

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

Entretien avec Anne Duprat

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

Benoît Monginot

benoit.monginot@gmail.com

Sébastien Wit

sebastien.wit@u-picardie.fr

– CHANCE
– HISTORY OF IDEAS

– ART AND CHANCE
– ART AND SCIENCE

– ALEA

213

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

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

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

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

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

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

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

AD Du point de vue institutionnel, il y a de toute évidence en ce moment un intérêt majeur pour le hasard, qui va de la biologie aux sciences cognitives. Ce qui me paraît intéressant dans toute cette histoire, c'est que cet intérêt n'est pas exceptionnel. Chaque époque redécouvre l'existence du hasard et annonce comme un signe des temps l'inquiétude et l'excitation que cela suscite. L'intérêt pour le hasard permet souvent de définir l'époque dans laquelle on se situe comme celle de la lucidité, ce qui permet de définir la période précédente comme celle des certitudes naïves. C'est un mouvement récurrent. C'est pour cette raison qu'il est intéressant de travailler sur la représentation du hasard dans le discours scientifique d'un point de vue historique. Ce mouvement de redécouverte peut ainsi apparaître comme ce qu'il est: l'une des formes essentielles, et souvent inaperçues, qui accompagnent le glissement des paradigmes scientifiques.

Le changement des paradigmes scientifiques prend parfois la forme de la crise, de la contestation ouverte. Redécouvrir périodiquement – en général pour mieux le résorber ensuite – le rôle du hasard dans l'évolution des espèces, dans l'organisation des systèmes, dans le mouvement des corps célestes, etc. permet de désigner la science du présent comme toujours plus performante, tout en permettant de refaire du réel l'origine du discours qu'on tient sur lui. C'est très efficace de dire: «Le hasard est au centre de l'évolution»; depuis les post-héraclitéens, cette affirmation de lucidité permet de caractériser l'époque précédente comme celle de la naïveté ou de l'idéalisme dans l'appréhension d'un réel sous-/ ou sur-théorisé.

SW Est-ce à dire que le hasard est un objet qui rentre dans des stratégies de légitimation du paradigme contemporain?

AD Oui, systématiquement. On le sait: redécouvrir que le hasard est au centre de tout, c'est en général le premier élément d'un discours qui l'élimine ensuite. Mais il s'agit aussi d'une manière de dire: «Nous, on appelle un chat un chat». Ce moment théorique et épistémologique, j'ai l'impression qu'on le saisit en s'attaquant directement – comme on essaie de le faire dans ce collectif – au statut fictionnel de l'hypothèse.

BM Si l'on considère l'importance de la dimension fictionnelle que vous mentionnez, on peut se demander si les perceptions que nous avons du hasard sont nécessairement artificielles, voire artistiques. En quoi, les pratiques artistiques peuvent-elles nous informer sur l'évolution des conceptions du hasard, sur une histoire de ces conceptions? L'art se limite-t-il à refléter les conceptions du hasard portées par une société donnée ou bien produit-il, par les moyens qui lui sont propres, des conceptions particulières du hasard?

AD C'est une question très complexe. La question de savoir si la perception que l'on a du hasard est toujours artistique redouble la question de savoir si elle est toujours esthétique. On tombe ici sur une limite. L'art est l'une des dimensions essentielles du hasard en tant qu'il est perçu. Il est perçu d'un côté, et avant tout bien sûr, comme ce qui est complètement brut, non construit, comme ce qui est entièrement hors de la sphère de la représentation, comme ce qui n'est pas nous – c'est pour cela qu'il nous surprend. Or, si on prête attention à ces inventions constantes de la réalité, si on y repère l'apparition d'une coïncidence ou d'un hasard, c'est parce qu'on y trouve quelque chose qui est littéralement trop beau pour être vrai. Si on s'arrête ainsi aux coïncidences, aux histoires extraordinaires, c'est parce que l'on a l'impression qu'elles ont été faites exprès. Elles ressemblent à des histoires qui auraient été inventées par ce que Montaigne appelait un «sort artiste». En résumé, le hasard se manifeste quand, tout à coup, dans le cours des événements, le réel nous plaît universellement et sans concept. C'est dans ce sens-là que la perception humaine du hasard est d'ordre esthétique.

Cette dimension du hasard est suffisamment importante pour être

systématiquement marginalisée par la démarche de connaissance qui va logiquement caractériser le hasard comme illusion. Elle est suffisamment importante pour qu'on s'en méfie. Le hasard est ainsi le nom donné à l'ignorance des causes pendant le temps où on les ignore.

Pourquoi tant de haine envers le hasard ? Peut-être parce que dans sa dimension esthétique la perception du hasard n'est pas conceptuelle, et qu'elle est donc difficile à manipuler. Sauf à adopter – et c'est ce que j'essaie de faire – une perspective comme celle de Blumenberg qui fait succéder à l'histoire des idées une *Unbegriffsgeschichte* ; il me semble qu'une histoire du hasard peut être une histoire de ce type.

