

L'art permutational Permutational Art El arte permutacional

Gibert TARRAB

Volume 2, numéro 2, novembre 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/001786ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/001786ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)

1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

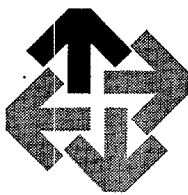
Citer cet article

TARRAB, G. (1970). L'art permutational. *Sociologie et sociétés*, 2(2), 283–296.
<https://doi.org/10.7202/001786ar>

Résumé de l'article

À partir des ouvrages d'Abraham Moles et spécialement de Sociodynamique de la culture, l'auteur de cette étude tente de faire des rapprochements méthodologiques avec les écrits de Lévi-Strauss et des auteurs les plus réputés de la linguistique contemporaine (A. J. Greimas, Louis Hjelmslev, Troubetzkoy, etc.) pour tracer les grandes lignes de ce que Moles appelle l'"art permutational", qui est bien plus un phénomène social d'époque d'envergure, une vision du monde qu'on retrouve sous-jacente à l'"esprit du temps" (l'expression est d'Edgar Morin), qu'une simple chapelle ou école artistique soumise aux jeux, aux remous, aux fluctuations d'une mode passagère. Les infrastructures technologiques et hautement "sophistiquées" des sociétés industrielles avancées ne sont que l'autre face d'une même médaille : les superstructures culturelles peuvent être considérées, à l'analyse, comme leur exacte réplique. C'est l'hypothèse formulée par l'auteur.

L'art permutatif



GILBERT TARRAB

LE SOCIOLOGUE ABRAHAM MOLES est réputé pour avoir essayé d'appliquer, de façon systématique, aux sciences humaines, la théorie d'une science générale des organismes. Cette science générale, c'est la méthode « cybernétique », qui repose en fait sur un type d'argumentation, comprenant un certain nombre de prémisses que Moles définit ainsi dans son ouvrage : *Sociodynamique de la culture*¹ :

- 1) Recherche d'une analogie et vérification des fondements de cette analogie dans la réalité phénoménale des faits empiriques et objectifs;
- 2) Observation de l'inadéquation entre réel perçu et analogie proposée;
- 3) L'analogie étant acceptée, vérification de la valeur heuristique par l'étude des phénomènes laissés de côté et susceptibles d'altérer le phénomène principal;
- 4) Recherche de l'échelle de validité de l'analogie proposée;
- 5) Développement de l'analogie dans le champ principal donné, utilisation de mécanismes réducteurs et représentation schématique de ces mécanismes;
- 6) Énonciation et description détaillée du modèle proposé;
- 7) Renouvellement du travail par l'examen du modèle qui révèle d'autres questions.

1. Abraham Moles, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1967, 342 p.

Pour Moles, en effet, « à côté des sciences expérimentales doit se développer une science humaine théorique dont l'objectif est, partant d'un modèle normalisé de l'organisme humain ou de l'atome social donné par l'expérience résumée sous forme statistique, de déterminer des mécanismes généraux du comportement qui peuvent être exprimés sous forme mathématique ² ».

Tout le raisonnement de Moles est par conséquent basé sur trois hypothèses principales :

- que les faits sociaux sont des « choses », des « datum » donnés à l'observation systématique — et il faut prendre ici le terme « choses » dans son acception et son interprétation durkhémienne ³ —, et qu'il y a correspondance entre mécanisme de l'esprit individuel et mécanisme de l'esprit sociétal;
- que la culture objectivée et réifiée nécessite une approche de type statistique;
- que le cadre social étudié sera celui de la civilisation occidentale moderne.

Nous nous proposons d'examiner, dans cette étude, comment l'enseignement de Moles et l'esprit d'une sociodynamique de la culture — sociodynamique de type cybernétique — peuvent être appliqués à ce qui n'est ni une école, ni une chapelle, ni un courant passager et temporaire, mais une « vision du monde » particulière à l'esprit de notre temps : l'art permutatif.

*
* *

Pour comprendre la pensée de Moles, promoteur de l'art permutatif, il nous faut commencer par rappeler — très succinctement, il est vrai — l'influence incontestée de la linguistique moderne sur les sciences humaines (c'est-à-dire anthropologiques, mais aussi sur une nouvelle science humaine, en voie de constitution : la critique littéraire, et plus généralement artistique). Nous préférons citer les auteurs auxquels nous ferons appel dans leur propre phraséologie, afin de ne pas être tenté de les mal interpréter ou de les mésinterpréter. A. J. Greimas écrit dans sa préface à *Langage* de Louis Hjelmslev : « Hjelmslev assimile les deux pôles de la dichotomie saussurienne (l'opposition de la *langue* et de la *parole*) à deux modèles de portée très générale rendant compte du mode de saisie complémentaire de la réalité soumise à l'analyse : le *système* et le *procès*, étant entendu que tout *procès* présuppose un *système* sous-jacent et que tout *système*, pour exister, présuppose le *procès* ⁴. » D'un autre côté, « l'interprétation hjelmsléviennne distingue, globalement, un *plan de l'expression* et un *plan du contenu*, tout en définissant les conditions fort complexes de leur interdépendance [...] : le parallélisme observé est d'ordre STRUCTURAL et typologique, et non atomiste et bi-univoque ⁵ », c'est-à-dire, ajoutons-nous, non basé sur la contingence historique. Enfin : « Si, à partir d'une structure, on peut déduire un grand nombre d'usages [...], l'inverse, selon Hjelmslev, n'est pas vrai : à partir d'un usage, on ne peut décrire qu'une seule structure immanente à cet usage ⁶. »

2. Cf. Abraham Moles, *Sociodynamique de la culture*, introduction.

3. Emile Durkheim, *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Alcan, 1919, 166 p.

4. Louis Hjelmslev, *le Langage*, préface de A. J. Greimas, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 13.

5. *Ibid.*, préface, p. 13-14.

6. *Ibid.*, préface, p. 17.

