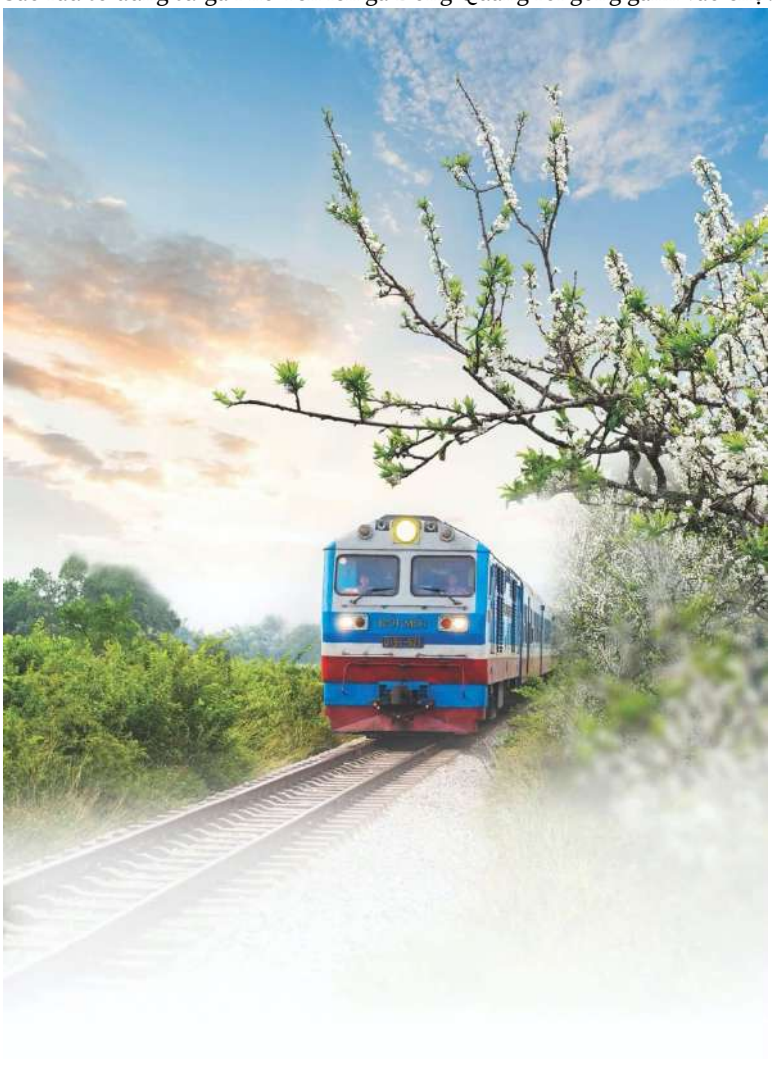

NGÀY HỘI DI SẢN THEN TÀY 2026
MẠCH THEN
NƠI BIÊN CƯƠNG
Một câu chuyện di sản – Nhiều thế hệ tiếp nối
Câu chuyện gìn giữ và trao truyền Then được kể bởi chính những nghệ nhân, những người nắm giữ di sản.
ĐẶC BIỆT CÓ SỰ THAM GIA CỦA
NSND TRIỆU THỦY TIÊN
CÙNG CÁC NGHỆ NHÂN ĐẾN TỪ LẠNG SƠN
Những tiếng Then hòa quyện trong một mạch kể xuyên suốt.
KHAI MẠC • 20:00 | 21.11.2026
Quảng trường 25/12, xã Bình Liêu
TRẢI NGHIỆM • 08:00 | 22.11.2026
Không gian chợ trung tâm Bình Liêu
Workshop về Then • Hộ chiếu trải nghiệm Ngày hội di sản Then
Tham gia hoạt động ý nghĩa – Nhận những phần quà hấp dẫn
HẸN LỊCH ĐẾN BÌNH LIÊU!
Trân trọng kính mời quý khán giả và du khách cùng trải nghiệm.

CON TÀU VÀ TIẾNG HÁT XỨ LẠNG

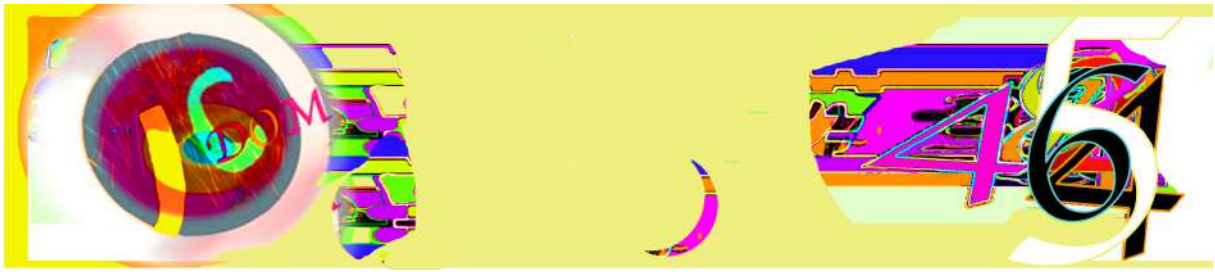
Tôi may mắn được ngồi trên con tàu du lịch Thái Nguyên - Hà Nội ngày cuối cùng của festival Trà 2026. Thật cảm ơn UBND tỉnh Thái Nguyên vô cùng khi cho tôi và rất nhiều người nhớ lại ký ức những năm xưa của ga Phổ Yên, ga Lưu Xá, ga Đồng Quang. Và thế rồi, những năm tháng học trò ngồi đường tàu trông ngóng phía xa xăm để đợi con tàu chạy qua mà nhớ về quê hương,... Ấy còn chưa kể đến ký ức về những cô, những bác nông dân khênh từng bao rau to đùng từ ga Phổ Yên lên ga Đồng Quang rồi gồng gánh vào chợ. Thật là bao nhiêu niềm xúc động.



LE TRAIN ET LES CHANTS DE LA RÉGION DE THAI NGUYEN

J'ai eu la chance de monter à bord du train touristique reliant Thai Nguyen à Hanoï, lors de la dernière journée du Festival du thé 2026. Je suis infiniment reconnaissant envers le Comité populaire de la province de Thai Nguyen de m'avoir offert — ainsi qu'à tant d'autres — l'occasion de renouer avec les souvenirs d'autrefois dans les gares de Pho Yen, Luu Xa et Dong Quang. Cela a fait resurgir des réminiscences de mes années d'étudiant, lorsque je m'asseyais près des voies ferrées, le regard perdu au loin, dans l'attente du passage du train — un instant qui, invariablement, éveillait en moi la nostalgie du foyer. Et puis, il y a ces souvenirs des agriculteurs — hommes et femmes — transportant d'énormes sacs de légumes depuis la gare de Pho Yen jusqu'à celle de Dong Quang, les portant à l'aide de palanches vers le marché local. C'était une expérience profondément émouvante.

Hôm nay trong chuyến tàu du lịch từ Hà Nội về xứ trà Thái Nguyên, tôi bất chợt nhớ lại dòng cảm xúc cách đây mấy năm khi từ con tàu Thái Nguyên nhớ về con tàu Xứ Lạng.



Dân Lạng Sơn ai cũng đều nằm lòng câu hát của soạn giả Trung Thu
"Pây tàu khỉn piên trái Nam Quan
Là mà thâng Lạng Sơn quê noọng"
Nghĩa là
Con tàu lên biên giới Nam Quan
Là đến với Lạng Sơn quê em
Con tàu năm ấy lên Xứ Lạng đẹp và thi vị lắm. Nó đi từ thực tại đến quá khứ, từ tiếng tính cho đến lời then và đi về miền ký ức của biết bao nhiêu con người nơi biên cương Tổ Quốc.

Aujourd'hui, alors que je voyageais en train de Hanoï vers Thai Nguyen — terre du thé —, un souvenir d'autrefois m'est soudain revenu : à bord d'un train en route pour Thai Nguyen, mes pensées s'étaient alors envolées vers le train à destination de Lang Son. Tous les habitants de Lang Son connaissent par cœur ces vers, écrits par le compositeur Trung Thu :

« Pây tàu khỉn piên trái Nam Quan
Là mà thâng Lạng Sơn quê noọng »

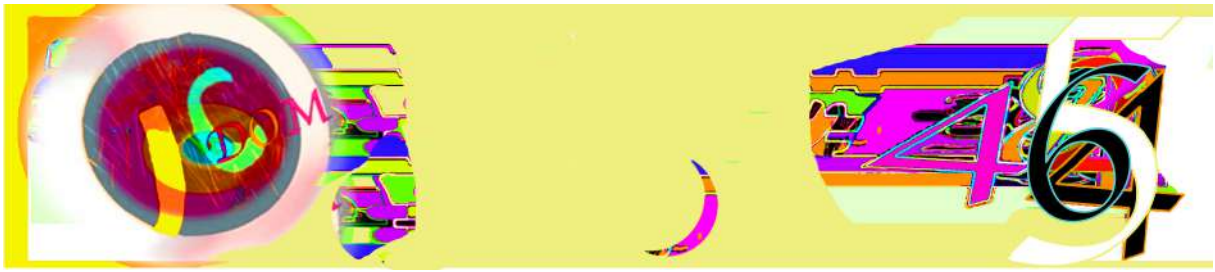
Ce qui se traduit par :

Le train monte vers la frontière de Nam Quan,
Pour arriver à Lang Son — mon pays natal.

À cette époque, ce train, en route vers Lang Son, était empreint d'une beauté toute poétique. Il franchissait la frontière entre présent et passé — des notes vibrantes du luth *tinh* aux vers lyriques des chants *Then* —, nous transportant au cœur des souvenirs chers à tant de personnes vivant le long de la frontière nationale.

Hình ảnh con tàu chạy qua trường Việt Bắc chiều nay gợi nhớ cho tôi rất nhiều câu chuyện và nhiều kỷ niệm của thời xa xưa. Ngày của những năm chiến tranh ấy chưa có nhiều xe ô tô đi lại trên con đường 1A như bây giờ và con đường 1A khi ấy hãy còn gập ghềnh vô cùng. Khi đó, chỉ có tàu hỏa là phương tiện đi lại hữu hiệu nhất cho con người ta khi từ Hà Nội lên thị xã Lạng sơn và ngược lại. Những chuyến tàu hỏa năm xưa ấy không chỉ chở người, chở hàng hóa từ thủ đô lên Xứ Lạng mà còn chở theo cả 1 không gian văn hóa vô cùng đặc sắc, thi vị. Không gian văn hóa ấy là những câu hát thân thương và những lời hẹn ước đầy chất thơ lãn mạn trong suốt dặm dài hành trình của con tàu qua miền Xứ Lạng. Ngày ấy, những khi tàu đi qua ga Bắc Lệ (Hữu Lũng), Bắc Thủy (Chi Lăng), qua ga Bản Thí rồi lên ga Lạng Sơn, Đồng Đăng thì lại có từng tốp khách từ các bản làng xa xôi cứ thế mà kéo lên, nối dài những toa tàu khách. Trong tốp người ấy có những người đem sản nông phẩm lên thị xã Lạng Sơn để bán và mua về những vật dụng cần thiết nhưng cũng có những chàng trai, cô gái Nùng theo chuyến tàu để lên thị xã đi chợ,

Le passage du train près de l'école Viet Bac, cet après-midi, fait resurgir bien des récits et des souvenirs d'une époque révolue. Durant les années de guerre, la route nationale 1A — alors extrêmement accidentée et irrégulière — voyait circuler bien moins de véhicules qu'aujourd'hui. À cette époque, le train constituait le moyen de transport le plus efficace entre Hanoï et la ville de Lang Son. Ces convois ne se contentaient pas d'acheminer passagers et marchandises de la capitale vers la région de Lang Son ; ils transportaient avec eux une atmosphère culturelle singulière et poétique, empreinte de chansons chères aux cœurs et de promesses romantiques échangées tout au long du

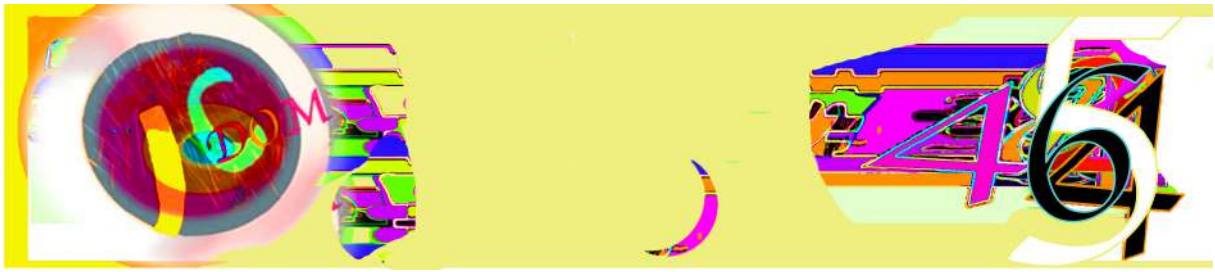


long périple à travers les paysages de Lang Son. À cette époque, lorsque le train marquait l'arrêt dans des gares telles que Bac Le (Huu Lung), Bac Thuy (Chi Lang) ou encore Ban Thi — avant d'atteindre enfin Lang Son et Dong Dang —, des groupes d'habitants venus de villages reculés montaient à bord, emplissant les wagons. Parmi eux, certains se rendaient à Lang Son pour y vendre leurs produits agricoles et acheter des biens de première nécessité, tandis que de jeunes hommes et femmes de l'ethnie Nung rejoignaient la ville pour se rendre au marché.

đi hội và tìm bạn. Và mỗi khi gặp nhau trên tàu, họ lại cùng nhau cất lên những câu sli dạt dào và chứa chan cảm xúc. Họ cứ say đắm hát, cứ say đắm đối đáp và say đắm hò hẹn mặc cho những con mắt hiếu kỳ, ngạc nhiên, thán phục và cũng vô cùng say đắm của những hành khách phương xa đang nhìn ngắm họ. Từ ấy, chuyến tàu không chỉ còn là đưa đón mà đã trở thành chuyến tàu chở những câu hát yêu thương và tình yêu vô bờ bến. Canh sli trong bản có khi hát 2, 3 ngày còn chưa dứt mà vẫn chẳng bày tỏ được lời thương lời nhớ thì canh sli trên tàu vỏn vẹn có 2, 3 tiếng đã chia tay thì sao bù đắp nổi niềm nhớ nhung? Vì thế bước xuống tàu rồi, đôi trai gái vẫn bồi hồi nhớ thương. Vậy là chuyến tàu sau, họ lại đến để chờ đợi và tìm nhau. Có khi họ tìm thấy nhau nhưng cũng có khi chờ hoài chẳng thấy, họ cứ để câu sli thẫn thờ, cô đơn và mãi cứ buồn vời vợi.
Cùng với sự thay đổi của thời gian và con người, không gian văn hóa ấy đã chìm sâu vào ký ức người Xứ Lạng và du khách thập phương của những thế hệ 6,7,8 và 9x, để đến nay khi nhắc về những chuyến tàu trong quá khứ ấy, người ta vẫn bồi hồi và ước ao.

Ils se rendaient à des fêtes, en quête de rencontres. Dès qu'ils se retrouvaient à bord du train, ils entonnaient des *sli* — des chants folkloriques traditionnels — empreints d'une émotion profonde et sincère. Ils chantaient avec une telle ferveur, échangeant des couplets et des promesses amoureuses, sans se soucier le moins du monde des regards curieux, surpris, admiratifs — et tout autant captivés — des autres passagers. Le train devenait alors bien plus qu'un simple moyen de transport ; il se transformait en un vaisseau transportant des chants d'affection et d'amour infini. Dans leurs villages, une séance de *sli* pouvait durer deux ou trois jours, sans pour autant parvenir à exprimer pleinement tout le désir et la tendresse ressentis ; comment, dès lors, deux ou trois heures de trajet — avant la séparation inévitable — auraient-elles pu suffire à apaiser une aspiration si profonde ? Ainsi, même après avoir quitté le train, ces jeunes hommes et femmes demeuraient habités par un manque persistant et poignant. Ils revenaient alors pour le train suivant, attendant et cherchant à se retrouver. Parfois, ils se rejoignaient ; d'autres fois, ils attendaient en vain, laissant leurs *sli* errer, solitaires et délaissés, imprégnés d'une tristesse profonde et durable. Au fil du temps et du passage des générations, ce paysage culturel singulier s'est estompé, ne subsistant plus que dans la mémoire des habitants de Lang Son et des voyageurs de tous horizons — ceux des générations nées dans les années 60, 70, 80 et 90. Aujourd'hui encore, l'évocation de ces voyages en train fait vibrer les cœurs, éveillant une nostalgie empreinte du désir de retrouver ces jours révolus.

Tôi lại nhớ lần nọ bác Minh (NSUT Hồng Minh) kể lại với tôi kỷ niệm thời tuổi trẻ của bác và mẹ tôi. Năm đó, bác Minh với mẹ tôi đi diễn ở Đồng Mỏ. Khi ra đến ga Lạng Sơn thì mẹ tôi chợt nhớ là quên đồ ở nhà. Vậy là tất tả bắt xe về lấy trong sự sốt ruột của bác Minh. Đúng đến lúc tàu chạy thì mẹ tôi kịp về đến ga. Lúc ấy trên vai bà ấy đeo



cái đàn Arcoordeon to đùng mà vẫn nhảy lên tàu rất hiên ngang. Bác Minh bảo rằng: Hồi ấy mà mẹ mày sảy chân cái thì chả có mày rồi.
Tôi ước sao, tôi sẽ gặp lại con tàu cổ tích ấy.

Je me souviens d'une fois où oncle Minh (l'artiste émérite Hong Minh) a évoqué un souvenir de sa jeunesse — une anecdote qui le concernait, lui et ma mère. Ils étaient en route pour aller donner une représentation à Dong Mo. Arrivée à la gare de Lang Son, ma mère s'est soudain rendu compte qu'elle avait oublié quelque chose chez elle. Elle est repartie en toute hâte pour le récupérer, laissant oncle Minh dans une attente anxieuse. Elle a réussi à revenir à la gare juste au moment où le train démarrait. Avec un imposant accordéon sur l'épaule, elle a sauté dans le train en marche avec une audace remarquable. Oncle Minh a fait cette remarque : « Si elle avait glissé à ce moment-là, tu ne serais pas là aujourd'hui. »
Comme j'aimerais pouvoir croiser à nouveau ce train, tout droit sorti d'un conte de fées.

Đoàn nghệ thuật dân tộc Lạng Sơn.



Nhóm Đồi Hoa vinh dự được các thầy cô cho đồng hành với chương trình Talk show "Âm vang Việt Bắc - Dòng chảy di sản" do Ban âm nhạc VOV3 Đài tiếng nói Việt Nam thực hiện. Chương trình bàn về công tác đào tạo môn Đàn hát then của Trường Cao đẳng VHNT Việt Bắc và sẽ được lên sóng vào ngày văn hoá Việt Nam.
Xin cảm ơn các thầy cô và các anh chị ở BBT VOV3 nhiều ạ!
Tiếc quá! Hôm nay anh Mai Văn Lạng không lên @@



Ngày xưa đại thi hào Nguyễn Du mô tả tiếng đàn của Kiều như thế này:
"Trong như tiếng hạc bay qua
Đục như tiếng suối mới sa nửa vời
Tiếng khoan như gió thoảng ngoài
Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa"
Nghe thì thấy đậm đà màu sắc thơ ca và nghệ thuật. Ấy nhưng mà đi dự cuộc thi độc tấu và hoà tấu nhạc cụ dân tộc mới thấu tận tim gan những câu thơ ấy.
Trời ơi! Có những lúc khán giả lặng người vì từng tiếng tơ, tiếng trúc, tiếng nhấn, tiếng nhá, tiếng xa, tiếng gần, tiếng khoan, tiếng nhặt, lại có những lúc linh hồn muốn bay ra khỏi xác mà lên sân khấu khiêu vũ cùng tiếng nhạc. Âm nhạc thật tuyệt vời khi đưa tâm hồn con người từ cõi thực tại đến cõi tinh hoa, cõi Niết Bàn.



Tuyệt vời vô cùng. Bao nhiêu tinh hoa âm nhạc Việt Nam dồn hết về Thái Nguyên mấy ngày hôm nay. Thế rồi trăm hoa đua tiếng, trăm nhà đua tài, các nghệ sỹ như những con tằm rút ruột rút gan ra để thăng hoa cùng với cái đẹp.
Hôm nay thực sự tôi không quay video bài nào cả. Không phải bởi vì tôi không có thời gian quay mà do tôi KHÔNG MUỐN QUAY, bởi tôi không thể để cảm xúc phân chia giữa thanh âm đẹp một cách vô sắc vô dục và cái máy điện thoại.
Ảnh: NSNA Bùi Khắc Thiện.




ĐẢNG CỘNG SẢN VIỆT NAM QUANG VINH MUÔN NĂM


CUỘC THI
ĐỘC TẤU Và HÒA TẤU
NHẠC CỤ DÂN TỘC
TOÀN QUỐC - 2026
(ĐỢT II)
ÂM SẮC VIỆT - HỘI TỤ - TỎA SÁNG





LE COURRIER DU VIETNAM

Le Vietnam en français, la francophonie au Vietnam

N°46 (6291)
13-19/11/2026
15.000 VND



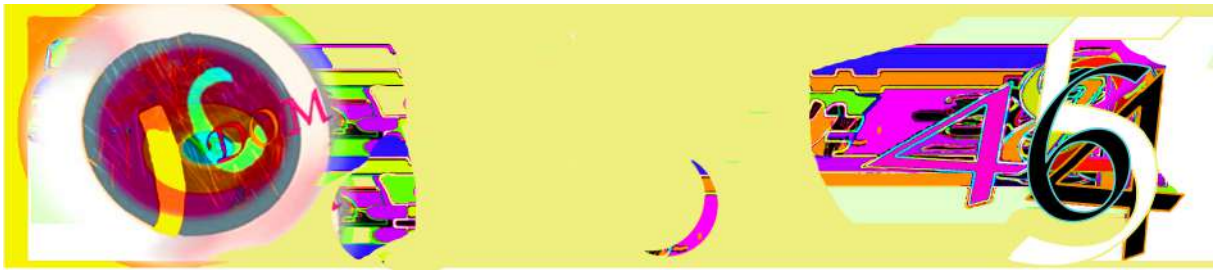
Paix et prospérité, l'ambition francophone



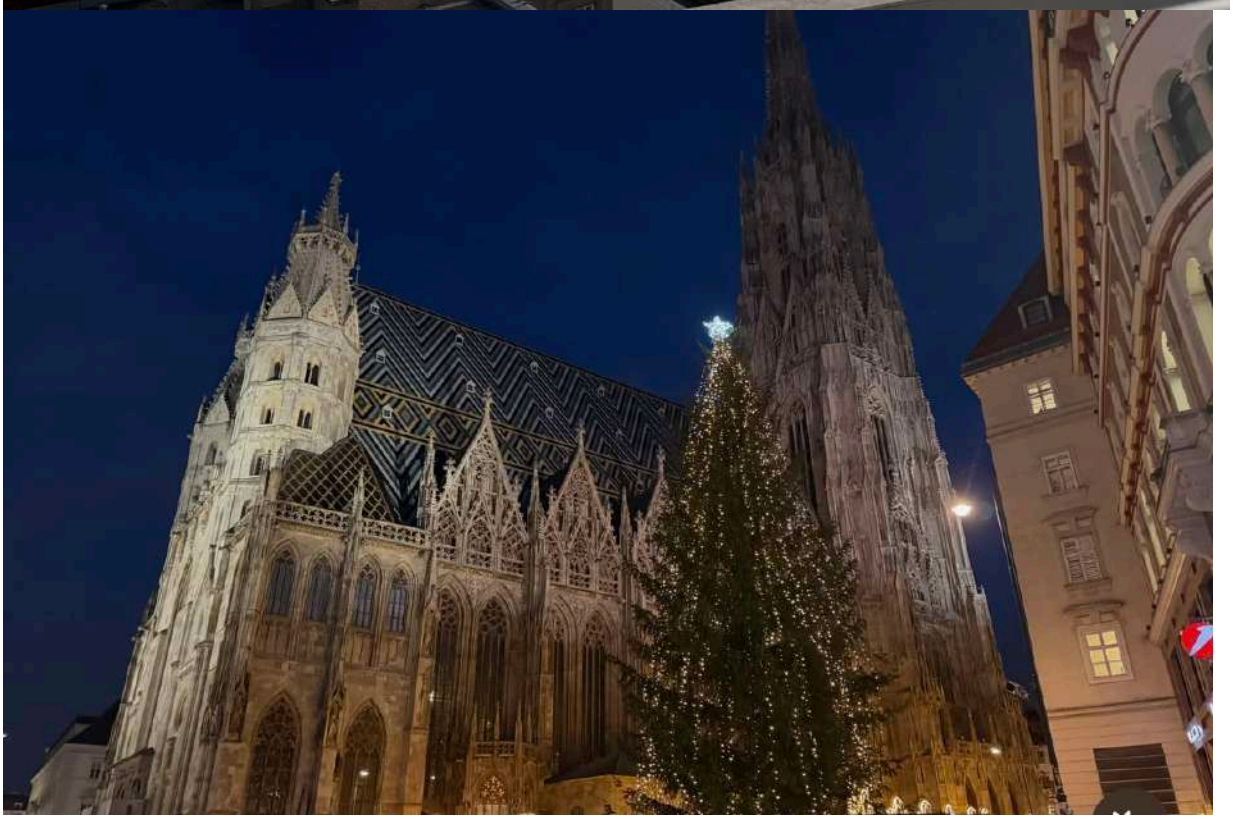
ANDERSON VISITE VISITE encore et encore SEUL Vienne avant et après ses interventions chirurgicales