En ce qui concerne la deuxième partie de la question (« en quoi les pratiques artistiques peuvent-elles nous informer sur l'histoire des conceptions du hasard ? »), ce qui est sûr c'est que les fictions, les récits, les images, les chorégraphies, etc. du hasard peuvent – et c'est paradoxal – difficilement être compris comme des reflets de telle ou telle conception physique, biologique ou mathématique du hasard. Or, il s'agit souvent de la pensée dominante sur le sujet. Le discours scientifique contemporain a tendance à voir les œuvres sous l'angle de leur appartenance à l'*épistémè* dont relève tel ou tel discours savant sur le hasard. Par exemple, on ne peut considérer le théâtre baroque du Siècle d'or sans penser au théâtre du monde, ce système de concordances entre univers tangible et univers invisible que figure directement le dispositif du théâtre pendant la Contre-Réforme. Certes, ce système constitue le milieu dans lequel existe un tel théâtre. La représentation du hasard et des coïncidences dans les pièces baroques (*La vie est un songe* de Calderon, le théâtre élisabéthain et jacobéen, le premier théâtre d'illusion italien et français au tournant du xvii^e siècle) est effectivement organisée autour d'une vision théologique très particulière de l'univers : des cercles concentriques autour d'un noyau qui est l'action humaine. Toutes les coïncidences y font signe vers le fait qu'il existe un niveau supérieur de transcendance, ce qui explique que le réel soit fondamentalement pensé comme un spectacle. Ce qui est très différent d'une vision providentielle du hasard. Le baroque n'est qu'un exemple parmi d'autres. On pourrait aussi bien dire que le cinéma de Christopher Nolan met en récit les paradoxes de la relativité, tous les problèmes de la perception humaine du temps et de l'espace qui sont traités par la physique contemporaine.

Néanmoins, je crois que tout cela relève davantage de l'isomorphie que de l'application ou de l'adaptation du contenu d'un savoir dans une forme artistique. On a très envie de se dire que Christopher Nolan met en image un discours de la science. Mais justement, ce discours participe lui-même d'un récit. Il y a donc plutôt une isomorphie entre les deux formes, scientifique et artistique, que prennent les paradoxes de l'espace et du temps.

SW D'ailleurs, n'est-ce pas généralement une manière de justifier le sérieux des sciences humaines que de vouloir faire la preuve d'une réutilisation des savoirs des sciences expérimentales dans les œuvres d'art ?

AD Bien sûr, mais à chaque fois le problème est de savoir lequel des deux légitime l'autre ! Aujourd'hui, il n'y a pas de doutes sur le fait qu'en

termes de légitimation la science va aider l'art davantage que l'art n'aide la science, en tout cas si l'on se place dans une échelle des valeurs qui va placer le vrai au-dessus du beau.

BM En même temps, ALEA part aussi du présupposé que c'est la mise en forme esthétique qui va parfois influencer la formalisation de certaines théories dans les sciences expérimentales...

AD Il s'agit d'essayer d'aller au-delà d'une critique des représentations et d'une critique du langage, qui consiste toujours à identifier la part de l'art dans la science comme la part de l'erreur, de l'illusion.

En réalité, comme pour tout phénomène dont on étudie la saisie dans un système sémiotique, il existe dans l'étude des figurations du hasard une tension entre présentation et représentation. L'objet existe-t-il *a priori*, en dehors de la forme qu'on va lui donner ? Dans le cas du hasard, cela prend une résonance spéciale du fait du statut provisoire de ce dernier, dans la mesure où il constitue une étape dans le processus de la connaissance. En fonction du discours que l'on tient, cela peut déboucher sur deux possibilités : soit on décide qu'il existe, effectivement, quelque part dans la nature des choses un hasard objectif incalculé parce qu'incalculable ; soit on décide qu'il s'agit d'un pur fait de représentation, un hasard subjectif. Cette opposition entre le hasard dans les choses et le hasard perçu n'est pas passionnante sur le fond — Jean-Marc Lévy-Leblond la résout très bien, par exemple, par rapport au problème du hasard quantique en disant que le hasard, plutôt qu'une propriété objective du réel, serait un « joint épistémique » qui permettrait de raccorder deux structures théoriques (physique quantique et physique classique) conceptuellement hétérogènes. C'est une solution très fonctionnelle au vieux problème de l'opposition entre hasard objectif et hasard subjectif que la physique moderne a renouvelé.

Je préfère donc m'attacher à un autre problème lui aussi très ancien : qu'est-ce que le réel dans lequel on voit surgir le hasard — les choses ou bien ce qui arrive ? S'intéresse-t-on à la substance ou bien à l'événementialité, comme les post-héraclitéens et après eux tous les mobilistes, de Montaigne à Bergson, Whitehead, etc. ? S'interroger sur le hasard fait apparaître directement les conséquences de ce choix. C'est ce que dit Marcel Conche : si l'on pense que ce qui est, c'est ce qui arrive, le hasard est la forme même du réel et désigne l'événement en tant qu'il arrive, détaché de ses causes. Cela m'intéresse beaucoup plus. D'autant que les prolongements littéraires de l'existence du hasard s'inscrivent dans cette option-là : un livre est une exposition des choses en tant qu'elles arrivent. Un récit dit le déroulement de ces choses. Apparaît ici l'ambiguïté suivante : en français, le hasard c'est à la fois ce qui arrive et la façon dont ça arrive.

SW Envisagez-vous ces questions en termes d'espace et de temps, dans le sillage notamment des théories du tournant spatial de la fin du xxe siècle (je pense ici aux travaux de Fredric Jameson) ? Est-ce qu'il y aurait d'un côté un hasard qui s'inscrirait dans un déroulement chronologique, et de l'autre un hasard qui serait serti dans l'espace ?

