

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 pourvoit 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. Fêré 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.
- Laprand, 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.

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

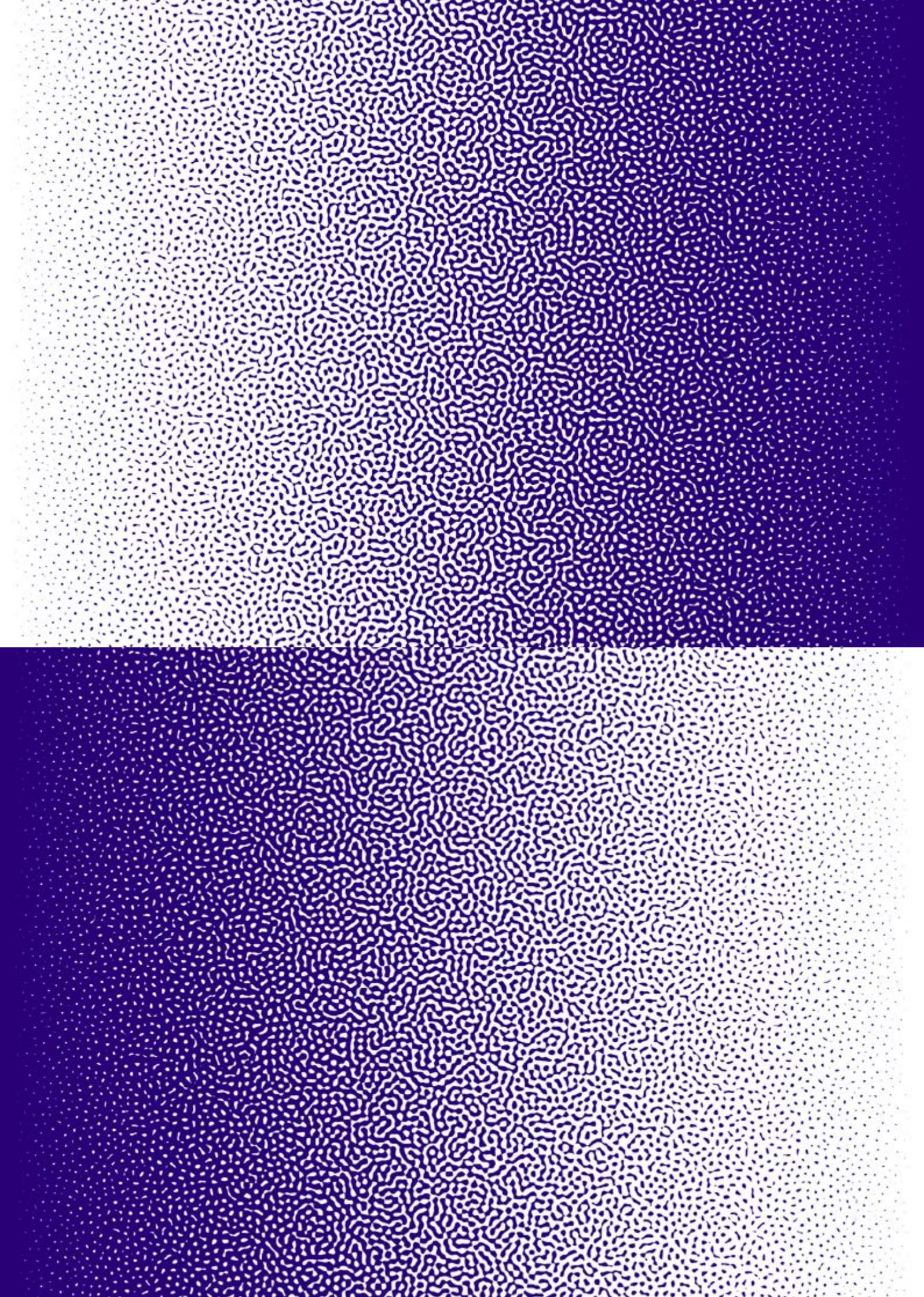
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di 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)