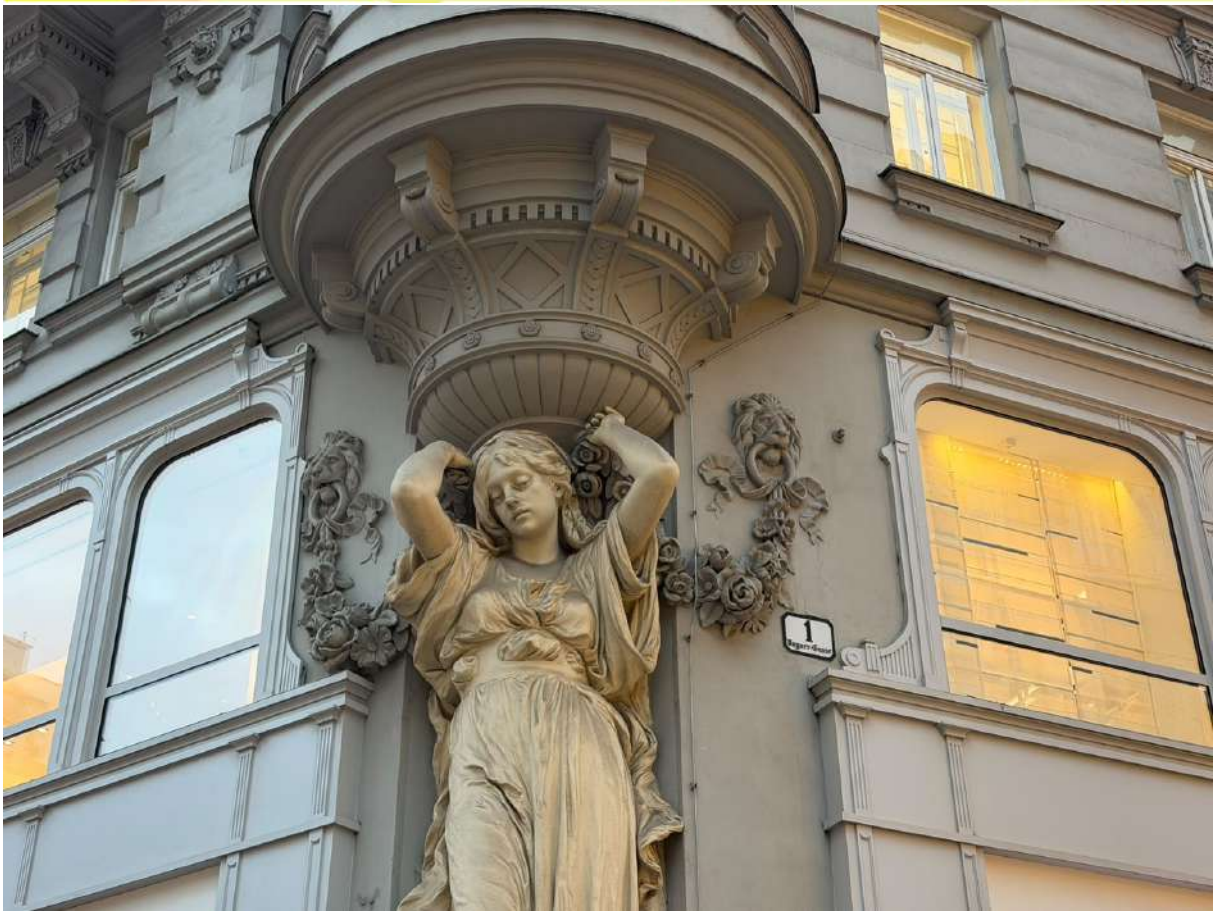

trigema
















PAPRIKA
Paprika




AKRIS
AKRIS
ALBAN BERG
Le Cru


QUAECUNQUE VOVI REDDAM
PRO SALUTE DOMINO


5
VALENTINO




PIPES
ENDLICH
WIEDER WAS,
DAS ANZIEHT.



Ilê Axé Alá Obatalandê

COMUNICADO OFICIAL

CANCELAMENTO DAS CELEBRAÇÕES

O Babalorixá Anderson Argolo de Oxalá comunica aos **filhos e filhas de santo, amigos e à comunidade** o cancelamento das celebrações das seguintes festas:

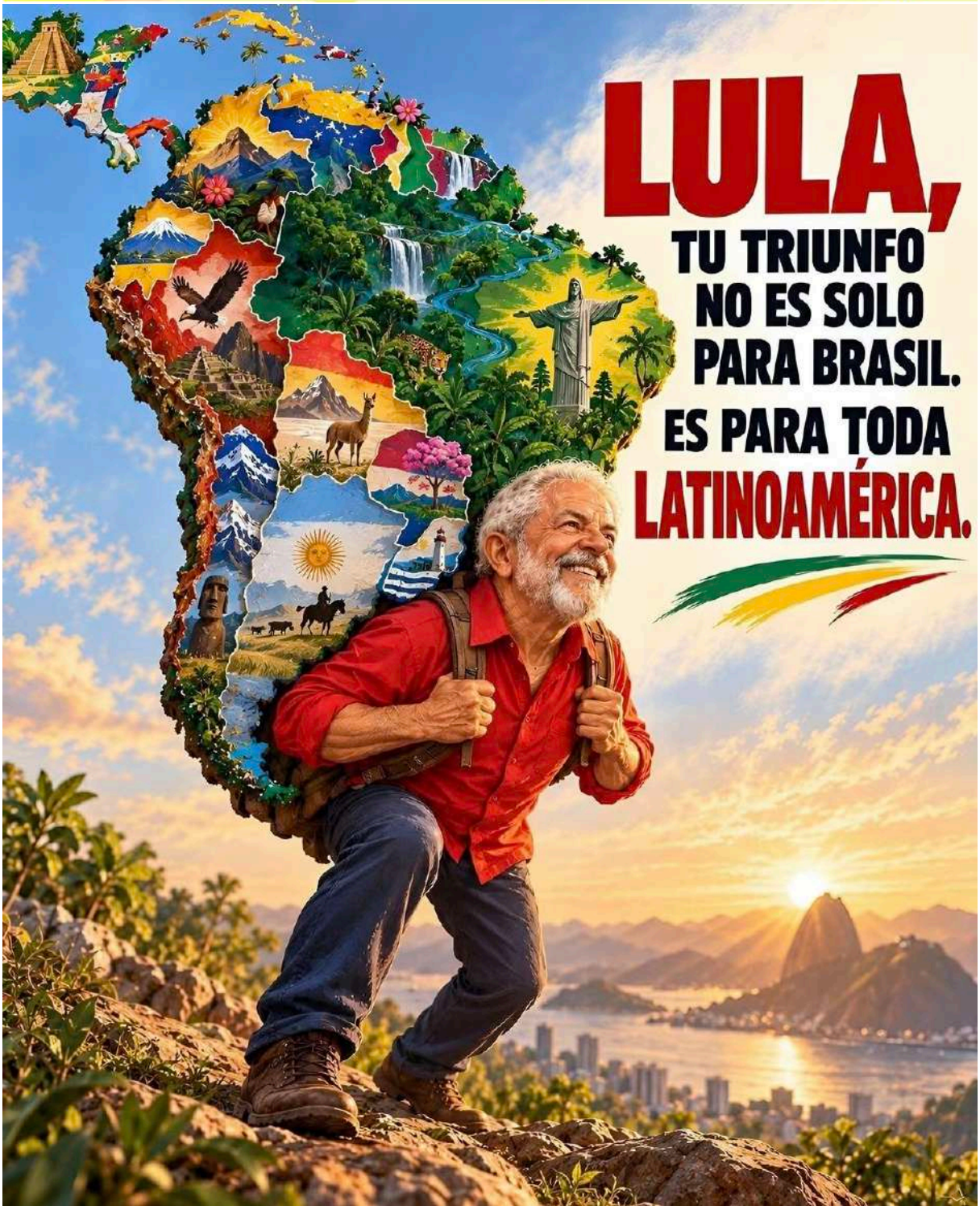
- **Festa do Caboclo Sutão das Mata,** no dia 28 de novembro;
- **Festa de Oxóssi,** do Babalorixá, no dia 19 de dezembro;
- **Festa de Xangô e Iansã, em dezembro.**

O Ilê Axé Alá Obatalandê retomará suas atividades públicas **a partir de janeiro de 2027,** por conta das celebrações de despedidas do Axexê da Ialorixá Amélia do Oxalá.

Babalorixá Anderson Argolo de Oxalá
Ilê Axé Alá Obatalandê
Lauro de Freitas – Bahia


ACTUALITÉ
LE MEXIQUE VIENT D'ÊTRE CLASSÉ
PAYS LE PLUS ACCUEILLANT
AU MONDE
VitalFlow


ORDEM E PR
BRÉSIL
LE ROULEAU
COMPRESSEUR DE
L'EXTRÊME DROITE
PEUT CALER


LULA,
TU TRIUNFO
NO ES SOLO
PARA BRASIL.
ES PARA TODA
LATINOAMÉRICA.


Lula
Brésil
«Le fascisme a été stoppé en Amérique latine»
Gustavo Petro,
ancien président colombien, sur X





Ilê Axé Alá Obatalandê

COMUNICADO OFICIAL

CANCELAMENTO DAS CELEBRAÇÕES

O Babalorixá Anderson Argolo de Oxalá comunica aos **filhos e filhas de santo, amigos e à comunidade** o cancelamento das celebrações das seguintes festas:

- **Festa do Caboclo Sutão das Mata,** no dia 28 de novembro;
- **Festa de Oxóssi,** do Babalorixá, no dia 19 de dezembro;
- **Festa de Xangô e Iansã, em dezembro.**

O Ilê Axé Alá Obatalandê retomará suas atividades públicas **a partir de janeiro de 2027,** por conta das celebrações de despedidas do Axexê da Ialorixá Amélia do Oxalá.

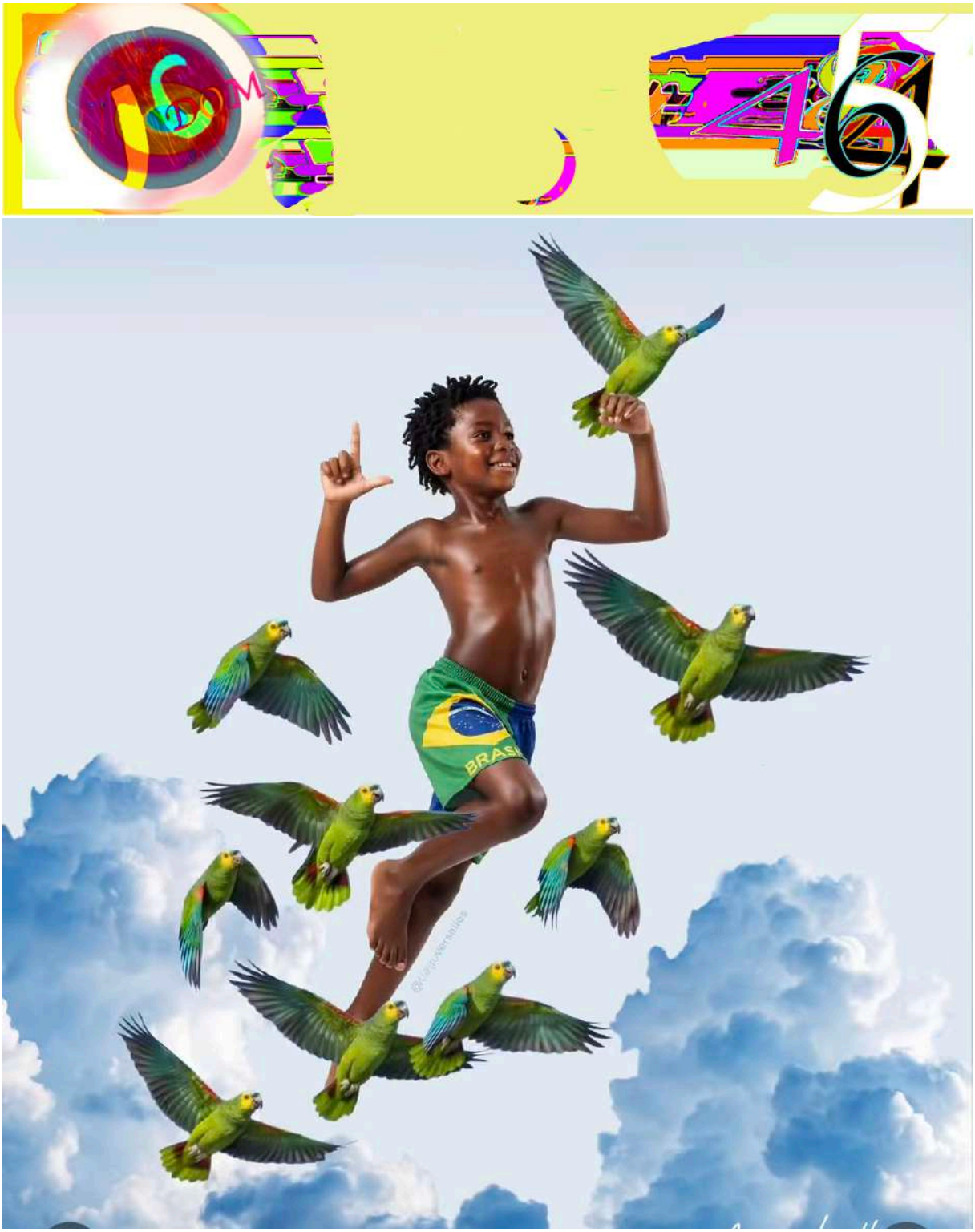
Babalorixá Anderson Argolo de Oxalá
Ilê Axé Alá Obatalandê
Lauro de Freitas – Bahia




Brésil.
Le dernier exploit
de Lula l'invincible

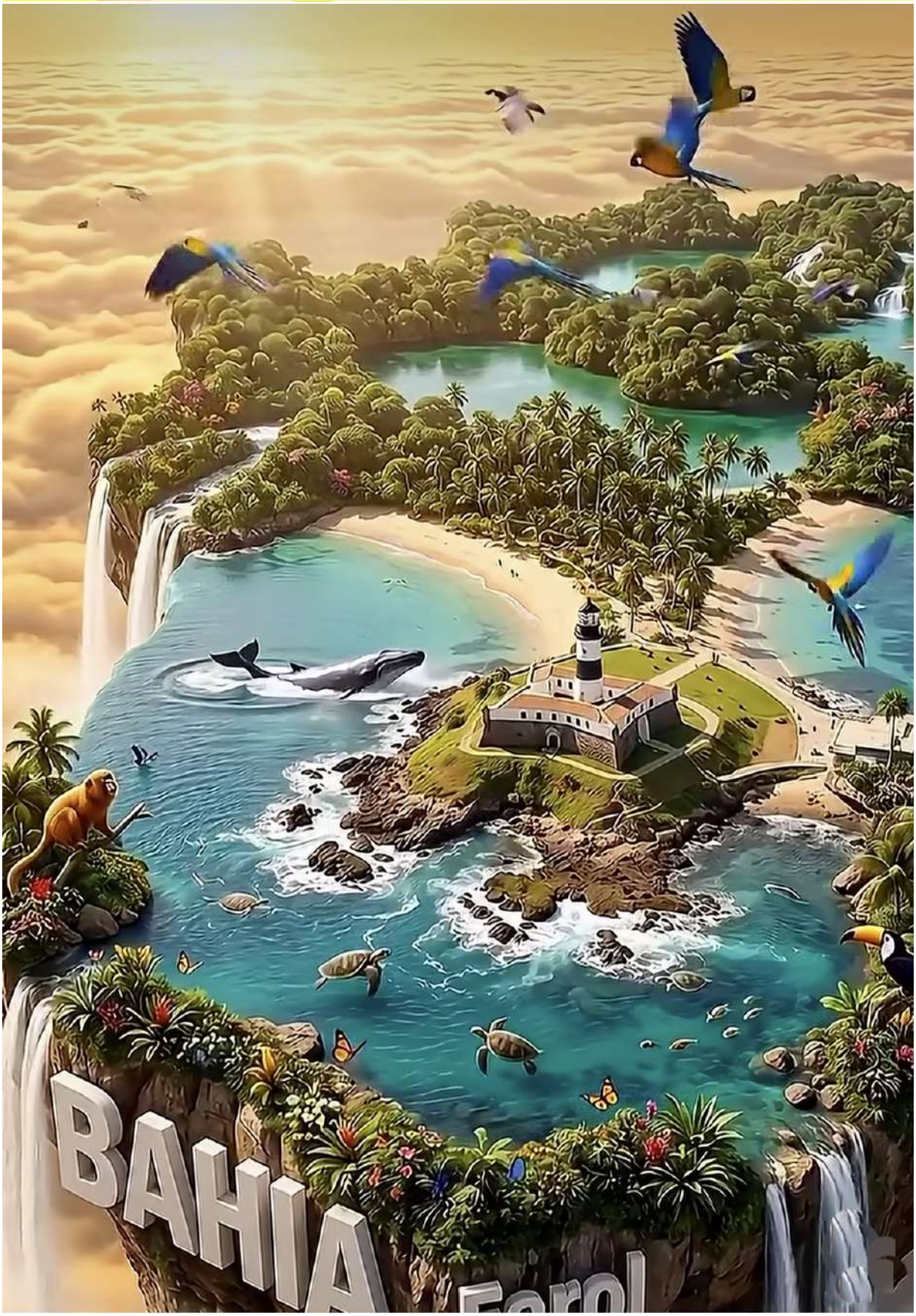

PROCURA-SE
PATRIOTA
RECOMPENSA
R$13,00




BRASIL


Suivre
Grupo Ofá · O Fururu Loorere - O...


PLACHUTTA


BAHIA
Farol




CurioAves






BRÉSIL
CE DIMANCHE,
UNE PARTIE DE
L'AVENIR DU MONDE
SE JOUE AU BRÉSIL.


LULA CONFIRMA VISITA A
MÉXICO


PORTUGUÊS
FOR BUSINESS
Des inventions brésiliennes qui ont changé le monde


ÁFRICA DO SUL
ARRESALA NEWS NOTÍCIAS
INTERNACIONAL
ÁFRICA DO SUL CELEBRA REELEIÇÃO DE LULA COMO VITÓRIA DO SUL GLOBAL
noticias.arresala.org.br
Imagem: Mídias Digitais


PM congratulates Brazil's Lula on election win, vows to deepen India-Brazil ties
INDIA TODAY


LULA PRESIDENTE
FUERA LA DERECHA
ENTREGUISTA..!!
ORDEM E PROGR
PT




Crêpes & Galettes
Crêpes süß
Zucker
Zucker & Zimt
Zucker & Zitrone
Zucker & Butter
Nutella
Nutella & Vanille
Nutella Spekulatius
Nutella & Banane
Nutella vegan
Nutella vegan & Banane
Marillenmarmelade
Erdbeermarmelade
Karameli
Crêpes Galettes
Crêpes Süß
Crêpes Galettes Salzig


LI
BER
TÉ
ÉGA
LITÉ
LULA
LÁ !
PT
Núcleo de
Paris
BRÉSIL, ON EST LÀ !
VENDREDI 23/10 À 16 H
PLACE DE LA RÉPUBLIQUE
TOUTES ET TOUS ENSEMBLE POUR LA DÉMOCRATIE !
COLLECTIF CHACOALHA 13 PARIS
MEMÓRIA DA
RESISTÊNCIA
BRASILEIRA
NA FRANÇA

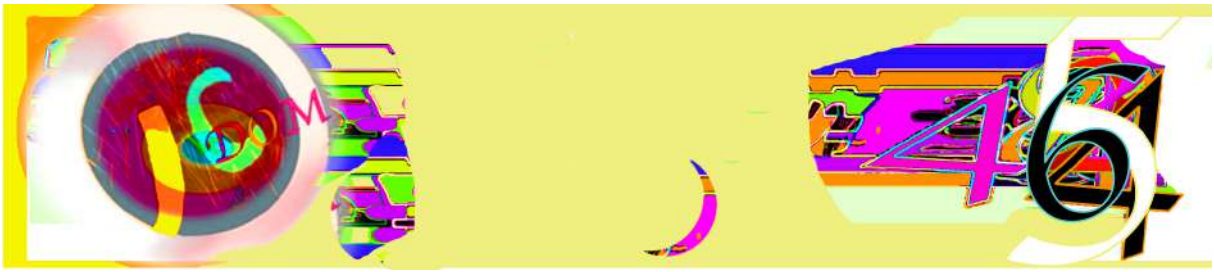

Lula annonce la gratuité des bus le week-end au Brésil pour que les travailleurs puissent profiter davantage de leurs loisirs.
TOUT CE QUE LULA A MIS EN PLACE DEPUIS 2023 →
ORDEM E PROGRESSO
400


ORDEM E PROGRESSO
EDUCAÇÃO
IGUALDADE
SONHOS
JUSTIÇA
UM BRASIL MELHOR

VU PAR AMORIM (BRÉSIL)

CARTOONING FOR PEACE





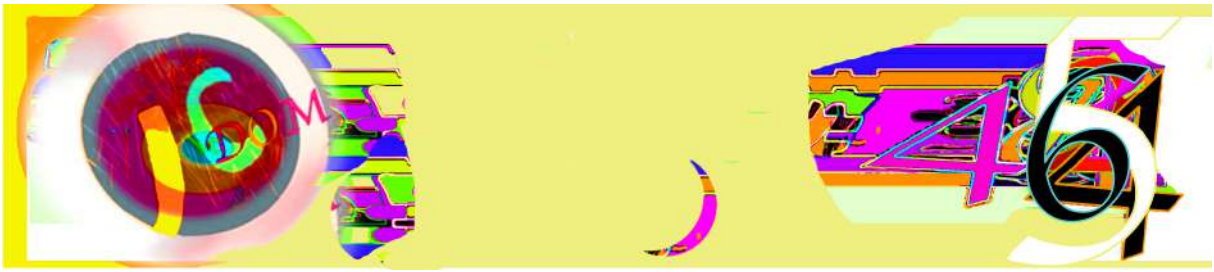

POURQUOI TEDDY RINER EST CANDIDAT ?
POUR CONNAÎTRE ENFIN LA DÉFAITE !


BRÉSIL : LULA ÉLU, CONTRE TOUTE ATTENTE !
BAH MERDE...
...ON NE SABRE PAS LE CHAMPAGNE POUR BOLSO' JUNIOR ?
COCO.

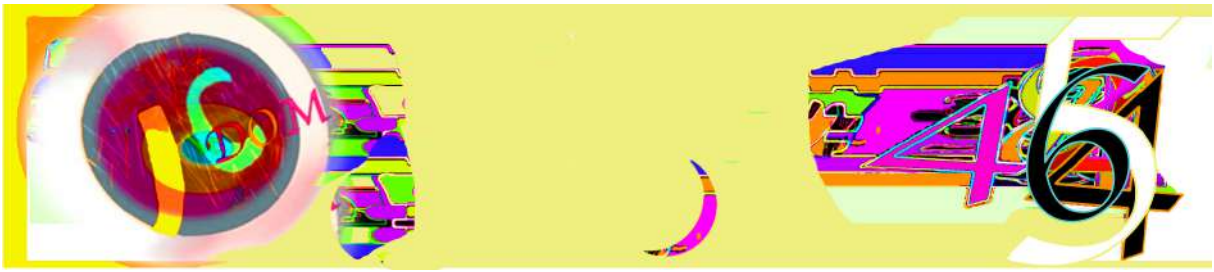

Courrier international
Vu du Liban.
La France se regarde dans le miroir et ne se reconnaît plus


JE VAIS TOUS VOUS METTRE AU TAPIS !
© Chaunu
Chaunu


VETO!
VETO!
VETO!
VETO!
VETO!
ENFIN! L'ANIMAL RÉCLAME D'ÊTRE PIQUÉ!
ALEX.




FIN DE MANDAT
PUTAIN, 2 ANS...
LOSER
COCO.
PUTAIN, 6 MOIS.



VU PAR DILEM (ALGÉRIE) CARTOONING FOR PEACE



Les artistes s'interrogent sur leur engagement politique

Peur du faux pas ou échaudés par un engagement antérieur, les personnalités publiques sont moins disposées à se lancer dans la campagne présidentielle



« L'ARTISTE, C'EST LE FOU DU ROI, QUELQU'UN À PART, QUI VOIT LA CATASTROPHE DU MONDE ET LA DÉNONCE AVEC DÉRISION, AVEC VIOLENCE PARFOIS, MAIS DANS SES ŒUVRES »

MICHEL FAU
comédien



La culture, un thème dont les candidats s'emparent peu

Outre Jean-Luc Mélenchon, la gauche semble aphone sur le sujet, tandis qu'à droite les partis peinent à trouver des relais d'influence

Directeur général de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 60 000 membres au compteur, l'influent lobbyiste Pascal Rogard a vu défiler ces dernières années, dans son bureau ou lors de ses déplacements au Festival de Cannes ou au Festival d'Avignon, presque tous les prétendants à l'Élysée. *« Ils sont en attente d'opportunités*, confie ce champion de l'exception culturelle. *Ils testent des idées.* » Des idées qui, pour l'heure, ne fusent guère. Seuls deux candidats se sont, pour l'heure, emparés du sujet de la culture : Dominique de Villepin et Jean-Luc Mélenchon.