AD C'est l'une des questions que l'on pose dans le chapitre « Hasard, causalité, temporalité » de *Figures du hasard II*. Quels sont les rapports du hasard avec le temps et l'espace, avec leurs paradoxes ? Yogev Zusman, un philosophe contemporain, propose une théorie du hasard qui est entièrement spatiale. Or, on ne peut pas penser le hasard sur une seule ligne. On ne peut avoir une théorie du hasard qui soit uniquement temporelle, ou uniquement spatiale. L'une des façons intéressantes de relier les deux consiste à se référer à une pensée physique fondée sur les paradoxes de l'espace-temps, ainsi que sur une physique non euclidienne ; une autre solution peut être trouvée à travers une théorie narratologique. Une théorie du récit déploie forcément celui-ci sur du temps, tandis qu'une théorie sémiotique le déploie sur de l'espace.

BM Au terme de ces premières années de recherche, des lignes se dessinent-elles dans l'histoire des figurations artistiques du hasard ? Avez-vous déjà une vision d'ensemble d'une histoire dont vous pourriez indiquer les grands moments ?

AD Il y a bien sûr des lignes qui se dessinent. Il est intéressant de voir comment les principales articulations qui sont retenues traditionnellement dans les différentes histoires disciplinaires du hasard s'inscrivent en contrepoint des grands métarécits de la modernité, et en particulier en contrepoint du récit de l'émancipation du sujet rationnel contemporain des Lumières. On peut en énumérer quelques-uns ici. Le premier récit dans lequel les représentations du hasard jouent un rôle central, c'est celui du glissement de paradigme qui commence vers la fin du xv^e siècle (c'est pour cela que l'histoire que nous proposons commence à cette période), avec l'affaiblissement du providentialisme chrétien en Europe et la montée en puissance du rationalisme des Lumières. L'histoire continue ensuite, de Laplace à Cournot, avec la montée en puissance de ce rationalisme : on a alors un monde entièrement mesurable qui succède au monde de la théologie. Cela représente un cadre connu dans lequel le hasard joue un rôle déterminant. Il y a plusieurs choses à souligner ici. Comme le rappellent très bien Isabelle Stengers et Ilya Prigogine, dans leur article sur le hasard de l'*Encyclopédie Universalis*, toutes les pensées du hasard même rationalistes continuent jusqu'au bout à accrocher le principe de causalité à un point d'appui. Pour Newton, il est possible de mesurer l'effet des forces mais ces dernières expriment toujours l'intervention effective de Dieu dans le monde. Il existe toujours une volonté d'auteur. Ce point est fondamental pour les pensées de l'autorité artistique, et pour l'analogie très ancienne entre création humaine et création divine qui n'est pas du tout rompue par la fin des pensées providentialistes.

Le deuxième fil de ce récit est celui de l'émergence des probabilités tel que la raconte Ian Hacking. Cela commence avec Pascal et Fermat au milieu du xvii^e siècle, et va jusqu'à Bernoulli, Diderot etc. L'émergence des probabilités rend quantifiable le caractère aléatoire d'un fait. Cette histoire se poursuit jusqu'à Kolmogorov au xx^e siècle. Fait notable : ce récit accompagne des transformations du système des vraisemblances,

transformations qui sont portées aussi bien par les récits naturels (faits dans le langage courant) que par les œuvres littéraires (beaucoup plus complexes, et travaillées autrement). Il me semble que la notion de probabilité sous-tend toute une pensée de la fiction littéraire et de ses pouvoirs. Le déploiement de mondes fictionnels, en particulier à partir du xviii^e siècle, est compris comme une exploration de scénarios possibles qui peuvent déployer de façon dense et complexe les mondes ouverts par les hypothèses, par les possibilités. Or, à force de déployer ces mondes, surgissent non seulement des paradoxes issus de ces possibilités mais également d'une limite matérielle qui est l'impossibilité de tout dire. Le réalisme et le naturalisme sont vécus et pensés comme des formes littéraires de cette calculabilité complète de l'univers, tout en étant des exhibitions des limites de celle-ci: on ne peut pas tout dire des possibles du monde, on ne fait jamais qu'en raconter un petit morceau.

Le troisième grand récit est celui de l'émergence de la théorie quantique qui transforme la physique et la façon dont on pense la place du hasard dans l'univers. Ce récit se structure après-coup, comme on le voit dans les débats autour de l'épistémologie de René Thom — dont on connaît les rapports avec l'Oulipo, dans le dernier tiers du xxe siècle— notamment autour de la transformation du rapport entre le discours des sciences et la description courante du monde qu'avait d'emblée déclenché cette émergence. À partir d'Einstein, le monde devient impossible à décrire de façon courante, intuitive, puisque les rapports du temps et de l'espace se sont transformés. Ce divorce, caractéristique de l'entre-deux-guerres, est contemporain de l'émergence des poétiques surréalistes, contemporain d'écritures hermétiques, difficiles, de grammaires visuelles et plastiques qui sont non-figuratives, d'écritures musicales atonales, tout un ensemble de pratiques artistiques qui impliquent une même phénoménologie fondée sur une autre organisation des rapports entre le sujet de la création et le caractère aléatoire du monde. Si l'on suit d'un côté l'histoire artistique du hasard, et de l'autre l'histoire scientifique du hasard, on observe ici une même réorganisation de ces rapports.