Greimas conclut ainsi sa préface : « Ne serait-ce qu'en nous léguant cette nouvelle dichotomie : univers linguistiques *fermés* et descriptions des combinatoires pratiquement inépuisables [...] L. Hjelmslev continue à dominer le débat linguistique d'aujourd'hui ⁷. »

Hjelmslev, de son côté, écrit sur le concept de « structure » : « La structure suit ses propres lois et une transformation structurelle n'est pas due à des tendances propres à la communauté linguistique, mais à des dispositions du système en voie de transformation : une langue d'une structure déterminée doit se concevoir comme susceptible de se déplacer dans certaines directions non dans d'autres ⁸. »

Adoptant cette même démarche linguistique pour analyser les phénomènes observés en anthropologie culturelle, Lucien Sebag pose lui aussi ce problème de « structure » dans sa propre terminologie. « Il nous paraît possible d'affirmer que la prééminence du lexique implique une inconscience au moins partielle de l'ordre qui le structure », écrit-il, peu avant son suicide, dans « Le mythe : code et message ⁹ », car « la prégnance de la trame événementielle n'exclut pas une prescience de l'ordre qui lui est sous-jacent ¹⁰ ». Et plus loin : « C'est le sensible lui-même qui, en se donnant, dévoile une organisation qui le transcende [...] La situation se modifie avec le rejet au second plan de la *matière lexicale* puisque la forme du rapport se dégage de la matière sensible et devient objet d'explication [...] Peut-on en ce cas postuler l'égalité entre ce que l'homme pense et ce qu'il croit penser ? L'hypothèse n'a rien d'absurde, elle est effectivement réalisée dans les langages mathématiques et se trouve posée à titre d'*idéal normatif* par toutes les sciences ¹¹. »

Ceci étant clairement posé, nous pouvons à présent pénétrer en détail dans les analyses de Moles, analyses qu'il faudrait placer, pour les comprendre, dans la perspective structuraliste-linguistique. Les textes cités ci-dessus sont en effet indispensables pour saisir la teneur de la pensée de Moles, dans la mesure où ce dernier, partant de messages d'abord inintelligibles, s'efforce de nous dévoiler les *règles* et, s'adonnant à décrypter, à décoder ces messages, nous révèle du même coup le *système inconscient sous-jacent* à la chaîne syntagmatique, car la chaîne syntagmatique s'oppose au système, de la façon que pour Hjelmslev le plan de l'expression s'oppose au plan du contenu, que pour de Saussure la parole s'oppose à la langue et que pour Lévi-Strauss l'ordre de l'événement s'oppose à l'ordre de la structure.

Pour Abraham Moles ¹², l'art permutatif est l'ensemble des œuvres produites par combinaison systématique d'éléments simples de variété limitée à partir d'une règle d'assemblage que l'artiste se donne à priori. C'est un des

7. Louis Hjelmslev, *le Langage*, préface, p. 20. Le lecteur intéressé par cette question pourra consulter également l'article de A. J. Greimas, « Structure et histoire », paru dans *les Temps modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 815-827; cf. notamment p. 821-824 : « L'historisation des structures » et « Structures et usages ».

8. Louis Hjelmslev, *le Langage*, p. 171-172.

9. Publié après sa mort dans *les Temps modernes*, n° 226, mars 1965.

10. *Ibid.*, p. 1621.

11. *Ibid.*, p. 1622.

12. Cf. ses ouvrages et particulièrement : *Théorie de l'information et perception esthétique* et *Sociodynamique de la culture* où le lecteur pourra trouver de passionnantes analyses sur ce que Moles appelle les « culturèmes ».

facteurs sous-jacents à toute l'évolution artistique, courant permanent qui a eu des époques privilégiées telles que la période maniériste ou l'op-art moderne. Depuis quelques années, l'apparition des machines ordinatrices permet de réaliser les combinaisons dénombrables mais vertigineuses qui sont proposées à la patience de l'artiste par leur inscription dans un champ des possibles. Celles-ci proposent à l'art combinatoire une nouvelle opérationnalité. Par ailleurs la pression culturelle de la société consommatrice, qui requiert une multiplication des œuvres à partir d'une source limitée d'originalité, fait de l'art permutatif un élément essentiel d'un *art social* et inscrit cette tendance en filigrane dans un très grand nombre de manifestations artistiques de notre époque : art optique, cinétique, géométrique, musique algorithmique, poésie combinatoire. L'art permutatif est la source esthétique des algorithmes rêvés par les maniéristes et créés par les protagonistes de l'art à la machine. Pour employer une de ses expressions favorites (qu'il nous soit permis de la transcrire ici) disons avec Moles que l'art permutatif se propose de « faire joujou avec les éléments ». Pour Moles, nous vivons dans l'univers du « faux-sens » : l'artiste (quel qu'il soit) met dans son message des FORMES, et le spectateur (ou le consommateur culturel) y trouve un sens, il appréhende l'œuvre avec une « attitude » (la sienne propre, celle de son milieu socioculturel, celle de la civilisation particulière à laquelle il appartient). Il se trouve ainsi que l'œuvre (qu'elle soit une sculpture, un tableau, un roman ou une pièce de théâtre) n'a pas le même *sens* pour le spectateur X et pour le spectateur Y. Nous vivons donc dans un perpétuel « faux-sens »; pour Moles, il s'agit avant tout de définir et de caractériser par des exemples une tendance fondamentale de l'art contemporain, qui prend sa source dans la société elle-même.

Il serait sans doute intéressant d'établir un rapprochement entre ce que Moles appelle le « faux-sens » et ces quelques lignes tirées du dernier livre de Robbe-Grillet, *la Maison de rendez-vous* : « Édouard Manneret n'est pas encore couché, en tout cas. Il ne se couche jamais. Il dort tout habillé dans son rocking-chair. Il n'arrive plus à dormir depuis longtemps, les soporifiques les plus forts ayant cessé de lui faire le moindre effet. Il dort tranquillement dans son lit. »

Le « sens » de chacune des phrases est « non-sens » par rapport à la dernière, on vit en pleine contradiction, à peine dit-on quelque chose qu'on se trouve en présence du contraire. De la même manière, Beckett termine son livre *Molloy* : « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » Le livre s'achève sur un point d'interrogation. Le lecteur — le spectateur — rationnel y perd son latin : pleuvait-il ou ne pleuvait-il pas ? Édouard Manneret dormait-il ou n'arrivait-il pas à dormir ? Où est la vérité, qu'est-ce que la vérité, dans la civilisation du « faux-sens » ? Et dans *Fin de partie*, Hamm dit à un moment : « Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre [...] Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, 50 à l'héliomètre [...] Il fait ce jour-là, je me rappelle, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre. »

*

* *

Pour le sociologue l'art possède d'abord un *sens social*. L'art, c'est « quelque chose » qui circule dans la société (Lévi-Strauss écrivait déjà dans *Introduction à*

l'œuvre de Mauss que quelque chose circule dans toute société selon une règle, quelle que soit cette règle), et l'œuvre d'art se mesure par une certaine quantité de « nouveautés sociales ». Pour Moles, l'art a commencé comme un jeu, il a continué comme une profession pour devenir un culte : redeviendra-t-il aujourd'hui un jeu ?