Sans être officiellement en lice, le premier a rédigé, en juillet, un manifeste, « La République culturelle : vivante, toujours ! », qui vante la souveraineté des imaginaires face à l'intelligence artificielle (IA), tout en prônant sur Instagram un revenu minimum garanti aux artistes. L'ancien premier ministre de Jacques Chirac dispose d'un petit réseau, dont fait partie son ancien conseiller pour les médias, Hervé Digne, cofondateur de l'agence Manifesto, spécialisée en ingénierie culturelle. *« Il a ses propres intuitions, n'a pas de cu-*dit-il. Non sans admettre que la culture peine à percer dans le programme de son candidat. L'exercice est d'autant plus compliqué que les députés Renaissance ont torpillé, en juin, la proposition de loi portée par la sénatrice Laure Darcos (du parti Libres ! créé par Valérie Pécresse) visant à protéger les auteurs contre les géants de l'IA. Difficile de faire pire pour rallier le monde de la culture.

Engagée pour le programme culture d'Édouard Philippe (Horizons), Laure Darcos hérite aussi d'un terrain miné. Son champion reste lesté par la décision de Christelle Morançais, présidente de la région Pays de la Loire et numéro deux d'Horizons, de sabrer 70 % des subventions à la culture.

Pour contourner l'obstacle, Laure Darcos a mis sur pied un petit groupe de travail. *« une trentaine de personnes qui ont des responsabilités et veulent rester anonymes »*, sans réussir à mobiliser de grands noms pour son meeting du 5 juillet. *« Je suis technicienne, pas people, je n'ai pas d'amis intimes qui soient chanteurs ou comédiens connus*, reconnaît-elle. *Et puis, c'est plus facile pour la gauche d'exposer des personnalités,* [l'exposition] *est plus compliquée pour les artistes de centre droit. »*

LE DIVORCE EST CONSOMMÉ ENTRE LE MONDE DE LA CULTURE ET LES HÉRITIERS DU MACRONISME

Édouard Philippe, de son côté, s'appuie notamment sur Paul-Emmanuel Reiffers, fondateur et président du groupe de communication Mazarine et fondateur de Reiffers Art Initiatives, qui l'introduit dans le monde de l'art, lors de dîners. *« Je ne suis pas le conseil qui l'appelle toutes les semaines*, se défend l'entrepreneur. *Mais j'ai le sentiment qu'il m'écoute. »*

À l'extrême droite, le Rassemblement national (RN) tente aussi sa percée, malgré l'hostilité de ses cadres, entre la croisade du député Jean-Philippe Tanguy contre le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et l'appel, mi-octobre, du député de l'Isère Thierry Perez à sabrer la subvention du Musée national de l'immigration, qu'il assimile à une *« succursale de l'extrême gauche »*.

En coulisses, pourtant, l'hypothèse d'une victoire lepéniste semble rebattre les cartes. *« En 2017, il y avait zéro personne du monde de la culture autour de nous. Aujourd'hui, en off, on nous soutient »*, s'enorgueillit le député Sébastien Chenu, depuis son QG du Café Beaubourg. L'actuel « M. Culture » de Marine Le Pen revendique les contributions écrites de trois trentenaires passés par la Rue de Valois sous Macron et de deux anciens de la gauche, ainsi que le ralliement public présenté comme imminent d'un écrivain à grand tirage.

De leur côté, organisations professionnelles ou opérateurs culturels dans le viseur du RN font aussi rencontré – *« Certains pour faire passer des messages, d'autres par curiosité, pour voir si les gens qui pourraient arriver au pouvoir sont aussi infréquentables qu'on le dit »*, ironise l'élu. Pascal Rogard n'en fait pas partie. *« Si je voyais les gens du RN*, déclare-t-il, *je leur dirais que s'ils étaient vraiment patriotes, ils ne s'attaqueraient pas au CNC. »* ■

ROXANA AZIMI


TRUMP OUT
UN FRANÇAIS A LOUÉ UNE CHAMBRE D'HÔTEL EN FACE DE LA TRUMP TOWER À LAS VEGAS ET A PROJETÉ LE SLOGAN « TRUMP OUT » CETTE NUIT.

Matisse et Katz : l’art de parler sans mots

Au Musée Matisse de Nice, une exposition réunit Henri Matisse et Alex Katz sous un titre qui semble à lui seul contenir tout un programme : Le silence de la peinture. Deux artistes, deux époques, deux continents, mais un dialogue étonnamment vivant autour de la couleur, de la beauté et de l’art de regarder.

En septembre dernier, le peintre américain Alex Katz a fêté ses quatre-vingt-dix-neuf ans. Dans son atelier du Maine, au milieu des forêts et des lacs de la Nouvelle-Angleterre, il continue de peindre. Ses gestes ont peut-être ralenti, mais sa curiosité pour la peinture demeure intacte. Recevant récemment une équipe de la télévision américaine PBS, il a évoqué avec une émotion presque juvénile l’exposition qui se préparait à Nice. « Je vais exposer avec Matisse ! », s’est-il exclamé. Il a ensuite présenté le maître français comme le plus grand technicien de la peinture européenne et américaine des quatre derniers siècles, avant de lancer, avec un sourire, qu’il allait accrocher ses propres toiles à côté des siennes pour voir si elles étaient à la hauteur. Dans ces quelques mots se mêlent l’admiration, l’exigence d’un peintre envers lui-même et l’enthousiasme de celui qui, il y a près de soixante-dix ans, rêvait déjà de peindre avec la liberté de Matisse.

Inaugurée le 28 octobre 2026 au Musée Matisse, sur la colline de Cimiez, l’exposition Henri Matisse – Alex Katz. Le silence de la peinture a été conçue avec la participation de l’artiste américain. Ses œuvres y dialoguent avec les peintures, les dessins et les compositions découpées de Matisse. L’un est mort en 1954 ; l’autre travaille encore en 2026. Pourtant, leur rencontre n’a rien d’un rapprochement artificiel entre passé et présent. On a plutôt l’impression d’assister à une conversation engagée depuis longtemps, à laquelle le public est enfin convié. Pour en comprendre l’origine, il faut revenir au New York de la fin des années 1940.

L’Amérique traverse alors une véritable révolution artistique. Jackson Pollock projette et fait couler la peinture sur d’immenses toiles ; Willem de Kooning emporte la figure humaine dans des tourbillons de gestes et de matière ; l’expressionnisme abstrait s’impose. Pour un jeune artiste désireux de se faire une place, renoncer à la représentation du monde semble presque une nécessité. Alex Katz prend le chemin inverse. Il continue à peindre des visages, des fleurs, des arbres, des rues — tout ce qui appartient à la vie quotidienne. Mais il le fait d’une manière si singulière que sa peinture n’a rien de conventionnel.

Né à Brooklyn en 1927, élevé dans le Queens, Katz étudie à la Cooper Union, à New York. Sa jeunesse coïncide avec le moment où la ville s’apprête à devenir la nouvelle capitale mondiale de l’art. Pourtant, ce n’est pas dans les expériences tumultueuses de Pollock qu’il cherche son langage personnel, mais chez les maîtres européens, et tout particulièrement chez Matisse. Bien des années plus tard, dans un entretien accordé à Time Out, il évoque sa fascination de jeunesse : il lui fallait dix-huit heures pour réaliser un tableau, tandis que Matisse semblait tout accomplir d’un seul geste. Ce qui le frappait, c’était cette faculté de faire tenir les rapports les plus subtils entre les formes et l’espace en quelques lignes et quelques plages de couleur. Katz a même raconté avoir détruit un millier de tableaux, faute de comprendre comment Matisse parvenait à une telle évidence. C’est l’un des paradoxes de l’art : les images qui paraissent les plus simples sont parfois celles qui exigent le plus de maîtrise.

Lorsque Matisse découvre Nice en 1917, il a quarante-sept ans. Il est déjà célèbre, mais ne cesse de chercher d'autres façons de voir et de représenter le monde. La lumière méditerranéenne est pour lui une révélation. Naissent alors ces intérieurs aux fenêtres ouvertes, aux étoffes colorées, aux silhouettes féminines et aux objets baignés d'une paix qui semble appartenir à un été sans fin. Mais cette tranquillité apparente est le fruit d'une construction minutieuse. Matisse peut déplacer sans relâche un objet, modifier la pose d'un modèle, reprendre un fond, jusqu'à ce que chaque élément trouve sa juste place. Sa célèbre dimension décorative n'est jamais un simple ornement : la couleur, la ligne et l'espace obéissent à une même nécessité. Pour Matisse, peindre revient à créer une harmonie qui manque si souvent au monde réel. Pour Katz, c'est saisir l'instant avant qu'il ne s'évanouisse.

Cette parenté, autant que cette différence, apparaît avec une netteté particulière dans les portraits de femmes. Chez Matisse, elles habitent souvent l'univers clos de l'atelier : elles lisent, se reposent, s'installent près d'une fenêtre, entourées de tissus à motifs, de fleurs et d'objets familiers. Le modèle finit parfois par se fondre dans la composition, presque indissociable de l'espace qui l'entoure. Chez Katz, la présence féminine est tout autre. Ses modèles évoquent des vedettes de cinéma arrêtées soudain par l'objectif d'une caméra. Les visages sont agrandis, les contours nets, les arrière-plans souvent réduits à une seule surface colorée. Un fragment de vie contemporaine prend des dimensions monumentales. Et parmi toutes ces femmes, une figure occupe une place à part : Ada, son épouse.

Alex rencontre Ada Del Moro en 1957. Ils se marient l'année suivante. Elle devient sa compagne et son modèle privilégié pendant près de sept décennies. Le premier portrait qu'il réalise d'elle, l'année de leur rencontre, appartient aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York. Assise dans un fauteuil, légèrement tournée vers le spectateur, la jeune femme possède déjà cette réserve si particulière que l'on retrouvera dans des centaines de portraits ultérieurs. Ada réapparaît inlassablement : coiffée d'un chapeau, les cheveux libres, de profil ou de face, seule ou entourée d'amis. Les décennies passent, les vêtements et les coiffures changent, la manière du peintre évolue. La femme, elle, demeure. Avec son humour coutumier, Katz l'a surnommée un jour « sainte Ada ». Lui demandait-on si elle avait parfois refusé de poser ? Il répondait que non : c'était une sainte, tant elle avait dû le supporter !

À la différence du portrait psychologique du XIXe siècle, Katz ne cherche pas à dévoiler l'âme de son modèle. Il ne raconte pas une biographie ; il restitue l'impression d'une rencontre. Il y a là aussi une forme de rivalité avec Matisse. Tout en admirant le maître français, Katz souhaite donner davantage d'individualité au visage représenté, sans sacrifier la liberté du trait ni celle de la couleur. Aucun des deux ne ressent le besoin d'expliquer ce qu'il montre. Une femme près d'une fenêtre, un visage sur un fond uni, un bouquet : ces motifs modestes suffisent à faire naître un monde pictural autonome. C'est peut-être pourquoi les commissaires ont choisi ce titre si juste, Le silence de la peinture. Les tableaux ne parlent pas. Et pourtant, ils peuvent parfois en dire davantage qu'un long récit.

Une autre caractéristique de l'œuvre de Katz en fait un interlocuteur particulièrement intéressant pour Matisse : son rapport à l'échelle. À la fin des années 1950, il commence à créer des cutouts, silhouettes peintes et découpées qui s'affranchissent du rectangle traditionnel de la toile. Plus tard viennent les portraits de très grand format, parfois hauts de plusieurs mètres. Un visage, que nous observons d'ordinaire à quelques dizaines de centimètres, acquiert soudain la présence d'une architecture. On ne peut plus considérer ces œuvres comme de simples images : elles transforment l'espace et rendent

presque physique la présence du modèle.

Sur ce point, Katz rejoint de façon inattendue le Matisse des dernières années. Lorsque la maladie limite ses mouvements, le peintre français invente une nouvelle manière de travailler : il découpe des formes dans des feuilles de papier préalablement peintes à la gouache et les assemble en vastes compositions colorées. Avec ses célèbres gouaches découpées, il se met littéralement à dessiner avec des ciseaux. Ce n'est pas un renoncement à la peinture, mais une nouvelle libération de celle-ci. Katz ne reprend évidemment pas le procédé à l'identique. Tous deux partagent cependant le désir de faire sortir l'image du cadre qui lui était assigné.

Ils ont également en commun la conviction que la couleur peut acquérir une existence presque indépendante du sujet représenté. Chez Matisse, un mur rouge peut devenir le véritable protagoniste d'un tableau. Chez Katz, un immense fond vert ou jaune détermine parfois l'atmosphère d'un portrait plus sûrement que l'expression du visage. La couleur cesse de décrire le réel : elle devient un événement en soi. Mais là où Matisse poursuit volontiers l'harmonie, Katz privilégie l'impression fugitive, ce que l'œil saisit en une fraction de seconde. C'est en cela que son œuvre nous semble si contemporaine.

Nous vivons aujourd'hui dans un flot ininterrompu d'images. Photographies, publicités, écrans de téléphone, visages et paysages en mouvement se disputent sans cesse notre attention. Katz a commencé à explorer cette manière de percevoir bien avant l'avènement du numérique. Ses portraits peuvent évoquer des affiches publicitaires, mais ils ne vendent rien. Ses paysages ressemblent parfois à des plans de cinéma saisis au vol, alors qu'il ne s'y passe rien. Le peintre semble suspendre le regard à l'instant précis où la sensation n'est pas encore devenue pensée.

Les paysages du Maine, où Katz passe ses étés, occupent une place essentielle dans son œuvre. Arbres, eau, reflets, fleurs, variations de lumière : ces motifs reviennent au fil des décennies. Et, une fois encore, Matisse n'est pas loin. Pour le peintre français, Nice n'a pas seulement été un lieu de résidence : elle a donné naissance à une nouvelle langue picturale. La nature de la Nouvelle-Angleterre a joué un rôle comparable pour Katz. Deux paysages presque opposés — la Méditerranée et la côte nord-américaine — ont conduit à une découverte semblable : pour faire sentir la présence de la nature, il n'est pas nécessaire de la copier dans ses moindres détails. Quelques rapports de couleurs suffisent parfois à suggérer la lumière, l'air et l'espace.

L'exposition niçoise permet de suivre ce dialogue sur presque toute la carrière de l'artiste américain, depuis Nude, réalisé en 1951, jusqu'à Lilies 13, peint en 2025. Aux peintures s'ajoutent dessins, estampes et compositions découpées. Cette amplitude est d'autant plus saisissante que Katz a aujourd'hui quatre-vingt-dix-neuf ans. Sa trajectoire traverse pratiquement toute l'histoire de l'art américain de l'après-guerre, de l'expressionnisme abstrait au pop art, au minimalisme et à notre culture visuelle actuelle. Il a vu passer des mouvements qui semblaient devoir tout bouleverser, sans jamais renoncer à son propre langage.

Matisse, lui non plus, n'a cessé d'expérimenter jusqu'au bout. Ses dernières compositions découpées comptent parmi les inventions les plus audacieuses du XXe siècle. C'est peut-être là que réside le lien le plus profond entre les deux artistes : ils montrent que la jeunesse d'un peintre n'est pas une question d'âge, mais une capacité à regarder encore et encore le monde familier comme si on le découvrait pour la

première fois. Sur les rives de la Méditerranée, Matisse cherchait l'harmonie de la couleur et de la lumière ; au milieu des forêts et des lacs de la Nouvelle-Angleterre, Katz tente de retenir une impression passagère. Des générations et un océan les séparent, mais ils partagent cet art rare de faire d'un visage, d'une fleur ou d'un reflet sur l'eau un véritable événement pictural. Aujourd'hui, leurs œuvres se rencontrent à Nice et poursuivent, sans prononcer un mot, cette conversation.

Henri Matisse – Alex Katz. Le silence de la peinture, Musée Matisse Nice, 164, avenue des Arènes de Cimiez, Nice. Du 28 octobre 2026 au 18 janvier 2027.

Paradoxe

MICHEL THÉVOZ

L'ART COMME MALENTENDU

Les Éditions de Minuit

MICHEL THÉVOZ

L'ART
COMME MALENTENDU



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Avec le soutien de Pro Helvetia,
Fondation suisse pour la culture.

© 2017 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2017 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique
www.leseditionsdeminuit.fr
ISBN 9782707343284

Table des matières

1. DÉSILLUSION

2. LA PHALANGE DES INCURABLES

3. LES REVENANTS

4. COURANT ALTERNATIF

5. GRÉSILLEMENT

6. MALENTENDU

7. L'INVENTION DE LA LAIDEUR

8. LE DEVENIR-MUSÉE DE LA PLANÈTE TERRE

RÉFÉRENCES

TABLE DES PLANCHES

Du même auteur

1

DÉSILLUSION

Dans une interview radiophonique sur France Inter, un vieil acteur, qui fut l'élève de Louis Jouvet au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, a relaté l'anecdote suivante. Conformément à l'usage, Jouvet demandait aux candidats à l'examen de fin d'année d'interpréter devant l'ensemble des étudiants un monologue tiré du répertoire classique. Cette année-là, le premier des candidats tombe sur la longue tirade de Don Luis, le père de Don Juan, dans la comédie de Molière (Don Luis, informé de l'inconduite de son fils, fait irruption chez lui pour le sermonner). Le candidat joue de son mieux la colère du vieillard, en y mettant toute la véhémence possible, mais, très vite, Louis Jouvet l'interrompt : « Je vous trouve admirable ! Oser se présenter au Conservatoire, et, qui plus est, devant Louis Jouvet quand on est à ce point dénué de dispositions ! Votre contre-performance présente même un intérêt pédagogique : vous réussissez à conjuguer tout ce qu'il ne faut pas faire sur une scène de théâtre ! » L'étudiant, pâle, prostré, finit par réagir d'une voix sourde et monocorde : « Monsieur Jouvet, vous êtes sans doute un grand comédien, et un professeur éminent, mais cela ne vous donne pas le droit d'humilier un étudiant devant ses condisciples. Alors, adieu Monsieur Jouvet, rassurez-vous… » – mais Jouvet l'interrompt à nouveau : « Magnifique ! Vous avez trouvé le ton juste, la

colère froide, le courroux à l'état pur. Reprenez je vous prie le monologue de Don Luis sur ce ton-là, ça va être génial ! »

Qu'en penser ? La première explication qui pourrait venir à l'esprit, c'est que, dans sa prestation initiale, le candidat en faisait trop, il surjouait, comme les comédiens français en général. Et c'est quand il a été *réellement* en colère qu'il a été bon. Explication un peu simple, assurément, que contredit frontalement le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot : « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. » C'est dans la distance que le comédien prend par rapport à la « nature » qu'il parviendra paradoxalement à « être vrai ». Il n'y parviendra assurément pas s'il est *lui-même* quand il joue. Et pourquoi ce privilège inattendu de l'imitation sur le « réel » ? Parce que ledit réel est déjà théâtral, trop théâtral. Il n'est aucun sentiment, aucun comportement, aucune expression, qui ne se joue dans le champ de l'Autre. Vous entendez dans la pièce voisine la conversation téléphonique de la personne avec qui vous vivez : sans même comprendre ce qu'elle dit, vous savez à qui elle parle, un ton maternel pour sa mère, enjôleur pour son amant, posé pour son patron, etc. – il n'y a pas de ton « juste », même avec vous, surtout pas avec vous ! Mais, déjà, prenez un enfant qui commence à marcher et qui se heurte à un pied de table : va-t-il pleurer ? Seulement s'il s'est fait mal ? Certainement pas ! Il jettera prestement un coup d'œil à la ronde, et si sa mère est dans les environs, alors seulement il pleurera. Pas encore un an, et déjà m'as-tu-vu !

Mais alors, si tout est théâtral, pourquoi le théâtre ? Pourquoi perpétuer une institution qui ne ferait que doubler la vie elle-même ? Précisément parce que *tout est théâtral, sauf le théâtre* ! Faute de termes qui marqueraient l'opposition, on peut se rabattre sur ceux-là : convenir par provision que le théâtral, c'est l'immédiat, la vie courante, le tout-venant

des comportements dans leur affectation, leur posture et leur mise en scène spontanées ; et que le théâtre, ce n'est pas la réalité, encore une fois, mais une distanciation, un décalage, un redan, une confrontation des théâtralités ordinaires qui correspondrait à la formule de Trotski : « La vérité, c'est la comparaison des mensonges. » Ou, pour dire la même chose en termes brechtiens : s'il est vrai que la comédie humaine vise à l'« effet de réel », le théâtre opère à cet égard comme un *Entfremdungseffekt* (distanciation). Bien loin de favoriser l'illusion, la scène est un espace de *désillusion* où les masques se désignent du doigt[1]. Ou, pour dire encore la même chose en termes sartriens (en se référant à *L'Être et le Néant*), on pourrait assimiler la théâtralité quotidienne à la *mauvaise foi* (on est soi-même dupe de son mensonge), et le théâtre à la déconstruction *spectaculaire* de ce mensonge.

Revenons à notre anecdote. Le candidat aux examens a commencé par être théâtral au sens où nous l'entendons, il s'est mis « réellement » en colère, comme dans la vie, pour être convaincant et obtenir son diplôme. Cependant, dès lors qu'il est recalé et humilié par son professeur, n'ayant plus rien à perdre, il peut enfin se permettre de *jouer* (dans les deux sens du terme, ludique et scénique), jouer la victime en l'occurrence, jouer la comédie du pouvoir, et même renverser les rôles, donner une leçon au maître. Il passe donc de la théâtralité à cet espace transitionnel qu'est le théâtre, et Louis Jouvet s'en avise, évidemment. L'élève est devenu comédien, il est donc enfin habilité à monter sur la scène, et à se décaler d'un cran par rapport à la théâtralité, celle de Don Luis courroucé, qui joue lui, au premier degré, son rôle de père sévère.

Ayant eu la chance de voir en 1955 *Don Juan* au TNP (Théâtre National Populaire), mis en scène par Jean Vilar, avec Gérard Philipe dans le rôle principal, j'avais déjà été intrigué par l'interprétation ambiguë de Philippe Noiret dans le rôle de Don Luis : sous la leçon de morale, j'y

ai ressenti une admiration secrète, comme si le père jalousait le libertinage, l'athéisme et la liberté de son fils, comme si, en admonestant celui-ci, il exprimait ses propres désirs inconscients sur le mode du désaveu. Tel est le paradoxe du théâtre, qui revient non pas à simuler les sentiments ou les comportements, non pas à les jouer mais à les *déjouer*.

Doit-on créditer Molière lui-même de ce jeu (décidément, le mot est ambigu) très « moderne » de la morale et du désir (Kant avec Sade…) ? Le cas échéant, Molière aurait fait de Don Juan son *alter ego*, il aurait mis sa propre duplicité en abyme dans le sermon équivoque de Don Luis, et en toute impunité, en s'innocentant par le coup de théâtre postiche de l'électrocution finale[2]. De fait, certains des contemporains de Molière lui ont attribué et lui ont reproché l'impiété de son personnage, à l'instar des spectateurs des mystères du Moyen Âge qui, après la représentation, s'en prenaient à l'acteur jouant Juda (au XVII^e^ siècle, on ne badine pas avec la morale !). Au fait, Molière était-il lui-même croyant ou athée ? Royaliste ou libertaire ? Était-il seulement au clair sur ses propres convictions ? Notre hypothèse, c'est que la vocation théâtrale présuppose une certaine indétermination à cet égard (nous y reviendrons). À partir de quelle époque, alors, le sermon de Don Luis a-t-il pris plus ouvertement cette tournure ambiguë de reproche admiratif ? Est-ce le fait de Jean Vilar, ou de Philippe Noiret ? On peut même imaginer que l'ambivalence se serait insinuée à l'insu des protagonistes, sans avoir de titulaire identifiable, ressortissant plutôt à un inconscient collectif, associant les spectateurs. À moins encore que je ne sois le seul à projeter mes fantasmes œdipiens, ou plus précisément contre-œdipiens, dans le discours de Don Luis – même dans ce cas, je ne désespérerais pas d'éveiller le soupçon… La question, somme toute, peut se formuler ainsi : est-ce que ce sont les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs ou les spectateurs qui font les pièces et qui donnent sens aux répliques ?

On pense immanquablement aux anagrammes que Ferdinand de Saussure décryptait ou croyait décrypter dans les poèmes saturniens[3]. Ont-elles été voulues par les poètes ? Ceux-ci les auraient-ils insérées inconsciemment ? Est-ce le linguiste genevois qui les aurait hallucinées en les attribuant au poète ? La langue latine, soit trente-six phonèmes disponibles pour toutes les combinaisons possibles, n'offre-t-elle pas au poète amoureux comme au linguiste zélé une sorte de table de lecture équivalant dans l'ordre verbal à la boule de cristal ? Est-il seulement pertinent de décider d'*un* titulaire ? Et si c'était l'*indécidabilité* elle-même, engageant auteurs et lecteurs dans des dialogues de sourds, qui générait les anagrammes, et, au bout du compte, tout le poème[4] ? Saussure se disculpe par avance de l'accusation d'arbitraire en notant que, si les poètes distribuent les anagrammes avec une telle aisance, c'est parce que leurs vers en sont nés, qui procèdent non pas d'idées mais de combinaisons de syllabes ; si bien que, en repérant des anagrammes, on ne fait que remonter aux sources du poème. Jean Starobinski enchaîne : « Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole, – processus ni purement fortuit ni pleinement conscient ? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue[5] ? » Ce processus écholalique générateur de tous les poèmes n'a évidemment pas été engagé par un auteur personnifié, il est immanent au langage en tant que matière ou puissance première, chargée d'énergie, prégnante de tous les messages possibles[6].