Le xxe siècle marque également, de Mallarmé à Fluxus en passant par les surréalistes, l'apparition d'un rapport différent de l'art au sujet. On fait intervenir le hasard dans la création, comme on l'a toujours fait, mais cette fois de façon massive, dans le but de se défaire du contrôle de l'intention. En même temps, on vise également à atteindre une expression plus libre du sujet. D'un côté cela se comprend très bien: il y a là une modification dans la conception de la subjectivité, notamment dans le sillage de la psychanalyse: par l'écriture automatique, on veut se défaire du contrôle de la conscience pour laisser parler l'inconscient. Mais, de l'autre, on voit bien que cela va au-delà: comme l'indique l'œuvre de Mallarmé, l'enjeu a toujours été métaphysique. Il s'agit de construire un lien systémique entre le sujet et le monde.

SW Quand vous retracez les grandes scissions, les grands métarécits (que ce soit le providentialisme, le développement du calcul des probabilités, l'émergence du paradigme quantique), semble revenir à chaque fois l'opposition entre la croyance et le savoir, entre un système de connaissance fondé sur le fait religieux qui cède ensuite le

pas à la modernité scientifique (intrinsèquement du côté de l'anti-hasard)...

AD Justement, dans le cas de la reconnaissance de l'importance du hasard en biologie, on assiste au phénomène inverse. Depuis le livre de Jacques Monod (*Le Hasard et la nécessité*, 1970) on sait que le hasard joue un rôle central dans l'évolution du vivant. Le dernier récit, celui qui a cours aujourd'hui, insiste sur le rôle que joue le système complexe des organismes vivants sur les modélisations du hasard.

Actuellement, le développement extraordinaire des discours sur la place centrale du hasard en biologie, notamment en génétique, revêt un sens très net. Il survient dans le cadre d'une conversation mondiale largement occupée depuis trente ans par la transformation de l'écosystème, le changement climatique, la destruction du monde, – autant de processus dans lesquels l'humain a une responsabilité écrasante. Le retour de ce discours sur le rôle joué par le hasard dans la transformation de l'humain (de son patrimoine génétique, par exemple) joue un rôle essentiel sur la façon dont sont repensés à la fois l'itinéraire humain comme destin, mais également la capacité de la création artistique à donner une forme à ce destin en agissant sur les comportements ou les prévisions. La réapparition d'une telle pensée biologique centrée sur l'évolution de l'homme dans les modélisations du hasard doit donc être articulée avec cette représentation du rôle intenable de l'humain, à la fois entièrement responsable du changement climatique et rendu pourtant insignifiant par la révolution copernicienne que produit la prise de conscience de ce que nous avons.

En réalité, il y a une tension entre deux modélisations possibles du hasard, entre deux rôles possibles de l'art et des représentations dans la pensée du destin humain (à voir s'il existe un destin humain, ou si nous nous contentons de le fabriquer). Le moment que nous sommes en train de vivre actuellement s'est développé depuis l'idée d'une insignifiance des représentations. Après le 11-Septembre, était apparu le constat que la littérature ne servait plus à rien dans le contexte de la post-postmodernité. Tous les discours qui ont suivi les attentats du 11-Septembre proclamaient que l'on était arrivé au bout de la capacité de représentation et d'influence de la littérature (pour ne parler que du cas de la littérature). La configuration actuelle est largement différente. Non pas parce que la littérature aurait récupéré des pouvoirs (surtout pas), mais parce qu'elle apparaît clairement comme engagée dans la même configuration systémique, systématiquement révolutionnée, que les autres discours sur le monde, et en particulier le discours scientifique. Le bouleversement des rapports entre pensée écologique, pensée des systèmes et pensée biologique le prouve en partie.

SW Ce serait ainsi une répercussion de la déhiérarchisation, de l'horizontalisation postmoderne des savoirs sur la post-postmodernité ?

AD Exactement, mais sous la forme d'une reconfiguration et non d'une perte d'autorité. Il ne s'agit pas de travailler cette horizontalisation des savoirs dans le sens d'une critique de l'illusion induite par les représentations. Ma perspective n'est pas du tout celle de la philosophie analytique.

Je ne suis pas dans une critique de la part des représentations dans les démarches de connaissance, bien au contraire – pas plus sur le fond que les philosophes du hasard contemporains comme Meillassoux, Žižek, Badiou.

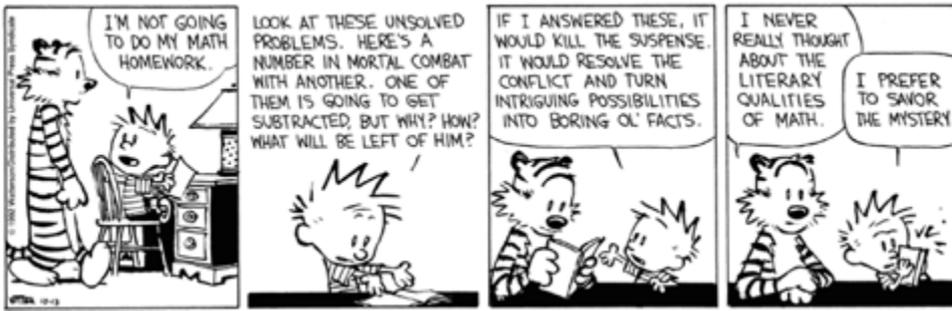
BM Historiquement, le hasard a mauvaise presse. Depuis le milieu du *xxe* siècle, tout le mouvement de la science – et du progrès – a été de le combattre, jusqu'à le chasser, au nom de la stabilité, de la paix et du confort. Dans *Qu'est-ce que le hasard?* (2007), Denis Lejeune revient sur les étapes de construction de notre société du «risque zéro». Récemment, un ancien député écologiste européen déclarait même dans une interview que l'on ne pouvait pas «construire un projet et un récit sur de l'incertitude».