La théorie de Moles offre de curieuses accointances avec celle de Nicolas Schöffer : toutes les deux sont baignées dans la civilisation des « possibles ¹³ », de sorte que la tentation de « permuter » se trouve au cœur même de l'art — d'où le terme : art « permutational » — avec l'idée de toutes les variations possibles au sein de l'uniformité, le passage d'un monde analytique à un monde synthétique (« syncrétique », serions-nous tenté d'écrire). Tout art est donc, en dernière instance, SOCIAL, c'est-à-dire qu'il doit remplir une « fonction sociale » : c'est offrir à la société ce « droit à la beauté ». Mais la beauté est une notion toute relative (ce qui est beau pour l'un ne l'est pas forcément pour l'autre), et comme on ne peut contenter tout le monde, la société a fini par construire l'uniformité dans ce domaine : en détruisant l'originalité de chaque « beauté », elle a érigé LA beauté, seule, unique, inaltérable et individuelle. Il n'y a plus DES beautés (des « poétiques », pour employer un terme cher à Eco), mais UNE beauté ¹⁴.

Mais alors, comment nourrir une société assoiffée de culture ? Moles trouve la solution (une des solutions possibles) dans l'art combinatoire. Il préconise de dissocier la matière du possible en possibles élémentaires et de construire la « nouvelle œuvre d'art » en combinant mathématiquement ces éléments éclatés. Comme dirait Goldmann : déstructurer pour restructurer ensuite dans un univers de structurations compartimentales. On sait que Ionesco et Beckett ont suivi la même démarche, sans pour autant avoir recours à la machine électronique ¹⁵. On sait également comment la musique électronique concrète procède pour certaines de ses compositions. Voilà comment Eco explique la manière dont Moles a pu appliquer systématiquement à la musique ses recherches sur l'information, et comment il ramène les résultats obtenus à la thématique de l'« œuvre ouverte » :

Moles considère sans ambages l'information comme directement proportionnelle à l'imprévisibilité, et la distingue nettement de la signification. Le problème qui se pose à lui est donc celui d'un message riche d'information parce qu'ambigu, et précisément à cause de cela difficile à décoder. En tendant à un maximum d'imprévisibilité, on tend du même coup à un maximum de désordre, dans lequel il devient impossible d'organiser non seulement les significations les plus ordinaires, mais toutes les significations. Problème par excellence d'une musique qui tend à l'absorption de *tous les sons possibles*, à l'élargissement de la gamme utilisée, à l'intervention du hasard dans les procédés de composition. La polémique qui oppose les partisans de la musique d'avant-garde et ses détracteurs a justement pour centre le caractère plus ou moins compréhensible d'un fait sonore dont la complexité dépasse toutes les habitudes de l'oreille et tout système de proba-

13. N'oublions pas non plus qu'Armand Gatti, lui aussi, insiste tout particulièrement sur le « temps-possibilité » et l'« espace-possibilité ».

14. Il y aurait toute une étude à faire sur le processus d'uniformisation de la beauté, en particulier en U. R. S. S. stalinienne.

15. Signalons à ce sujet que Romain Bouteille a confié à la machine électronique toutes les possibilités qu'on pouvait tirer du titre de l'une de ses pièces : *la Limande bout* (créée à Paris en 1966). Cela a donné (entre autres) : « la lime en deux bouts », « l'aliment debout », « la lie ment debout », « l'aliment de boue », « là, lie m'en deux bouts », « là, lis m'en debout », etc.

bilité comme langue institutionnalisée. Pour nous, le problème reste celui d'une dialectique entre « forme » et « ouverture »; entre libre *multipolarité* et permanence de l'œuvre jusque dans la variété des lectures possibles [...] Soit une brève succession de faits mélodiques répétés à une vitesse toujours croissante ¹⁶; il arrive un moment où l'oreille ne perçoit plus de sons distincts, mais un mélange sonore indifférencié : ce seuil (mesurable, pour Moles) indique certaines limites qu'on ne peut dépasser. Preuve qu'un désordre, qui ne serait pas préparé pour des sujets habitués à se mouvoir parmi les systèmes de probabilités, n'informerait plus personne. La tendance au désordre, qui caractérise de manière positive la poétique de l'« ouverture », doit être une tendance au désordre *dominé*, à la possibilité comprise dans un *champ*, à la liberté surveillée par des germes d'activité formatrice. Entre la suggestion d'une pluralité de mondes formels et le chaos indifférencié, qui supprimerait toute possibilité de jouissance esthétique, il n'y a qu'un pas : pour le compositeur d'une œuvre « ouverte », la solution est dans une *dialectique pendulaire* ¹⁷.

On voit combien l'art permutatif se doit d'être expérimental au plus haut degré : car « faire joujou avec les éléments » c'est aussi jouer à des jeux dangereux et prohibés par la loi. L'opération artistique consiste précisément dans les rapports à établir entre le jeu et l'art : il s'agit de créer des FORMES, à partir des structures; et les structures sont déterminées par les règles du code combinatoire (ou d'assemblage). Pour Moles, ce « champ des possibles » matérialise la liberté (l'ouverture) de l'homme. Nous ne sommes pas loin du « champ psychophénoménologique » de l'individu, dont parle Nicolas Schöffer, et qui fait partie intégrante de l'ensemble des phénomènes qui conditionnent son existence.