Le langage comme *sujet* de tous les discours ? Une culture humaniste bimillénaire nous conduisait pourtant à assimiler le sujet à l'individu, acteur privilégié, modèle d'autonomie, centre de référence et de préférence (pour reprendre les termes d'Edgar Morin), doué d'une conscience réflexive, et même, parfois, de génie créateur. Or, « sujet »,

« verbe », « compléments » : c'est la langue elle-même et sa syntaxe insidieuse, qui induisaient ce fétichisme de l'individu créateur[7]. L'accent mis sur l'artiste de génie est un alibi pour rejeter dans l'ombre tout le contexte socio-politico-idéologique. Et c'est le mérite du structuralisme linguistique, anthropologique, psychanalytique, etc., que d'avoir « ouvert le compas » et mis en évidence la subsomption des individus par des sujets transpersonnels, opérant à large échelle, des sujets acéphales, des sujets sans subjectivité, mais d'une puissance générative intensive et extensive qui confine au totalitarisme. Ces supersujets opèrent selon leur finalité propre, en enrôlant les agents individuels et en leur donnant l'illusion d'en être les instigateurs.

Le système archétypique, c'est le mythe tel que Lévi-Strauss l'a défini, opérant selon une logique de transformation, de renversement et de reconduction interminable, régulant de proche en proche l'ensemble des activités humaines tout en échappant à la conscience des sujets individuels : « Nous ne prétendons pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu : les mythes se pensent *entre eux*[8]. » Certes, les mythes recensés par les anthropologues du musée de l'Homme il y a quelques décennies, si nombreux et divers fussent-ils sur la planète, appartiennent désormais à l'Histoire, ils se sont résorbés dans le capitalisme tardif, hégémonique, prodigieusement expansif, doué de génie, serait-on tenté de dire, capable de se servir des anticorps que les résistants éventuels pourraient lui opposer. Le capitalisme correspond pleinement à la définition que Lévi-Strauss a donnée du mythe[9]. Ainsi est-on frappé par le contraste entre l'efficience des grandes entreprises multinationales et la niaiserie de leurs dirigeants – mais n'est-ce pas justement parce qu'elles n'ont pas de tête pensante que leurs « mains invisibles » (Adam Smith) sont si lestes ? On dira peut-être que, en substituant le Grand Sujet systémique (le capitalisme) à l'homme comme

mesure de toute chose, on ne fait que passer d'une hypostase à une autre ; du moins cette subsomption a-t-elle l'avantage de correspondre à l'expérience et d'ouvrir un nouveau champ de complexité.

Lévi-Strauss insiste sur la nécessaire inconscience des agents individuels du système, même et surtout les plus performants, et, ce qui est plus paradoxal encore, il se réfère au langage verbal : « Il en est des mythes comme du langage : le sujet qui appliquerait consciemment dans son discours les lois phonologiques et grammaticales, à supposer qu'il possède la science et la virtuosité nécessaires, n'en perdrait pas moins presque tout de suite le fil de ses idées[10]. » La méconnaissance, c'est peut-être la condition requise, et dans le champ artistique spécialement, pour que le processus symbolique puisse se développer sans réserve. L'artiste, au premier chef, ne saurait poursuivre un propos délibéré. Il s'avance sans raison, sans justification, sans légitimité théorique. Edward Hopper résume cette contrainte quasiment somnambulique d'une formule : « Si ça avait pu se dire, je ne me serais pas fatigué à le peindre » – ce qui veut dire aussi : « Il fallait que la peinture me maintînt dans l'ignorance pour m'avoir fait faire ce qu'elle voulait » (l'artiste est comparable à ces agents qui travaillent dans la clandestinité et qu'on se garde bien de mettre eux-mêmes au courant des objectifs et des dangers de leur mission).

Dès lors, on serait tenté d'attribuer la conscience théorique au langage verbal, spécialement à son registre le plus abstrait, tandis que l'impensé sous-jacent, fût-il verbal lui aussi, aurait tendance à prendre une tournure figurative – revanche du visible sur le lisible dans une culture logocentriste. Cependant, l'opposition du figural et de l'idéel ne recouvre pas celle des arts visuels et de la littérature, ce serait trop simple, elle leur est transversale, il peut y avoir du figural ou du « grammatologique » dans les mots, et vice versa. Ferdinand de Saussure lui-même, en dépit de son allergie à l'écriture, qu'il relègue au rôle subalterne de « signe de signe »,

recourt pourtant aux graphiques dans ses manuscrits, il va jusqu'à imaginer le dispositif du « mannequin »[11] pour visualiser les anagrammes. C'est un moyen de rompre la linéarité séquentielle du discours manifeste et d'exposer ses fragments à une saisie spatiale et synchronique, plastique autrement dit, qui fera transparaître les figures clandestines. Si telle est leur définition, les meilleurs mannequins, ce seront peut-être les « écrits de fous », en rupture de sens, mais en rémunération d'écriture.

---

1. Si, comme le suggère Slavoj Žižek (*Moins que rien*, Paris, Fayard, 2015, p. 24), il y a plus de vérité dans le masque que dans le visage qu'il dissimule, le théâtre a déjà ceci de révélateur qu'il vérifie cette hypothèse.

2. Molière avec Freud, et avec Maxwell...

3. Cf. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1971.

4. Notons que Ferdinand de Saussure et Jean Starobinski mettent tous les deux le mot « anagramme » tantôt au masculin tantôt au féminin, une sexualisation peut-être symptomatique, qui reviendrait à masculiniser la rhétorique et à féminiser la poétique.

5. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 154.

6. Cf. Joseph Staline, *À propos du marxisme en linguistique*, Paris, Les éditions de la Nouvelle Critique, 1951, p. 45 : « Quelles que soient les pensées qui viennent à l'esprit de l'homme, elles ne peuvent naître et exister que sur la base du matériau de la langue, que sur la base des termes et des phrases de la langue. Il n'y a pas de pensées nues, libérées des matériaux du langage, libérées de la "matière naturelle" qu'est le langage [...]. Assimiler la langue à une superstructure est une grave erreur. »

7. « Mais, au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le langage lui-même » : Paul Valéry, *Ego scriptor* in *Cahiers*, Paris, Gallimard, La Pléiade, tome 1 p. 293.

8. Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 20.

9. Cf. Jörg Fink, *Kapitalismus als unumschränktes Mythos*, Stuttgart, Incipiens, 1976.

10. *Ibid.*, p. 19.

11. Ferdinand de Saussure entend par « mannequin » la délimitation graphique du mot ou de l'ensemble de mots constituant le support d'une anagramme.

2

LA PHALANGE DES INCURABLES

Jean Dubuffet considérait qu'un texte tant soit peu éclairant, et sur quelque sujet que ce fût, exigeait une tournure elle-même inventive, une infraction aux règles linguistiques, une revitalisation des mots. Comment pourrait-on formuler quelque chose de neuf en s'en tenant à une syntaxe et à une orthographe ressassées, qui conditionnent déjà insidieusement leur objet dans le sens du déjà-dit, du déjà-vu, du déjà-pensé ? « Nous ne cesserons pas de croire en Dieu tant que nous croirons à la grammaire », disait déjà Nietzsche[1]. Le « bien écrire », qu'il s'aligne par le bas sur la forme scolaire usuelle ou par le haut sur la rhétorique des intellectuels, nous condamne à une intarissable tautologie, c'est un confinement mental dont nous restons au demeurant inconscients, une incarcération constitutive qui nous échappe autant qu'aux poissons la forme extérieure de leur aquarium : « La pensée est enfermée dans un enclos de miroirs, de manière que, où qu'elle porte son regard, elle ne voit que son reflet[2]. »

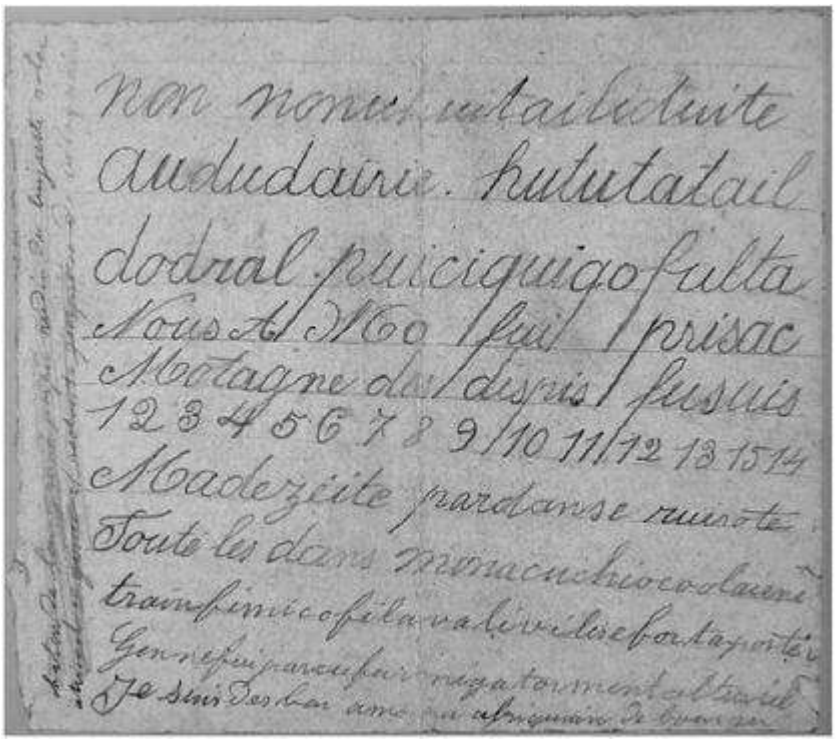
Dubuffet eut cependant l'idée d'une alternative en 1947, au retour d'un long séjour dans le Sahara, à la lecture des messages de son ami bédouin Ben Yahia, dont l'écriture d'illettré et les démêlés avec la langue française lui apparurent comme une variante « littéraire » de l'Art Brut. Placé dans la situation inverse, Dubuffet, s'initiant à la langue arabe, s'était évertué à noter dans la phonétique française les mots qu'il

entendait. Il s'est alors demandé ce qu'il adviendrait de la langue française elle-même, transcrite avec une fidélité du même type par quelqu'un qui n'y entendrait rien. La réponse, il la donnera lui-même un an plus tard, sur le mode (ré) créatif, comme il se doit, avec *Ler dla campane*[3] : « sqon napele lepe isaje savedir la canpane iariin qi manbete comsa lacanpane lacanpane seplin dlegume on dire une soupe minestron… ».

On ne peut que faire le rapprochement avec les missives, ou certaines des missives, qu'on trouve dans les archives des anciens asiles psychiatriques : des malversations déconcertantes et savoureuses de la syntaxe, des amalgames ou démembrements des mots, des allitérations sauvages, qui nous conduisent aux frontières de l'intelligibilité, une phonétisation saugrenue, dérogeant aux règles sophistiquées de l'orthographe française ; et, partant, l'initiation à une vision du monde et à une organisation de la pensée en complet porte-à-faux culturel, si ce n'est anthropologique.

Voici le début d'un écrit prélevé dans le tout-venant des dossiers de l'hospice de Marsens, dans le canton de Fribourg en Suisse : « non nonuhuitailiduite aududairie. Hututatail dodral. Puiciquiqofulta. Nous A Mo fui prisac. Motagne des dispis fusuis 1 2 3 4 5 6 7 87 9 11 12 13 15 14 Madezeite pardanse ruirote. Toute les dans monacuchiocoolaiene trainfimicofilavaliviliseforta porter… » : c'est Pierre-Maurice Bochud qui s'exprime, vacher à Posieux, interné en 1902 après avoir été accusé d'incendie volontaire mais déclaré irresponsable du fait de ses troubles mentaux. Il est décrit par les médecins comme un être renfermé, sujet à des idées de persécution et à des hallucinations, capable néanmoins de travailler à la ferme de l'institution. Quand on l'interpelle, il se couche par terre et rit sans motif, à moins qu'il ne s'exprime dans un langage qui devient rapidement incompréhensible, à l'instar sans doute de ce qu'il

écrit. Le représentant de l'administration communale de Posieux s'enquiert régulièrement de son état : « Croyez-vous que P.-M. B. puisse guérir, ou fera-t-il partie de la triste phalange des incurables ? Il nous paraît que cet individu pourrait être utile à bien des campagnards… ». P.-M. B. quitte effectivement l'hospice en 1912, après dix ans d'internement.



1. Pierre-Maurice Bochud, *Sans titre*, entre 1902 et 1912, crayon sur carton, 22 × 25,5 cm, Archives de l'Hôpital psychiatrique cantonal, Marsens.

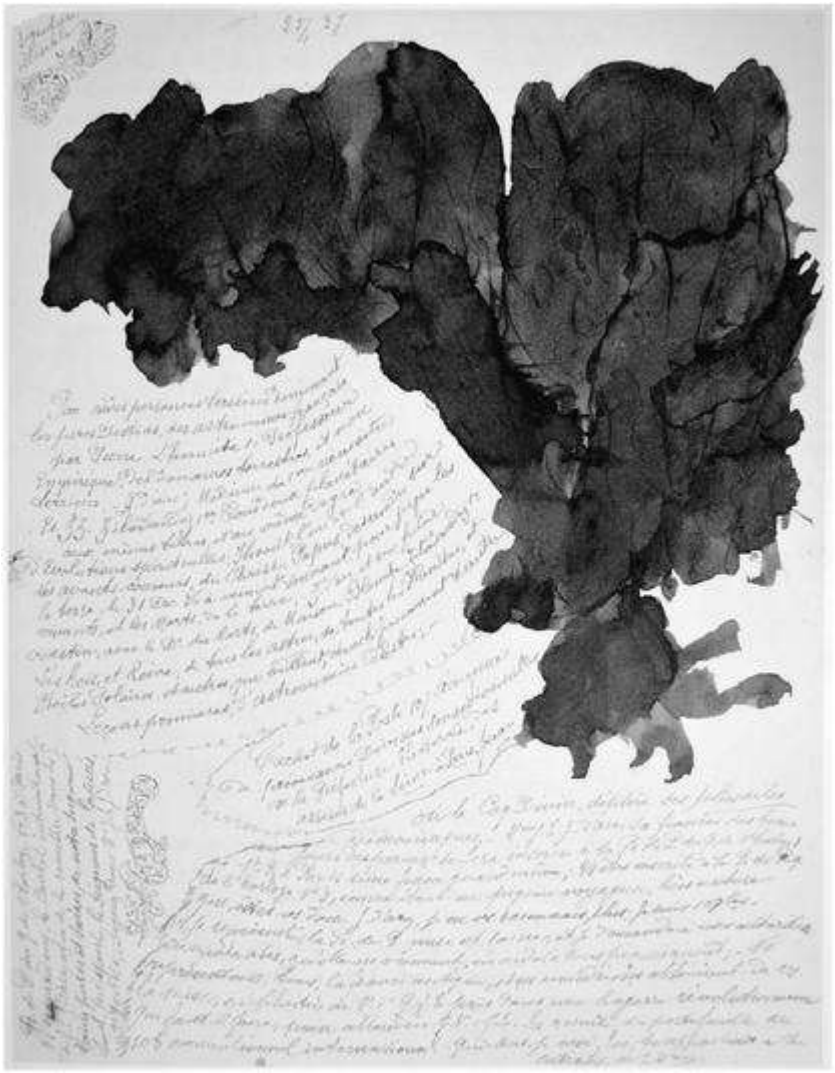


2. Pierre-Maurice Bochud, *Sans titre*, entre 1902 et 1912, crayon sur carton, 25,5 × 22 cm, Archives de l'Hôpital psychiatrique cantonal, Marsens.

Pierre-Maurice Bochud illustre volontiers ses écrits – plus précisément, il leur entremêle des graphismes qui s'enchaînent comme une narration. À l'instar de beaucoup d'auteurs d'Art Brut, si ce n'est des enfants en général, l'écriture, chez lui, ne se dégage pas complètement de ses origines figurales ou pictographiques. Avons-nous alors affaire à une régression au babil enfantin, transcrit avec une application d'écolier ? Ou à une cryptographie qui se laisserait distraire par son propre stratagème au point de se vider de tout contenu ? Ou à une dérive à la fois autistique et libératrice des sons et des lettres ? Ou à la conjugaison de tout ce qui

exonérerait Bochud le vacher, Bochud le fada, Bochud le proscrit, des « mots de la tribu » ? Ce n'est pas le moindre intérêt de telles scriptions que de troubler le fonctionnement de la communication verbale et graphique.

Notons déjà que les spirites eux aussi, auxquels nous consacrerons un prochain chapitre, déchaînent l'expression grammatologique. Les médiums se mettent dans un état de transe ou d'hypnose qui les soustrait à la juridiction du Moi conscient et qui met en branle des mécanismes mentaux comparables à ceux de la psychose. À ce propos, on pourrait évoquer le rêve en tant que réserve psychique dans laquelle des formations imaginaires peuvent se développer indépendamment des normes réalistes et narratives. Or, comme Freud l'a montré, les processus oniriques de condensation, de déplacement, d'association ou de mise en scène empruntent indifféremment et sans solution de continuité les voies de l'image et du verbe[4]. Les productions graphiques des médiums spirites font ressortir mieux sans doute que toute autre expression cette labilité et cette interférence des registres. Jeanne Tripier, « médium de première nécessité », se prétend envoyée en mission auprès des terriens pour préparer le jugement dernier et, notamment, libérer les patients des asiles qu'elle tient pour des camps de concentration. Mais ce qu'elle libère dans un premier temps, c'est le langage. Elle écrit et elle dessine en contrepoint, ses « clichés » relancent son inspiration verbale. À suivre les méandres de certains graphismes, on a le sentiment que « la ligne rêve », comme eût dit Henri Michaux, mais comme l'entendent aussi bien les psychanalystes : les mots et les figures s'engendrent et s'enchevêtrent au fil d'un trait unique.



3. Jeanne Tripier, *Signature illisible*, 1937, encre sur papier, 17 × 21 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Or, l'idéologie de la représentation détermine des normes de lecture censées rendre la figure et l'écriture respectivement visible et lisible, c'est-à-dire transparentes au sens. Ainsi l'écriture manuscrite (et les écrits qui nous intéressent ici sont *spécialement* manuscrits…) s'est-elle vue depuis longtemps condamnée au purgatoire par la typographie et l'informatique ; a fortiori, elle n'est pas prise en compte artistiquement, sinon dans le genre marginal et un peu désuet de la calligraphie. Tout au plus, certains peintres comme Paul Klee, Henri Michaux ou Pierre

Alechinsky y ont-ils incidemment recouru, mais pour la détourner et finalement l'enrôler dans une voie beaucoup plus picturale que proprement graphique. Il s'agit de leur part d'un acte de contrebande qui fait bien ressortir la frontière que notre culture a tracée entre deux langages originellement confondus : celui des figures, et celui des mots. Ainsi, après avoir mis l'image hors texte, l'écriture s'est exemptée de sa propre graphie. Elle doit bien encore se lire, mais elle ne se *voit* plus vraiment. Cette évolution, correspondant à ce que Marshall McLuhan a appelé la « galaxie Gutenberg », se présente généralement comme un progrès ou comme une émancipation graduelle : le sens s'est libéré du corps, de la matière, de la contingence, il s'est idéalisé, il s'est spiritualisé.

C'est bien pourquoi les cas de restitution matérialiste de la substance du signe suscitent des résistances, et dans le domaine de l'écriture plus encore que dans celui des arts plastiques, puisqu'ils vont à l'encontre de cette évolution culturelle vers la sémantisation et la spiritualisation. Dans un sens, ils nous ramènent phylogénétiquement aux origines préhistoriques, c'est-à-dire aux systèmes de signes pariétaux reconstitués par André Leroi-Gourhan, et ontogénétiquement au stade infantile de manipulation corporelle et ludique où nous traitions les signes comme des choses – dans les deux cas, ils réactualisent un stade où l'écriture et le dessin n'étaient pas encore dissociés. Mais dans un autre sens, progressif et non plus régressif, cette résurrection de la chair du signe peut répondre à ce qu'on a pu appeler la « passion du signifiant », qui marque, ou, du moins, qui annonce un au-delà de la galaxie Gutenberg.

Que faut-il entendre par là ? Il n'y a pas si longtemps que, pour ce qui concerne les arts visuels, l'esthétique a commencé à prendre en compte l'appréhension formelle d'une œuvre, et, pour ce qui concerne la littérature, la phase manuscrite de textes qui n'avaient jusqu'alors d'existence que livresque et typographique. Se fixer sur la touche

picturale plus que sur le sujet d'un tableau, ou sur le chantier d'écriture d'un poème préludant à l'épreuve typographique, c'est une forme d'attention nouvelle, induite par l'art moderne, et que Paul Klee a indexée par cette formule : « L'œuvre *est* sa genèse. » Depuis l'impressionnisme, grosso modo, l'un des traits qui pourraient distinguer les œuvres d'art du tout-venant de l'expression verbale ou figurative, c'est que la représentation s'y double d'une auto-réflexion : le signifiant se désigne comme tel, l'énoncé nous initie à son propre fonctionnement, la narration ou la figuration se donnent de profil, en quelque sorte. On pourrait même répartir les œuvres d'art entre un pôle référentiel (elles représentent quelque chose) et un pôle autonymique (elles se constituent comme leur propre référent) ; il en ressortirait sans doute une attraction croissante de l'autonymie dans l'art moderne : le récit ou la figuration ne servent plus que de prétextes à des spéculations plastiques ou verbales, ils prennent valeur de métalangage, en tant que décrochement critique ou poétique par rapport au langage informatif. Parmi les précurseurs de cette opacification ou de cette activation du corps des signes, on pourrait citer James Joyce dans le registre verbal, et Turner dans le registre pictural, dont un critique de l'époque croyait disqualifier les peintures en parlant ironiquement d'« images du néant, mais très ressemblantes… ». C'est dire que poètes et peintres s'aventurent dans un registre qu'on peut qualifier proprement d'*in-sensé* (exempté du sens). C'est pourquoi, l'activation de la substance du signifiant dans le champ même de la culture fait apparaître sous un nouveau jour les productions ci-devant « psychopathologiques ». Francis Ponge parle à ce propos des « brouillons acharnés des maniaques de la nouvelle étreinte », qu'on n'aura aucune chance de trouver sur les rayons des bibliothèques ni dans les collections poétiques.

Certes, les démarches d'un écrivain hypercultivé comme Dubuffet et d'un cultivateur quasiment analphabète diffèrent, s'opposent même,

puisqu'elles procèdent respectivement au-delà et en deçà de la norme linguistique. Dubuffet, qu'on peut considérer à cet égard comme bilingue, subvertit jubilatoirement une écriture dont il possède par ailleurs la maîtrise, alors que les internés de l'époque, pour la plupart, ont affaire à un appareil de langage dont ils connaissent mal le maniement, au point de l'endommager. Le lettré déconstruit par jeu, les exclus par inexpérience, si ce n'est, en l'occurrence, par désordre mental. On retrouve l'opposition que Lévi-Strauss établissait entre l'ingénieur, qui a la capacité technique de se forger un instrument adapté à l'objectif, et le bricoleur, qui opère en fonction des moyens du bord – avec, de surcroît, la fatalité du malheur, qui semble avoir conjugué toutes ses virtualités imaginables : la pauvreté, les conflits familiaux et conjugaux, la maladie physique et/ou mentale, la dépendance absolue[5]. Ce n'est pas la moindre des épreuves que de devoir en découdre avec une langue étrangère quoique maternelle pour coucher sa demande sur le papier, une langue qui, de surcroît, multiplie les difficultés de transcription. Bref, les « écrits de fous » et les spéculations ultra-littéraires de Jean Dubuffet (ou celles, apparentées, de Raymond Queneau) se situent respectivement aux deux pôles d'une chaîne d'oppositions : analphabétisme/ culture, symptôme/expression, pathologie/esthétique, automatisme/jeu – en dernier ressort : déterminisme/liberté. On pourrait même considérer d'un point de vue éthique qu'il y a abus ou malentendu à faire de nécessité créativité, pour ainsi dire, à faire plus précisément des désordres de l'illettrisme un usage littéraire, du trouble pathologique une expérience linguistique, de la souffrance mentale une délectation artistique.

Mais l'esthétique se moque de la morale. On doit bien constater une *coincidia oppositorum* : les productions des sujets présumés psychotiques, qui ont franchi le seuil de l'asocialité, rejoignent celles des artistes les plus avant-gardistes, qui font l'expérience des limites, qui revendiquent même

une parenté avec la folie plutôt que de s'en défendre. La liberté et la nécessité produisent en l'occurrence des effets comparables. Dès lors que l'ingénieur du langage s'aventure au-delà du déjà-dit, et dès lors que le bricoleur abandonne la responsabilité du sens aux vocables ou aux scriptions, l'un et l'autre produisent un même affolement de l'écriture, ils recourent à une même magie du verbe, ils réactivent une même fondamentale générativité des signes. À un certain degré d'accélération, par effet de courbure, les trajectoires opposées de l'en deçà et de l'au-delà linguistique finissent par se rejoindre dans les *terrae incognitae* du monde mental. Le croisement de *homo sapiens* et de *homo demens* est plus improbable et plus fécond que jamais.

Au demeurant, il ne faut pas se laisser prendre au simplisme des oppositions distinctives : la superposition des extrêmes produit certaines résonances. Du côté culturel, de Lucrèce à Antonin Artaud, le seuil entre l'art et la pathologie, entre l'exaltation et la souffrance, entre la liberté créatrice et le déterminisme psychique, entre l'exploration et la régression, etc., se révèle interne à toute œuvre, si raffinée soit-elle. Inversement, dans le cas des internés d'asile, écrire, avec les moyens sommaires d'une scolarité avortée, cela peut conduire à réactiver certaines des « dispositions anthropologiques polymorphes » de l'enfance dont il est question dans la psychanalyse, c'est-à-dire la gamme des potentialités parmi lesquelles l'éducation prélève, mais inhibe aussi par sélection. Si régression il y a, elle nous ramène aux friches de la culture, mais dans leur état d'exubérance. On ne peut s'empêcher de ressentir une jubilation catastrophiste dans les divagations scripturaires d'individus qui possèdent par ailleurs une relative maîtrise de l'écriture. Ce qui fait l'intérêt, si ce n'est la fascination d'un dépouillement d'archives comme celles d'un hôpital psychiatrique, c'est d'étaler le spectre des cas particuliers entre la confusion mentale absolue et l'illégitimité inventive.