AD Tout cela va effectivement dans le sens de ce que je décrivais précédemment. En revanche, pour ce qui est du fait que l'on ne peut pas «construire un projet et un récit sur de l'incertitude», c'est en réalité tout l'inverse ! D'ailleurs, le hasard n'a sans doute pas si mauvaise presse que vous le dites. Il est un peu comme les starlettes et les politiques. Il n'y a jamais de mauvaise publicité pour le hasard, puisqu'il vit précisément de cela.

SW Le hasard aurait-il inventé le *bad buzz* ?

AD Oui, en tout cas si l'on en croit la phrase de Paul Valéry pour qui «le hasard ne fait rien au monde – que de se faire remarquer.» [1] Je m'intéresse justement à cette façon dont les discours savants sur le hasard commencent toujours par expliquer que le hasard n'est pas du tout ce que nous croyons ; alors que justement, si ! Le hasard est exactement ce que nous croyons de lui. Les discours de connaissances sur l'aléatoire voient toujours le goût pour le hasard comme une caractéristique du public consommateur de fictions, mais également comme une spécificité des sciences humaines qui nous étudient au moment où nous consommons des fictions (c'est le cas de la sociologie, de la critique littéraire, etc.). D'une certaine façon, cela est compréhensible. Le sens de la connaissance consiste à réduire, à supprimer la part du hasard de notre compréhension du monde. La représentation n'est que le ventre mou de ce dispositif, et elle s'inscrit toujours dans un délai qui est le temps de la compréhension. Je trouve pourtant étrange que les sciences dures perçoivent l'attitude des sciences humaines comme une ignorance volontaire. Cela me fait penser à une bande dessinée géniale de *Calvin et Hobbes* de 1992 qu'utilise souvent Raphaël Baroni pour traiter du récit :

[1] Valéry, P. (1944). *Variété V*. Paris: Gallimard.



Que nous dit-on ? Qu'il y a un nombre en combat mortel avec un autre. Et donc : que va-t-il se passer ? Comment cela va-t-il finir ? Si je fais mes maths, ce ne sont plus que de « *boring ol' facts* ». D'où cette réflexion : « *I never really thought about the literary qualities of math* », qui amène la réponse : « *I prefer to savor the mystery* ». C'est exactement ainsi que les sciences dures voient l'attitude des sciences humaines vis-à-vis du hasard. En s'arrêtant volontairement dans le moment de l'ignorance, on se complairait dans l'émerveillement par amour de l'incertitude. Or, cette vision d'un refus de savoir, d'un choix de l'incertitude – qui accompagneraient plus particulièrement l'attitude du consommateur d'art, notamment dans sa version snob – n'est pas tenable. Elle ne correspond pas à l'attitude du consommateur de fiction réel, mais correspond toujours à un fantasme de ce que serait le goût pour le suspense.

Si l'on peut comprendre le rôle que jouent les fictions, et en particulier le récit, dans la compréhension du hasard, il faut arrêter de penser que ce que l'on aime, c'est l'incertitude. Il s'agit d'une compréhension très erronée de ce qu'est le suspense narratif. La narratologie post-classique le dit très bien, en particulier les travaux de Monika Fludernik, de David Herman, ou de Raphaël Baroni. Quand ce dernier dit les limites de l'intérêt qu'il y aurait à travailler sur des récits produits par des machines, sur des récits générés de manière aléatoire, il veut dire que l'on aime dans les récits le fait qu'ils aient été produits par des humains. C'est également la thèse de la narratologie de Monika Fludernik : l'idée que l'on cherche l'humain dans le récit. On peut être fasciné par ces objets machiniques, mais on n'y trouve pas le plaisir que l'on trouve dans les coïncidences fabriquées

par un auteur. On ne va pas y trouver non plus le plaisir qu'on trouve dans la capacité d'invention du réel, c'est-à-dire dans les vraies coïncidences. Aucun de ces deux plaisirs n'est fabriqué par une machine. Or, on a besoin de sens pour lancer l'interprétation, pour lancer la dynamique du récit.

Le besoin de connaissance est directement lié à l'existence du monde, à la nécessité de la prévision et de l'action. C'est la pensée du risque qui pousse à limiter la jouissance du hasard à la sphère du non-sérieux. La fiction est systématiquement battue par le réel. En ce moment, toutes les fictions de la pandémie, toutes les histoires de contagion qui n'avaient cessé de prévoir ce qui nous arrive, y compris les plus élaborées d'entre elles, sont immédiatement battues par ce virus qui nous arrive, si banal, si peu spectaculaire qu'il soit. En réalité, une « simple grippe » — dont l'année précédente nous a montré la complexité clinique, en fait — suffit à battre toute pandémie fictionnelle parce qu'elle est réelle, parce que l'on a besoin de la comprendre, parce que le sort de l'humanité en dépend. C'est pour cela que cette vision de l'attitude fictionnelle, de l'attitude artistique vis-à-vis du hasard est fautive.

