâcheté, en leur opposant d'autres manières de voir qui proviennent de tout ce qu'ils ont pour rôle d'enseigner et de valoriser (elle nomme alors de grands auteurs du passé) et qui fonde leur autorité. Elle pense qu'agir comme cela revient à les *mettre face* à leurs « quatre vérités », qu'elle ne peut pas leur *dire* sans risque, et que procéder ainsi pourrait améliorer les choses. Kamelia active son montage en verbalisant, le cas échéant, certaines de ses parties, ce qui peut donner lieu à des interventions plus ou moins tonitruantes. Mais il me suffit, à moi, de le regarder un instant pour y voir l'impact des « vérités » dogmatiquement proférées il y a trois jours : la réarticulation collagiste qui les vise. En somme, ce travail procède d'une *critique interne*⁵ qui se

5. Au sens marxiste du terme, c'est-à-dire celui d'une critique qui repose sur l'exhibition des contradictions propres à l'objet critiqué. Cette forme de critique

manifesterait sous forme de tests continuels, voulus désarçonnants, révélateurs pour l'ensemble de l'assistance, et qui l'exposerait moins aux représailles.

Quelques jours après que j'ai photographié sa table, mon élève a entièrement supprimé son collage pour en commencer un autre. Elle a trouvé que trop d'élèves, en passant, l'avaient, volontairement ou non, saboté, rendu inutilisable et laid. Au début du printemps 2009, elle eut des altercations violentes avec quelques professeurs et une autre lycéenne. Fin avril, l'administration du lycée a réuni un conseil de discipline et prononcé son exclusion définitive, au prétexte de violences et d'absences irrégulières répétées.

Différents usages collagistes

En février 2009, j'ai montré des images du collage de Kamelia lors d'un séminaire consacré à la poétique des « écritures fragmentaires », à l'INRP (Institut national de la recherche pédagogique). J'y parlais, entre autres, de *Ce que je fiche II* de Stéphane Bérard, des *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine, de *Mobiles* de Vannina Maestri⁶. Beaucoup, dans l'assistance, se sont demandé d'abord ce qu'il représentait ou ce qu'il voulait dire, et voici quelques hypothèses formulées alors : l'assemblage constituerait « le portrait psychologique d'une jeune lycéenne de banlieue », offrirait une « vision satirique de la culture scolaire » ; ou encore, il serait comme une « radiographie de l'intégration des connaissances chez des élèves en

s'oppose à la critique externe qui consiste à montrer l'inadéquation de l'objet critiqué à une norme extérieure. Cf. Emmanuel Renault, *Marx et l'idée de critique*, PUF, 1995, p. 34-35.

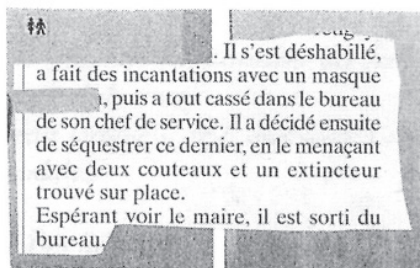
6. Stéphane Bérard, *Ce que je fiche II*, Al Dante/Questions théoriques, « Réalités non couvertes », 2008. Julien Blaine, *13427 Poèmes métaphysiques*, Les Éditions Évidant, « Le Dit », 1986. Vannina Maestri, *Mobiles*, Al Dante, 2005.

361 intersections

pour construire une image

plate (plate)

horizontale _____



aplatir tout ça

renverser

mardi 2 avril – Unter den Linden – Eglise française (Huguenots)

– Vue du clocher Huguenot sur Schauspiele + église – Photos –

Cimetière Dorothee (vers Berliner Ensemble) tombe Hegel

j'ai fondé une ville sans égale

j'ai vu des murs qui étaient à moi

nous mourrons sans vengeance

nous mourrons oui c'est bien ainsi

bien sûr que c'est mon premier mariage

quelle heure est-il maintenant ?

ce n'est pas lundi aujourd'hui ?

A (exposition)

difficulté ». On s'étonnera peu qu'elles divergent, tant un agencement de ce type, qui invente des manières d'associer des objets aux statuts sémiotique et logique hétérogènes, ne présente aucune espèce de norme de conformité susceptible de justifier, même superficiellement, une réponse simple aux questions : « Que figure-t-il ? » ou « Que signifie-t-il ? » De fait, il ne dénote rien de précis car, étant une composition pluri-énonciative, il n'est pas facile à résumer sous la forme d'une prédication simple (comme une description⁸). De plus, comme il se donne comme un enchevêtrement de signaux et de choses à valeur partiellement symbolique, c'est une véritable gageure d'y déceler une logique représentationnelle simple grâce à quoi il serait possible d'effectuer un partage entre ce qui appartient au support de chaque élément, aux accidents contextuels de leur ponction-réinscription, et ce qui, d'autre part, participerait en eux d'une sémiose d'ensemble possédant sa propre cohérence. Comme les *Poèmes métaphysiques* de Blaine (mais sans le souci d'exploiter au maximum une forme préalablement fixée), ou encore les *Mobiles* de Vannina Maestri (mais en moins exploratoire, moins systématiquement varié dans l'articulation et l'intégration du matériau), la structure de l'ensemble est ménagée pour valoriser ou souligner certains aspects symboliques de chaque partie⁹, et non pour que

7. Si, comme le fait Richard Wollheim pour les images dans *L'Art et ses objets*, nous essayons, de notre côté, d'établir un degré d'objectivité concernant la norme de conformité de représentations mixtes, nous dirions que notre collage s'apparenterait à un test de Rorschach. Au bas de l'échelle, avec un maximum d'objectivité, nous pourrions placer une carte légendée de la bataille de Waterloo, par exemple.

8. Comme pourrait l'être, par exemple, l'ensemble de *La Recherche du temps perdu* (« Marcel finit par devenir écrivain »), selon Gérard Genette. Voir Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, L'Éclat, « Tiré à part », 1990, p. 17-18.

9. Philippe Castellin montre comment, dans les *Poèmes métaphysiques*, la multiplication des essais effectués sur la structure binaire [illustration / légende] qui détermine, telle une forme fixe standard, la structure de tous les poèmes, permet

le lecteur les comprenne dans un tout comme constituants d'une syntaxe unique, et effectue la réduction sémiotique qui les transforme en simples signifiants articulés ou combinés d'une description (atomes propositionnels¹⁰).

Il existe, certes, une relation causale entre obscurité référentielle relative et saisie du texte comme discontinuité syntaxique, que la critique de la poésie moderne a relevée depuis longtemps¹¹. Cependant, il faut apporter dès maintenant une nuance distinctive pour ne pas discréditer d'emblée mon public d'alors, et au moins comprendre leur réflexe interprétatif. Certains montages littéraires, comme ceux de Blaise Cendrars¹², d'Olivier Cadiot ou de Raymond Federman, relativement unifiés sur les plans typographique et/ou logique, sont couramment lus comme des formes narratives ou

de tester et d'analyser cette relation sémiotique autant que d'exploiter diverses possibilités grammaticales offertes par chacune des positions syntaxiques qui la caractérise. (Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Al Dante, 2002.)

10. « J'essaie une articulation par le dedans, j'essaie de faire tenir ensemble des hétérogènes mais sans qu'ils cessent d'être hétérogènes », écrit Vannina Maestri dans « Journal », in *Poésie ? détours* (collectif), Textuel, p. 29.

11. Hugo Friedrich, Tzvetan Todorov ou Jean-Marie Gleize, par exemple, associent dé-figuration sémantique et travail de « composition », de « montage », de « redistribution des éléments » qui caractérisent l'écriture de Rimbaud, de Denis Roche, ou d'Anne-Marie Albiach : le montage, disent-ils, produit de l'« opacité », de l'« abstraction », de l'« illisibilité » (pour reprendre des termes communs à ces trois auteurs).