C'est pourquoi, de prime abord, les écrits issus de la folie pourraient se prêter à une taxinomie relativement simple, qui ferait intervenir le critère du sens. Dans la catégorie « inférieure », on rangerait les écrits *in-sensés*, précisément, procédant d'une pulsion graphique élémentaire, imputables à ceux qui n'ont jamais pu accéder à la maîtrise de l'alphabet et qui ne font qu'en imiter les apparences – l'écriture du néant, pour ainsi dire. Puis les pseudo-écritures, tout aussi inintelligibles, mais que des personnes alphabétisées, elles, inventent et pratiquent par jeu, pour le malin plaisir de déconcerter les lecteurs potentiels, ou pour faire croire à un sens caché, y croire peut-être eux-mêmes – labyrinthes graphiques assimilables à des « forteresses vides ». Ensuite, les cryptographies, qui, en principe, sont assurées d'un sens, mais qui le verrouillent par le moyen d'un code privé, de caractère autistique. Puis les malversations scripturaires, qui admettent un sens déchiffrable, mais pour le contrarier ou en mésuser, par exemple en jouant le phonétisme ou un certain maniérisme alphabétique contre les règles orthographiques – « Ge voux Entvoiye feaires fouttre », écrit Jules Doudin, capable au demeurant de maîtriser l'orthographe.

Mais, encore une fois, pourquoi cette dernière précision ? Est-il si important de savoir si celui qui transgresse la norme d'expression a les moyens intellectuels de la respecter ? Il fut un temps où l'on devait rassurer ceux que la peinture de Picasso déconcertait en leur montrant que, par ailleurs, ce peintre était capable de représenter un visage ou une anatomie dans la plus pure tradition académique. De la même manière, dans les écrits qui nous intéressent, devrions-nous déterminer la part de l'incapacité et celle du jeu ? Décider entre l'idiotie et l'idiotisme alphabétique ? Les fauteurs de telles singularités d'expression en sont-ils les instigateurs ou les prisonniers ? En posant cette question, ne sommes-nous pas nous-mêmes prisonniers d'une grille épistémologique qui oppose notamment la pathologie à l'esthétique ou à la poétique, et qui

nous enjoint de distinguer ce qui procéderait d'une déficience intellectuelle rédhibitoire et ce qui relèverait d'une simulation délibérée ? La question des anagrammes se repose : à tout bien considérer, est-ce que ce critère de maîtrise du système d'expression est pertinent ?

Prenons le cas d'Aloïse. Bien que cultivée et même douée du point de vue littéraire, dans certaines périodes de crise elle alignait des simulacres de lettres presque indifférenciées, qui semblaient procéder d'une obsession manuelle plutôt que d'une idéation. On pourrait conclure alors à la perte de la fonction d'écriture qui l'aurait fait régresser au gribouillage enfantin, et qui relèverait de la pathologie mentale. Mais on sait par ailleurs que son expression orale elle aussi était à géométrie variable, qu'elle pouvait tantôt parler normalement, et même sur un mode poétique, tantôt marmonner d'une manière inintelligible. Pour Dubuffet, ces bredouillages ont constitué un appareil de défense contre les intrus – notamment contre les interlocuteurs de sexe masculin[6]. On serait donc en droit d'interpréter l'hermétisme de certains écrits comme une forme de cryptographie plutôt que comme une déficience.

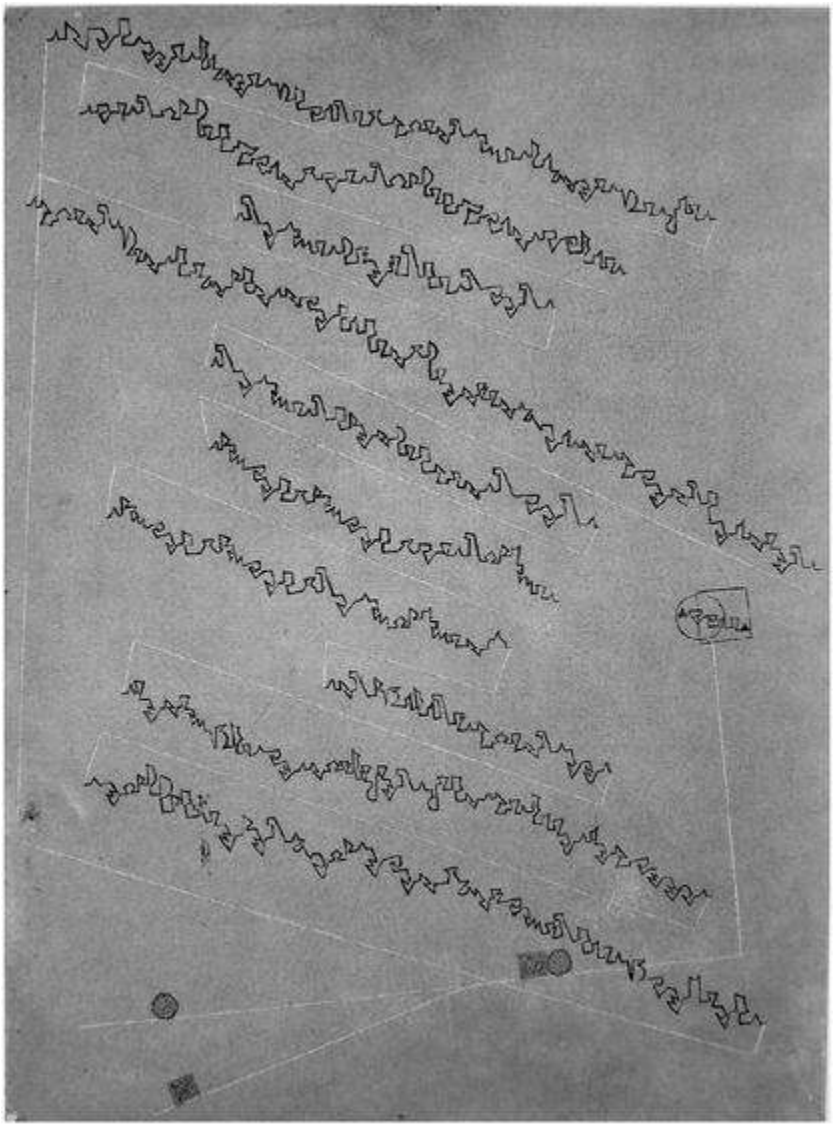
Les éthologues ont établi que les systèmes de communication humains ou animaux, agencés en principe pour transmettre des messages, comportaient presque toujours une précaution : le code doit demeurer inaccessible à ceux qui pourraient s'en servir à des fins hostiles. Ainsi, les « verrous cryptographiques » du langage des abeilles ou des dauphins, mais aussi bien l'argot des truands, ou les préciosités de la langue distinguée, le jargon néologique des médecins, etc., servent à soustraire les informations à l'espèce ennemie, c'est-à-dire, respectivement, aux prédateurs, aux policiers, aux gens du commun, et aux patients. Or, le destin de certains individus a voulu que, pour eux, l'espèce ennemie, ce fût l'humanité dans son ensemble – et plus précisément, dans le cas d'Aloïse, l'humanité masculine. De là à s'exalter dans la cryptographie

jusqu'à en faire le message même, il n'y a qu'un pas. L'invention s'épuise intégralement dans l'élaboration d'un système de signes qui n'exprime en définitive que la perfection de son agencement, sans résidu communicatif – comparable aux machines de Tinguely, qui ne produisent rien, si ce n'est le spectacle bruitiste de leur propre fonctionnement, sinon même de leur autodestruction.

C'est ainsi également que nous interpréterions les étranges et injouables partitions d'Adolf Wölfli, ou les précieuses et illisibles calligraphies de Palanc le pâtissier. À l'origine de leur entreprise d'expression, il y a bien un message respectivement musical et verbal : Wölfli avait en tête d'écrire dans un solfège de son cru les valses et les polkas qu'il composait sur sa trompette en carton. Mais, chemin faisant, son attention et sa verve créatrice se sont déplacées sur le rythme, les valeurs et la gamme scripturaires des signes eux-mêmes, de telle sorte que la musique ainsi reconduite a fini par se voir plutôt que de s'entendre. De même, Palanc, qui n'entendait au départ que délivrer certains messages par écrit, codait ceux-ci avec une telle virtuosité graphique et avec une telle préciosité matériologique que la calligraphie a fini par résorber le sens, de sorte que, quoi qu'il en eût, on ne pouvait s'empêcher d'apprécier ses productions comme des tableaux.

Le cas de Dwight Mackintosh est significatif lui aussi. Considéré comme un « retardé », il était capable tout au plus de tracer des mots lisibles, ainsi que des figures identifiables, généralement associés dans une même composition. Mais la pratique de l'écriture, comme celle du dessin, et plus particulièrement le geste obsessionnel et quasiment masturbatoire du va-et-vient de la main, le mettaient dans un état d'excitation ou d'hypnose pouvant aller jusqu'à l'évanouissement. De sorte que les scriptions envahissantes deviennent rapidement illisibles, et que les figures se brouillent, les unes et les autres se résorbant et

s'indissociant dans un même chaos graphique d'une tournure gestuelle et corporelle saisissante.



4. Francis Palanc, *Sur une ligne droite c'est ma ligne de vie*, vers 1959, gomme laque pilée sur panneau d'isorel, 73 × 53,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Dans tous les cas que nous venons de citer, le déficit sémantique a pour contrepartie un retour en force de l'énergie graphique, une opacification de l'expression, une activation de la substance des signes,

parfois même une résurgence pictographique. Allons-nous alors considérer et plus précisément disqualifier ces graphismes en situation irrégulière comme les ruines d'un langage déserté par le sens ? Ou leur reconnaître une qualité d'invention scripturaire qui nous obligerait à reconsidérer nos critères ? C'est encore le problème de l'imputation pathologique et/ou esthétique qui se pose, mais d'une manière plus précise, et qui nous implique bien davantage : il apparaît que l'alternative tient moins à la valeur objective de ces productions qu'à la manière dont nous les envisageons, ou qu'à l'accueil que nous leur inventons. L'art n'est pas une qualité absolue essentielle à un objet comme le poids l'est au plomb ; la folie n'est pas davantage une affection circonscrite à un individu, contractée et indexable comme une arthrose ou un cancer ; l'un et l'autre sont relatifs à l'attitude du milieu, leur définition comporte un paramètre culturel, ce sont les variables d'une fonction de nature sociale. C'est pourquoi l'alternative dont nous parlons n'est pas susceptible d'une résolution objective. Ce n'est pas le moindre intérêt des écrits issus du champ psychiatrique que de poser le problème extraordinairement complexe, et relativement peu étudié jusqu'ici, de la réception.

Problème d'autant plus complexe que, en principe, ces messages ne nous sont pas vraiment adressés : ils peuvent avoir été destinés au psychiatre, à la direction de l'institution, aux hautes autorités de l'État, à des membres de la famille, etc. Ils ont été interceptés par l'administration pour des raisons de censure, ou parce qu'ils présentaient un intérêt diagnostic, ou parce qu'ils dépassaient le contingent mensuel du courrier autorisé. On pourrait établir aussi bien une typologie de l'*adresse*, qui interférerait avec le caractère même des textes ; et extrapoler à la communication artistique en général. En effet, l'histoire de l'art fait apparaître pour le moins un décalage entre les lecteurs ou les spectateurs visés par l'artiste et ceux qui, en définitive, en détermineront le sens.

Dans le cas des « écrits de fous », les lectures successives, administrative, psychopathologique, littéraire et linguistique, auront à chaque fois requalifié la modalité langagière des textes. À cet égard aussi, le pathologique éclaire le normal, en tant qu'amplification démonstrative.

Les lettres parviennent forcément à leur destinataire, dit Lacan, même si elles ne sont pas délivrées à l'adresse indiquée (surtout si c'est le cas), parce que leur véritable lecteur, c'est le Grand Autre – dont Lacan finira par nous révéler qu'il n'existe pas. À défaut, il arrive que l'autre (sans majuscule) prenne le relais, à qui la lettre n'est pas explicitement adressée, qui commet donc une certaine indiscrétion, et pour qui le message n'a évidemment pas la même signification que pour le destinataire « légitime ». Or, cette lecture inopinée et différentielle peut être révélatrice, à l'instar de la vision binoculaire qui soulève un relief dans la platitude des apparences. Ce genre de détournement opère aussi bien dans l'art patenté : l'artiste, sachant, lui, que le langage nous fait dire autre chose ou beaucoup plus qu'on ne voudrait, spécule sur cette puissance génératrice, et il s'en remet délibérément à l'autre. Cette trigonométrie intersubjective ne se déploie jamais mieux que sur la scène théâtrale, qui se joue souvent à trois, celui qui (se) trompe, celui qui en est dupe, et celui qui sait mais sans pouvoir intervenir – à défaut du tiers, c'est le spectateur qui occupe cette position (on doit admettre que, entre le mensonge trivial et la représentation artistique, il n'y a pas de solution de continuité). Bref, dans tous les cas, l'œuvre rate ses destinataires, mais elle trouve sa rédemption dans des interprétations « erronées » qui la dotent d'un sens imprévu, ou qui délivrent un sens latent. Le quiproquo est flagrant dans le cas des médiums spirites, qui croient à des inspirateurs surnaturels dont les messages ne prennent cependant sens que pour ceux qui n'y croient pas, créant sans savoir qu'ils créent.

1. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Flammarion, 1985, p. 41.

2. Lettre à Jacques Berne, du 9 février 1985, reproduite dans *Lettres à J.B., 1946-1985*, Paris, Hermann, 1991, p. 425.

3. In Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, tome 1, p. 119-121.

4. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 267 et suiv.

5. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26-33.

6. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, p. 303-315.

3

LES REVENANTS

Depuis les origines, les artistes se sont toujours défaussés sur une instance transcendante, qui fut d'abord magique (le *mana*), religieuse (Dieu ou la Vierge), et qui s'est progressivement laïcisée sans jamais vraiment disparaître. L'inspiration surnaturelle s'est aujourd'hui reconduite avec le mythe de l'« inconscient créateur », qui reste étranger à la subjectivité proprement dite (ce sont mes personnages qui décident, dit le romancier, la peinture me fait faire ce qu'elle veut, dit le peintre, « à chacun son "sacré" », dit en conclusion Paul Valéry). Paradoxalement, cette allégeance à une puissance extérieure, qui décharge l'exécutant de la responsabilité de l'invention, autorise les plus grandes libertés. Un avatar particulièrement significatif de cet alibi, c'est le spiritisme, qui, avec la folie, représenta depuis le milieu du XIX^e^ siècle le plus grand pourvoyeur d'Art Brut. L'état de médiumnité spirite, qui reporte la charge de la création sur le grand homme, l'ancêtre, le défunt, même et surtout dans ses aspects diaboliques, innocente entièrement celui qui, dès lors, n'a même plus à assumer la position d'artiste. Dût-elle déposséder le créateur de son mérite (intégralement dans le cas du spiritisme, partiellement dans celui de l'inspiration en général), l'irresponsabilité ne représente pas moins la condition même de la créativité.

Il ne faut pas confondre le spiritisme avec la médiumnité en général, dont il n'est qu'une variante, culturellement, historiquement et géographiquement circonscrite. La médiumnité, c'est-à-dire la communication avec les défunts ou avec les êtres surnaturels, pratiquée en état de possession somatique et mentale, est probablement aussi vieille que l'humanité. On s'accorde à reconnaître le caractère chamanique des peintures rupestres dans la préhistoire. L'image est en rapport avec la médiumnité par un lien étymologique : *imago*, c'est un double, mais au sens magique, un hypercorps, survivant au corps physique, et capable de hanter les vivants. Ainsi la représentation figurative trouve-t-elle sa source dans la mythologie, le totémisme, ou le fétichisme. L'art, proprement dit, dans l'acception moderne, procédera d'une désacralisation ou d'une sécularisation de la représentation.

On aurait pu croire que, après la Renaissance, ce processus d'autonomisation de l'art se fût accompli, comme semblait l'indiquer le fait de transférer les images liturgiques des lieux de culte au musée. L'ère industrielle, tout particulièrement, c'est-à-dire l'apogée du capitalisme et de l'idéologie matérialiste, individualiste et scientiste qui lui est liée, aurait dû logiquement disqualifier les croyances de caractère magique, occultiste ou paranormal comme des vestiges de l'obscurantisme. Il est d'autant plus surprenant de voir leur retour en force, en pleine révolution industrielle, et au cœur des régions minières ou métallurgiques, sous la forme du spiritisme. Il aura suffi que, en 1848, deux fillettes d'un quartier populaire de New York entendent des craquements nocturnes, les attribuent à un revenant et s'imaginent entrer en communication avec lui, pour que les pratiques médiumniques connaissent une nouvelle vogue, spécialement dans les pays industriels, dans les milieux ouvriers et chez les intellectuels.

Il faut donc entendre par spiritisme une croyance ou une pratique médiumnique spécifique (par rapport à la médiumnité en général), datée (née au milieu du XIX^e^ siècle), doctrinale (codifiée notamment par la vulgate de Allan Kardec) et ritualisée (séances collectives, truchement de la table ou de médiums voyant, entendant, dessinant ou écrivant). Le spiritisme admet généralement le principe de la réincarnation, dite métempsycose. Les entités évoquées ne sont pas exactement des esprits désincarnés, mais des êtres intermédiaires, semi-corporels, appelés « périsprits » (néologisme formé par analogie avec « périsperme », terme de botanique désignant un tissu qui se forme autour de certaines graines).

On aurait tort de se tenir quitte du spiritisme comme d'une superstition qui se serait réactivée par résistance aux progrès intellectuels, scientifiques et techniques de l'âge industriel. Il est remarquable à ce propos que, aussitôt combattu par les églises, le spiritisme ait présenté une affinité avec le socialisme de 1848 et qu'il comptât des adhérents tels que Charles Fourier, Pierre Leroux, le mineur belge Louis Antoine, Allan Kardec, Louis-Auguste Blanqui, Armand Barbès. La métempsycose n'a rien de religieux, c'est l'instauration terrestre d'une justice sociale immanente qui, de génération en génération, déclassera les profiteurs et reclassera leurs victimes, corrigera donc ou inversera les inégalités, c'est la substitution d'un paradis réellement terrestre à l'éternité éternellement différée des religions instituées – c'est, autrement dit, la préfiguration de la « cité des fins » du marxisme.

Certes, la doctrine spirite proprement dite apparaît comme un bricolage un peu naïf de scories religieuses, de clichés moralisants et de projections utopiques – tout à l'opposé du positivisme et du matérialisme ambiants. Mais on pourrait justement évoquer à cet égard le « syndrome du grand-père » : les enfants qui rejettent les valeurs paternelles ont volontiers recours à un ancêtre plus lointain, dont les conceptions

(idéalisées, sinon fictives) présentent le double avantage de l'opposition radicale et de la légitimité originaire. Ainsi arrive-t-il que l'innovation ruse avec le *statu quo* en prenant un détour apparemment passéiste. Les révolutions se donnent volontiers des lettres de noblesse ou des alibis mythiques en se réclamant tantôt du communisme primitif, des premiers chrétiens, de la république romaine, du jeune Marx, etc. On comprendra mieux le spiritisme si on l'envisage en termes d'archaïsme contestataire plutôt que d'obscurantisme réactionnaire.

S'il existe encore un ailleurs réellement exotique sur une planète complètement occidentalisée, il ne faut plus le chercher dans l'espace mais dans le temps. L'archaïsme dont il est question ressortit, à l'échelle phylogénétique, à des potentialités anthropologiques laissées inexploitées, et, à l'échelle ontogénétique, à des dispositions enfantines toujours vivaces. Les créateurs déphasés ont un accès privilégié à ces ressources premières, contrairement à ceux qui restent désespérément les contemporains de leur propre temps. La devise du néo-libéralisme selon laquelle il faut que tout change pour que rien ne change entraîne un corollaire tout aussi paradoxal : dans le flux consensuel, une persistance intempestive peut être source de distorsions et d'innovations.

Ainsi, du point de vue sociologique, les victimes de la révolution industrielle, dépossédées par l'exode rural de leur culture ancestrale, menacées dans leur identité sociale, psychologique, sexuelle, etc., trouvent-elles dans les pratiques spirites une compensation symbolique, une ressource mentale, culturelle, éthique, thérapeutique, une restitution patrimoniale, qui les rémunère magiquement de leur négation identitaire. Les exclus rétablissent le contact avec une tradition à la fois légitime et potentiellement révolutionnaire. Le phénomène de la médiumnité fait ressortir spectaculairement cette scission sociale de la personnalité, scission d'un (in) dividu traité économiquement comme

une force de travail, mais élu par les puissances de l'au-delà comme leur porte-parole.

Pour ce qui concerne la différence ou la discrimination sexuelle, le spiritisme représente une étape dans l'habilitation de la femme qui n'est pas simplement ou seulement féministe, qui ne se contente pas de revendiquer le pitoyable pouvoir que l'homme s'est arrogé. La fonction de médium est électivement assumée par un type de femmes plus « femmes » que les autres, émotives, à crises de nerf, « hystériques », pour tout dire, ou pour faire jouer une connotation qui cesse en l'occurrence d'être négative : il y a un aspect fonctionnel de l'hystérie, disqualifié à l'âge classique, certes, mais traditionnellement illustré par le chaman, le sorcier, le prêtre, l'artiste-médium, précisément, une aptitude à la régression psychique ou à l'affaiblissement du moi propre à libérer des énergies sauvages, des fantasmes novateurs, des vérités intempestives. Ce sont donc principalement des spirites *au féminin*, des médiums inspirées, qui prennent la relève de la médiumnité à l'âge d'airain du capitalisme industriel. Le fait est que, avec Marguerite Burnat-Provins, Hélène Smith, Séraphine de Senlis, Clémentine Ripoche, Laure Pigeon, Jeanne Tripier, Emma Kunz, Jeanne Ruffié, Madge Gill, Henriette Zéphir, et bien d'autres, le spiritisme aura tout particulièrement contribué à donner à l'Art Brut une orientation, si ce n'est une dominante féminine absolument nouvelle dans l'art mondial depuis les origines – tellement nouvelle et déconcertante que, aujourd'hui encore, les anthologies féministes qui battent laborieusement le rappel des femmes artistes dans l'art occidental, de Sofonisba Anguissola à Annette Messager, se gardent bien d'y inclure Laure Pigeon ou Jeanne Tripier…

Psychologiquement, la pratique spirite met en évidence une sorte de duplicité mentale. Les médiums possèdent la faculté singulière de se départir de toute volonté et de toute pensée consciente, et de se rendre

absolument dociles à une personnalité qu'ils ressentent comme étrangère, qui squatte leur propre corps, pour ainsi dire, et qu'ils sont amenés à désigner comme l'esprit d'un défunt. Comment ne pas y voir la préfiguration de l'automatisme psychologique de Janet et de l'inconscient freudien ? Radicalisant, et dans certains cas, sublimant l'hystérie, le médium se met dans un état de transe au cours duquel le subconscient reçoit des perceptions et produit des pensées ou des figures auxquelles le Moi volontaire et conscient n'a aucune part, et dont, par conséquent, il se désolidarise. Le spiritisme aura été à la psychanalyse ce que l'alchimie fut à la science.

Moralement, la profession de foi médiumnique revient à s'innocenter d'un message illicite. On a relevé à maintes reprises que le fait de se décharger de la responsabilité de la production figurative sur des inspirateurs surnaturels autorisait des audaces qu'on n'eût pas assumées personnellement, surtout quand on n'appartient pas à la corporation des artistes patentés. Naïveté ou rouerie de la part des médiums artistes ? Il est regrettable qu'il n'existe pas de mot pour désigner l'état intermédiaire, pourtant le plus fréquent. D'une manière générale, dans l'art culturel aussi bien que dans l'Art Brut, les raisons qu'un auteur donne de sa production relèvent de la dénégation plutôt que de l'élucidation. Le domaine aventureux de la création, plus encore que toute autre activité, est régi par la loi de compensation qui veut que ce qu'on dit soit la contrepartie de ce qu'on fait. Il y a une balance comptable entre la subversion de l'invention et la convention de la justification.

Du point de vue artistique, enfin, si nous partons de l'idée que l'art moderne se caractérise par le fait d'éconduire les apparences, les données visuelles immédiates, l'optique arpenteuse de la représentation classique, pour faire advenir des réalités latentes requérant une assignation autre et inédite, le spiritisme, à cet égard encore, aura joué un rôle préfigurateur,

par l'élection de l'entité extraordinairement ambiguë et féconde que nous avons évoquée : le *périsprit*. Cette enveloppe survivant au trépas de certaines personnes est un corps fluidique, vaporeux, diaphane, ectoplasmique, tantôt visible, tantôt tangible, très évanescent en tout cas ; figure en souffrance, apte à tous les avatars formels, appropriée à l'effusion graphique ou picturale la plus déliée – bref, la plasticité même. C'est donc une entité préfiguratrice (si l'on peut dire) de l'abstraction et des spéculations morphologiques du XX^e^ siècle, tout comme, dans les siècles précédents, nuages, roches et draperies ont pu offrir à l'imagination la ressource ou l'alibi de leurs délinéaments aléatoires.