A l'origine, écrit Schöffer, ce champ est étroit et primaire, excité surtout par des phénomènes naturels. Mais au fur et à mesure de l'évolution de l'individu et de l'épanouissement de son intellect, des facteurs nouveaux et hétérogènes interviennent pour clarifier ce champ [...]. Nous dirons schématiquement que notre société est composée d'individus et de groupes d'individus qui possèdent tous leur champ psychophénoménologique individuel ou collectif, avec des fluctuations constantes, qui sont produites par des interférences, des interventions plus ou moins directes d'autres champs psychophénoménologiques de même espèce, ou des champs psychophénoménologiques virtuels de toutes sortes. Ce schéma peut être représenté par des rythmes concentriques, en très grand nombre, qui s'imbriquent, se superposent, évoluent dans un immense magma, provoquant des ensembles agglutinés aux durées diverses, se composant et se décomposant, grandissant ou diminuant. Ce mécanisme psychologique peut être équilibré harmonieusement par l'action favorable de l'art ¹⁸.

Rejoignant enfin les études réalisées par Lévi-Strauss (mais dans un autre domaine), Moles en arrive à la conclusion que l'infini est limité par un très grand nombre de combinaisons possibles, certes, mais rigoureusement limité par un ensemble de règles. Il y a donc un aspect fondamental structuraliste de l'art permutatif. Sans doute ne serait-il pas inutile de rappeler ici ce que Lévi-Strauss écrivait déjà dans *Tristes tropiques*, tout au début du chapitre consacré aux « Caduveo » :

16. Ces « faits mélodiques » peuvent être des MOTS. Voir le texte de *Salutations* de Ionesco dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963, 309 p.; on y retrouvera tout à fait le phénomène décrit ci-dessus par Eco.

17. Umberto Eco, *l'Œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, « Pierres vives », 1965, p. 91-92.

18. Nicolas Schöffer, *les Trois Etapes de la sculpture dynamique*, Neuchâtel, Editions Griffon, « La sculpture de ce siècle », p. 19-20.

L'ensemble des SYSTÈMES ¹⁹. Je suis persuadé que ces systèmes n'existent pas en nombre illimité, et que les sociétés humaines, comme les individus — dans leurs jeux, leurs rêves ou leurs délires — ne créent jamais de façon absolue, mais se bornent à choisir certaines combinaisons dans un *répertoire idéal* qu'il serait possible de reconstituer. En faisant l'inventaire de toutes les coutumes observées, de toutes celles imaginées dans les mythes, celles aussi évoquées dans les jeux des enfants et des adultes, les rêves des individus sains ou malades et les conduites psychopathologiques, on parviendrait à dresser une sorte de tableau périodique comme celui des éléments chimiques, où toutes les coutumes réelles ou simplement *possibles* apparaîtraient groupées en familles, et où nous n'aurions plus qu'à reconnaître celles que les sociétés ont effectivement adoptées ²⁰.

Il serait sans doute bon de rappeler ici, dans ses grandes lignes, l'essentiel du structuralisme lévi-straussien, bien que nous ne nous y référions que très indirectement dans notre démarche, qui serait plutôt « structuraliste-génétique » (s'il faut absolument lui donner un nom, une étiquette). On sait que Lévi-Strauss se propose d'atteindre à la réalité sous-jacente à tout système, réalité qui a beaucoup plus de chances de se trouver dans les « structures mentales inconscientes », que l'on peut atteindre à travers les institutions, et mieux encore, dans le langage d'un peuple. Notons au passage qu'à ce niveau de l'analyse, ce sera aussi la démarche goldmanienne ²¹.

On sait en effet l'influence considérable que les découvertes de la linguistique ont eue sur le structuralisme lévi-straussien. En phonologie, Troubetzkoy ²² ramène la méthode phonologique à quatre démarches fondamentales :

- 1) Elle passe de l'étude des phénomènes linguistiques consciente à celle de leur infrastructure inconsciente;
- 2) Elle refuse de traiter les termes comme des *entités indépendantes* prenant au contraire comme base de son analyse les RELATIONS entre les termes;
- 3) Elle introduit la notion de SYSTÈME. La phonologie actuelle ne se borne pas à déclarer que les phonèmes sont toujours membres d'un système, elle montre des systèmes phonologiques concrets et met en évidence leur STRUCTURE;
- 4) Elle vise à la découverte de lois générales, soit par induction, soit par déduction logique, ce qui leur donne un caractère absolu.

De plus, les transformations opérées en linguistique dans la diachronie (c'est-à-dire, pour simplifier, dans l'histoire) peuvent-elles toujours être examinées à la lumière d'un « système » synchronique (le langage, comme un ensemble de *règles*, en tant que réalité interne codifiée, susceptibles d'être analysées « structurellement », en dehors de toute subjectivité) ?

Partant de ces recherches linguistiques, Lévi-Strauss observe de son côté, que « l'univers a signifié bien avant qu'on ne commence à savoir ce qu'il signifiait. Et il a signifié, dès le début, la totalité de ce que l'humanité peut s'attendre à en

¹⁹. Pour Lévi-Strauss, un *système* est l'ensemble des relations qui se maintiennent et se transforment, indépendamment des choses qu'elles relient.

²⁰. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, « Terre humaine », 1955, p. 183.

²¹. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, 372 p.

²². Cf. N. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, trad. par J. Cantineau, Paris, Klincksieck, 1949.

connaître. Cette totalité reste fermée et complémentaire avec elle-même. L'homme dispose dès son origine d'une intégralité de signifiant dont il est fort embarrassé pour faire l'allocation à un signifié, donné comme tel sans être pour autant connu [...] L'homme dispose donc toujours d'un surplus de signification dans son effort pour comprendre le monde ²³ ».