12. C'est ainsi, par exemple, qu'Henri Béhar lit *Kodak* de Blaise Cendrars : comme un documentaire narratif et chronologique déployant une forme d'écriture « cinématographique » : montages (bien sûr), grossissements, fondus, cadrages, enchaînements, etc. Le roman de Gustave Le Rouge (*Le Mystérieux Dr Cornélius*) et le récit de Maurice Calmeyn (*Au Congo belge*) sont ainsi assimilés à des *rushes*. Le but du procédé étant, selon Béhar, d'éviter de faire style, de trouver une « écriture démotique », capable d'effets d'accélération et de multiplication des images, tout en étant appauvrie sur le plan rhétorique. Voir *Littéruptures, L'Âge d'Homme*, 1988, p. 176-179.

dialoguées et deviennent, de fait, réductibles à un argument, un descriptif, une prédication. D'autres, tels les *portraits chinois* de Franck Leibovici¹³, les *Portraits* ou les *Autoportraits* d'Anne-James Chaton¹⁴, les *Profils de célibataires* de Claude Closky¹⁵, possèdent non seulement un titre explicite qui désigne un référent, mais suggèrent dans leur constitution même un ciblage évident du matériau qui souligne encore un cheminement référentiel¹⁶ par métonymie. On peut donc dire que même si ces productions ne représentent pas leur sujet selon une convention mimésique établie, elles en exemplifient certaines propriétés mal connues, ou en expriment¹⁷ une nouvelle vision. Ce faisant, elles permettent de le requalifier, et provoquent sa reconception polémique. D'une certaine manière, ces œuvres s'inscrivent dans la lignée historique d'un réalisme propre à la poétique du montage (d'Edgar Poe à Emmanuel Hocquard, en passant par Denis Roche), qui conçoit la ponction-redisposition comme un

13. Ils remontent des ponctions effectuées dans des sites de propagande guerrière sur des « poèmes de guerre, fabrications de légende, célébrations des disparus, chants héroïques », comme l'indique la postface (Franck Leibovici, *portraits chinois*, Al Dante, 2007, p. 257).

14. Ce sont des inventaires exhaustifs de choses ou de mentions contenues dans un objet fétiche de l'auteur : l'autoportrait devant la bibliothèque est ainsi la liste complète des ouvrages qu'elle contient, celui « aux cheveux courts », la liste de tout ce qui est inscrit dans son passeport. Anne-James Chaton, *Autoportraits*, Al Dante, 2003.

15. Claude Closky, *Profils de célibataires*, *Revue de littérature générale* n° 2, P.O.L, 1996 (non paginé), se présente comme un montage sur deux colonnes parallèles et continues d'annonces matrimoniales anonymées (à gauche, les femmes, à droite, les hommes), en commençant par celles des jeunes (la vingtaine), pour finir par celles dans lesquelles on préfère ne plus indiquer son âge quel que soit le sexe (la soixantaine passée).

16. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Hachette, « Pluriel », 2008.

17. Au sens d'« exemplification métaphorique » que confère Nelson Goodman à ce terme.

tère. D'une élégance discrète, elle apprécie son intérieur, la nature et les arts. C'est une dame du monde d'une exquise simplicité, au sourire tendre et malicieux, qui possède une grande richesse intérieure. Tournée vers l'avenir, elle l'est assurément, elle n'est pas de celles qui stagnent en se retournant sur le passé. Des projets, elle en a beaucoup. Pour elle la vraie recette du bonheur, c'est vivre d'humour et d'amour. Elle conduit sa voiture, elle a une maison qui vit et qu'elle fait vivre avec une présence chaleureuse et sympathique. Charmante et sentimentale, elle a des trésors d'amour et de tendresse à offrir. Elle nage pour garder la forme, part en vacances en caravane, apprécie une balade dans Paris. Ses 65 printemps ne lui ont pas fait perdre sa sensualité et sa féminité. Elle a une vitalité et un tonus extraordinaires. Sans soucis matériels, d'un goût très sûr, elle sait vivre avec intelligence et humour. Active, sensible, elle aime voyager, nager et peindre. Les qualités morales font toute la richesse d'une bonne relation, c'est pourquoi je suis pleine d'espoir dans la vie. Je garde la forme avec la marche et la danse. Depuis que je suis à la retraite, je trouve le temps de profiter de la vie. Je me distrais, vois des amis, fais du sport et sors de temps en temps. Calme, douce et sans problèmes, elle a un physique et un caractère agréables. A l'abri du besoin, de bons revenus (deux résidences), sans charges, sans manières, d'excellente moralité, elle est agréable et coquette. Elle sait s'organiser et tirer partie de peu de chose. Un cadre de vie qu'elle a su rendre agréable, c'est une belle femme de bon goût, réservée et tolérante avec un cœur gros comme ça... Quand elle sourit tout son visage s'illumine. Elle est dévouée, sensible, active, très soignée, toujours souriante. Toute en charme et en fantaisie, sportive, elle aime l'imprévu. Elle est calme, douce et sans problèmes. De beaux cheveux, des yeux rieurs, elle est coquette et pimpante, enjouée et active. Elle a une excellente présentation, beaucoup d'aisance et de charme. Avec son sourire et ses yeux bleus, elle a un charme fou.

gentillesse et de chaleur. Ce que l'on remarque en premier, c'est son sourire chaleureux, la sympathie qu'il dégage ! Mince, de beaux yeux bleus, de grandes qualités de cœur, il est jeune d'allure et d'esprit. Il aime le travail autant que les plaisirs de la vie. Dynamique, assez libre, sans humeurs, il est cérébral et indépendant, calme, pondéré, polyvalent dans ses goûts et ses activités. Ami des arts et de la nature, il imagine une vie teintée de couleurs pastel. L'allure classique et de bon goût, le sourire sympathique, il a une certaine réserve derrière laquelle se cache une grande sensibilité. Distingué, courtois, beaucoup d'éducation, il fait partie des hommes qui savent encore ce que courtiser veut dire. Une vie sans soucis, une bonne situation, épicurien, fin gourmet, on a du plaisir à le rencontrer. Il a tout pour rendre la vie agréable. Maison et voiture confortables, séjour en thalasso, il ne se refuse rien. Un de mes grands plaisirs : écouter Brel, Brassens ou lire un bon bouquin. Bien installé dans la vie, un peu vieille France, je suis attaché au confort et à la qualité de la vie quotidienne. Je suis ce qu'on appelle un « bel homme » et sous mes dehors classiques, j'ai un cœur battant. Très bricoleur, il restaure lui-même sa maison. C'est aussi un excellent cuisinier. La soixantaine sportive et jeune, distingué, il est sobrement élégant. Les yeux verts, il est grand, svelte, toujours habillé avec goût. Il a des cheveux poivre et sel, un beau regard pénétrant et expressif et un sourire !... On ne reste pas insensible à autant de charme ! Il recherche la tendresse, la vraie... C'est un homme de cœur et d'esprit. Toujours impeccable, il est aussi agréable physiquement que moralement. Il partage son temps entre la ville et la proche campagne. Je suis un homme solide, en pleine forme. Je connais la nature comme ma poche. Il ne manque ni d'humour ni de fantaisie. Réaliste, calme, réfléchi, il est lucide et reposant. Il a une très belle situation et d'excellents revenus. C'est un homme respirant gentillesse et bonté. On se sent bien à ses côtés. Il aime faire plaisir, dialoguer.

Claude Closky, *Profils de célibataires*, Revue de littérature générale n° 2, P.O.L, 1996 (non paginé).

mode de la « révélation », même si, pour certains parmi les auteurs qui pratiquent ce type d'écriture, il s'agit moins de donner à voir une « vérité » que de *montrer* leur référent autrement¹⁸ et d'opérer une dénaturalisation suspicieuse de ses représentations courantes. C'est en tout cas ce type de référence monstrative (expressive) qui, visiblement, a été présupposée comme allant de soi pour notre collage, lors du séminaire. Même s'il ne porte aucun titre et exhibe un matériau très disparate, on a fait comme si, en dernier ressort, il exprimait ou exemplifiait quelques caractéristiques, propriétés, particularités de son auteur ou de son groupe social. *Mobiles* de Vannina Maestri, qui ne comporte aucun titre représentationnel, a pu aussi bien occasionner de telles lectures¹⁹, de même que les « fiches » de Stéphane Bérard²⁰. Ce réflexe herméneutique suit une tendance dominante aujourd'hui parmi les poétiques qui cherchent à décrire les mécanismes propres aux compositions hétérogènes et les modes de compréhension qui leur conviennent. La discontinuité syntaxique y est, en effet, souvent associée à une métaphysique réaliste, et décrite comme la forme même d'une « présence ». La rupture serait la trace (naturelle) de la séparation de la langue et du monde (contre l'illusoire continuité du récit, ou contre la fausseté, le caractère fallacieux des images), inscription en creux du « présent » à même la diction, ou encore exacte projection de l'esprit sur la page. Elle serait, par conséquent, le signe même de cette vérité (de ce réel) insaisissable par

18. Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, éditions Royaumont, 1988.