On pourrait conclure que le récit cherche systématiquement le sens, qu'il s'oppose à toutes les autres formes de figuration artistique du hasard. Le récit serait ainsi une machine à fabriquer du sens (ce qui est tout à fait possible), alors que les arts visuels, refuges d'une incertitude assumée, fonctionneraient comme des tests de Rorschach permanents allant très loin dans le non-figuratif, dans l'aléatoire. Ce serait donc le récit qui serait spécial. Néanmoins, il existe une seconde hypothèse qui me satisfait davantage : considérer que le récit est en fait le modèle de toutes les figurations artistiques du hasard, précisément parce que le plaisir que l'on trouve à la manifestation de l'aléatoire dans le récit se manifeste toujours sous la forme d'un délai, qui est le mouvement même du désir. Il y a un manque, et il faut aller chercher ce qu'il y a en dehors. Dans le récit s'enclenche une dynamique. On a besoin de savoir ce qu'il va arriver, on a besoin de donner un sens aux événements.

Le rapport au temps est cependant très complexe dans le cas du hasard. Toutes les démarches esthétiques qui reposent sur l'attente ne sont pas forcément liées à la perception du hasard, ou à la déconstruction de l'intention artistique. Un contre-exemple intéressant est celui de John Cage avec *As Slow as Possible*, une partition au tempo très lent qui a donné lieu à une performance débutée en 2001 et censée durer 639 ans. L'intérêt de cette expérience est qu'elle étend au maximum la perception humaine possible de la durée musicale prise comme objet d'art, mais elle ne détruit pas pour autant ce silence qui règne en ce moment à Halberstadt et qui est toujours du John Cage. Ce n'est pas du bruit aléatoire, mais bien de l'intention, de la prévision. *As Slow as Possible* est juste une page musicale dont l'expérience est distendue au-delà de la temporalité normale de perception des œuvres. En revanche, le délai de l'aléatoire comme espace d'une expérience esthétique, c'est exactement l'inverse : dans ce cas, on ne sait pas ce qu'il va arriver ensuite justement parce que personne n'a prévu ce qu'il va arriver ensuite.

SW À ce titre, dans le contexte actuel de la pandémie, pensez-vous qu'il pourrait y avoir des phénomènes de récupération, qu'elle soit économique, politique ou

bien idéologique, des travaux en sciences humaines sur le hasard ?

AD Un projet comme ALEA est un programme de recherche fondamentale, ce qui le distingue d'autres projets extrêmement engagés portant sur le décentrement, la diversité, la migration, la langue, la traduction, etc. Ce choix de l'abstraction est lui-même politique, et donc directement susceptible d'une récupération parce qu'il pourrait paraître fonctionner philosophiquement comme une enquête de type universaliste. En l'occurrence, ce n'est absolument pas le cas. ALEA s'inscrit plutôt dans une pensée de la complexité, une pensée inspirée de la théorie des systèmes qui est par définition anti-universaliste. La pensée de la complexité ne voit pas du tout le mouvement du savoir comme la construction d'universaux à partir de phénomènes, mais au contraire comme l'intégration et la compréhension de ces derniers au sein d'un système de relations complexes.

D'une façon beaucoup plus simple et beaucoup moins abstraite, l'une des récupérations possibles est que la réflexion des sciences humaines sur le hasard soit utilisée comme contribution à la théorie de la décision. Il est évident que, lorsque l'on travaille sur le hasard, les institutions – notamment de politique scientifique – s'intéressent aux apports potentiels de cette recherche à une pensée du risque.

BM Dans *Les Jeux et les Hommes* (1967), Roger Caillois affirmait que l'aléa était étranger aux démocraties, dans lesquelles le mérite de l'agôn aurait remplacé le hasard de la naissance. Or, force est de constater que le hasard demeure dans nos sociétés démocratiques contemporaines un objet d'investigation qui intéresse tout à la fois les sciences de la nature, les arts, l'économie, la politique, etc. Comment expliquer cette omniprésence du hasard dans le champ du savoir ? Quel engagement de nos subjectivités produit cette mobilisation sociale du hasard ?

AD On rejoint ici le problème de la construction du sens comme manipulation du réel par le récit, que ce soit à des fins pratiques, pragmatiques, rhétoriques, etc. Autrement dit, la question du *storytelling* comme pratique politique qui consiste à engager, de façon digressive, l'auditeur dans l'attitude du consommateur de récits. En racontant une anecdote, le *storytelling* récupère forcément le pouvoir de fascination de l'aléatoire pour appuyer un propos, le tout en évitant le fardeau de la preuve.