Ainsi donc, pour Lévi-Strauss, le langage n'a pu naître que tout d'un coup : les choses ne se sont pas mises à signifier « progressivement » : on est passé d'un stade où RIEN ne signifiait à un stade où TOUT avait un sens. C'est une mutation, un changement radical. Quant à la connaissance, elle s'élabore et se fait petit à petit, par étapes : il y a continuité dans l'évolution de la connaissance, et discontinuité du symbolisme. Lévi-Strauss conclut : « Les deux catégories du signifiant et du signifié se sont constituées simultanément et solidairement, comme deux blocs complémentaires. »

On voit tout l'intérêt qu'une telle théorie peut offrir à nos analyses sur le nouveau langage théâtral : dans la mesure même où il existe un parallélisme fondamental de *structure* entre l'expression et le contenu (entre le signifiant et le signifié), nous rejoignons Ionesco, Beckett, Robbe-Grillet, Schöffer et Moles, pour qui en effet il n'y a de sens que dans la *structure même* de leur « univers propre ». Robbe-Grillet a maintes fois déclaré (ainsi que Ionesco, Beckett) que « derrière » la présence concrète, solide, matérielle des choses décrites il n'y avait rien à chercher (« Au-delà de ce que nous VOYONS, il n'y aurait désormais plus rien ²⁴ », dit-il dans *Pour un nouveau roman*), et il a toujours reproché aux humanistes leur vision anthropomorphique du monde (à la manière des animistes : Frazer, Spencer, etc.), prêtant une âme aux choses, pareille à celle des hommes : « En y regardant de plus près, on s'aperçoit que les analogies anthropocentristes (mentales ou viscérales) ne doivent pas être mises seules en cause. Toutes les analogies sont aussi dangereuses ²⁵. »

On pourrait, comme beaucoup l'ont fait, taxer Robbe-Grillet (et tous les auteurs du nouveau langage avec lui) de « formalisme », dans son souci permanent de la FORME, aux dépens de l'*histoire* (le contenu) et de sa signification (« chercher le sens du sens », dit Paul Ricœur). Robbe-Grillet répond à cela, avec une ironie teintée d'amertume : « Ce vieux bateau crevé — l'opposition scolaire de la forme et du fond — n'a donc pas encore fait naufrage ²⁶ ? »

Il nous semble qu'ici aussi transparait dans les œuvres du nouveau langage (phénomène social d'époque) une démarche, sinon tout à fait identique, du moins se situant dans le même processus (dans le même mouvement) de recherche. Il faut chercher le sens *directement* dans la structure intrinsèque propre à l'univers de l'œuvre élaborée par l'auteur (qui d'ailleurs n'écrit pas SEUL son œuvre, mais AVEC et DANS une époque sociale particulière, ayant elle aussi une structure qu'il s'agit de dégager en la confrontant avec celle de l'œuvre). Seules, les structures

23. Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Mauss, Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950, 391 p.

24. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 44.

25. *Ibid.*, p. 64.

26. *Ibid.*, p. 48.

sont porteuses de sens. Le fait qu'il y ait un sens commun immanent à chacune de ces structures, prises dans l'ensemble de la configuration totale des œuvres artistiques (théâtre, roman, architecture scénique, etc.), tel est justement l'objet de nos analyses. Et si nous insistons ici quelque peu sur les théories de Lévi-Strauss, c'est qu'elles nous semblent apporter un éclairage nouveau, en tout cas intéressant, pour l'interprétation donnée aux œuvres du nouveau langage en matière artistique.

Étudiant les systèmes de parenté dans *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss écrit : « Il faut considérer les règles du mariage et les systèmes de parenté comme une sorte de LANGAGE, c'est-à-dire un ensemble d'opérations destinées à assurer, entre les individus et les groupes, un certain TYPE de communication ²⁷. »

Cette communication a lieu entre les individus du groupe, d'une part par des MOTS (domaine de la linguistique), d'autre part par des femmes (domaine sociologique). Ainsi, la méthode phonologique, adaptée à l'étude des phénomènes sociaux, bouleverse la connaissance ethnologique qu'on pouvait avoir jusqu'ici du phénomène de la « parenté ». Car, comme le langage-parole, les systèmes de parenté se situent eux aussi à un niveau inconscient. Et il n'y a de « sens » possible qu'au niveau de la structure : le sens est immanent à la structure, et derrière le sens de cette structure il n'y a rien. Nous avons vu comment Robbe-Grillet, de son côté, a pu lui aussi se diriger dans cette direction, en ce qui concerne l'écriture romanesque, qui « ne vise pas à *informer*, comme le fait la chronique, le témoignage ou la relation scientifique, elle CONSTITUE LA RÉALITÉ ²⁸ ». Et aussi : « Le crime [aux yeux des humanistes], c'est d'affirmer qu'il existe quelque chose, dans le monde, qui n'est pas l'homme, qui ne lui *adresse aucun signe*, qui n'a rien de commun avec lui. Le crime, surtout, selon leur optique, c'est de constater cette séparation, cette distance [entre hommes et choses] sans chercher à opérer sur elle la moindre sublimation ²⁹. » Plus loin, nous aurons encore l'occasion de revenir sur ce point.

Pour en revenir à Lévi-Strauss, il devient évident, dans ces conditions, qu'avant la *structure* (porteuse de sens) régnait le non-sens, et ce n'est qu'avec l'apparition de la structure qu'apparaît du même coup le sens, sorti du zéro absolu. Autrement dit, pour Lévi-Strauss, il n'y a de sens qu'avec la structure, tandis que Paul Ricœur, pour ne prendre que lui, s'acharne à vouloir chercher le « sens du sens », un sens qui serait derrière le sens. Pour Lévi-Strauss, derrière tout sens il n'y a qu'un non-sens et le contraire n'est pas vrai. Ces analyses recourent d'une certaine façon celles que nous avons essayé (très prudemment) d'élaborer, un peu plus haut, pour ce qui est du nouveau langage artistique, selon Moles. Mais on pourrait se demander également (et ce problème n'a intéressé ni Lévi-Strauss, ni Goldmann), pour autant que le sens est immanent, « collé » à la structure, comment ce sens structurel est « perçu » (en ce qui concerne le nouveau langage théâtral) par le public. L'idéal (« l'idéal typique », dirait Max Weber) serait, pour que le message-structural-porteur-de-sens « passe » parfaitement, que le créateur (l'artiste, l'architecte, le musicien, l'auteur) et le consommateur (le public, le lecteur) donnent à la structure la même signification. Mais, disons-le encore une fois,

27. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 69.

28. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 175.

29. *Ibid.*, p. 58.

les choses ne se passent pas dans la réalité comme dans l'« idéal typus » : là aussi, nous retrouvons les thèmes structuralistes : l'ordre de l'événement (ici, la perception du public) n'est pas l'ordre de la *structure* (pour parler comme Lévi-Strauss), le *vécu* (public) n'est pas le *conçu* (création de l'auteur), la *parole* n'est pas la *langue* (de Saussure), le *message* n'est pas le *code* (Jakobson), l'*usage* n'est pas la *structure* (Hjelmslev³⁰). En un mot, il y a dualité fondamentale entre le *procès* et le *système*. On sait que la première tâche de l'analyse, pour Hjelmslev, consiste à rechercher le SYSTÈME sous-jacent au procès, qui peut être à son tour analysé en un nombre *limité* d'éléments récurrents, en un nombre *limité* de combinaisons³¹.

On voit tout ce que Moles doit à la linguistique génétique (utilisant deux sortes d'unités hétéromorphes : les unités d'expression et les unités de contenu). De la même façon que le langage ne se réduit pas aux événements, fluctuations et changements (bref : aux procès, aux expériences vécues), l'ordre de la structure — musicale, ou autre : ce que l'artiste CONÇOIT — ne se réduit pas à l'ordre de l'événement (c'est-à-dire, pour nous, la manière dont le public — et quel public — vit le spectacle représenté) : c'est dire aussi que les spectateurs « reçoivent » un message, sans recevoir pour autant le *code* permettant le décryptage de ce message³², pour la bonne raison que les « œuvres ouvertes » ne disposent pas d'UNE SEULE CLEF pour déchiffrer la réalité, mais d'une multitude de clefs, entre lesquelles chaque spectateur est libre de choisir celle qui lui convient le mieux. En d'autres termes encore, il n'y a pas UNE solution possible au puzzle, mais une multiplicité de solutions, laissant au spectateur le soin d'ouvrir la porte qu'il préfère.

*
* *
*

Pour Moles, toute œuvre d'art est une idée traduite abstraitement en une multitude de règles, mais en *nombre fini*. C'est un art potentiel : par conséquent, toute œuvre d'art contient un « potentiel », pouvant atteindre les profondeurs

30. Cf. Louis Hjelmslev, *le Langage*, en particulier : « La structure et l'usage de la langue », p. 55-69.

31. Voir les tout derniers essais sémiotiques de A. J. Greimas, dans *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

32. Lucien Sebag, dans « Le mythe : code et message » (*les Temps modernes*, n° 226, mars 1965), précise que l'analyse structurale « part de messages au premier abord inintelligibles et, se livrant à un persévérant travail de décodage, nous dévoile les règles qui président à sa constitution. Celles-ci nous permettent d'accéder à sa signification. En révélant le système inconscient sous-jacent à la chaîne syntagmatique, elle enlève à celle-ci son caractère étranger, absurde, pour nous la rendre *accessible*. En un mot, l'analyse, là où elle a été appliquée, permet toujours une reprise herméneutique qui n'était pas possible jusqu'alors » (p. 1610). Rappelons que pour Sebag « la recherche structuraliste, mettant à jour l'*unicité* de l'esprit humain et le caractère systématique de toute forme d'activité intellectuelle, ouvre la voie à une morphologie des *types de discours*, fondée non pas sur des considérations extérieures à l'intellect, mais sur les diverses *combinaisons* de leurs éléments constitutifs » (p. 1622). D'autre part, Sebag insiste notamment sur le fait qu'explicitement thématiques « certains *thèmes centraux* se présentent avec une *épaisseur de sens* qui appelle l'interprétation » (p. 1620), et que « le premier résultat de l'analyse structurale est justement d'introduire une *rupture* entre le signifiant et le signifié et d'isoler un *noyau de sens* susceptible d'être repris indépendamment de toute concrétisation » (p. 1620). Enfin, « la méthode structurale suppose que l'ethnologue, l'historien des religions, se *décentre* par rapport à sa culture. Rien ne serait plus dérangeant pour le bien-fondé de l'analyse que la projection sur les termes indigènes des classes sémantiques de l'observateur. Ainsi, le maïs n'est un végétal, le blaireau un animal, que pour autant que la distinction entre ordre animal et ordre végétal a un *sens* dans la culture considérée » (p. 1611).

atomiques de la sensibilité (par exemple : l'art non figuratif). Cette prodigieuse, vertigineuse prolifération des significations conduit à noyer l'artiste dans le « champ des possibles ³³ » (grande époque maniériste). Aux yeux de Moles, ce n'est qu'à l'ère des machines que l'art permutatif (qui ne représente, à aucun égard, une « école ») peut atteindre sa véritable portée : l'art permutatif est directement lié, nourri par l'époque des machines électroniques, puisque les machines prennent le relais de l'art combinatoire. Il a fallu attendre Roger Caillois pour rendre à l'art permutatif son qualificatif d'« art ». Le rapport entre le plaisir sémantique et le plaisir esthétique est ainsi démenti : où commence l'esthétique et où se termine la sémantique ³⁴ ? Nous nous trouvons en pleine ambiguïté.

Pour ne prendre que quelques exemples concrets à ce sujet, nous rappellerons que les mathématiciens peuvent facilement remplacer certains « objets » par d'autres, le contenu n'étant pas important, car seule la « forme » les intéresse, c'est-à-dire les « relations » d'un terme à un autre. Les structuralistes suivent également le même modèle : tout système est décrit par eux en « termes relationnels », l'analyse structurale s'intéressant au premier chef aux « réseaux de relations », qui sont premiers par rapport aux termes (leur contenu). En ce qui concerne la littérature, les classiques nous ont habitués à être toujours soumis à la « tyrannie DU sens » (et non DES sens possibles) : quand il n'y a plus de sens dans un texte, il n'y a plus rien, nous disait-on ! À partir de Lewis Carroll (redondance du langage), rien n'est moins sûr. Valéry, Francis Ponge, les auteurs du nouveau roman (sur lesquels nous nous sommes longuement étendu), Raymond Queneau et ses *Exercices de style*, les auteurs du nouveau langage théâtral enfin (avec Tardieu, Ionesco, Beckett, un mot peut être facilement remplacé par un autre), tous sont venus bouleverser cette idée « aprioriste » du SENS et ont prouvé l'existence d'un contexte de textes indépendants de la littérature et dramaturgie de « sens ³⁵ ». Moles pense qu'on peut assembler un stock d'éléments (sonores, linguistiques) selon des « structures syntaxiques ³⁶ » qui seraient, en langage imagé, des espèces de boîtes dans lesquelles on disposerait des mots-objets, de façon à garder les mêmes structures. Ainsi, le nouveau roman, le théâtre du nouveau langage, sont pour Moles des exemples de l'art permutatif. Il cite volontiers, pour appuyer ses théories, *la Muraille de Chine* de Kafka, qui est un sentier aux multiples embran-