19. « Les montages de *Débris d'endroits* et de *Vie et aventure de Norton* désagrègent, effeuillent, effritent et recomparent tout aussitôt le sens de soi du sujet, révélant ainsi non seulement la nature et l'organisation de la matière langage, mais aussi sa force, ses puissances, son aptitude à produire du devenir », écrit Jérôme Game dans « Précarité du sujet poétique », in *L'Art sans sujet*, PUV, 2008, p. 134-135.

20. Lues par Philippe Boisnard comme autant de traces d'un quotidien personnel, « le témoignage précaire d'une intensité de vie qui n'arrête pas de se relancer ». Voir <http://www.t-pas-net.com/libr-critique>.

l'accent de l'exécuteur n'est ni jordanien, ni irakien,

les mains de ces individus semblaient très blanches

"pourquoi le corps ne remue-t-il pas du tout même quand le couteau est porté à la gorge ?..."

d'autre par les bloggers, à savoir

on disait que m. al-zarqawi avait été tué en mars

pourquoi nick berg portait-il un survêtement orange, pourquoi les exécuteurs annonçaient-ils à ce moment que berg allait mourir pour "les abus subis par les prisonniers irakiens," et pourquoi cette mention des origines juives de berg

On entendait une voix occidentale dire "thy will be done," qui est une expression que même un arabe qui serait versé dans la langue anglaise n'utiliserait pas.

son visage est si fameux, « pourquoi s'embarrasse-t-il de le cacher ? »

le 21 mai,

la silhouette des tueurs paraissait forte, à la différence des corps agiles et élancés des irakiens

leurs façons de bouger semblaient celles d'occidentaux

La chaise sur laquelle berg était assis est du même genre que celle sur laquelle lymnde england, accusée d'abus à abu ghraib, fut photographiée assise, est du même genre que les chaises vues dans cette prison

toutes les logiques mimésiques, et n'aurait d'autres figures que celles qui, dans la dislocation, se donnent comme leur négation²¹. Finalement, ce qu'une écriture collagiste, dans sa négation référentielle, nous donnerait à voir, elle serait la seule à nous le montrer, et nous ne pourrions guère y avoir accès autrement, puisqu'elle serait seule à saisir cet objet a-nominal ou innommable. Après avoir dit cela, il ne nous reste donc plus qu'à nous taire ou à le répéter, ce qui est effectivement le cas des critiques qui défendent cette position. De deux choses l'une : soit ce qu'objective la discontinuité a-représentationnelle du collage n'a pas d'autre manifestation (que discontinuiste), et alors, dire que l'écriture collagiste le désigne consiste à produire une tautologie sous-tendant une conception tellement déflationniste de la notion de « réel » (ce qui est dans la dislocation a-syntaxique de l'écriture) que ce qu'en dévoilent ces poésies perd quasi tout intérêt ; soit (version non déflationniste), l'écriture collagiste offre le signe « vrai » du « réel », c'est-à-dire son « reflet » déconventionnalisé, que le lecteur saisirait instinctivement. On voit que cette seconde option fait apparaître la pragmatique collagiste comme une version littéraire du mythe de « l'œil innocent²² » : on débouche alors sur

21. À titre d'exemples, et présentant quelques variantes, parmi de très nombreuses sur ce thème, illustré en particulier (sinon introduit) par la poétique du dernier Mallarmé : Christian Prigent, « Morale du cut up », dans *Une erreur de la nature*, P.O.L, 1996 ; Jérôme Game, « Du bruit à l'extérieur – ou pourquoi j'ai écrit certains de mes textes en anglais », in *Poésie? détours* (collectif), Textuel, 2004 ; Philippe Castellin, dans les (dernières) pages qu'il consacre aux *Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine, dans *Doc(k)s mode d'emploi*, op. cit., p. 373-374. Ou encore Philippe Ortel dans *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, 2008, p. 54 : « une fois réduit à l'association de ses parties, l'objet captive parce qu'on cherche, à travers ses articulations, sinon un sens (donné par son usage révolu), du moins la présence du réel qu'il est supposé canaliser. »

22. Thèse que Ernst Gombrich discute et réfute au chapitre IX de *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1959. Arthur Danto y revient au chapitre I de *Après la fin de l'art*, Seuil, 1996. De même que, dans les arts plastiques, le mythe de « l'œil

une impasse théorique : une borne naturaliste est arbitrairement déposée pour arrêter la théorie, puisqu'une improbable faculté commune à tous les parlants est donnée d'emblée comme cause efficiente de la compréhension, là où l'on attendrait la description de mécanismes syntaxiques mis en relation avec des capacités culturelles. Peut-être devrait-on, finalement, cesser d'adresser aux écritures de montage la seule question de l'expression qui, ainsi posée, rend inutile l'analyse de leur fonctionnement. Il serait nécessaire, en tout cas, d'y adjoindre celle de leur opérativité – autrement dit, de nous demander : « Que nous font-ils faire ? » ou encore : « Que nous permettent-ils d'effectuer, et comment ? » Car non seulement beaucoup de montages en « font » plus qu'ils ne montrent, n'expriment, ne représentent, mais, surtout, aucun ne représente sans effectuer d'opération transformant la manière dont on comprend ou perçoit leurs constituants.

Quelques questions théoriques

Je propose de commencer à partir du constat qu'il existe une échelle d'usages grâce à laquelle il est possible d'envisager une pragmatique des écritures collagistes comme un *continuum* varié : tout en bas, je situe les productions facilement réductibles à une forme logique mimésique (dont le paradigme serait *Kodak* ou *Futur, ancien, fugitif*²³ de Cadiot). Un peu plus haut, viendraient celles agissant comme des redescriptions expressives ou exemplifiantes d'un thème désigné (un paradigme pourrait

innocent» a fourni quantité de raisons à la conception d'une peinture « pure » – chez Apollinaire ou Clément Greenberg, entre autres –, de même, celui de la « lecture innocente », et le mysticisme poétique qui l'accompagne, a largement informé les poétiques réalistes, de Rimbaud à Prigent.

23. Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, P.O.L., 1993.

être les « Antéfixes » de Roche, ou *Heroes are Heroes are* de Manuel Joseph²⁴ ; au sommet, ce que j'appellerai désormais les *montages-K*, c'est-à-dire les collages qui, tout en radicalisant certains de ces aspects, s'apparentent à celui de Kamelia du point de vue de leur usage. Pour ceux-ci, la question de l'expressivité semble moins pertinente que celle de leur immédiate opérativité contextuelle. À la différence des premiers, les titres de ces derniers ont moins tendance à désigner le sujet de leur redescription, mais signalent plutôt le processus, la qualité formelle qui les rend opératoires (*Mobiles, Craques, coupes et meutes raciales, Débris d'endroits, Ce que je fiche II, Bimot, Théorie des tables*²⁵, etc.). Autre symptôme : comme ils favorisent l'effectuation d'une ou plusieurs opérations, ils transmettent souvent le mécanisme de celles-ci par répétition ou par insertion de passages métatextuels, quasi-modes d'emploi²⁶. Puisqu'on apprend à effectuer un calcul ou une procédure manuelle (faire une opération, une vérification) en répétant (entre autres) le geste grammatologique de son effectuation pour le rendre de plus en plus juste, la présentation des montages-K comme réitération d'essais (Blaine, Bérard) est souvent le moyen choisi pour communiquer leur potentialité opératoire en se donnant sous la forme d'une *série* ou d'une pluralité de *versions*.

Le modèle d'usage spontané qu'offre le collage de Kamelia me suggère quatre directions de recherche ou groupes de questions susceptibles de mieux caractériser ces montages, ou, pour le dire

24. Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, « Fiction & Cie », 1980. Manuel Joseph, *Heroes are Heroes are*, P.O.L., 1994.

25. Harmony Korine, *Craques, coupes et meutes raciales*, Al Dante, 2002 ; Vannina Maestri, *Débris d'endroits*, Atelier de l'agneau, 1999 ; Julien Blaine, *Bimot*, Les Éditeurs Évidant, « Le Dit », 1990 ; Emmanuel Hocquard, *Théorie des tables*, P.O.L., 1992.

26. Par exemple, dès l'ouverture des *Poèmes métaphysiques*, et à la fin du second « mobile » de Vannina Maestri.

plus justement, la « part K » dans les montages textuels qui circulent dans l'espace littéraire.