Cette lacune fondamentale dans le réseau des signifiants ordinaires opère dans l'œuvre même comme son ressort inventif. Elle est comparable à la case vide dans le jeu du taquin, ou au zéro dans les chiffres, ou au « x » dans l'algèbre, ou aux blancs dans une aquarelle de Cézanne, qui assure le jeu des signifiants, leur fonctionnement sémantique et leur métabolisme inventif. « Le rôle de l'artiste, disait Henry Miller, c'est d'apporter la désillusion au monde » – une désillusion qu'il ne faut pas assimiler à une déconvenue, mais au contraire à un travail de vérité, et plus précisément au démantèlement des poncifs qui nous tiennent lieu de connaissance objective. « L'art n'est tel que par ce qui lui manque pour devenir réalité », disait déjà Quatremère de Quincy[1], un manque générateur qui achemine le regard et l'esprit à l'insoutenable indéfinition des êtres. *Homo demens* vient alors seconder *homo sapiens*, comme Freud le fait ressortir : « Jetons par terre un cristal, il se brisera, mais pas n'importe comment, il se brisera en suivant ses lignes de clivage. La délimitation des débris révélera la structure du cristal, auparavant invisible. Cette structure fêlée est aussi celle des malades mentaux, qui, pour cette raison, inspiraient jadis une crainte respectueuse. Ces malades se sont détournés de la réalité extérieure, et

c'est pourquoi justement ils en savent plus long que nous sur la réalité intérieure. Ils peuvent nous révéler certaines choses qui, sans eux, seraient restées impénétrables[2]. » Ainsi, casser un cristal, c'est un accident pratiquement regrettable, mais parfois providentiel du point de vue psychologique, et plus encore artistique, pour les lézardes qu'il ouvre dans la plénitude transparente du verre.

On ne peut que faire le rapprochement avec l'entité mythique que Jacques Lacan a imaginée pour représenter la nature fluidique de la libido : la *lamelle*. Étymologiquement, ce mot fait référence à une petite couche cellulaire presque immatérielle qui se perd à la naissance et qui conserve pourtant et même intensifie sa puissance génératrice : « Chaque fois que se rompent les membranes de l'œuf d'où va sortir le fœtus en passe de devenir un nouveau-né, imaginez un instant que quelque chose s'en envole, qu'on peut faire avec un œuf aussi bien qu'avec un homme, à savoir l'hommelette ou la lamelle. La lamelle c'est quelque chose d'extra-plat qui se déplace comme l'amibe [...] ça passe partout. Et comme c'est quelque chose [...] qui a rapport avec ce que l'être sexué perd dans la sexualité, c'est, comme est l'amibe par rapport aux êtres sexués, immortel. Puisque ça survit à toute division, puisque ça subsiste à toute intervention scissipare. Et ça court[3]. » Cette lamelle, ajoute-t-il, « c'est la libido, en tant que pur instinct de vie, c'est-à-dire de vie immortelle, de vie irrépressible, de vie qui n'a besoin, elle, d'aucun organe, de vie simplifiée et indestructible ».

On ne saurait trouver meilleure description et meilleure analyse du « périsprit » des spirites. Il y a d'abord, dans l'explication de Lacan, l'idée du « en moins », la perte d'être, et le manque qui s'ensuit. Il est permis d'inférer de l'économie libidinale à l'économie tout court : le spiritisme, disions-nous, est une invention et une parade de déshérités, dépossédés

de leur culture par la prolétarisation, d'hommes réduits à l'état d'« hommelettes » (pour reprendre le jeu de mots initial dont Lacan lui-même n'était pas très fier[4]). Slavoj Žižek parle, lui, des « sans-part », pour désigner ceux qui sont exclus de l'espace civil, qui lui opposent par conséquent la revendication majeure, et qui, pour cette raison, symbolisent l'universalité. Ils ne peuvent se réclamer que de ce vide dont on n'ose pas dire qu'ils ont hérité, objet perdu auquel rien ne peut suppléer. Telle est la définition de la libido, revenons-y, aussi fluidique qu'une absence, aussi prégnante que la vie même. Le périsprit (ou l'hommelette, ou la lamelle), c'est donc la *Gestalt* prototypique, qui ressurgit comme une apparition fantomatique, insoutenable, ressortissant non pas à l'irréalité mais au *plus-que-réel*, au réel non encore symbolisé, au réel obscène – on pourrait évoquer le *Horla* dans la nouvelle de Maupassant, ou la racine dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, ou le *Schmürz* dans la pièce éponyme de Boris Vian… Lacan y va lui aussi de sa métaphore : « Voilà quelque chose qu'il ne serait pas bon de sentir couler sur votre visage, sans bruit pendant votre sommeil, pour le cacheter[5]. »

On notera que, s'agissant d'assigner l'existant pré-ontologique, autrement dit la mort qui précède la vie, ces penseurs n'ont pas de mots, ils recourent au mythe dans ce qu'il peut avoir d'allégorique et de figuratif en dernier ressort. C'est un paradoxe, mais qui est au principe même de l'assignation symbolique : le premier objet à se constituer dans le champ du nouveau-né n'est-il pas le visage de la mère, présence précaire, nécessairement intermittente, qui se profile comme une absence dans la plénitude ambiante ? Autrement dit, la *Gestalt* prototypique n'est pas une forme positive qui se détache du néant, c'est le contraire, c'est le détour linéaire d'un vide. Lacan évoque volontiers à ce propos la définition que les Italiens donnent du macaroni : un trou avec de la pâte autour. Quant aux spirites, c'est par le truchement du dessin, c'est-à-dire du langage même de la figure, qu'ils assignent l'infigurable, toujours par

antiphrase en quelque sorte. Il n'est pas de représentation plus suggestive de la lamelle que les expansions azurées de Laure Pigeon, les réseaux arachnéens de Jeanne Tripier, les écoulements immatériels de Raphaël Lonné.



5. Laure Pigeon, *Pierre*, 1956, encre sur papier, 65 × 50 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Il aura donc fallu que, avec la médiumnité, des ancêtres privés de corps et de sépulture donnent à certaines femmes en mal d'expression le prétexte de passer à l'acte symbolique. De la même manière, le Dieu des

chrétiens a pu doter des siècles d'obscurantisme d'une ornementation artistique prodigieuse, puisqu'il présentait l'avantage de ne pas exister et de laisser par conséquent carte blanche à ses iconographes. Encore ceux-ci étaient-ils tributaires d'une orthodoxie et d'un clergé plutôt dogmatiques. Le périsprit, ultime entité rescapée de l'ère chrétienne, c'est la permission cette fois de tout figurer, c'est le stade *ectoplastique* de l'inspiration. C'est un procédé aussi fantasmatique et aussi heuristique que le « x » des mathématiciens, revenant à traiter comme une présence réelle l'inconnue qui commence à hanter les palais arrogants de la bourgeoisie absolue : c'est la mort, sculptée en creux dans la plénitude marmoréenne du matérialisme ambiant.

Ainsi, sous le couvert d'une doctrine oiseuse, les artistes spirites auront sans doute été les premiers à appréhender l'objet du siècle : le vide. C'est encore un paradoxe ou un imbroglio : il aura fallu qu'une création artistique aussi affranchie prenne le détour d'une superstition pour ne pas devoir de surcroît donner ses raisons. André Breton, indisposé par la découverte de prédécesseurs encore plus surréalistes que lui, ne se fait pas faute de brocarder « la navrante littérature spirite qui les a contaminés à la naissance » et de dénoncer leur « terminologie nauséabonde[6] ». Mais eût-il été concevable que les aventuriers de l'innommable procèdent en toute lucidité ?

---

1. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1810, p. 7.

2. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 80.

3. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 179.

4. Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 846.

5. *Ibid.*, p. 45.

6. André Breton, « Joseph Crépin », *Almanach de l'Art Brut*, 1948, manuscrit édité en fac-similé en 2016 par la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

4

COURANT ALTERNATIF

On en revient par conséquent à l'impératif structuraliste de méconnaissance : langages, mythes, imaginaires collectifs, mythologies privées, dispositifs figuratifs, tous ces systèmes d'engendrement symbolique ne peuvent atteindre leur plein rendement qu'à l'insu de leurs opérateurs, a fortiori lorsqu'il s'agit d'innovation ou de subversion artistique. Conscience et créativité : logiquement, ou formellement, il semble bien qu'il y ait contradiction ou incompossibilité des deux fonctions. La conscience est par définition *conscience de*, elle se fonde sur une positivité antécédente, c'est l'affichage d'une réalité ou d'une information objective. La conscience est toujours déjà mémoire, si récente que fût la saisie, elle est de l'ordre du déjà-dit, du déjà-vu, du déjà-conçu. C'est aussi un fonctionnement mental éprouvé, qui a ses règles d'enregistrement et ses critères de réalité.

« Déjà la perception stylise » : d'une formule, Maurice Merleau-Ponty résume ce que Freud avançait : la perception est moins un organe d'enregistrement qu'un système de protection contre les stimuli extérieurs. On regarde pour identifier, c'est-à-dire pour ramener l'inconnu au connu. Notre sens de la vue est tributaire de ce que nous savons, de ce que nous objectivons, de ce que nous projetons de notre

expérience antérieure, il mobilise la fonction de mémoire bien plus que celle d'investigation. Peut-être s'agit-il d'un réflexe archaïque de défense qui nous entraîne à identifier et à localiser le plus vite possible ce qui pourrait constituer une menace, et à nous tenir ainsi quitte de tout le reste. Somme toute, la perception visuelle est académique, elle fait prévaloir le stéréotype, le cliché, la *Gestalt*, sur l'inédit, ou plus précisément sur le non-encore-vu.

De fait, beaucoup d'artistes, du moins dans notre modernité, doivent se défendre contre une sorte de crampe perceptive, qui, leur semble-t-il, les entraîne à prévisualiser leur composition, et les condamne au poncif figuratif. Aussi s'ingénient-ils à affranchir la vision de cette fonction d'*information* (au sens policier du terme), qui la branche exclusivement sur le fichier de notre mémoire objective. Ils caressent l'ambition d'une vision vierge de tout acquis, à laquelle ils pourraient se ressourcer pour instaurer un rapport plus direct au visible. « J'aurais voulu être né aveugle, et n'acquérir le sens de la vue qu'à l'âge adulte, pour voir le monde *pour la première fois* » : tel était le rêve de Claude Monet. Au fait, le cas peut se présenter réellement, c'est celui d'individus nés aveugles en raison d'une cataracte congénitale, et opérés par la suite. Or, leur première impression n'a rien de féérique, c'est celle d'une confusion insoutenable, faite de taches, ou plus précisément de *différences* chaotiques, sans point de capiton objectif. Pour apprendre à voir, ils doivent mettre laborieusement ces différences purement photoniques en relation avec les objets de leur expérience auditive, tactile, etc., en fonction d'abord de la valeur affective qu'ils y attachent[1]. Ce qui signifie, pour en revenir au rêve de Monet, que ce n'est pas l'idée d'une acquisition tardive et soudaine de la vue qui est utopique, c'est la présomption de virginité du regard le cas échéant.

Or, la créativité, en tant qu'innovation, est censée produire de l'inattendu, de l'inédit, de l'inouï, elle n'a d'objet que celui qu'elle fait surgir, elle se conjugue au futur et à l'impératif, ou, mieux, au *performatif*. Elle ne saurait être programmée, puisqu'elle est censée justement contredire ou déborder tout ce qui aurait été présupposé, préconçu ou prévisualisé par une intention quelconque, elle ne peut qu'antidater rétroactivement son propre ressort. Telle est la gageure : ce qu'on entendait créer, il suffisait de ne pas l'avoir visé pour le réaliser. « Le tapis magique que je t'offre ne prendra son envol que si, à ce moment, tu ne penses pas à l'âne Martin », dit la fée à l'homme bon, qui s'efforça tellement de ne pas penser à l'âne Martin à ce moment-là qu'il ne s'envola jamais[2]. On comprend l'angoisse inhérente au génie artistique, et le sens à donner à la célèbre déclaration de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ». L'invention ressortit d'une certaine manière au mythe d'Orphée, qui ne sauvera Eurydice que s'il s'en détourne. On n'imagine pas Claude Monet dire en 1850 : « Je vais inventer l'impressionnisme », ni James Dewey Watson déclarer un siècle plus tard : « Je vais découvrir l'ADN ». Il faudrait tout au contraire faire dissidence par rapport à ses propres intentions, ce qui a bien l'air d'une aporie.

On connaît le petit apologue de la fourmi qui voit passer un mille-pattes et qu'elle interpelle : « Comment fais-tu pour coordonner les mouvements de tant de pattes ? ». Le mille-pattes réfléchit… et reste définitivement paralysé. La conscience, serait-ce alors la paralysie de la créativité ? Lui aurait-on fait une réputation qu'elle ne mérite pas ? Mais il serait simpliste de permuter les termes du manichéisme cartésien. Le mille-pattes qui réfléchit est paralysé, et le mille-pattes qui marche est inconscient, ni l'intellectuel coincé ni l'imbécile heureux n'accèdent au champ de la créativité. Celle-ci se caractérise comme l'interférence complexe d'un processus qui échappe à la conscience et rétroagit sur elle en la modifiant. Il faudrait imaginer un mille-pattes désinvolte qui

rétorquerait à la fourmi : « Bonne question, réfléchis-y puisque tu es si maligne et donne-moi des nouvelles ! », un mille-pattes sagace et décomplexé qui reparte en jubilant, et qui, du coup, inventerait la danse polypode.

La première leçon à tirer de cette fable, c'est le régime à deux temps de la *différance*, qui alterne l'acte et la réflexion (une permutation qui n'est pas forcément chronologique, mais peut-être déjà logique). La créativité pourrait se décrire à la manière d'un courant alternatif de dépossession et de maîtrise, de défocalisation et de focalisation, d'effusion et de lucidité. Antonin Artaud parlait à ce propos d'« œil intellectuel dans le délire », une formule qu'il faut entendre littéralement : l'intellection et la folie ne fusionnent pas, elles s'articulent. Si mise en veilleuse de la conscience il y a, ce sera une anesthésie hyperbolique, comme le doute de Descartes, c'est-à-dire instigatrice d'une *hyperesthésie*[3] ; si vigilance il y a, elle sera *paradoxale*, en symétrie inverse du sommeil ainsi qualifié. Plus concrètement, on peut évoquer le va-et-vient du peintre, qui prend régulièrement un recul objectif sur son tableau, ou la soumission rituelle de l'épreuve d'imprimerie, qui fait de l'écrivain son propre lecteur, l'aller et retour de tout artiste dans et hors de son œuvre en cours. Jean Dubuffet conseillait la pratique des « chantiers alternés », qui permet à l'artiste de débarquer en visiteur dans l'œuvre de l'avant-veille. La psychologie de l'art n'a sans doute pas assez pris en compte le caractère oscillatoire, ou clignotant, ou vibratoire, du procès créatif, qui ressortit moins à la logique hégélienne de la contradiction et de son dépassement qu'aux discontinuités de la physique quantique ou qu'à l'anarchie des liaisons synaptiques.

On peut noter au passage que la nécessaire alternance de la conscience et de l'inconscience dans le processus créateur explique l'inefficacité avérée des drogues, du moins dans la culture occidentale. En effet, on

aurait pu penser que les psychotropes neutralisent cette satanée conscience censée inhiber la créativité. Mais même Henri Michaux, qu'on invoque immanquablement à cet égard, a bien précisé qu'en aucun cas il n'a écrit sous l'effet direct des substances hallucinogènes qu'il a expérimentées, mais seulement une fois cet effet dissipé. Postérieures aux « misérables miracles » qui l'ont stupéfié (dans tous les sens du terme), ses œuvres procèdent plutôt, et paradoxalement, des lendemains qui déchantent, c'est-à-dire, décidément, de la phase lucide de l'oscillation…

Certes, en remontant dans le passé anthropologique, on pourra alléguer des effets directs plus positifs. Le cannabis, ou d'autres plantes aux effets similaires, ont sans doute été utilisés dès l'enfance de l'humanité pour des objectifs qui furent d'abord magiques ou religieux (hypothèse chamanique de l'art rupestre), mythiques (cultures dites primitives), médicinaux (notamment les pharmacopées de la Chine ancienne) avant d'être à proprement parler stupéfiants (chez les Européens à partir de l'occupation de l'Égypte par les armées napoléoniennes). Cette simple évocation suffit à faire apparaître que les composantes culturelles, c'est-à-dire les finalités de la consommation, spécifiques à chaque époque, rétroagissent sur la métabolisation du produit. Déjà les neuropharmacologues, qui analysent et interviennent organiquement, en extériorité, pour ainsi dire, sont capables de cibler l'action de telle ou telle molécule dans les états physiologiques ou dans les sites du cerveau où elles ont des effets positifs, et de bloquer corollairement les récepteurs cérébraux qui seraient vecteurs d'effets indésirables. Mais ils admettent que le fonctionnement des neurones ne saurait être abstrait de l'expérience globale du sujet, de ses dispositions d'esprit, de ses impulsions profondes. Les effets psychoactifs d'une drogue dépendent aussi de celui qui en fait usage, de sa culture, de ses aspirations, et de son psychisme individuel. Dès lors, dans une culture

toxicomane comme la nôtre, il y a peu de chances que la drogue récupère ses vertus d'antan…

Encore faut-il réserver le cas des endorphines et des endocannabinoïdes (de découverte plus récente), que les êtres humains produisent dans des situations extrêmes de souffrance, de stress ou d'effort physique, mais aussi bien dans des états qu'ils induisent délibérément par des procédés divers (jeûnes, longues marches, veilles prolongées, etc.). On a des raisons de penser que ces stupéfiants endogènes se prêtent avec plus de labilité que les produits de synthèse à certains objectifs artistiques. Peut-être autorisent-ils la latitude requise par l'alternative de l'« œil intellectuel » et du délire. Des études psycho-esthétiques telles que celle de Rudolf et Margot Wittkower[4] font apparaître que, parmi les compétences spécifiques d'un artiste, il y a eu de tout temps le pressentiment et la capacité intuitive de gérer ces processus « psychédéliques », de jouer alternativement de l'effusion et de la lucidité, d'agir inconsciemment ou préconsciemment sur la régulation de ce qui, aujourd'hui, s'avère avoir été des endomorphines. Les artistes en jouent avec d'autant plus de flexibilité qu'ils les sécrètent eux-mêmes, par des procédés qui leur sont propres (et qui expliquent leur réputation saturnienne d'inconstance et d'excentricité). La découverte des endorphines et les études en cours contribueront peut-être à déterminer plus précisément les corrélations neurologiques ou synaptiques de l'oscillation psychique propre à la créativité artistique – mais c'est une des tentations des sciences humaines que de se défausser *en dernière analyse* sur les sciences dites dures.

« Créativité », avouons-le, a tout l'air de ce que Roland Barthes appelait un *mot-mana* (qui donne l'illusion de répondre magiquement à tout). On peut en effet se demander avec Jean Dubuffet si la culture, en tant que système homéostatique, ne nous enfermerait pas dans une prison

de signes. Ceux-ci ne sont jamais aussi insidieux que quand nous prétendons les contrôler. Nous nous mettons alors dans la situation des despotes à qui on ne donne que les informations qui leur sont agréables et qui ne mettront pas l'informateur en mauvaise posture. C'est un fait que notre éducation visuelle, notamment, nous confine dans nos propres clichés, si bien que nous n'avons jamais affaire qu'à une réalité « conforme à elle-même », c'est-à-dire conforme à notre vision projective – comme celle de tous les gens qui ont des préjugés (racistes, superstitieux, etc.). Il n'y a pas de « plan B », pas de système substitutif, pas d'alternative clé ou code en main.

Néanmoins, le conditionnement n'est pas aussi absolu que celui des animaux tributaires de leurs instincts. Nous, les humains, nous avons l'usage des symboles, qui, au contraire des instincts héréditaires, sont susceptibles d'inflexions, de déformations, de polysémies ou de méprises bienvenues. Les signes ont une idéalité, qui fait leur solidarité systématique et fonctionnelle, mais ils ont aussi leur écriture, leur rigidité de signe, ou leur matérialité, qui fait à la fois leur labilité sémantique et leur puissance évolutive (comme la chaîne chromosomique). Se libérer des signes par les signes, c'est bien l'issue qu'indique Francis Ponge : « Parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a pas d'autre raison d'écrire[5]. » C'est une stratégie proche du mot d'esprit (qui porte bien mal son nom, puisqu'il fait justement jouer le corps contre l'esprit des signes). C'est peut-être ce qui fait aussi la différence entre l'ordinateur, binaire, rigoureusement systématisé, incapable d'humour, et le cerveau, tributaire ou bénéficiaire de l'anarchie des liaisons synaptiques et du métabolisme corporel.

La seule voie créatrice possible, c'est donc celle, paradoxale bien sûr, du *dévoiement* : s'en remettre à tout ce qui peut contrarier et altérer le

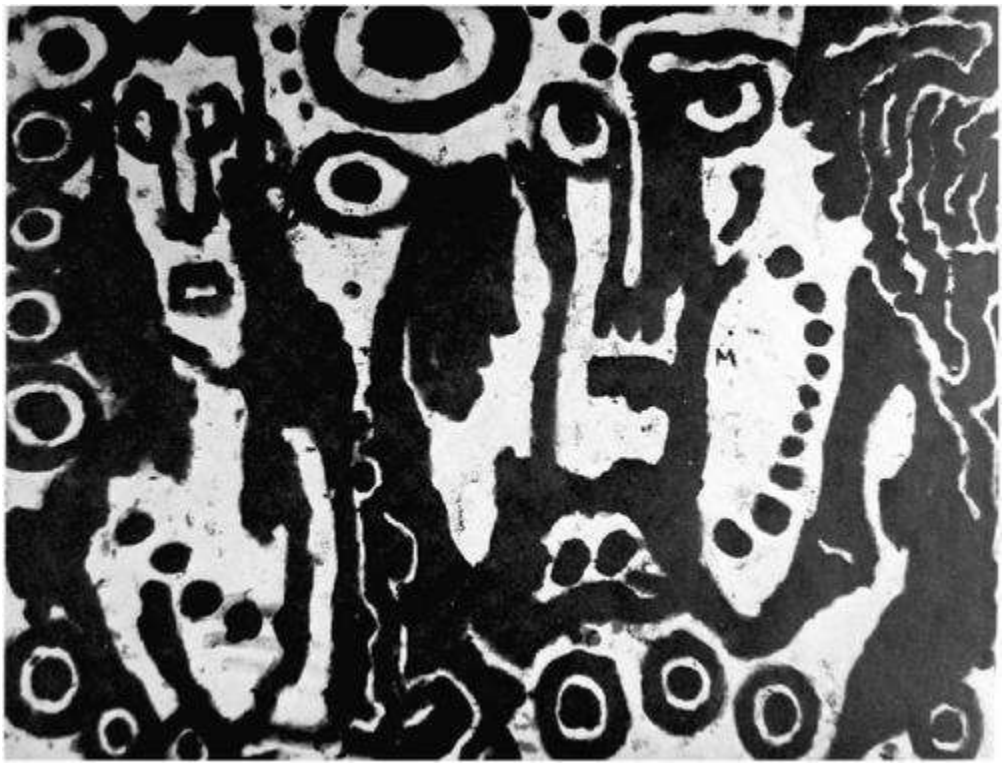
dessein figuratif, depuis le chantier de l'œuvre jusqu'à sa réception. Il y a d'abord les artistes qui *débutent* l'œuvre par une dislocation qui lui est interne[6]. Cette esthétique du ratage revient à semer des obstacles matériels de manière à déjeter la progression intentionnelle. Certains peintres dessinent de la main gauche, celle qui désobéit à la concertation et qui associe le corps et ses impulsions à l'initiative du trait. Paul Klee conseillait de retourner la feuille sens dessus dessous au cours de l'exécution du dessin pour se déprendre des formes apprises et des recettes figurative. Paul Eluard rapporte qu'il a vu Picasso s'entraîner à dessiner les yeux fermés, puis dans l'obscurité, en tournant à l'envers la feuille qu'il avait commencée (« Vous savez, la peinture est un métier d'aveugle », disait-il). Max Ernst et les surréalistes recouraient aux procédés les plus inattendus pour générer des figures insolites et affranchies des contraintes de l'intention. Adolf Wölfli procédait à une « lecture par les vides » de ses propres dessins, qui consistait à détourner son attention des motifs délibérément tracés et à investir les figures aléatoires nées de leurs intervalles.

Dans tous ces cas, l'invention figurative se conjugue sur le mode de l'après-coup (*nachträglich*), comme dans la phrase allemande, où le verbe, placé à la fin de l'ultime subordonnée, reflue sur la phrase tout entière et décide rétroactivement de son sens. Louis Soutter, tout particulièrement, conjugue l'ensemble de ces procédures aléatoires qui suscitent des apparitions incertaines, labiles, anagrammatiques, métamorphiques, pour ainsi dire : telle frondaison exubérante laisse transparaître ce qui aurait pu devenir un corps de femme, ou l'inverse. Certaines figures, il est vrai, finissent par s'affirmer, mais sans s'imposer vraiment aux autres, potentielles et concurrentes, qui continuent d'insister. Le véritable sujet du dessin, en dernier ressort, ne procède ni des unes ni des autres, mais de leur indécision, de la parallaxe iconographique, de cette défaillance objective qui s'ouvre sur une vérité pré-ontologique[7]. Jean Dubuffet lui

aussi cultive l'équivoque : « J'ai plaisir à instituer dans le tableau, à côté des *raisons* qu'impliquent le sujet traité et les objets figurés, un autre système de *raisons*, d'un ordre tout à fait autre, qui donne l'impression de s'être vu octroyer dans la peinture une primauté directrice, et auquel tout est docilement plié, dût-il en résulter quelque impression d'absurdité[8]. »



6. Louis Soutter, *Au crématoire Noël*, vers 1940, encre noire sur papier, 50 × 32,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne (le dessin peut être aussi regardé dans l'autre sens).