33. « A quel instrument de vérification, à quel dictionnaire allez-vous soumettre ce second langage profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre, et qui est précisément le langage des sens multiples ? », demande Roland Barthes dans *Critique et Vérité* (Paris, Editions du Seuil, 1967, 80 p.).

34. Mais ceci constitue un autre sujet pour un autre article.

35. Rappelons la phrase d'Adorno : « L'homme refuse le miroir de son propre chaos » (cf. *Th. Authoritarian Personality*, New York, Harper and Bros., 1950, 990 p.).

36. On sait que Paul Ricœur reproche à Lévi-Strauss de choisir la *syntaxe* (c'est-à-dire la structure) contre la *sémantique* (c'est-à-dire le SENS des mots). On sait aussi que Ricœur oppose son interprétation « herméneutique » (du grec *kermenenein* : expliquer), qui interprète les livres sacrés, les lois anciennes et qui est donc une philosophie des *contenus mythiques* (saisis dans une tradition vivante) reprise dans une réflexion et une spéculation actuelles à l'analyse structurale (s'intéressant au premier chef aux structures syntaxiques) de type lévi-straussien (pour Lévi-Strauss, le sens étant toujours *réductible*). On pourrait également examiner ici les problèmes soulevés par l'analyse diachronique (ou historique, pour simplifier) et l'analyse synchronique (où une pauvreté extrême des contenus va à l'encontre d'une exubérance des arrangements syntaxiques, permettant de la sorte une analyse structurale de la linguistique interne, ici plus aisée car mettant en jeu moins de paramètres que dans l'analyse diachronique), mais nous craignons fort de nous embarquer dans des questions qui dépasseraient le cadre de notre propos.

chements dans lesquels on se perd ³⁷, *les Gommages* de Robbe-Grillet (la signification du roman est changée selon ce qu'y met — et ce qu'y trouve — chaque lecteur), *la Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges ³⁸, les œuvres de « poésie cynétique » de Garnier, le *spatio* et les *luminodynamismes* de Schöffler, et surtout la machine à faire des poèmes (liant les mots les uns aux autres en donnant un choix préférentiel à certains d'entre eux).

À titre illustratif, nous pensons qu'il serait intéressant de reproduire deux de ces poèmes ³⁹, composés entièrement par la machine Bull. Les poèmes, une fois la programmation réalisée, sortent directement de la machine sur une partition imprimée, aussitôt prête pour la diffusion — c'est-à-dire pour la consommation culturelle; c'est du véritable « travail en série ».

Premier poème

Un doute agréable couleur de lotus endormi entretient la joie sur cette île montagneuse.

Il instruit avec un retard utile et propose plusieurs voies pour aboutir à la solution attendue.

L'éternité dure une heure.

Les pieds multiples d'un char qui se dresse comme une forteresse seront précieux demain pour convaincre qu'il faut labourer dans le détail l'île où pousse le paisible tilleul.

Ainsi la vie est fluide, la grêle de mai arrache le lierre pour commander un nouveau décor.

Un rideau de plantes rouges meuble l'éternité.

Le hérisson avance péniblement; le corail rêve; la vipère pourrie sur laquelle est tombé le marteau étale ses organes sous le genévrier tandis que le blé germe : le morse essoufflé arrive devant la forteresse; et l'amphioxus voit le soleil chaque jour du mois. Tous aiment peindre la terre.

Plus tard, sur une écorce, le ver luisant nous conseillera pour vaincre la chair.

Deuxième poème

Le long des murailles meublées d'orchestres décrépits

Dardant leurs oreilles de plomb vers le jour

A l'affût d'une caresse corps avec la foudre

Le sourire faucheur des têtes basses.

L'odeur du son.

Les explosions du temps fruits toujours mûrs pour la mémoire.

Et tes mains de pluie sur des yeux avides

Floraison nourricière.

Dessinaient des clairières dans lesquelles un couple s'embrassait.

Des boucles de beau temps : des printemps lézards.

Une ronde de mères lumineuses

Retroussées et précises.

Des dentelles d'aiguilles; des touffes de sable;

Des orages dénudant tous les nerfs du silence;

Des oiseaux de diamant entre les dents d'un lit

Et d'une grande écriture charnelle j'aime.

37. Cf. aussi *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet (Paris, Editions de Minuit, 1959, 221 p.), où le même problème se pose.

38. Pièce créée en juin 1964, au Pavillon de Marsen (musée des Arts décoratifs, Paris), en même temps que *Comédie*, de Beckett. Les éléments sonores étaient de E. Canton, les éléments visuels de Le Parc et les photographies de Marchois.

39. Nous remercions ici Abraham Moles de nous les avoir aimablement procurés.

Nous laisserons au lecteur le soin de porter un jugement sur la valeur de ces « poèmes électroniques ». Dans ces conditions, il est parfaitement concevable de faire faire par la machine des « pièces de théâtre électroniques », avec, bien entendu, une programmation préalable appropriée⁴⁰. De toute manière, pour Moles, l'unité de fond est cachée par les structures formelles permutacionnelles. Ainsi, du fait même de l'intrusion des machines électroniques dans la réalisation automatique des combinaisons, l'artiste devient beaucoup plus un programmeur qu'un écrivain au sens habituel du mot. C'est cela, l'art combinatoire, aujourd'hui.