- **La question de l'individuation** : Comment reconnaître et définir une opération réalisée par un montage ? Une première difficulté posée à la poétique des écritures actuelles est la mise en relation des formes et des fonctions dont l'éventail doit être laissé le plus large possible si l'on veut concevoir une poétique « ouverte », qui, cependant, permette d'orienter l'examen afin d'éviter un descriptionnisme creux que rien ne motive ni, d'ailleurs, ne limite. La multiplication des formes d'écriture (sur quoi tout le monde s'accorde) doit être considérée comme la possibilité d'une multiplication des fonctions (rarement envisagée, comme nous l'avons vu²⁷). Un second problème réside dans la définition de l'opération, donc dans la production d'un modèle opératoire. À la différence des opérateurs courants, un montage-K est rarement l'application d'un programme ou d'une procédure, mais il cherche son opération à tâtons, en s'ajustant. Alors que l'opération standard, celle, par exemple, du diviseur graphique, demeure en relation d'extériorité avec le dispositif d'inscriptions qui l'effectue, l'opération du montage-K lui est intrinsèque, c'est un *pro-gramme*²⁸ (au sens

27. Sur ce point, ma position s'approche de celles de Morris Weitz (« Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 2004) et de Richard Shusterman, qui refuse de voir dans la notion de littérature un *concept fonctionnel*, c'est-à-dire définissable à partir d'un nombre fini de fonctions comme « couteau », « soldat », « chaise ». Voir Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 49-55. La réflexion sur la fonction des écritures littéraires est l'enjeu de la continuelle et « essentiellement polémique » théorie poétique. Celle-ci en est d'ailleurs un moyen d'implémentation majeur.

28. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 19.

de Derrida) : l'opération est consubstantielle au montage. Elle ne peut donc pas être trouvée *par ailleurs* dans un répertoire disciplinaire, dans le discours d'une méthode préconstituée, mais demande à être *reconnue* dans l'action de montage et du montage. Ma méthode consiste, puisque l'opération est tributaire de sa forme et/ou de sa contextualisation, à procéder selon une approche analogique, par comparaison avec des usages éphémères ou spontanés trouvés, dans la vie pratique, dans des contextes similaires. Je postule donc que les opérateurs-K sont des dérivations, des radicalisations, des combinaisons d'opérateurs dont on peut faire l'expérience. Reste à décrire ceux-ci de manière à pouvoir les reconnaître dans le cadre d'un usage littéraire. La question consistant à savoir pourquoi un type d'opération dérivé peut devenir une fonction pour un objet littéraire, voire condition de littérarité, au même titre, par exemple, que la fictionnalité, dépasse l'enjeu et les moyens de mon étude.

- **La question de la contextualisation** : Quels sont les contextes-cibles qui rendent possibles ou nécessaires les écritures collagistes ? à quelle logique répondent-elles, et quelle faille exploitent-elles ? Quelles positions énonciatives supposent-elles et à quels types de besoins circonstanciels sont-elles liées ? Bref : comment embrayent-elles sur leur contexte ? Là encore, une des impasses propres à la poétique a consisté à poser d'emblée comme domaine d'étude un contexte « littéraire » autonomisé, dont la définition même prédétermine largement un type d'usage expressif-fictif à partir duquel, d'ailleurs, il se définit. Pourtant, comme le souligne Franck Leibovici²⁹, les usages poétiques peuvent s'immiscer dans des contextes de

29. Franck Leibovici, *portraits chinois*, *op. cit.*, p. 257.

communication inattendus (en tout cas, du lecteur occidental d'aujourd'hui : guerrière, propagandiste, par exemple) qui en altèrent fortement la réception (du moins les usages secondaires). Réciproquement, le fonctionnement des objets poétiques modernes nécessitent souvent leur ambiguïté, c'est-à-dire leur extraction ou leur désimplification relatives d'un contexte de réception « poétique » au sens traditionnel du terme : ils se déploient dans les marges de la littérature (chansons, scènes rock, affichages urbains, médias d'information). C'est d'ailleurs une des raisons pour quoi leur redéfinition fonctionnelle s'impose.

- **La question de l'implantation :** Comment les opérations réalisées par le montage s'incarnent-elles dans la configuration générale du collage³⁰ ? Autrement dit, comment sont-elles *implantées*³¹ dans le montage, comment y *intègre-t-on* les constituants de manière à ce que l'ensemble opère ? Il s'agit là d'interroger le mécanisme corrélationnel du dispositif, sa façon de mettre en jeu les conventions et les réflexes cognitifs (des compétences).

30. Hortense Gauthier (voir sa recension sur www.t-pas-net.com/libr-critique), par exemple, a bien vu qu'une des questions qu'adresse au lecteur la série des *Mobiles* de Vannina Maestri pourrait se formuler ainsi : « Comment tout cela tient[-il] ensemble ? » Autrement dit, qu'est-ce que l'ensemble donne à voir qu'il effectue sur ses parties ?

31. Je distingue la notion d'*implantation* de celle d'*implémentation* liée à la tradition goodmanienne. Goodman nomme « implémentation [...] tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner ». L'implémentation comprend donc, entre autres, « la publication, l'exposition, la production devant un public » (*L'Art en théorie et en action*, L'Éclat, « Tiré à part », 1996, p. 55), mais aussi l'enseignement, la critique, la chronique des œuvres, etc. Ce que j'appelle *implantation* en est un des aspects, d'ailleurs à la frontière entre *implémentation* et *réalisation* : c'est la création matérielle d'une structure incarnant une opération et permettant, en tant que telle, de l'effectuer.

Prenons à nouveau comme exemple de montage simple celui d'une division inscrite sur une feuille à la craie (choisissons un instant de la voir comme un montage de traits transversaux et de nombres). Poser la question de l'implantation, en ce qui la concerne, revient à se demander quelle relation on peut établir entre les traits, la fonction liée à la place qu'ils déterminent dans l'espace de ma feuille et les relations entre les nombres qui s'y trouvent. Bref, de réfléchir à la question : « Qu'est-ce que cette grammatologie permet de faire ou de faciliter ? » La question de l'implantation est fortement liée à celle de la contextualisation, car c'est du contexte que la structure d'implantation tire une bonne part de sa puissance. La division, à cet égard, est un mauvais exemple, mais certaines listes nominales (degré zéro du montage) dont parle Stanley Fish ont pu fonctionner, selon leur contextualisation, comme structure métrique ou simple inventaire bibliographique³². Il faut donc observer les montages sur le modèle des actes de parole, mais graphiques, les considérer comme des *instruments grammatologiques*.

- **La question de la compétence** : Elle est double. Elle concerne d'abord le type de savoir impliqué par le collage, celui qu'il mobilise pour être activé en tant qu'opérateur, autant que celui qu'il transforme, affine, remet en question. Les deux étant diversement liés dans le cas de nos collages critiques, comme nous allons le voir. Michael Baxandall a montré qu'un « équipement mental » précis, issu des croyances et surtout des habitudes et

32. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, chap. III, Les Prairies ordinaires, 2007. Stanley Fish raconte comment une liste de noms de linguistes, inscrite au tableau lors d'un cours sur les relations entre critique et linguistique, a été prise pour un poème mystique par les étudiants qui arrivaient dans la même salle pour suivre un cours sur la poésie religieuse anglaise du XVII^e siècle.

des savoir-faire propres aux professions exercées par les différents représentants du public, était essentiel à la compréhension (l'activation) des tableaux du Quattrocento : l'application « désintéressée » de ces compétences est constitutive du plaisir que procure la peinture³³. Il en va de même avec nos collages, quoique selon une visée qui rompt avec l'hédonisme esthétique que décrit Baxandall. Le montage-K recompose, dérive, transforme des configurations issues d'opérateurs extrinsèques standard, et mobilise les compétences qu'ils requièrent.

Pour être fonctionnel, un collage doit pouvoir référer à la fois à une norme et à une manière de la transgresser : désigner la règle et habituer à sa (ou ses) dérivations. Le meilleur exemple que je puisse donner de cela est celui des « fiches » de Stéphane Bérard. Il existe différentes méthodes pour faire des fiches, qu'on indique à l'école et qui sont censées rendre celles-ci plus aptes à remplir leur fonction de synthèse et de mémorisation. Voilà pour la convention de base. Pourtant, chacun sait que pour être vraiment utile, une fiche doit être « personnelle », et, lorsqu'on essaye d'utiliser les fiches d'un camarade, on doit réussir à s'habituer aux techniques particulières qui sont les siennes, comprendre sa manière à lui de suivre la règle, c'est-à-dire d'en déroger relativement. En général, on y arrive. Du coup, lorsqu'on décide d'intituler un ensemble ouvert de collages

33. C'est ce qu'il appelle le « style cognitif d'un tableau », qu'il lie non pas à une opérativité au sens où nous l'entendons ici, mais au fonctionnement esthétique des tableaux : « Nous éprouvons du plaisir à exercer notre habileté, et surtout à exercer pour nous divertir des capacités que dans la vie de tous les jours nous utilisons sérieusement. Si une peinture nous donne l'occasion de faire usage d'une capacité appréciée et si elle récompense notre virtuosité par la sensation d'avoir su appréhender la manière selon laquelle le tableau est organisé, nous sommes portés à en éprouver du plaisir, la chose est à notre goût. » (*L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, 1985, p. 55-56.)

tenant sur une page « fiches de X » ou « ce que je fiche », on attire simultanément l'attention sur la règle (l'usage du fichage comme méthode de synthèse) et sur la dérivation-transgression subjective *ad hoc* que la mise en fiche implique nécessairement. Le titre tient lieu d'énoncé métatechnique (extrêmement lapidaire et efficace), grammatical (au sens de Wittgenstein), il renvoie à une des propriétés pragmatiques essentielles des collages dont la fiche pourrait être le symbole.