Outre cette utilisation du hasard par le *storytelling*, il faut aussi considérer l'exposé scientifique dans ses formes les plus narratives, en particulier dans le récit d'invention et le récit de découverte. Je me suis intéressée avec Frédérique Ait-Touati il y a quelques années au passage, à la fin du xvii^e siècle, de l'exemplarité à l'anecdote dans le récit scientifique. [2] Lorsque l'on raconte comment l'on a trouvé quelque chose au hasard – la fameuse sérendipité – on produit un double effet gagnant de légitimation : d'un côté, le hasard constitue l'inventeur comme inventeur ; et de l'autre, le hasard constitue l'invention comme résultat. Cette forme de légitimation m'intéresse beaucoup parce qu'il me semble qu'elle

[2] Ait-Touati, F. & Duprat, A. (2012). *Histoires et Savoirs. Anecdotes scientifiques et sérendipité aux xv^e et xvii^e siècles*. Berne: Peter Lang.

va au-delà de l'efficacité rhétorique et pragmatique. Elle rejoint en fait les théories anciennes de l'inspiration. Le fait de mettre la touche finale à un tableau en jetant une éponge montrait que vous étiez favorisé des dieux. C'était la théorie de l'*enthousiasmós* dans laquelle l'appui divin constituait tout autant l'autorité poétique que l'autorité militaire (d'où la fameuse épithète latine *Fortunatus* que l'on donnait aux généraux victorieux). Le fait de bénéficier de l'appui divin montrait une connexion directe avec quelque chose qui constituait le créateur en tant que tel. Depuis l'essor de l'empirisme, cet appui divin a été remplacé par l'appui du réel : la pomme de Newton, c'est le réel qui vient vous parler, à vous, personnellement. Ce peut être la chute dans le puits, le signal venu de l'espace, la boîte de Petri providentiellement oubliée dans un coin, etc. : à chaque fois, le bizarre en se manifestant à vous montre que vous étiez en état de l'entendre, et de le suivre pour produire une meilleure description du monde. Comment douter après ce récit que l'événement présenté comme résultat soit porteur d'une vérité ? Alors qu'il semble être disruptif, c'est lui qui légitime le discours. Qui imaginerait que l'histoire d'une découverte par hasard soit en fait celle de résultats erronés — la boîte de Petri contenant juste des impuretés, le signal donnant juste du bruit ? Là encore, le récit est là pour créer de l'intelligibilité.

Bien sûr cet effet est le résultat d'une manipulation. Mais cela n'épuise pas pour autant son sens, car l'intérêt est de comprendre le plaisir qui est lié à cette perception de l'aléatoire dans le récit. Il réside dans le fait de retrouver ce qui, dans la capacité d'invention du réel, mime l'existence d'une subjectivité à l'œuvre dans le monde ; et inversement ce qui, dans l'intention d'un artiste, va s'apparenter à la façon dont le monde amène les choses à l'existence. Les deux versants se regardent, se reflètent, et il me semble que c'est la raison pour laquelle le discours tenu par les œuvres rejoint et accompagne celui des sciences. Dans les deux cas, les manifestations du hasard sont un moyen de travailler la limite, de tester le cadre dans lequel on parle, dans lequel on pense. Comme le hasard manifeste forcément ce qui n'est pas encore arrivé, il déclenche un mouvement, une dynamique, et cette dynamique est en même temps celle de la connaissance et celle de la conception esthétique.

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

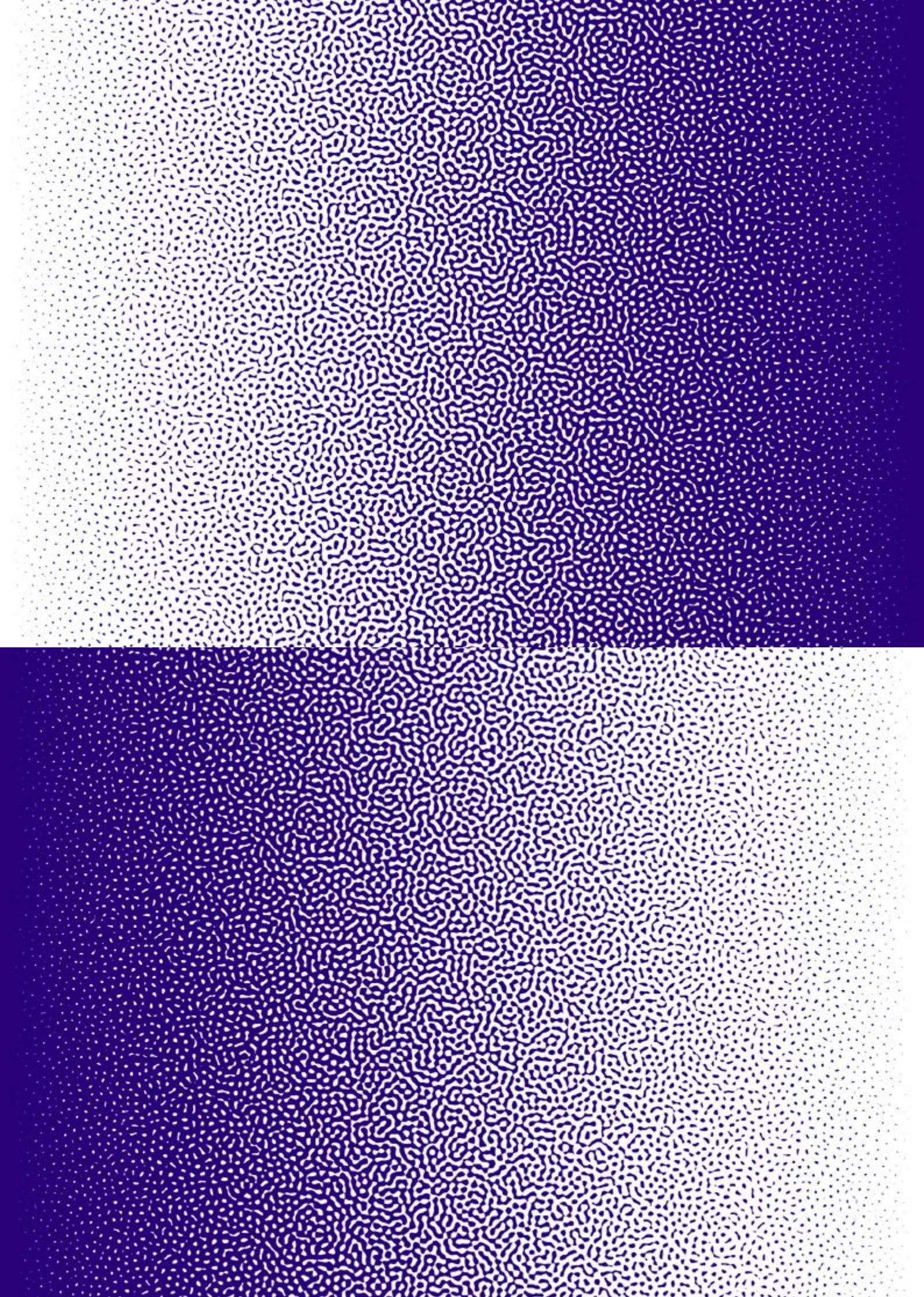
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di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