Moles se plaît à citer Bouddha qui disait que « le pire de tous les vices, car il entraîne tous les autres, c'est l'ignorance ».

L'infériorité de l'esthéticien est qu'il s'exprime dans un « méta-langage », mais c'est aussi, d'une certaine manière, sa supériorité, car il fabrique des règles dont il se servira et dont se serviront certains artistes, pour un certain *type* d'art, l'art permutacionnel.

Pour terminer cette analyse sur l'art permutacionnel, et pour en revenir à la musique de scène pouvant être considérée comme l'une des architectures possibles du spectacle en tant que « structure d'ensemble », Moles écrit : « Si la matière sonore du bruit blanc est informe, quel est le caractère d'ordre minimum qu'il faut lui apporter pour lui conférer une identité, quel est le minimum de forme spectrale qu'il faut lui fournir pour lui donner cette individualité⁴¹ ? »

En d'autres termes, pour Moles, la différence entre *perturbation* et *signal* n'existerait plus, à la limite; tout se ramènerait, dans une composition électronique, à *l'intention de l'artiste* : communiquer une structure sonore selon un plus ou moins haut degré d'intelligibilité, pour une ouverture maximum du champ des possibles⁴². Mais, comme le fait remarquer Eco, « dans la mesure où [l'artiste] tend ainsi et au désordre maximum et à l'information maximum, il est — heureusement — obligé de sacrifier une part de liberté, et d'introduire des modules d'ordre qui permettront à l'auditeur de s'orienter au sein d'un bruit qu'il interprétera comme un *signal* parce qu'il se rendra compte qu'il a été choisi et, dans une certaine mesure, organisé [...] C'est la lutte continue de l'« ordre et de l'aventure », pour reprendre l'expression d'Apollinaire. C'est à cette seule condition (le type d'indétermination se situant au niveau du rapport liberté-intelligibilité) que les poétiques et l'« ouverture » sont bien des poétiques de l'œuvre d'art⁴³ ».

40. Encore que nous ne pensons pas du tout qu'un tel procédé soit souhaitable, et pour le dramaturge et pour le public. On peut consulter à cet égard l'ouvrage satirique de Robert Escarpit, *le Littération* (Paris, Flammarion, 1964), qui est un « ordinateur capable de trier et de combiner très rapidement un grand nombre de données sur le vocabulaire, le style, la pensée des textes qu'on lui soumet, puis de les comparer aux données qu'on a préalablement placées dans sa mémoire et à celles qu'il a recueillies au cours de ses expériences successives [...] On peut aussi, en inversant l'ordre des opérations, demander [à la machine] d'associer elle-même les mots, les idées, les structures grammaticales, c'est-à-dire d'écrire, de composer des textes littéraires [...]. Il a même existé une machine à poésie qui faisait des vers tout à fait acceptables ... » (p. 85-86). L'ouvrage de fiction de Robert Escarpit semble connaître de nos jours une certaine actualité, avec les poèmes électroniques d'Abraham Moles.

41. Abraham Moles, *Sociodynamique de la culture*, p. 88.

42. « Désormais, ce qui parvient à l'individu, ce qu'il incorpore dans la texture de son esprit, lui arrive beaucoup plus par l'imprégnation de l'esprit immergé dans la sphère des messages que par le processus rationnel de l'éducation », écrit Moles (*Sociodynamique de la culture*, p. 30).

43. Umberto Eco, *l'Œuvre ouverte*, p. 93.

RÉSUMÉ

À partir des ouvrages d'Abraham Moles et spécialement de *Sociodynamique de la culture*, l'auteur de cette étude tente de faire des rapprochements méthodologiques avec les écrits de Lévi-Strauss et des auteurs les plus réputés de la linguistique contemporaine (A. J. Greimas, Louis Hjelmslev, Troubetzkoy, etc.) pour tracer les grandes lignes de ce que Moles appelle l'« art permutatif », qui est bien plus un phénomène social d'époque d'envergure, une vision du monde qu'on retrouve sous-jacente à l'« esprit du temps » (l'expression est d'Edgar Morin), qu'une simple chapelle ou école artistique soumise aux jeux, aux remous, aux fluctuations d'une mode passagère. Les infrastructures technologiques et hautement « sophistiquées » des sociétés industrielles avancées ne sont que l'autre face d'une même médaille : les superstructures culturelles peuvent être considérées, à l'analyse, comme leur exacte réplique. C'est l'hypothèse formulée par l'auteur.

ABSTRACT

[*Permutational Art*] Founding himself on the works of Abraham Moles, particularly his *Sociodynamics of Culture*, the author of this study attempts to formulate a methodological common ground between the works of Lévi-Strauss and the most outstanding contemporary authors of linguistics (A. J. Greimas, Louis Hjelmslev, Troubetzkoy, etc.) in order to present a general outline of what Moles calls « permutational art », which is far more an important social phenomenon of a given era, a vision of the world which underlies the « spirit of the times » (the expression is of Edgar Morin), than merely an artistic movement or school subject to the play, eddies and fluctuations of a passing trend. The technological and highly sophisticated infrastructures of advanced industrial societies are but one face of a coin; upon analysis, it becomes apparent that cultural superstructures are their exact replica. This is the hypothesis formulated by the author.

RESUMEN

[*El arte permutacional*] A partir de los trabajos de Abraham Moles y, en particular, de su *Sociodinámica de la cultura*, el autor trata de establecer vínculos metodológicos con los análisis de Lévi-Strauss y de los autores más prestigiosos de la lingüística contemporánea (A. J. Greimas, Louis Hjelmslev, Troubetzkoy, etc.) con vistas a trazar las grandes líneas de lo que Moles denomina el « arte permutacional », el cual es mucho más un fenómeno social actual de envergadura, una visión del mundo subyacente al « espíritu del tiempo » (la expresión es de Edgar Morin), que una simple capilla o escuela artística sometida a los juegos, a los vaivenes y a las fluctuaciones de una moda pasajera. La infra-estructura tecnológica y altamente « sofisticada » de las sociedades industriales avanzadas es sólo la otra cara de una misma moneda : las super-estructuras culturales pueden ser consideradas, para el análisis, como su réplica exacta. Tal es la hipótesis del autor.