La seconde question concerne la nature du savoir transformé ou produit par l'opération. J'ai dit, en m'appuyant sur le collage de Kamelia, qu'il incarnait une forme critique visant des paroles d'autorité. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault insiste sur le fait qu'il existe différents niveaux hiérarchiques ou « seuils de positivité » pour les pratiques discursives³⁴ : du savoir pré-scientifique propageant des vérités éphémères et/ou sans valeur objective, aux discours constitués en sciences. Chaque formation, cependant, peut entrer en interaction avec les autres, et chacune peut voir son statut épistémologique changer au cours du temps. Existerait-il quelque chose comme une « formation discursive » dans laquelle seraient impliqués certains dispositifs collagistes ? quels rôles pourraient-ils y jouer ? Comment se diffuserait et s'archiverait le savoir à l'élaboration duquel ils participeraient ? Peut-on imaginer la connexion de celui-ci avec d'autres savoirs institués, d'autres pratiques discursives ? un relais avec l'information, les sciences ? sous quelles formes ?

34. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, VI, « Science et savoir », Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

Grammaire ou poétique

Même s'il n'en propose aucune cuisine – j'entends par là : aucun descriptif technique à proprement parler, moins encore un système de genre déterminé par le croisement de propriétés formelles ou thématiques –, *Dispositifs/Dislocations* d'Olivier Quintyn³⁵ peut bien être lu comme une poétique du collage. Il le peut parce qu'en somme, il se donne comme une théorie du collage visant à permettre la *reconnaissance* (au double sens cognitif et appréciatif du terme) des productions ainsi qualifiées, l'analyse de leur fonctionnement logique et la critique de leur rôle social.

Pour ce qui est de l'étude des œuvres dites modernes, une tradition méthodologique courante consiste à soumettre la réflexion poétologique à une démarche empirique, aussi rigoureuse que possible, sur un corpus historique délimité au préalable. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'on élabore une poétique du récit beatnik, de la citation folklorique chez Béla Bartók, ou de la « formule » pongienne. L'analyse demeure alors forcément rétrospective, et soumise à des définitions historiques (de la forme récit, du geste citationnel, etc.) dont la pertinence peut toujours être remise en question par l'expérience présente. Elle propose, dans le meilleur des cas, une cartographie précise d'un domaine dont la topologie est précodifiée : l'investigation théorique évolue alors toujours, peu ou prou, dans un panorama institutionnalisé. Une carte ou un tableau répertoriant des qualités combinables sont certes un moyen de se retrouver dans un paysage, encore faut-il connaître d'avance quels genres de réalités sont effectivement désignées par le code des couleurs de la carte, les termes qualitatifs distribués dans les cases du tableau. Ce n'est pas à cette tradition théorique qu'appartient

35. Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007.

l'ouvrage d'Olivier Quintyn. D'abord, il ne cherche aucunement à inscrire l'actuel dans une matrice combinant des catégories héritées (par ressemblance ou filiation avec des œuvres historiques) ou issues d'une discipline constituée et tenue pour neutre, comme peuvent le faire les poétiques essentialistes ou historicistes. Il construit spéculativement des modes de fonctionnement logique ainsi qu'un modèle fonctionnel possible, tactique critique, pour les collages en général, et certaines écritures de montage en particulier. Il s'attache donc au premier et au troisième groupes de questions que j'ai délimités plus haut. Du coup, les notions de *collage*, de *montage*, d'*installation* ne sont plus à prendre comme des concepts observationnels, mais comme des concepts purement théoriques³⁶ renvoyant à des objets dont la définition et le fonctionnement demeurent entièrement déterminés par des contextes d'usage. Voilà pourquoi Oliver Quintyn ne parle pour ainsi dire jamais d'influences entre pairs, de pratiques, de ciseaux et de colle (ni du moindre procédé tenu pour significatif par les historiens de l'art). Il n'approche pas non plus les œuvres à partir de notions comme « poésie visuelle », « sonore », « concrète », pas plus qu'il n'analyse leur forme en relation avec des groupes (« Noigandres », par exemple) ou des revues tenues *a priori* pour influentes (*Change*, *Doc(k)s*, etc.³⁷). Autant dire qu'il dessoude autant que faire se peut sa poétique de l'histoire littéraire et de la généalogie, et ce qui lui permet de réaliser cela, c'est la substitution qu'il effectue d'une démarche grammairienne en poétique à l'habituelle approche essentialiste et/ou fonctionnaliste.

36. Au sens où Arthur Danto entend la notion d'« art » dans *La Transfiguration du banal* (Seuil, « Poétique », 1989), ou Richard Wollheim dans *L'Art et ses objets* (Aubier Montaigne, « Aubier philosophie », 1994), c'est-à-dire comme un concept qui ne renvoie pas à un ensemble de qualités intrinsèques mais à un contexte théorique déterminant une diversité d'activations.

37. Comme le font Adriano Spatola (*Vers la poésie totale*, Via Valeriano, 1993) ou Philippe Castellin (*Doc(k)s, mode d'emploi*, Al Dante, « & », 2002), par exemple.

Dispositifs/dislocations se concentre quasi exclusivement sur la description de processus cognitifs donnés pour spécifiques, qu'il relie à des formes syntaxiques particulières. Le type de collage qui l'intéresse avant tout est présenté comme ce qui provoque une forme de compréhension spécifique : il intensifie, analyse, « dramatise » l'expérience sémiotique qui nous rend sensibles à la désunion des logiques représentationnelles de ce que nous appelons « la réalité », « le monde », dans un singulier abusif. On observera que les métaphores de la « dramatisation », celles de la mise en tension d'unités hétérogènes dans des cadres d'implantation, conduisent l'auteur à réactiver, dans la pragmatique du collage qu'il propose, un modèle « suspensionniste » certainement tributaire des poétiques du baroque, et, plus encore, de celle du fantastique que proposait naguère Tzvetan Todorov³⁸. De même que le récit fantastique au sens de Todorov parvient à provoquer une lecture des faits narrés irrésolue entre deux visions de la réalité inconciliables, l'une archaïque et mythologique, l'autre rationaliste, de même le collage dénaturalise les multiples visions et conceptions qu'il ponctionne, recontextualise et dispose en suspendant leur subsomption symbolique ; c'est ainsi qu'un collage, en restant irréductible aux formes discursives, rend possible une stase critique des représentations présentes : il constitue donc à part entière une forme d'action théorique possible, du type de celles qu'invoque Marx dans ses « Lettres à Ruge », c'est-à-dire non déterminées par une (pré)vision dogmatique mais cherchant à se construire dans la réalisation d'une vision critique de la culture présente³⁹.

Comme une grammaire standard, *Dispositifs/dislocations* propose la combinaison d'une syntaxe et d'une morphologie.

38. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Points Essais », 1999.

39. Voir Emmanuel Renault, *Marx et l'idée de critique*, op. cit., p. 44.

Contrairement à la majorité des autres théoriciens des objets sémiotiques complexes, *mixed-medias*, qui utilisent indifféremment, pour désigner les constituants d'une œuvre, des termes comme « éléments⁴⁰ », « fragments⁴¹ », « images », « discours⁴² », et même « énoncés⁴³ », Quintyn fixe un unique concept morphologique atomique, ou syntagme de base, pour le collage : celui de « *sample* » ou d'« échantillon⁴⁴ ». Qu'y gagne-t-on ?

