Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6020

Le collage : une lecture épistémocritique du réel

Magali Nachtergael

Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, Lyon : Al Dante / Questions théoriques, coll. « Forbidden beach, », 2007, 144 p., EAN 9782849571156.

Pour citer cet article

Magali Nachtergael, « Le collage : une lecture épistémocritique du réel », Acta fabula, vol. 11, n° 10, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document6020.php, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 17 Octobre 2026, DOI : 10.58282/acta.6020

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

Le collage : une lecture épistémocritique du réel

Magali Nachtergael

Olivier Quintyn, agrégé de lettres modernes, écrivain le jour, est aussi connu pour ses expérimentations sonores plutôt nocturnes. *Dispositifs/dislocations* porte en lui-même donc le fruit d'une double vie qui développe alternativement les compositions poétiques et l'échantillonnage musical jusqu'à ce qu'un dispositif vienne les réconcilier. L'approche épistémocritique d'O. Quintyn a pour but d'ancrer le collage dans la critique philosophique de la culture moderne, en proposant une lecture pragmatique inspirée de Nelson Goodman.

Le collage : un dispositif de synthèse de l'hétérogénéité

Le point de départ des dispositifs modernes surgissent dans l'opération de collage, apparue au début du XX^{e} siècle avec les avant-gardes selon trois modalités plastiques rappelée par O. Quintyn : le collage, l'assemblage et le « ready-made ». Ces modalités d'assemblage d'éléments hétérogènes en deux ou trois dimensions semblent en ce sens historiquement datés alors que la pratique du dispositif collagiste a perduré tout au long du siècle jusqu'à être encore réactualisée à l'ère numérique. La dimension philosophique du collage (déjà annoncée par Aragon en 1965 dans *Les Collages*, Paris, Hermann) mérite donc d'être considérée comme phénomène propre à la modernité : O. Quintyn considère qu'il recouvre une « opération de symbolisation — qui prend nécessairement une dimension cognitive » (p. 21). Il s'agit donc pour l'auteur de démonter un problème épistémologique majeur dans la représentation du monde à partir du collage, s'appuyant sur la théorie de *l'incommensurabilité* énoncée par Paul Karl Feyerabend pour tenter de démontrer que le collage en est la manifestation plastique.

L'assemblage de deux unités autonomes produit en effet un conflit : seul le dispositif, qui les englobe de façon plus large, peut leur ménager un sens, même si ce sens dénonce l'absurdité des assemblages. « Cette logique implique qu'il n'y a pas un seul monde vrai, mais plusieurs modes de construction de mondes possibles simultanés, en conflit, que seuls un ou plusieurs effets de *dispositio* logiquement et génétiquement postérieurs peuvent articuler » conclut O. Quintyn (p. 25). Ce principe trouve aussi sa validité dans d'autres domaines du savoir (Michel Foucault parle de dispositif de sexualité, Francis Ponge consacre un article sur le dispositif poétique de Lautréamont) et témoigne de la nécessité d'articuler l'hétérogène dans un système. L'hypothèse d'O. Quintyn est que le collage est un « mécanisme de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

construction de sens à partir de relations d'entités hétérogènes » (p. 28) et qu'il faut le considérer d'un point de vue sémiotique pour saisir son ambivalence.

Rejetant l'idée qu'un collage serait une simple citation, même abstraite, O. Quintyn préfère la notion de trace indicielle laissée brute dans le collage. La partie prélevée et collée dans le dispositif sémiotique figurerait donc un « échantillon » destiné à être articulé suivant une « syntaxe précise dans une œuvre » (p. 36), notamment dans les compositions musicales. L'échantillon a valeur d'exemple : il signifie la totalité absente, tout en ayant la forme d'un fragment. Tout le jeu de l'échantillonnage consisterait donc à implémenter ces fragments selon un rythme qui accentue l'intensité du « prélèvement ». Toutefois, « la pensée de l'échantillon est encore profondément enracinée dans une modernité négative de l'impureté et du mélange : celle des papiers collés cubistes et des *Combine Paintings* de Rauschenberg » (p. 45).