7. Louis Soutter, *M*, vers 1940, encre noire sur papier, 43,8 × 58 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

À cette phase de l'analyse, nous ne sommes pas sortis de la sphère subjective de l'artiste aux prises avec les initiatives contrariantes de ses instruments et de ses matériaux ; ceux-ci opposent à ses « raisons » celles du champ pratique, antagonisme dont il tire un premier parti. Or, le différend s'aggrave et produit des effets d'une autre amplitude quand il s'étend à la réception de l'œuvre et qu'il engage la relation intersubjective entre l'artiste et ses destinataires – si on peut appeler ça une relation…

1. Cf. René A. Spitz, *De la naissance à la parole*, Paris, PUF, 1965.

2. C'est Brigitte Bardot qui raconte cette histoire dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. De même, les insomniaques savent que, pour s'endormir, il suffit de ne pas *vouloir* s'endormir...

3. « L'artiste, cet angoissé, qui possède la musique, mais pas encore le texte » (Paul Valéry).

4. *Les Enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985.

5. Francis Ponge, *Proêmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 116.

6. Conformément au dictionnaire, je donne à « débuter » quand il est transitif le sens de « détourner du but ».

7. Pour ne pas alourdir l'appareil de notes, disons que nous nous référons massivement à la totalité des ouvrages de Slavoj Žižek.

8. *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, tome 2, p. 101.

5

GRÉSILLEMENT

En 1958, Miles Davis enregistre la musique du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*. Il prend le parti d'improviser directement avec son orchestre sur les images qu'on lui projette dans la salle obscure. Or, un incident se produit à mi-chemin (séquence « Dîner au motel ») : une pellicule de sa lèvre desséchée vient se loger dans l'embouchure de sa trompette et vibre sur certaines fréquences. N'importe quel musicien eût aussitôt interrompu l'enregistrement pour nettoyer son instrument. Miles Davis, lui, s'amuse de ce grésillement insolite, insiste, et finit par en jouer comme d'une ressource sonore. L'époque était aux prodromes de ce qu'on a appelé le *free jazz*, et à l'exploration d'un champ acoustique traditionnellement exclu du discours musical pour son impureté présomptive. Dans le feu de l'improvisation, Miles Davis assume donc cette contingence technique « en temps réel » comme un opérateur d'innovation sonore.

Dans la communication « normale », les éléments qui ne ressortissent pas au propos intentionnel, ou, pour ce qui concerne le message artistique, ceux qui sont étrangers à la diégèse (par exemple la toux des auditeurs dans les concerts classiques[1]), sont refoulés comme des bruits perturbateurs. Devrions-nous dès lors interpréter l'innovation ou la

créativité comme un retour du refoulé, ou comme une revanche du bruit sur le sens, ou comme une rémunération de la diégèse par l'adiégèse ? Il faudrait parler plus précisément d'une *rétroaction positive* (celle qui n'annule pas la déviance mais qui en tire un parti transformateur ou innovateur). Ainsi, dans ses compositions « en boucle » des années 1950, John Cage a-t-il intégré les accès de toux des participants, faisant de nécessité vertu, pour ainsi dire. Miles Davis, quant à lui, dans l'épaisseur du présent de la performance, saisit l'enjeu musical de la perturbation et son effet rétroversif, et l'exploite délibérément. L'improvisateur inspiré fait jouer le hasard contre l'intention, ou le chaos contre l'ordre, ou l'accident contre l'essence, ou le bruit contre le message, ou le lapsus contre le discours, ou la contingence contre le sens (selon qu'on s'exprime dans les termes du sens commun, de la physique, de la métaphysique, de la sémantique, de la psychanalyse ou de la philosophie) – on pourrait aussi emprunter aux physiciens la formule de « désordre rattrapé ».

S'agit-il seulement d'*improvisation*, dans laquelle les musiciens de jazz sont passés maîtres ? Spontanéité, présence d'esprit, concentration, promptitude, inventivité, impulsivité : on a beau faire jouer la synonymie, on ne sort pas des déterminations subjectives. Or celles-ci ne prennent effet que dans le champ de l'Autre, elles escomptent même plus ou moins consciemment une réception active, elles enrôlent celle-ci dans une sphère que, dès lors, on ne doit plus qualifier de subjective mais d'interactive. Envisagée dans sa dimension d'ouverture contextuelle, l'improvisation est une ressource de la praxis en général. Quand, avant la bataille, les généraux de Napoléon l'interrogeaient sur son plan, celui-ci répondait : « On attaque et puis on verra ! » On n'imagine pourtant pas Napoléon dénué d'imagination guerrière, il faut donc croire que son génie de la stratégie lui a inspiré l'idée machiavélique de mettre « stratégiquement » la stratégie en suspens. Autrement dit, il a dû

considérer que, quel que fût son plan, si imaginatif fût-il, il s'exposait à un adversaire assez malin pour l'anticiper. Dès lors, l'indécision, ou le pile ou face, imprévisible pour celui-là même qui le pratique, devait déstabiliser a fortiori un adversaire s'attendant à une stratégie concertée. À cet égard (la comparaison s'arrêtera là), Napoléon rejoint Picasso pour qui « le meilleur calcul, c'est l'absence de calcul », ce qui ne signifie surtout pas que l'improvisateur est un « instinctif », tout au contraire, le vrai improvisateur est le plus retors et le plus rapide des calculateurs.

Ce qui nous fait décidément revenir à Miles Davis. Son rapport au contexte est intense, mais oppositionnel. Disons crûment qu'il haïssait la race blanche. Quelle que fût son admiration pour Louis Armstrong, il lui reprochait son comportement « oncle Tom ». Lui-même, sur scène, tournait le dos au public quand il était de majorité blanche, ce qui était presque toujours le cas. Comme il a cru devoir l'expliquer dans son autobiographie[2], fallait-il qu'il appréciât le jeu pianistique de Bill Evans pour l'intégrer dans son orchestre. De s'être fait violenter par des policiers blancs à New York devant le *Birdland* où il se produisait, puis emprisonner, ne l'a évidemment pas réconcilié avec le *white power*. À un journaliste *people* qui avait eu l'idée saugrenue d'interroger des personnalités sur ce qu'elles feraient si on leur annonçait la fin du monde dans dix minutes, Miles Davis déclara : « J'étranglerais une Blanche » – bien sûr, c'est de l'humour noir (si l'on ose dire), mais significatif.

Or, une trompette, c'est un instrument qui appartient typiquement à la musique blanche. Ses pistons, boucles et coulissages, et a fortiori la technique et le langage qu'ils induisent, sont réglés selon les intervalles « tempérés » de la gamme occidentale. De même qu'on ne peut parler et penser dans une langue indo-européenne sans se conformer aux catégories aristotéliciennes, on ne peut jouer du piano ou de la trompette sans s'assujettir au système sonore « idéologique » qu'ils formatent. Le

langage est un moule de la pensée, c'est une prison mentale, affirmait Francis Ponge, qui admettait néanmoins la possibilité d'en peindre les murs, fût-ce avec du purin. Les esclaves noirs en Louisiane, qui ne disposaient d'abord que de leur voix et du claquement de leurs mains pour s'exprimer musicalement, se sont bientôt bricolé des instruments, puis se sont approprié ceux des Blancs comme on s'empare des armes de l'ennemi. La vitalité du jazz ne s'expliquerait pas sans ce rapport conflictuel, si ce n'est criminel, à l'instrument d'abord, à la musique pour laquelle il est conçu, et à son idéologie infuse.

Parmi les caractères spécifiques de la culture occidentale, qu'on a pu dire *onto-théologique*, il y a la diaphanéité du signifiant, voué à l'hypostase de l'Être. Ainsi, dans le domaine musical, on épure le son, on le dématérialise, on le spiritualise, on le *blanchit*, et, *in fine*, on le sublime par le vibrato. Celui-ci aura pris une tournure quasiment hystérique avec le romantisme, au point de devenir, par effet pervers, la mauvaise graisse de l'expression sonore, lourde d'une sentimentalité dont Lacan a donné la formule : « Le senti comme mental, le sentimental est débile, et mental en tant qu'il ment. » Pour ce qui concerne plus précisément la trompette, dans son usage symphonique, elle se signale par ses résonances militaires, son attaque aussi martiale qu'un clairon, ses vibrations cuivrées à faire tomber les murs, et son clinquant, style Maurice André.

Par contraste, on identifie Miles Davis dès la première note, à son attaque « feuilletée » du son qui en fait ressortir l'épaisseur corporelle et l'érogénéité, à la colonne d'air pulsée par les poumons, aux lèvres qui se mettent à vibrer, à l'interférence de ces vibrations et du léger sifflement de l'air, au modelage acoustique par le piston un peu baissé, bref, à la résurrection de la chair sonore. Quitte à essuyer des sarcasmes, je dirai que cette exposition du chantier acoustique appelle une analyse marxiste : s'il est vrai que le fétichisme (de la représentation marchande,

monétaire, politique, artistique) naît de l'effacement d'une genèse, la musique, qui architecture notre sensibilité dès notre naissance (peut-être même avant, dans l'utérus), joue un rôle fondamental, qui peut aller dans le sens de l'aliénation ou de la libération. Elle peut « idéaliser », c'est-à-dire occulter le processus de production, ou, inversement, retracer ce qui a été effacé – en l'occurrence, *réincarner* le phrasé musical. Est-il besoin d'ajouter que Miles Davis, qui considère qu'un son, c'est déjà une vibration de l'air, répudie le vibrato comme un rajout de sensiblerie blanche obscène. On comprend que, dans ce contexte, le grésillement accidentel dont il est question prenne une portée symbolique. Ces longues notes (encore des « blanches » !), sur lesquelles Miles Davis s'acharne, résonnent comme l'épiphanie sonore d'une corporéité retrouvée et proprement subversive, puisqu'elle repousse la musique « tempérée » en bruit de fond.

« De la musique avant toute chose » : Miles Davis redonne son vrai sens au vers de Verlaine qu'on a tort d'interpréter comme une célébration de l'harmonie pacifiante, du bonheur d'expression et de l'accord parfait. C'est une conception sédative qui s'applique à ce qui est diffusé dans les supermarchés. Mais il faut rappeler les vers qui suivent :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Verlaine veut des vers impairs, des rythmes syncopés, des mots impropres, il veut le porte-à-faux de l'imprécision, il veut un langage qui déstabilise, une écriture qui inquiète plutôt que de calmer, qui angoisse plutôt que de rassurer. Ce n'est pas la *musicalité* qu'il met en exergue mais la *musique*, non pas l'harmonie mais la conflictualité, non pas la séduction mais la désillusion, non pas le trémolo mais la matière sonore, non pas l'ordre mais un certain chaos.

Est-ce faire trop de cas de ce grésillement ? Se serait-il répercuté jusqu'à modifier le paysage musical de la planète ? Miles Davis ne serait-il pas le premier à désavouer une interprétation aussi extravagante ? Mais ce sont les vicissitudes des œuvres d'art en général et l'accueil social qui leur est réservé qui sont extravagants. Encore une fois, il est aberrant, et très « idéologique », de concevoir l'histoire de l'art généalogiquement, et d'évaluer les apports individuels censés accroître l'héritage. Un transfert de divinité nous a conduit depuis la Renaissance à idolâtrer l'artiste comme un créateur, père de ses œuvres[3]. Or, la troisième des blessures narcissiques dont parle Freud (1. cosmique : la Terre n'est pas au centre du monde, 2. biologique : l'homme descend du singe, 3. psychologique : le Moi n'est pas maître en la demeure) s'applique spécialement aux artistes, à savoir qu'ils ne sont pas les maîtres d'œuvre, ils sont plutôt des apprentis sorciers, leur pratique excède par principe le champ de subjectivation. À l'instar des chats dans la boîte quantique de Schrödinger (nous allons y revenir), ils n'évoluent pas dans la réalité mais dans la *différance*. Si, au fétichisme de la créativité, nous substituons le principe d'assomption rétroactive, si, au passé simple de la production d'une œuvre, nous substituons le passé compliqué de ses vicissitudes, et au présent onto-théologique le potentiel ou l'optionnel, nous serons en droit de (re)constituer l'histoire qui, pour nous, fait vraiment sens, et qui rend le passé définitivement imprévisible.

En attendant, Miles Davis s'amuse de ce grésillement, il insiste avec la jubilation primaire de souiller quelque chose. Si tant est que cette maligne insistance entrât sur le moment dans son champ de conscience, il fallait qu'aussitôt elle lui échappât pour s'accomplir artistiquement, surtout si cet accomplissement devait prendre un caractère criminel (de l'art au crime, comme on sait, il n'y a pas de solution de continuité). De même, pour qu'Œdipe tuât son père et qu'il couchât avec sa mère, il fallait qu'il ignorât de qui il s'agissait, et pour s'en repentir au point de se crever les yeux, il fallait qu'il ignorât qu'il offrait à la postérité un mythe d'une portée artistique, psychanalytique et anthropologique qui l'absolvait. Cette double méconnaissance régit le champ artistique en tant qu'elle décharge l'auteur de sa responsabilité initiale et que, en l'occurrence, elle reconduit la séquence sonore sur de tout autres longueurs d'ondes.

Certes, il serait simpliste, encore une fois, d'inverser le rapport de paternité artistique, comme le voulait Marcel Duchamp. Si nous déterminons des significations que l'artiste ne s'est pas formulées, ce n'est pas parce que nous sommes plus intelligents que lui ; si nous percevons des harmoniques qui lui auraient échappé, ce n'est pas parce que nous sommes plus artistes que lui ; c'est parce que nous nous situons dans un *après-coup* que l'artiste n'avait pas programmé, mais qu'il avait néanmoins escompté dans le présent de sa performance. Il aura fallu à Miles Davis une intelligence artistique particulièrement déliée pour exploiter ce grésillement providentiel sans encore en maîtriser intellectuellement la portée, en augurant seulement d'une intelligibilité rétroactive : « Je tiens quelque chose, je sais que ça signifie mais je ne sais pas quoi… » La créativité n'est donc pas étrangère à la conscience, puisqu'elle en procède, mais comme l'organique procède de l'inorganique : elle lui échappe, elle la prend de vitesse, elle la bat d'une longueur, elle la déconstruit et reconstruit, elle la structure rétroactivement. L'innovation n'est pas

constitutivement consciente, mais elle est créatrice de conscience par effet d'après-coup.

On en revient à la désinvolture du mille-pattes, qui diffère l'explication de sa performance, et, de surcroît, s'en remet à la fourmi raisonneuse. C'est se défausser, et au sens propre : le mille-pattes sait que la fourmi ne partage pas son point de vue et qu'elle donnera sa propre interprétation. S'y résigne-t-il par avance ? Et s'il jouait justement là-dessus, s'il escomptait l'altération comme une valeur ajoutée ? Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à Miles Davis, on s'avise que, le dos tourné au public, à son corps défendant, semble-t-il, il aura gratifié la musique en général, et la musique « blanche » notamment, d'un apport inespéré. Cet écho inattendu l'aura condamné à recevoir de l'autre (des auditeurs européens notamment) son propre message sous une forme inversée, c'est-à-dire sous sa vraie forme (Lacan dixit). Si ce n'est pas un malentendu, ça lui ressemble…

---

1. On se demande pourquoi les mélomanes sont tellement sujets à la toux, ou, pour tourner la question autrement, pourquoi les personnes qui toussent sont tellement attirées par les concerts classiques.

2. *Miles. L'autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

3. Cf. Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.

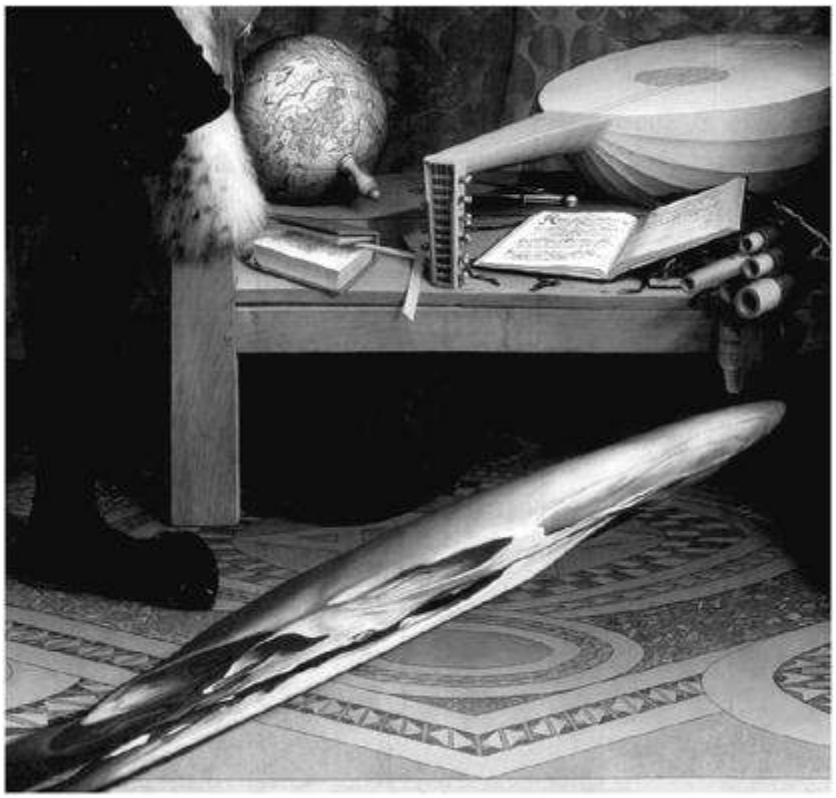
6

MALENTENDU

Ce n'est pas une coïncidence si les hommes de science exploitent eux aussi le gisement des états virtuels. Erwin Schrödinger, le grand physicien autrichien, fondateur de la mécanique ondulatoire, recourt en 1935 à une métaphore qui nous aide, nous les profanes, à nous initier, si sommairement que ce soit, à la physique quantique. Ordinairement, nous concevons la réalité matérielle comme une collection d'objets évoluant dans l'espace. Ça va des particules microscopiques aux corps astraux, ils existent positivement – ou ils n'existent pas. Mais, avec la physique quantique, nous avons affaire à des interférences vibratoires instables, à des potentialités non localisées, à une superposition de virtualités. C'est la connaissance expérimentale qui fait éventuellement bifurquer ces entités indécises vers l'objectivité pure et dure telle que nous l'entendons.

Schrödinger prend l'image du chat, probablement parce que nous l'avons élu en tant qu'emblème de la réalité toute bête : un chat est un chat. Eh bien, justement, du point de vue quantique, ça n'est pas évident. Prenons ce chat, mettons-le dans une boîte munie d'un dispositif aléatoire de protons susceptibles de le tuer. Fermons la boîte, enclenchons le dispositif, et attendons. Si nous nous en tenons au réalisme trivial, ou bien, dans l'intervalle, ce chat sera mort dans sa boîte,

ou bien il n'aura pas été atteint par le dispositif et il est encore vivant, nous allons bien voir. Mais, selon la logique quantique, qui fait intervenir la mesure dans le système observé, les deux états se superposent. Tant que nous n'avons pas ouvert la boîte, le chat est vivant *et* il est mort, les deux possibilités coexistent, et c'est notre observation finale qui actualisera la vie ou la mort, par effet d'*après-coup*.



8. Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (détail), 1533, huile sur panneaux de chêne, 207 × 209 cm, National Gallery, Londres.

Ce petit scénario quantique ne s'applique-t-il pas aussi bien à la réalité artistique ? Une œuvre d'art pourrait pareillement se définir comme une superposition d'états potentiels ou indéterminés, qui attendent de notre regard telle ou telle signification. Andrea Mantegna savait-il que sa pieuse *Lamentation sur le Christ mort*, dans laquelle il soumet la dépouille sacrée aux lois de la *perspectiva artificialis*, allait marquer le triomphe de la

mathématique humaine, bien humaine, sur la transcendance ? Holbein, plus retors, devait bien se douter que l'anamorphose sensationnelle de la tête de mort dans *Les Ambassadeurs*, en fait de *vanitas*, démystifiait l'illusion religieuse elle-même en dévoilant son stratagème iconique séculaire. Velasquez a-t-il conçu *Les Ménines* comme un hommage à la famille royale, ou aura-t-il poussé l'illusionnisme jusqu'à révéler en abyme la théâtralité essentielle du pouvoir ? Ingres pratiquait rageusement le portrait, qu'il considérait comme un service payé, pour pouvoir se vouer aux grandes machines, en ne jurant que par les maîtres classiques, comme s'il fallait qu'il se renie. Allez savoir si Degas, Vallotton, Botero, Wesselmann, Fischl, Lucian Freud, Rustin, ont représenté le nu féminin dans un esprit de célébration ou de misogynie ! Le savaient-ils eux-mêmes ? Bref, en passant d'une œuvre majeure à l'autre, et d'un siècle à l'autre, on s'avise que l'histoire de l'art, qui n'est jamais que l'histoire de la réception de l'art, s'explique mieux par la méprise que par la communication proprement dite. Le peintre est justement celui qui résiste au chantage du sens, le peintre se fait un malin plaisir de prolonger la féconde irrésolution du regard, il se comporte un peu comme l'enfant qui ne veut pas se laisser déposséder de son univers ludique et magique par la discipline adulte.

Freud, disions-nous, envisageait la perception en termes de résistance, il la concevait davantage comme un système de protection que comme un enregistrement des données sensibles. Effectivement, voir, vraiment voir, c'est l'overdose, c'est le risque de se confronter subitement à *la Chose* ! Aussi, par prévention en quelque sorte, sommes-nous devenus des êtres de langage, dans l'acception exclusivement et prosaïquement verbale, en ce sens que le verbe se confond avec l'univocité. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, qu'un chat soit mort ou vivant : le langage est plus catégorique que la porte elle-même, qui peut battre ou s'entrouvrir – plus catégorique a fortiori que la peinture, qui active

dangereusement les réactions en chaîne de la visibilité. La fascination pour les commencements s'expliquerait ainsi comme un retour *au* refoulé culturel, avec sa connotation d'angoisse devant le spectre des virtualités auxquelles cela nous confronte.

Fascination et résistance : l'art n'a jamais été aussi surexposé, ni aussi incompris. Aux peintures de Félix Vallotton, d'Edward Hopper ou de Lucian Freud, on préférera des images sans équivoque, assurées d'un sens, classées dans la catégorie de l'information, de l'humour ou de la fiction, des images clé en main, des images avec mode d'emploi – celles, pour tout dire, que diffusent les médias. On peut encore aller plus loin : tout se passe comme si la « réalité » elle-même prenait les devants, prévenait le désarroi, comme si elle se prêtait à l'arraisonnement médiatique au point de l'anticiper : dès que les choses nous voient venir, elles prennent déjà la pose, elles s'affectent de sens. Nous vivons dans un monde artificiel, dans un décor universel, dans un cocon visuel, dans une forêt de signes qui devancent nos réactions. Il faut alors considérer les artistes comme des avant-coureurs furtifs, qui s'arrangent pour prendre de court cette réalité m'as-tu-vu, ou pour lui faire perdre contenance. Ils se passent d'explications, ou ils les remettent à plus tard, ou à d'autres. « Les artistes savent beaucoup, disait un historien de l'art, mais ils ne savent qu'après coup ». Peut-être même ont-ils cette particularité de ne savoir jamais qu'à leur insu. L'Amérique de Hopper, le hot-dog de Lichtenstein, le nu de Lucian Freud, procèdent-ils du désir ou de l'exécration ? L'alternative, encore une fois, est verbale, c'est-à-dire incongrue et comminatoire, s'agissant de *voir*. Elle équivaut à ouvrir prématurément la boîte de Schrödinger et à condamner le chat à la vie *ou* la mort, une disjonction exclusive qui, par le fait, et dans les deux cas, peine de vie ou peine de mort, intervient comme un verdict.

Un pas de plus, et nous accédons à une dialectique subtile, sinon retorse, fondée sur l'« assertion de certitude anticipée[1] » : artiste est celui qui, s'en remettant à la verve interprétatrice du spectateur, pourra s'engager sans réserve et en toute irresponsabilité dans l'aventure. Le sens, pour lui, c'est une *inconnue*, dans l'acception mathématique du terme, encore une fois, un « x » d'autant plus efficient qu'est différée la résolution de son énigme, à échéance posthume de préférence. Tel est l'étrange contrat qui régit le message artistique : l'émetteur se décharge sur les destinataires de la responsabilité d'un sens que ceux-ci, rétroactivement, lui imputent. L'inédit, ou plutôt l'*in-vu* qui peut en résulter, advient par présomption mutuelle d'intention comme le fruit d'un malentendu. C'est pourquoi l'historien ou l'amateur d'art ne devrait avoir aucun scrupule à projeter le présent sur le passé, c'est-à-dire à substituer la *Nachträglichkeit* à la chronologie linéaire. Si l'œuvre attend sa vérité du travail de notre lecture *cultivée*, il faudra admettre d'une certaine manière que Chardin a été influencé par Cézanne et Cézanne par Picasso : « C'est toujours l'imitant qui crée son modèle, et l'attire[2]. » Tant il est vrai que ladite méprise opère déjà d'un peintre à l'autre : lorsqu'un artiste exerce une influence profonde sur un autre, celle-ci se fonde généralement sur une incompréhension qu'on peut considérer comme *positive*, puisqu'elle génère de la nouveauté[3]. L'auteur est aussi bien un *ôteur*[4], il joue d'un inachèvement constitutif (*less is more*), il spécule sur un *développement* rétroactif (au sens photographique : on pourrait comparer la toile à une pellicule sensibilisée, mais en attente d'un regard *révélateur*). L'art est par définition *parergonal*, il a lieu ailleurs que dans son cadre diégétique et chronologique, en tout cas il le déborde, il appelle un recul spatial et temporel, il se produit dans l'effet-retard de son exposition[5]. Suivant la spirale nietzschéenne de l'éternel retour[6], il faut passer à la boucle suivante et gagner ainsi le surplomb qui fera apparaître l'œuvre sous une incidence imprévue. La « bévue » peut même s'aggraver jusqu'à

la haine de l'art, qui n'en joue pas moins un rôle positif. Ainsi, beaucoup de productions présumées « primitives » ou « pathologiques » ont été sauvegardées à titre de contre-exemples pédagogiques, ou, ce qui revient au même, elles ont bénéficié de leur mise à l'écart par des vénérations et des surévaluations latérales aberrantes. Il semble que l'art progresse ainsi obliquement, par chicanes, à la faveur de méprises et d'impostures dont les artistes eux-mêmes sont les premiers à s'accommoder, comme s'ils étaient gênés par les projecteurs.