Le fragment (d'origine romantique) et l'énoncé (par exemple, au sens que lui donne Emmanuel Hocquard), l'image, se caractérisent par leur autonomie, voire leur autosuffisance⁴⁵ ; en revanche, l'échantillon s'identifie, dans le montage même, par le fait qu'il signale son extraction et sa re-médiation. Il exemplifie toujours certaines propriétés de son contexte d'origine, une couleur, une dureté spécifiques, mais aussi et surtout un accent, une manière de parler, une ambiance, significatifs d'un « discours », d'un

40. Par exemple (entre autres), Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, *op. cit.*, en particulier p. 345-386.

41. Par exemple, Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale*, *op. cit.*, p. 172.

42. Par exemple (entre autres), Michèle Bocquillon dans « Le dispositif, concept de "l'entre-deux" ou ligne de partage entre discours et images » ; voir Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008.

43. Par exemple, Emmanuel Hocquard dans *Le Commanditaire*, P.O.L, 1995.

44. Dont l'origine goodmanienne n'échappe pas. Voir *Dispositifs/dislocations*, p. 39-40 et surtout Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 86-99, *Manières de faire des mondes*, *op. cit.*, p. 85-94 et 167-172. L'échantillon est un support (par extraction) de l'exemplification, c'est-à-dire un objet qui renvoie à un autre objet parce qu'il partage avec lui des qualités par lesquelles il peut être étiqueté. Par exemple, le petit morceau de tissu échantillon exemplifie la couleur (on peut l'étiqueter « rouge ») et la texture du tissu du rideau (on peut l'étiqueter « soyeux »). Mais pas son poids : on ne le qualifiera jamais de « lourd ».

45. Il doit être « clos sur lui-même comme un hérisson », « totalement détaché du monde environnant » (fragment 206 de l'*Athenaeum*, cité in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, « Poétique », p. 63).

groupe, d'un monde. L'échantillon a donc toujours une fonction de « rappel ». Il n'existe que par le souvenir que nous avons de son origine ou, pour être plus exact, par l'origine que nous sommes en mesure de lui attribuer. Lorsqu'il est efficacement implanté, il nous met donc face aux automatismes de notre mémoire (ou de notre oubli), à nos réflexes d'identification et de mise en rapport (nos facultés de regrouper des échantillons exemplifiant une même qualité), ou, au contraire, à nos aveuglements, nos blocages, nos refoulements.

Le collage tel que le décrit Olivier Quintyn, de par sa morphologie « sampliste », exploite surtout un parmi les modes de communication de base qu'Edward T. Hall nomme « Systèmes de communication primaire » ou SCP : l'« association⁴⁶ ». En tant que SCP, l'« association », mécanisme informel⁴⁷ et largement infralinguistique, détermine les connexions effectuables par les membres d'un groupe culturel donné. On peut dire qu'elle structure les inconscients analogiques, autant que les logiques corrélatives plus élaborées, qui caractérisent une civilisation. Choisir l'échantillon

46. Edward T. Hall distingue dix SCP ou « Systèmes de communication primaires », qui sont, selon lui, les bases même de nos schémas culturels (interaction, association, subsistance, bisexualité, territorialité, temporalité, connaissance, jeu, défense, exploitation). Ceux-ci se caractérisent par le fait qu'ils sont pour la plupart de nature infralinguistique, qu'ils se retrouvent dans toutes les cultures humaines, qu'ils sont constitués de telle manière qu'ils reflètent le reste de la culture et se trouvent reflétés par elle. (*Le Langage silencieux*, Seuil, « Points », chap. III.)

47. Pour Edward T. Hall, la culture s'établit à trois niveaux : formel, technique, informel. Les activités formelles sont les usages traditionnels et/ou officiels, et s'enseignent de génération en génération par réprimandes et corrections ; les usages techniques se fondent sur des descriptions objectives et des explications rationnelles prenant pour critère l'efficacité pratique ; les actes informels, quant à eux, s'effectuent sans norme explicite, par imprégnation ou imitation de modèles. (*Le Langage silencieux*, *op. cit.*, chap. IV.)

comme syntagme de base, c'est donc résolument se donner les moyens de décrire l'*ancrage* d'une œuvre dans une culture, ainsi que les compétences cognitives (jusqu'aux réflexes dus à l'imprégnation culturelle) qu'elle sollicite et par l'exercice desquelles elle se soude aux circonstances de son activation. C'est enfin une manière de montrer comment le collage peut agir comme *critique immédiate* d'une culture, comment il peut se faire outil réflexif par excellence. Court-circuitant le métadiscours, il reflète une part des conditions des pratiques discursives et donc de l'*archive* d'une société. Autrement dit, c'est remplacer le vocabulaire de la métaphysique réaliste, des grandes explications causalistes improbables, par celui de l'anthropologie et de l'analyse des cultures et des différentes manières d'ancrer les symboles dans la vie.

L'ouvrage propose ensuite une matrice conceptuelle, syntaxique, décrivant les types d'implantations :

1. par leurs effets intégratifs. L'implantation modifie le pouvoir d'exemplification de l'échantillon : son intensité, sa direction. Plusieurs cas de figure sont envisageables. Soit des propriétés exemplifiées sont ajoutées sur chaque constituant par la redistribution, par effet de pondérations, soulignements, etc. Et l'exemplification devient ambiguë, le summum d'ambiguïté étant atteint lorsque l'échantillon exemplifie toutes ses propriétés, auquel cas il ne renvoie plus qu'à lui-même et perd son pouvoir de référer (de rappeler). L'implantation valorise alors isolément certains aspects individuels des échantillons, les « révèle » : les collages peuvent être qualifiés d'*analytiques* (exemple : les *Mobiles* de Maestri). Soit le montage atténue ou même anesthésie le pouvoir de référence originel des échantillons (ne laissant plus percevoir que leur étrangeté et la discontinuité de l'ensemble), et souligne un ensemble de propriétés communes (graphiques, notationnelles, logiques, etc.) qui les unifie dans une représentation subsumante. Le

- collage est alors *synthétique* (exemple : *Futur, ancien, fugitif* de Cadiot se subsume en récit à personnages et épisodes) ;
2. par leurs effets sémiotiques. Le montage produit un effet de ressemblance, ou confère une visualité nouvelle aux échantillons et, dans ce cas, il produit une icône (au sens de Peirce⁴⁸). Mais il peut, au contraire, souligner la forme de l'échantillonnage lui-même, exhiber les *causes* quasi physiques de la forme ou du choix d'un élément et, dans ce cas, il fonctionne comme des montages indiciels. Un montage *synthétique iconique* serait le *Kodak* de Cendrars : les pièces sont ajoutées pour les faire ressembler à un récit unifié en vers libres, et cohérent en tant que tel. Un « Événement » d'Anne-James Chaton⁴⁹ fournit un assez bon exemple de *synthèse indicielle* : la figure du « sujet » y est reconçue comme l'ensemble des traces machiniques, administratives ou économiques qu'il provoque du simple fait d'exister dans une société de contrôle. Enfin, ce que nous avons appelé les « montages-K », c'est-à-dire ceux qui fonctionnent surtout comme des opérateurs (peu mimésiques, peu expressifs), peuvent bien se décrire comme des agencements *analytiques indiciels*. L'implantation symbolique d'une opération (son tracé, le fait de la poser, ou, dans le cas d'un collage, de la composer) est, comme nous l'avons vu, le mode même de sa réalisation, il entretient avec elle une « connexion dynamique » et se trouve donc être un indice (au sens de Peirce⁵⁰). Pour le lecteur, le montage pourra être tenu comme la trace de l'opération qu'il effectue, comme la multiplication que j'ai laissée au tableau est la trace du fait que je l'ai réalisée, ou le panneau « sens interdit » qui conjugue une image et « effectue » (ou a

48. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 139-140.

49. Anne-James Chaton, *Événements 99*, Al Dante, 2003.

50. Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 58-59.

effectué), si je puis dire, l'opération d'« interdiction » de tel passage sur la population qui le respecte.

Bilan : L'ensemble du panel d'usages collagistes que j'ai précédemment décrit est analysable dans les termes grammaticaux de *Dispositifs/dislocations*, qui en suggère peut-être même d'autres, implantés sous des formes que j'ai un peu de mal, pour l'instant, à concevoir : à quoi pourrait en effet ressembler un assemblage analytique iconique, et quelles visées pourrait-il bien avoir ? Enfin, le type de pragmatique que la poétique d'Olivier Quintyn permet d'analyser ne présuppose pas – à la différence des poétiques classiques de la *mimesis* et de la forme – une relation esthétique, au sens étroit du terme (séparatiste et hédoniste). Elle rend compte de nouvelles formes d'ancrage des œuvres dans la vie pratique, en particulier l'ancrage critique, sur le mécanisme duquel je vais maintenant me pencher.