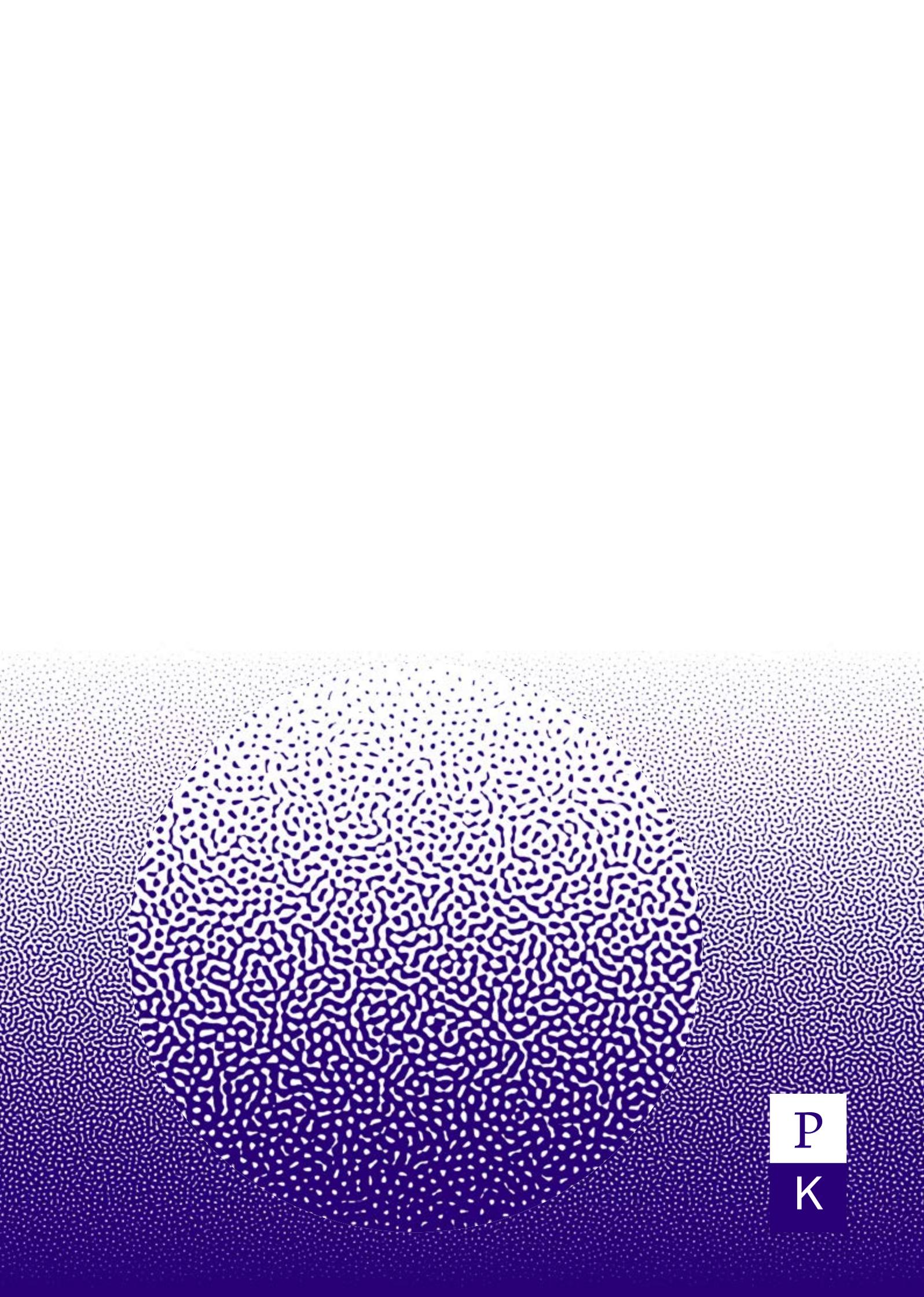
Progetto grafico PK14

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