En guise de grille de lecture des dispositifs collagistes, O. Quintyn propose une classification à travers leur valeur d'exemplification, d'implémentation, ou de synthèse intermédiaire qui va déterminer sa lecture des œuvres en fonction de leur dominante (concept emprunté à Roman Jakobson dans *Questions de poétique*). La tension constitutive du dispositif, évoquée en introduction, ne se résout pas pour autant : elle entraîne une forme d'*épochè*, une suspension du sens et met en scène un « *différend* profond, dans la nature de l'échantillon, entre matériau et sens, entre saisie phénoménologique et saisie sémantique » (p. 49).

Opposition entre photomontage et collage dada

O. Quintyn s'intéresse dans un chapitre intitulé « Dispositifs analytiques, dispositifs synthétiques » au principe du photomontage, qui gomme la dimension matérielle de l'assemblage. Si l'on garde à l'esprit le caractère indiciel de la photographie[1], le photocollage pratiqué par les constructivistes russes dont Rodtchenko ou El Lissitzky se distingue nettement des assemblages *Merz* de Kurt Schwitters ou d'Arman. Pour ces derniers, pas de « synthèse du percept » (p. 52) mais une « pulvérisation, sa dissémination en une multiplicité d'effets non congruents » (p. 53). En effet, les photocollages créent un « effet de disposition iconique final qui reconstruit une totalité » (p. 54) qui gomment les jointures entre les documents, à l'instar des compositions de John Heartfield, l'initiateur du photomontage. Ces « synthèses iconiques » constituent des « équivalents visuels des métaphores verbales » (p. 55), comme le souligne l'auteur en reprenant le vocabulaire des figures de styles (tels que les procédés métonymiques ou paratactiques, appliqués aux œuvres plastiques). Le collage est en tout cas considéré comme un « retraitement de médiations », c'est-à-dire qu'il traite des échantillons, déjà eux-

1 O. Quintyn se réfère à Philippe Dubois mais on peut également rappeler le travail de Rosalind Krauss sur cette question.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mêmes médiateurs d'une in-formation (« mise en forme »), pour les reconfigurer selon une codification, voire une idéologie nouvelle.

Bien entendu, le collage contient une dimension critique de ces canaux de médiations, en subvertissant leur *in-formation* d'origine. Le montage met également en scène ces bouts de sens informes, les dramatise selon « un mode d'action symbolique global : un dispositif » (p. 65).

Désenchantement et allégorie moderne

Dans la deuxième partie de son ouvrage, intitulée « Collage, négativité, ultra-allégorie », O. Quintyn observe le collage du point de vue des premières analyses qui ont accompagné son apparition. Principalement concentrées en Allemagne, elles ont élaboré une « théorie critique de la *culture* contemporaine » (p. 69), une « analyse épochale » dont le sens s'applique autant à l'étude d'une époque qu'à la suspension du jugement, l'*époché*. Chez Theodor Adorno, Ernst Bloch et plus encore Siegfried Kracauer, le collage est considéré comme symptomatique d'un *Zeitgeist*, tout particulièrement dans l'opération de montage cinématographique. Ère moderne de la déliaison, de la fin des « grandes articulations naturelles » et du « désordre non maîtrisé du monde », elle est celle qui voit la « démythologisation » de cette société capitaliste anti-naturelle. Le montage/collage engendre une nouvelle forme de lecture dialectique du monde, fondée sur une rationalité qui re-dispose « la vie mutilée de l'homme moderne » (p. 73). Mais que ce soit pour Kracauer ou Adorno, le matériau de cette reconfiguration de la vie moderne se doit lui-même d'être tiré de la réalité « épochale », au risque de l'aporie, au cœur de l'esthétique adornienne.

Ainsi le collage est avant tout un démontage d'une réalité donnée comme faussement naturelle, et critique le « kitsch » de cette réalité qui a toutes les apparences de l'unité. O. Quintyn développe et rappelle dans ce chapitre que, dans sa *Théorie esthétique*, Adorno considère ce processus à la fois « marginal et central » (p. 76), et qu'il constitue une véritable matrice théorique de sa critique de l'art moderne, posant de façon concrète la dialectique entre le « Tout et la partie ». S'appuyant ensuite sur un parallèle entre collage dadaïste et allégorie baroque, O. Quintyn suggère que la lecture morcelée du réel opérée par le collage aurait pour effet de réactiver la figure de l'allégorie baroque, telle que Walter Benjamin l'a présentée dans *Trauerspiel* en 1925 (*Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, trad. Sylvie Muller, 1984). Ce texte qui voit apparaître la notion d'« image dialectique » fait subtilement écho à la « chaotologie » dada qui a pour objectif de déconstruire les idéaux, selon le mode du « désenchantement » : « les dadaïstes, comme les baroques tardifs, ont conscience de vivre dans une époque de décadence, précipités tardifs d'une Europe laminée par la guerre, et d'une civilisation technicienne » (p. 88), nous rappelle O. Quintyn. Ce remontage