Incommensurabilité-dislocations

Pour décrire le fonctionnement collagiste, il est utile d'emprunter à l'épistémologue Paul Feyerabend la notion d'*incommensurabilité*⁵¹. Sont incommensurables des vocabulaires dont les conditions de significabilité demeurent incompatibles. Pour expliquer ce concept, Feyerabend prend volontiers comme exemple un passage de l'*Iliade* (ix, 225 sq.) où, après l'injustice que lui a faite Agamemnon, Achille justifie son refus de participer aux combats⁵². Sous l'emprise de la colère (Feyerabend insiste sur cette cause psychologique), le héros élabore une conception de l'honneur incompatible avec celle des chefs grecs à qui il s'adresse, et qui ne comprennent pas ses

51. Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, op. cit., p. 22-23.

52. Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, Seuil, « Points Sciences », 1989, chap. x.

arguments, ramenant sa position à une forme de cruauté. L'honneur, dans la version d'Achille, est incommensurable à celui des Achéens parce que, chez Achille, le terme même d'« honneur » se trouve connecté à d'autres termes descriptifs, renvoyant à certains aspects de cette notion, habituellement tenus pour négligeables ou périphériques. Ce faisant, Achille inverse l'ordre de la figure et du fond – on pourrait dire encore qu'il cherche à faire percevoir un canard dans le dessin où seul un lapin est visible à tous. Dans la vie quotidienne actuelle, il me semble possible d'être confronté à ce genre de phénomènes. Par exemple, lorsqu'un même sujet vous décrit innocemment ses projets pour améliorer « sa qualité de vie » quelques instants après vous avoir tenu des propos généraux concernant « la vie en entreprise », la sienne en particulier, et vous vous dites alors : comment cette même personne peut-elle parler de la vie de cette façon et puis, si vite, de cette autre ? comment ces vocabulaires peuvent-ils coexister de façon viable en un même esprit ? Dans une culture donnée, ce sont bien sûr les notions à la fois les plus significatives et les plus banales à l'usage qui sont susceptibles d'être parlées en divers langages incommensurables ; et ce type d'expériences d'incommensurabilité, vécues à la faveur d'un télescopage circonstanciel, sont celles que le collage développe et radicalise.

Le concept d'*incommensurabilité* permet d'envisager les deux propriétés suivantes :

1. Les langages incommensurables ne sont pas hermétiquement séparés : leurs contextes de significabilité restent liés de façon variable, en fait pas nécessairement tenue. Par exemple, la commutation de la vision-canard en vision-lapin laisse intouché tel élément morphologique (le point pour l'œil), syntaxique (les lignes pour le contour figural), voire la thématique agro-animale. La présence de ces invariants facilite le passage d'un contexte de compréhension à l'autre. D'ailleurs, on se souvient qu'Achille

finit par s'entendre avec les rois grecs, et reprend les armes⁵³. Une vision est incommensurable à une autre lorsque les notions, les images fortes qui la structurent (les totems) corrélient différemment des éléments relativement semblables, parfois même identiques : lexiques ou lignes constituantes. Une syntaxe vient se superposer à une autre, faisant saillir d'autres orientations de l'espace, hiérarchies, étagements des plans.

2. Les visions incommensurables coexistent absurdement dans la vie : elles travaillent par en dessous nos comportements sociaux, la consistance de nos actions successives, mais leur incompatibilité logique demeure comme narcotisée par l'habitude, l'éducation. Leurs tensions et liaisons réciproques constituent « un savoir latent » dont l'indisponibilité serait l'une des caractéristiques du sujet non critique.

La première propriété permet à Quintyn d'orienter son analyse vers une sorte de grammaire du dispositif collagiste, entendue comme analyse des différentes formes de relations entre les contextes de significabilité des éléments langagiers redispés. C'est là que Quintyn remodèle certaines notions héritées de Nelson Goodman : *exemplification, étiquette, échantillon, implémentation*. La seconde lui ouvre une voie vers Adorno et Benjamin, c'est-à-dire vers une analyse politique du collage et de son rôle social.

L'effet de dislocation cognitive opéré par le dispositif collagiste sur des unités symboliques découpées dans du matériau appartenant à la mémoire collective (mass-médias, savoir mythologique ambiant) fait apparaître celui-ci comme une pratique incompatible avec les modèles dominants du fonctionnement artistique. D'une part, il présente un processus sémiotique irréductible à toute forme de compréhension par subsomption-transfiguration, dans laquelle la relation esthétique est

53. *Iliade*, IXI, 58 sq.

l'occasion d'une transfiguration des parties en une unité conceptuelle neuve ravivant le monde sclérosé des concepts usuels (c'est le toujours bien vif modèle messianique de l'art hérité de Hegel, repris par Danto). Ce faisant, le collage comme pratique constitue une récusation des conditions sociales et politiques qui conduisent à l'acquisition des facultés de synthèse herméneutique et de subsomption : œil aguerrri par l'étude orthodoxe et les studieuses comparaisons de collections muséales, faculté disciplinaire d'écoute, ou scolaire de lecture. D'autre part, le processus collagiste rend impossible toute forme de saisie de type gestaltiste, où l'objet global se reconnaîtrait d'abord comme un tout ayant immédiatement résorbé ses parties constitutives, considérées comme fonctionnant en deçà d'un seuil de perceptibilité et de conscience. C'est le cas jakobsonien des parallélismes grammaticaux, perçus et « compris », si l'on peut dire, d'une manière *infralectorale*. Ici, les potentialités pragmatiques du collage quintynien s'éloignent du modèle contre-propagandiste frontal, abandonnent l'idée d'un fonctionnement subliminal de l'art assez valorisé par certaines poétiques récentes. Il permet, au fond, d'imaginer une pratique dont la situation, par rapport aux institutions de pouvoir, change. Une forme d'art, certes, mais ayant réussi à réduire sa dépendance aux organes d'un monde artistique autonomisé, au point de rendre réellement impertinente la partition art/vie, et de gagner l'espace des astucieuses tactiques de la vie quotidienne. Un mode d'action sociale, concentré en particulier sur l'information, sur les grandes figures du spectacle ambiant, mais cessant d'occuper une position d'affrontement direct contre les puissances médiatiques, et qui exploiterait moins l'idée d'une lutte par détournements agressifs, manipulation de présumés comportements automatiques du public, que l'espoir de constituer des formes spéciales de compétences épistémiques localement applicables dans les interstices des domaines quadrillés par les dispositifs de pouvoir. Peuplant nos mémoires d'un ensemble de savoirs inutiles mais localement exploitables.

Un collage est une forme de dispositif, nous dit ce livre. Comment peut-on l'entendre ?

D'abord, comme l'affirmation d'un changement d'objet poétologique, puisque ce dont il est question, au fond, c'est moins du collage comme extension, c'est-à-dire comme occurrences historiques, genres spécifiques (cubiste, futuriste, dada, etc.), que du « dispositif collagiste » : une forme qui concerne aussi bien les installations, les ready-made, les cut-up.

Le choix de l'objet *dispositif* est méthodologique et permet une nouvelle approche poéticienne. Un dispositif, en effet, n'est pas saisissable dans les termes d'une logique discursive représentationnelle comme la notion de récit fictionnel, puisque le dispositif implante toujours peu ou prou une opération, une performativité, une instrumentalité. Il ne répond pas plus à une approche strictement formaliste, et très mal à l'ontologie qui caractérise les êtres littéraires historiques comme un poème, une tragédie, un roman, pour la raison qu'on ne peut lui assigner *a priori* une fonction comme critère de définition formelle (la fonction esthétique jakobsonienne, la *catharsis* tragique ou comique, par exemple). D'ailleurs, on le notera au passage, le concept de dispositif, pour cette raison, ne possède pas du tout, comme ceux de « poème », « roman », « littérature », d'usage évaluatif, lié, bien sûr, à la réussite ou à l'échec de l'œuvre à honorer la fonction qui la définit. Si nous ne pouvons pas entendre prononcer d'un air dédaigneux « ça n'est pas un dispositif ! » comme certains disent « ça ne fait pas un roman » ou « tout le reste est littérature », c'est certainement parce que la notion de dispositif ne conjoint pas, dans sa définition, la corrélation causaliste d'une forme générique à une fonction pragmatique (comme la tragédie ou la poésie lyrique). De ce fait, le dispositif apparaît comme l'objet par excellence d'une poétique ouverte.