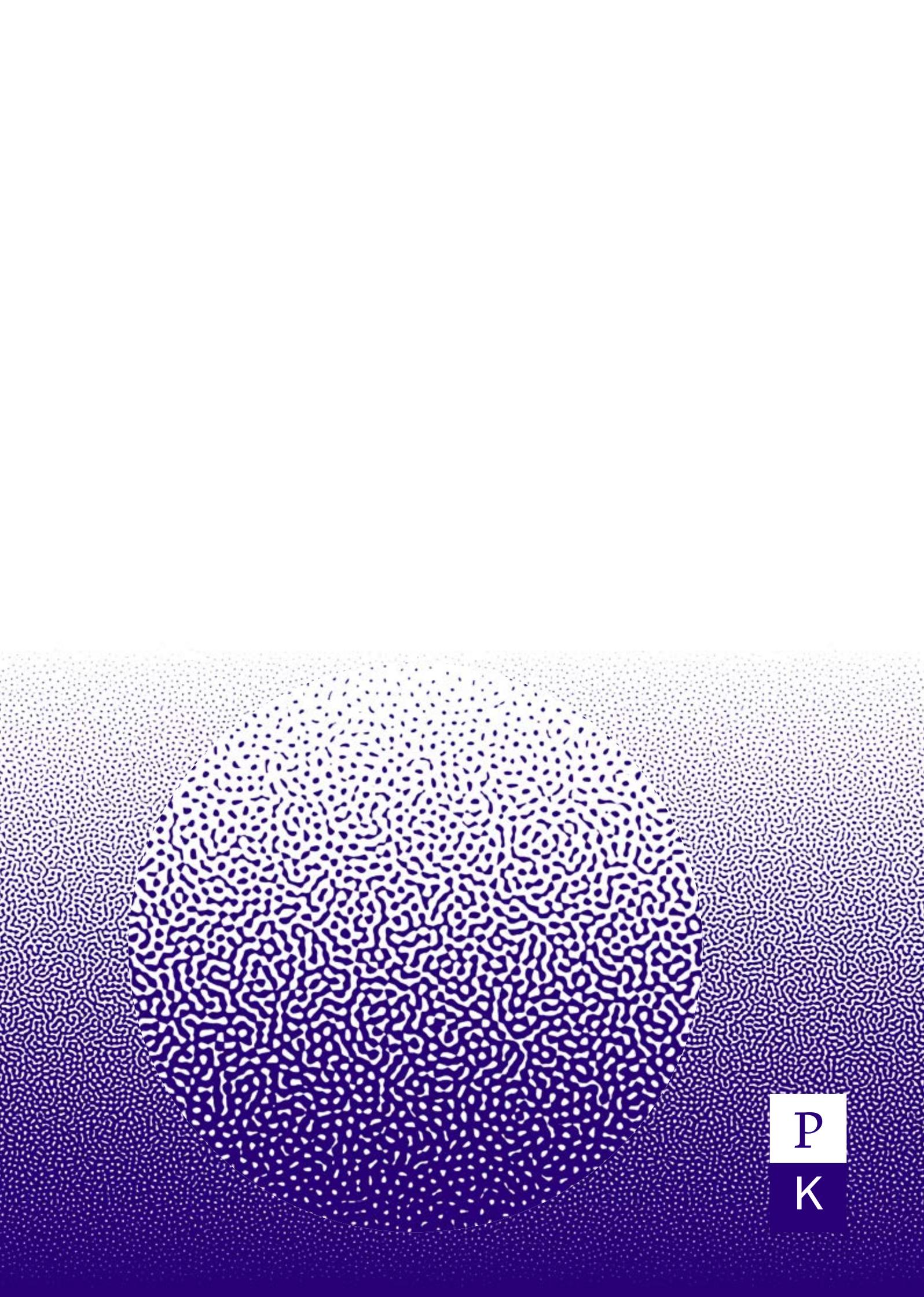
Progetto grafico PK14

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