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

historique opéré par Heartfield, Schwitters ou Höch n'est pas sans évoquer l'activité du rhapsode grec qui cousait les épisodes épiques entre eux, et abonde dans le sens d'une lecture historique symbolique de l'époque, tout en remotivant ses signes à travers la disruption paratactique.

Pour conclure ce chapitre, O. Quintyn rejoint la pensée d'Ernest Bloch en affirmant le caractère précaire du collage et du montage, malgré sa dimension « ultra-allégorique ». En choisissant le chaos du collage, l'entreprise dadaïste de reconfiguration du réel aboutit à la création d'un instantané, celle des surréalistes fait une lecture du monde à contretemps : toujours elle-même en décalage avec sa visée totalisante. Il faudrait alors regarder le monde à travers le prisme du collage, comme s'il s'agissait d'une anamorphose « du monde en mondes – pluriels, hétérogènes, incommensurables » (p. 94).

Dans l'avant-dernier chapitre de son livre, O. Quintyn analyse une œuvre poétique radicale de Denis Roche, *Dépôts de savoir et de technique* (Fiction & Cie, Seuil, 1980), dans lequel ce dernier expérimente la technique du *cut-up.* Repérant dans ce travail de composition poétique et d'échantillonnage un palimpseste photographique (« *Clicks'n cuts* », comme l'annonce le chapitre), O. Quintyn considère l'opération poétique comme un « photomontage textuel » (p. 101). Le dispositif rochien fait, selon le principe de « dépôts », alterner citations et indices sur l'auteur, arbitrairement coupés à 61 signes par lignes. Le tout forme un autoportrait incomplet, incompréhensible, qui prend la forme d'un long poème samplé, où chaque ligne fonctionne comme un « photogramme » et qui rapproche en effet le *cut-up* textuel du photomontage photographique.

En conclusion : perspectives épistémocritiques

Le dernier chapitre sur la « Culture de masse et les stratégies d'implémentation », O. Quintyn réaffirme la puissance du collage comme dispositif de critique épistémique et de construction de « mondes symboliques incommensurables » (p. 115), aboutissant à la création d'une « culture » spécifique de l'assemblage des formes dans une époque moderne caractérisée par la masse. Appliquant lui-même la technique du montage, l'auteur insère des encarts digressifs (« *Alternate take* ») sur le futurisme italien ou l'artiste pop Jasper Johns. Il ressort de son cheminement entre les débris recomposés du réel une affirmation par le collage d'un monde utopique, littéralement reconstruit dans l'œuvre comme s'il s'agissait d'un plan architectural et sociétal, à l'instar des constructivistes russes. L'auteur réhabilite, en faisant converger esthétique collagiste et stratégie productiviste, l'idéal du « *Proletkult* », une forme de culture alliant art et idéologie définie par Walter Benjamin dans une conférence prononcée en 1934 et intitulée « L'Auteur comme producteur ». O. Quintyn en décèle d'ailleurs « une survivance *light* dans le poids croissant accordé au design et à l'art appliqué tout au long du siècle » (p. 123) et

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

identifie cette stratégie culturelle dans plusieurs mouvements artistiques du Bauhaus à Support/Surface en passant par le Pop'art et les situationnistes. Concluant sur la valeur ethnographique du geste collagiste, O. Quintyn met au jour la valeur de « l'implémentation documentaire » (p. 131) qui surgit dans les accumulations ou collections d'artistes. Cette juxtaposition exponentielle d'objets hétéroclites renvoie à l'hétérogénéité constitutive de notre époque globalisée. La démarche est donc à la fois révélatrice et critique, tout se préservant une marge tactique qui ne prend pas au premier degré l'approche critique. L'auteur préfère le terme d'épistémocritique pour qualifier ce geste qui produit des dispositifs signifiants par nature transitoires mais ontologiquement liés au réel.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Magali Nachtergael
Voir ses autres contributions

Courriel : nachtergael@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.