Un dispositif est la forme d'implantation d'une opération, sa nature est donc *procédurale*⁵⁴. À la limite, il possède le pouvoir d'être affecté à n'importe quelle forme matérielle : un poème, un dialogue, peuvent être supputés, « vus comme » des dispositifs⁵⁵, à partir du moment où y est perçue une intention « logistique » mettant en relation des éléments dans le cadre d'une visée. Un dispositif est donc à entendre comme une recontextualisation qui semble chercher un moyen (trouver un accommodement à une règle de base) pour atteindre un but spécifique. Il ne se donne à comprendre qu'en action dans une circonstance, c'est-à-dire à l'usage ou à travers la description localisée de ses usages, une fois son intention élucidée, et non pas au travers d'une anatomie.

Lorsqu'on parle aujourd'hui de « dispositifs », on réfère souvent à deux types de réalités bien différentes et même, dans une certaine mesure, antagonistes. La première trouve son modèle originel, très vraisemblablement, dans l'archéologie des institutions de pouvoir de Michel Foucault, alors que la seconde me semble provenir de l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss.

Le dispositif de sens *I*, dérivé de Foucault, désigne en général un complexe de schémas techniques et de discours destinés à la subjectivation des individus, qui peut aller de la définition de leur statut dans une communauté à l'orientation momentanée de leurs comportements, ou au contrôle des formes de leur vie, voire à leur assujettissement. L'école, un concert, l'entreprise, le sexe, une intervention du RAID peuvent être appelés « dispositifs » et décrits comme tels ou comme des compositions de dispositifs, dans la mesure où ils articu-

54. Ce que le vocabulaire de Michel Foucault souligne d'emblée : schéma, principe, modèle généralisable de fonctionnement, procédure, mécanisme. (*Surveiller et punir*, « Le panoptisme », Gallimard, « Tel », 2000.)

55. Par exemple, *Le Neveu de Rameau* (Denis Diderot, éditions Jean Fabre, Genève, 1963), les *Dramaticules* de Beckett, certains poèmes de Jules Laforgue.

lent un ensemble de techniques qui peuvent induire des comportements spéciaux, un vocabulaire, des systèmes de valeurs propres.

On voit que, si le dispositif de sens *I* ne possédait pas cette qualité kafkaïenne d'être difficile à situer et à délimiter, de pouvoir exister sans être décrété et de se donner souvent comme une conséquence naturelle de la civilisation, tels ou tels dispositifs pourraient facilement être décrits comme des institutions (par exemple, certains langages). De même, s'ils n'étaient pas souvent perçus comme des processus larvés et vampiriques, capables de se parasiter les uns les autres, on pourrait, à la limite, parler de certains dispositifs comme de « mondes » ou de « domaines », de la même manière qu'il est possible de parler du « monde carcéral » ou du « domaine de l'édition ». L'anatomie des dispositifs de sens *I* répond à une conception connexionniste (les dispositifs constituent des unités différentes mais reliées entre elles) plutôt que monadique, l'établissement de leur géographie ne pose pas moins de difficulté que l'écriture de leur histoire, même si, en les observant d'un point de vue synchronique, il est généralement possible de leur attribuer un espace, sinon propre, du moins très représentatif (par exemple, l'enceinte d'un conservatoire comme lieu par excellence du dispositif d'éducation musicale classique).

Le monde d'aujourd'hui peut se comprendre comme une agglutination de dispositifs de sens *I*. Et cette vision a pour conséquence une conception de l'homme moderne comme un être partagé entre des subjectivités multiples et déliées, sur l'articulation desquelles il ne posséderait aucune représentation et ne saurait avoir aucune conscience.

En introduisant la notion de *bricolage* comme technique propre à ce qu'il nomme la « pensée sauvage », Lévi-Strauss fournit un autre modèle fonctionnel qui me semble informer un second sens du terme « dispositif », en particulier dans le domaine des arts et de la littérature. On bricole si, devant un problème à résoudre, on utilise

un montage d'éléments récupérés çà et là au cours de déambulations plus ou moins ritualisées, au lieu d'une machine conçue de toutes pièces pour résoudre le genre de problème qui se pose⁵⁶. Quand bricole-t-on ? Quand une machine connue de vous vous manque (cas de bricolages peu intéressants pour nous, par exemple : je fabrique des haltères avec de la ficelle et des couverts) ; quand votre problème ne répond à aucune catégorie de problèmes connus, et qu'il est impossible de prévoir une autre forme de réaction technique que le bricolage. Autrement dit, lorsque ce qui fait difficulté n'est pas répertorié dans les registres d'une discipline instituée.

Observons d'abord que la notion de *bricolage* met moins l'accent sur des mécanismes de subjectivation et de domination historiques que sur des procédures traditionnelles et collectives destinées à répondre localement à des besoins ponctuels. Resituée dans le monde moderne, elle permet même de penser une forme d'action complémentaire à celle qu'opère le dispositif de sens 1 sur ses sujets. Par exemple, on peut bricoler de fausses cartes bleues, un virus informatique, etc. D'une certaine manière, il est possible de penser ces dispositifs de sens 2, improvisés à partir des matériaux de « récup », comme des pratiques sauvages situées à l'intérieur des dispositifs de sens 1, remédiant les constituants techniques de ces derniers, soit pour améliorer localement les conditions de vie qu'ils permettent, soit (surtout) pour contrecarrer ou détourner leur action.

Le collage répond à cette seconde définition du dispositif, dans la mesure où il consiste fondamentalement en une stratégie de détournement-redispotion de fragments « préperformés », issus des mass-médias, ou produits par les technologies de pouvoir. Il s'en approche encore par la vocation émancipatoire de son rôle social. Cependant, bien que fonctionnels et pratiques comme les dispositifs de sens 2, les collages me semblent moins directement

56. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Pocket, « Pocket Agora », 1990, p. 31.

finalistes (sauf peut-être dans le cas des détournements situationnistes que ce livre analyse), si l'on entend par « finaliste » le fait d'être *a priori* voué à lutter contre une gêne, un risque, un manque précis et clairement identifié. Les bricolages appartiennent plutôt au genre des opérateurs extrinsèques : ils sont des dispositifs qui exécutent dans un contexte donné une fonction préalablement définie. Les dispositifs collagistes sont eux des *opérateurs intrinsèques* qui produisent leur opération, laquelle n'existe pas en dehors d'eux. Ils constituent plutôt des véhicules de savoirs ou des moyens de prise de conscience : je pense ici aux pages consacrées aux « Antéfixes » de Denis Roche ou au montage « romanesque » de Maurice Lemaître, *De Gaulle et le sexe*⁵⁷.

Autre chose les en distingue encore, assez fortement. Tout dispositif de sens 2 est lié à l'existence d'un stock, autrement dit, un lieu fixe où se trouvent accumulés les éléments récupérés en attente d'être remontés. Le bricoleur traditionnel a sa malle ou son cagibi, dans lesquels il capitalise du potentiellement réutilisable. En d'autres termes, une pratique dispositale de sens 2, un bricolage, a son lieu propre qu'on peut pointer sur un plan. Les collages ici décrits ne nécessitent aucunement de telles remises. Ils travaillent non par conservation mais par captation, en recyclant directement, quasi sur place, le contenu des réserves qu'ils se réapproprient au passage, ou qu'ils pillent selon les déplacements, au gré des affinités : je pense encore aux *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche, portraits collagistes dont la fabrication exige le déballage des tiroirs de ses proches, à l'usage qu'Oval fait de la musique ambiante comme masse de *glitches* immédiatement extrayables et recyclables en tant que tels. La sédentarisation du collage dans tout espace fixe, en particulier celui de l'esthétique, la logique esthétique

57. Maurice Lemaître, *De Gaulle et le sexe. Roman hypergraphique polyautomatique, cryptographique, infinitésimal, supertemporel*, Centre de créativité, 1967.

devenant une sorte de fonds dans lequel le colleur irait trouver ses formes et même ses éléments, constitue donc sa limitation. Elle annulerait en grande part ce qui fait l'intérêt du fonctionnement collagiste : sa vocation adaptative, parasitaire, facilement actualisable, mais aussi sa faculté de ne pouvoir en aucun cas être réductible aux objets matériels qu'il produit. Car ce qu'exhibe le collage, au fond, autant que le monté, c'est le geste qui préside à la redistribution : sa procédure autant que la dislocation critique qu'elle réalise. Circulant dans les interstices des dispositifs techniques traditionnels qu'ils conçoivent à la fois comme itinéraire et comme réserve, les collages me semblent donc pouvoir être définis plutôt comme des schémas d'action, des tactiques de prospection, des instruments d'investigation adaptés à la forme moderne de l'espace public.