Cela fait penser à la blague bien connue de Coluche, à laquelle nous allons donner une suite[7] : c'est l'histoire du fermier canadien, dans le Grand Nord, qui coupe du bois pour l'hiver. Passe un Indien, à qui il demande comment sera l'hiver cette année. « Rude », lui répond l'Indien. Le fermier consacre alors la journée suivante à couper encore du bois. L'Indien repasse à la même heure, et il insiste : l'hiver sera particulièrement rigoureux. Le troisième jour, comme l'Indien renchérit encore, le fermier lui demande s'il ne se moque pas de lui. « Je ne me le permettrais pas, lui dit l'Indien. Mais il y a dans notre tribu un vieux dicton qui dit : si tu vois un fermier blanc couper du bois, c'est que l'hiver sera rude ! » L'apologue s'applique avantageusement à la constitution des valeurs de l'art contemporain : avec la mondialisation et l'accélération de l'information et du négoce, ces valeurs sont plus que jamais tributaires de la promotion culturelle, publicitaire et financière internationale. De prime abord, les centres de promotion artistique paraissent être les galeries branchées et surtout les foires internationales de New York, Paris, Bâle, Kassel ou Cologne, qui constituent pratiquement un monopole planétaire. Mais ce réseau de promotion doit sa puissance au soutien bancaire de financiers qui se prennent pour Laurent de Médicis et qui sont généralement les premiers acheteurs. Cependant, banquiers et collectionneurs ne risqueraient pas de tels investissements sans escompter la caution plus officielle des musées, des

Kunsthalle et des fonctionnaires de l'art. Ces instances publiques, qui manifestent une certaine pudeur à l'égard du marché de l'art, se réfèrent de préférence aux intellectuels, critiques et historiens de l'art les plus avertis, qui se font eux-mêmes une religion en fréquentant les galeries branchées de New York, Paris, Berlin… et ainsi de suite, circulairement : on retrouve la boucle récursive de Coluche, avec davantage de protagonistes, certes, mais aussi peu de fondement objectif et de conviction personnelle.

On pourrait objecter que le circuit de l'art contemporain est *performatif*, qu'il génère rétroactivement les valeurs artistiques qu'il est censé enregistrer et représenter (c'est bien pourquoi nous n'avons pas inclu les artistes contemporains dans la boucle, dont ils sont les serveurs plutôt que les opérateurs) ; alors qu'une prévision météorologique est soumise à vérification, elle est seulement conjecturale. Mais l'histoire n'est pas terminée : renseignements pris, cette année-là, effectivement, l'hiver fut très rude, la prévision était juste, et, à tout bien considérer, ça n'a rien d'étonnant : un fermier canadien ne dispose-t-il pas d'assez d'expérience personnelle, de données statistiques et d'informations quotidiennes sur les séquences climatiques pour déterminer un scénario météorologique d'une certaine probabilité ? Et un Indien Kwakiutl n'a-t-il pas assez de culture sensorielle et de connivence avec la nature pour parvenir, par les chemins qui sont les siens, à la même conclusion ? Avaient-ils besoin l'un de l'autre ? Oui, non pas pour compléter leurs connaissances respectives, mais pour exorciser une culpabilité réciproque consécutive à un demi-millénaire de colonisation. Le vainqueur blanc attribue au vaincu les facultés « instinctives » qu'il croit avoir exterminées en lui pour parvenir à sa puissance technologique ; et vice versa, le vaincu attribue au vainqueur des pouvoirs intellectuels supérieurs aux siens ; à eux seuls, isolément, ils n'osent plus rien prévoir ; et c'est seulement à la faveur de ce malentendu et de cette présomption mutuelle de savoir que la connaissance

météorologique est parvenue à se formuler. Autrement dit, le cercle vicieux finit par se refaire une vertu.

De même, tout ce passe comme si l'art, en tant que supersujet inventif, attendait un lapsus dans la communication pour squatter des signifiants en panne de sens. Effectivement, ce ne sont ni les peintres ni les regardeurs qui font les tableaux, mais la combinaison de l'inconscience des uns et des bévues des autres, et la délivrance différée ou dilatoire du message. S'il est vrai que « le fondement même du discours interhumain est le malentendu » (Lacan), on devrait considérer l'art, ou la relation artistique, comme un malentendu spécialement productif, paradoxal et initiatique. L'histoire de l'art, c'est le feuilleton passionnant de ces ratages subjectifs en symétrie inverse, à la faveur desquels les signifiants qui composent le message se laissent aimanter et dévier par rapport aux intentions de l'émetteur et à l'interprétation du récepteur. Le système des beaux-arts est organisé pour favoriser et organiser ce type de détournement.

Ce qu'un cas extrême pourrait illustrer à la manière d'une lentille grossissante. Judith Scott est née en 1943 à Cincinatti, dans l'Ohio. Trisomique, sourde et muette, elle passe plus de trente-cinq ans dans des institutions. En 1986, prise en charge par sa sœur jumelle à qui on avait jusque-là caché son existence, elle vit en Californie. Accueillie au Creative Growth Art Center à Oakland, elle s'engage dans la création de sculptures textiles qui constituent son unique moyen d'expression. L'origine de cette production, semble-t-il, c'est la kleptomanie : Judith dérobe des objets, fer à repasser, téléphone, aspirateur, chaussures, etc., et elle les dissimule en les gainant[8] compulsivement de restes de fils de laine à tricoter, ce qui leur donne l'aspect de grosses pelotes sauvagement entrelacées. Faut-il interpréter ces étranges cocons comme les substituts d'un enfant, ou de la sœur jumelle dont Judith a été brutalement séparée,

ou de l'utérus qu'elle rêverait de réintégrer ? Il en émane en tout cas une énergie symbolique qui tient de la sorcellerie ou de l'envoûtement. Judith Scott s'adonne à la kleptomanie sur un mode régressif qui nous ramène aux origines psychiques et anthropologiques de l'acte d'appropriation (c'est le propre de l'art que de réactiver la généalogie de toutes choses). Par exemple, on trouve parmi les objets coutumiers africains des cannes richement ornementées en manière de crosses qui sont des « bâtons de voleurs ». Dans ces sociétés traditionnelles, le vol est institué : pris sur le fait, le voleur est puni ; mais s'il réussit son larcin, s'il n'est pas confondu dans les vingt-quatre heures, il devient légitimement propriétaire de ce qu'il a dérobé, il est même respecté et honoré comme un voleur professionnel digne d'afficher son art par ladite canne. On ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec le butin totémique de Judith Scott qui, étrangement, conjugue la dissimulation et l'exhibition, qui enrobe ce qu'elle dérobe. Cette « robe prétexte » (les Romains appelaient ainsi une draperie spécialement ornementée) qui moule interminablement l'objet prétexte (jouons sur le mot) apparaît d'une certaine manière comme le paradigme du vêtement. Nous, les humains, dénués de pelage ou de plumage, nous les singes nus, ne sommes faits que de voiles successifs, nous nous montrons en nous cachant, couverts et parés des pieds à la tête, masqués par notre visage et camouflés par notre propre corps. Sous le déguisement, il n'y a rien, nous n'existons qu'en tant que leurres, comme les oignons qui ne sont faits que de leurs pelures. C'est ce qu'expriment ces écheveaux inextricables autour de leur prétexte dérisoire. Judith Scott, sourde et muette, a transféré son énergie expressive dans un registre plus tactile ou textile que visuel, un registre archaïque et fusionnel d'autant plus communicatif que notre culture désespérément logocentriste nous laisse sans défenses à cet égard. Le paradoxe veut que ces productions préconceptuelles, qui touchent à des centres subtils et névralgiques de notre psychisme et de notre culture,

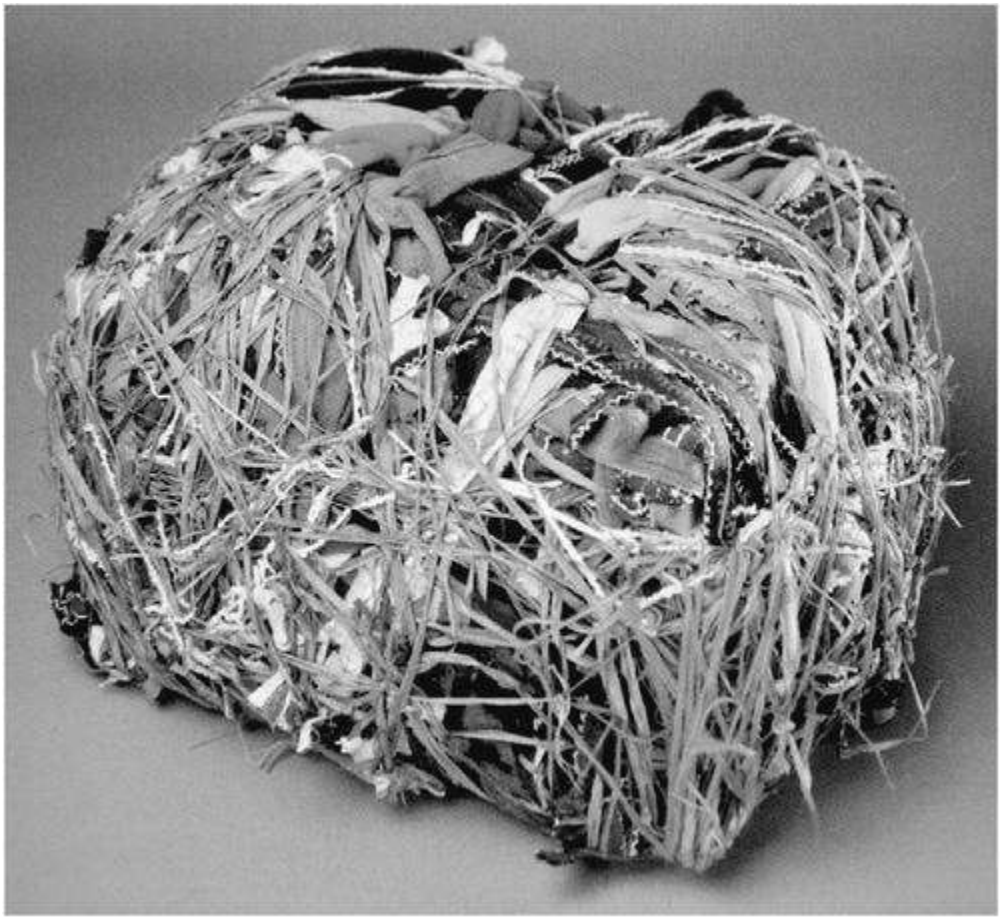
avec une radicalité aux antipodes de toute décorativité, répondent à la définition que nous donnons de l'œuvre d'art, alors que, de toute évidence, cette notion échappe à Judith Scott et ne correspond pas à son objectif. Devrions-nous alors réserver ce cas à l'Art Brut et lui dénier toute pertinence en l'occurrence ? Est-ce un abus que de transférer dans un musée d'art une production qui ne lui était aucunement destinée ?



9. Judith Scott, *Sans titre*, assemblages de fils de laine et de matériaux divers, 88 × 22 × 10 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Envisageons alors par contre-épreuve l'œuvre d'art indiscutablement la plus emblématique du XX^e^ siècle. Au début de l'année 1937, le gouvernement espagnol républicain commande à Picasso une grande

toile pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et des techniques à Paris. Le peintre conçoit sa composition comme un florilège des scènes de corridas, de viols et de zoophilie auxquelles il s'était déjà consacré dans la décennie qui précède. Dans l'intervalle, au mois d'avril, la ville de Guernica est bombardée par l'aviation allemande. Paul Eluard et Max Jacob, qui établissent un lien entre la violence de la peinture et celle des nazis, suggèrent à Picasso le titre de *Guernica*. Celui-ci accepte, ravi de se faire décerner un certificat de respectabilité politique à propos de fantasmes sexuels plutôt rebutants. Dès lors, l'œuvre est célébrée comme la dénonciation d'un acte de barbarie et comme un appel à la paix dans le monde[2]. Elle a dû prendre un sens particulièrement contestataire aux yeux de Colin Powell, qui n'a pas pu supporter que sa réplique tissée figure dans la grande salle du Conseil de Sécurité de l'ONU, et qui l'a fait recouvrir d'un voile bleu le 5 février 2003, lorsqu'il a annoncé le déclenchement de la guerre en Irak. Cela dit non pas pour réhabiliter une « vérité » de l'œuvre qui aurait été trahie, mais au contraire pour créditer celle-ci de la multiplicité des lectures qui *trahissent* le propos même de l'artiste (on est tenté de jouer sur l'amphibologie du mot « trahir » : révéler et tromper) : « La valeur des œuvres de l'homme ne résident point dans elles-mêmes, mais dans les développements qu'elles reçoivent des autres et des circonstances ultérieures » (Paul Valéry).



10. Judith Scott, *Sans titre*, 2003, assemblage de fils de laine et de matériaux divers, 33 × 49 × 43 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.



11. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 351 × 782, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



12. Pablo Picasso, *La Minotauromachie*, 1935, gravure, grattoir et burin sur cuivre, 49,8 × 69,3 cm.

Nous avons donc essayé de montrer que les « développements » que mentionne Valéry, du moins pour ce qui concerne l'art, se rapprochent davantage du jeu de mots ou du lapsus, c'est-à-dire de la bifurcation inopinée, que de l'extension ou de l'intensification, ils sont plutôt déjetés que génératifs, plutôt rhyzomiques qu'arborescents[10]. Le malentendu fragilise la concaténation signifiante, il réveille la polysémie des figures et des mots, et il expose des signifiants désaffectés et désormais flottants à l'attraction de signifiés latents candidats à l'expression. Autrement dit, la forme s'est libérée du référent et ne demande qu'à être reterritorialisée. Le malentendu générateur s'explique principalement par la non-coïncidence des codes personnels, ou par la diversité des cultures, et par leur télescopage plutôt que par leurs relations. Paradoxalement, l'incompréhension, qui engendre une certaine fascination, favorise la reconversion des signifiants. La mode vestimentaire, par exemple, qu'il faut prendre au sérieux, est coutumière de tels détournements, qui consistent à se parer des dépouilles de ceux qu'on opprime ou qu'on combat (de la salopette ouvrière à la capuche des terroristes[11]). Dans le domaine artistique a fortiori, l'atomisation sociale, l'invention de la solitude, la compétition, contemporaines du protocapitalisme de marché, engendrent des porte-à-faux à l'échelle individuelle, et personnalisent pour ainsi dire la déhiscence. À une plus large échelle, les deux exemples sur lesquels nous avons insisté, Miles Davis et Picasso, font bien ressortir que les cultures africaine et européenne interfèrent sur le mode du conflit ou du quiproquo (Picasso et les masques africains) plutôt que d'une référence à proprement parler. Cependant, dans le dernier demi-siècle, et plus précisément depuis ce qu'on a appelé les « trente glorieuses », le malentendu essentiel à la relation esthétique prend une forme nouvelle.

1. Cf. Jacques Lacan, « Le temps logique ou l'assertion de certitude anticipée » in *Écrits*, *op. cit.*

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 40. Repris dans *Mille plateaux*, 1980, p. 21.

3. C'est ce que Slavoj Žižek dit des philosophes, *Organes sans corps*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 9.

4. C'est Claude Lorin qui joue ainsi de l'orthographe dans *L'Inachevé*, Paris, Grasset, 1984, p. 48.

5. Telle est la justification d'une *rétrospective*, si bien nommée, qui a pour effet de révéler l'artiste tel qu'en lui-même enfin la postérité le change.

6. Valéry parle de « cyclose », *Ego Scriptor*, *op. cit.*, p. 313.

7. Nous suivons encore la leçon de Slavoj Žižek qui collectionne les blagues, considérant qu'il y a en elles une théorie philosophique en puissance, tellement concentrée que, au seuil critique, il faut le rire pour relâcher la pression : *Mes blagues, ma philosophie*, Paris, PUF, 2014. Cf. également : Michel Thévoz, « Petite métaphysique du rire » in *Tout va bien*, Lausanne, Favre, 2004, p. 127-152.

8. Précisons à tout hasard que « gaine » vient du latin *vagina.*

9. Cf. Juan Martin, *Guernica ou le rapt des Ménines*, Paris, Éditions de la Lagune, 1994.

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome* in *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980.

11. Ainsi le camouflage, alternativement militaire, pour disparaître, et *vintage*, pour paraître.

7

L'INVENTION DE LA LAIDEUR

Chaque époque de l'Histoire s'est illustrée dans un domaine d'expression privilégié, l'Antiquité gréco-romaine dans la statuaire, le Moyen Âge dans les cathédrales, le Quattrocento dans la peinture, etc., sans toujours en prendre la mesure : le XIX^e^ siècle aura relégué ses génies dans des salons de refusés, et nos ancêtres plus directs ont tenu le jazz de Louis Armstrong ou de Charlie Parker, qui ont métamorphosé le paysage musical de la planète, pour de la sous-culture. Qu'est-ce que la postérité retiendra du capitalisme tardif comme son expression la plus originale ? La laideur, probablement – cela dit sans ironie. S'agissant de la quasi-totalité de nos productions, du design à l'architecture monumentale, du casque de cycliste à l'Opéra de Sydney, nous aurons excellé dans la laideur avec autant de génie que nos prédécesseurs dans la beauté.

« Pourquoi notre progrès est-il laid ? », s'exclamait déjà Le Corbusier en 1965, l'année de sa mort, lorsqu'il rédigeait *Le Voyage d'Orient* à partir de ses notes de 1910. La question est encore plus actuelle qu'il y a un demi-siècle ! Bien sûr, il faut s'entendre sur ce concept de laideur, dont il serait trop facile de se tenir quitte comme d'une appréciation subjective. Des goûts et des couleurs ? Ou y aurait-il objectivement le bon et le mauvais goût, comme le voudraient les autorités en la matière, et comme si elles étaient douées d'infaillibilité ? Mais on ne fait que passer de la

relativité du jugement esthétique en général à une subjectivité élitaire qui aggrave l'arbitraire en l'imposant aux présumés incultes. On se réfère au bon goût, ou, plus péremptoirement encore, au « goût », comme si c'était un don inné ou un état de grâce inaccessible au commun des mortels. Comment se fait-il que, dans le domaine artistique, on se permette encore des jugements de valeur à l'emporte-pièce du genre « c'est génial ! » ou « c'est nul ! » qui ont conduit à tellement de bévues et obligé à tellement de réhabilitations dans toute l'histoire de l'art ? Que penserait-on d'un physicien qui écarterait l'hydrogène de son champ d'études au seul prétexte qu'il ne l'aime pas ! On ne trouve dans aucune discipline scientifique ce genre de faculté intuitive et expéditive qui correspondrait à ce que, en esthétique, on appelle « le bon goût ». Voilà qui, déjà, appelle réflexion.

Avoir du goût, nous disent les dictionnaires, c'est être apte à juger, à sentir, à apprécier ce qui est beau, raffiné ou élégant. Le bon goût est lié à l'urbanité, aux bonnes manières, à la délicatesse des sentiments. Il a été cultivé dès le début de la Renaissance comme une valeur novatrice. Les rapports sociaux qui, au Moyen Âge, étaient des rapports de force, se déplacent et se subtilisent dans le registre de la représentation : on affiche son pouvoir pour ne pas avoir à l'exercer, on le signifie par le luxe, par le raffinement esthétique, par le concours d'artistes de renom. Le bon goût, c'est donc le fait d'une société, ou plus précisément d'une classe sociale, qui parvient à maîtriser sa violence primitive par le symbole. L'art, qui se sécularise, et le goût, qui s'esthétise, sont donc en présupposition réciproque.

Le caractère élitaire du bon goût se renforce avec le règne de la bourgeoisie, qui n'a pas la légitimité héréditaire de l'aristocratie, et qui doit pourtant justifier le maintien de ses privilèges. Elle se prévaut dès lors de sa culture. Le bon goût devient synonyme de *distinction* – un mot

qui marque bien la discrimination sociale. C'est le fait de ceux qui prétendent s'élever au-dessus de la populace parce qu'ils savent refouler l'animalité en eux. Au XIX^e^ siècle, le siècle de la bourgeoisie absolue, c'est la femme du monde qui est censée personnifier la distinction. Elle doit être idéalement pâle, anorexique, constipée, frigide, bref, affranchie de toutes les fonctions animales[1]. Dans la littérature et dans la peinture, on célèbre la femme statufiée et livide comme un cadavre. Les fantasmes érotiques sont volontiers nécrophiles. C'est bien l'indice que le bon goût est devenu une censure, le signe démonstratif d'un refoulement. « Le bon goût est fait de mille dégoûts », dira Valéry. Et le mauvais goût, c'est donc le goût de l'autre, c'est le kitsch, dit-on aujourd'hui, un terme empreint de commisération qui vise les préférences du vulgaire. Ainsi, le MOBA (Museum of Bad Art) qui s'est ouvert à Boston en 1994, et qui se donne pour le temple ironique de la laideur en art, participe de la violence symbolique des classes cultivées.

On n'est pas surpris d'entendre un siècle plus tard Picasso déclarer que « le bon goût, c'est le contraire de l'art », lui qui a proclamé par ailleurs : « Ma peinture n'est pas faite pour décorer des appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi ». L'ennemi, pour Picasso, c'est donc la bourgeoisie qui s'est approprié le goût. Bien sûr, il ne suffira pas de pratiquer le mauvais goût pour être révolutionnaire, le mauvais goût reste en contre-dépendance du bon goût, il l'exalte même comme son antithèse, son faire-valoir[2], son contre-exemple pédagogique, sa corruption ontologique. À l'instar du bien et du mal, du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, etc., le beau et le laid s'insèrent dans la chaîne des oppositions distinctives qui articulent notre idéologie, et qui trouvent leur formulation achevée avec le structuralisme : « Dans la langue, il n'y a que des différences, sans termes positifs » (Ferdinand de Saussure). La réalité elle-même a un caractère de

système, ses éléments ne se déterminent que par relation ou par opposition, ils sont interdépendants.

Mais, dans ce dernier demi-siècle, nous sommes passés à l'ère post-structuraliste, et la laideur a absorbé son contraire. Elle est parvenue à son stade d'universalisation et d'accomplissement, elle a atteint son point de perfection. Elle n'a plus rien d'antagonique, on ne peut plus rien lui comparer. Au principe d'opposition distinctive s'est substitué celui de viralité : la laideur se propage comme un virus informatique, en programmant sa propre transmission. Elle contamine la beauté qu'on voudrait lui opposer. À l'instar du capitalisme après la chute du communisme, qui investit le djihadisme ou le poutinisme pour reconduire un simulacre d'opposition et se relancer de cette manière, la laideur se crée des contraires postiches. Le musée, le tourisme, le patrimoine, l'aménagement du territoire, sont invoqués pour entretenir la parodie d'une contradiction. Ce que nous apportent tous les grands sites préservés par l'Unesco ou par les pouvoirs publics, c'est un message de consolation, de contrition, d'expiation (les condoléances sont souvent plus sinistres encore que les malheurs qu'elles voudraient pallier...). Somme toute, la manière dont la laideur se propage, c'est du tout grand art. S'étonnera-t-on que Andy Warhol, avant-gardiste en tant que collectionneur également, ait pris les devants ? Peu après sa mort en 1987, les commissaires priseurs qui inventorièrent le contenu de sa maison à la 66e rue à New York découvrirent abasourdis dix mille objets qui allaient des œuvres des grands artistes Pop aux peintres de pacotille, des pièces Art Nouveau aux souvenirs touristiques, du service à thé en argent aux batteries de cuisine de supermarché, bref, de la beauté à la camelote, *sans solution de continuité* (c'est bien en quoi on peut qualifier Andy Warhol d'initiateur du post-structuralisme).

C'est dire que l'exubérance de la laideur ne signifie pas la mort de l'art proprement dit, au contraire, c'est pour lui une relance. L'art s'affranchit de sa collusion traditionnelle et quasi religieuse avec la beauté pour relever un défi beaucoup plus excitant – on ne parle d'ailleurs plus de « beaux-arts ». À ce propos, et comme on a toujours besoin d'un mythe d'origine, on peut rappeler cette anecdote : au début de sa carrière, dans les années 1950, Roy Lichtenstein pratiquait laborieusement et sans grand succès la peinture qui était au goût du jour, l'abstraction gestuelle, tachiste et informelle. Mais, en 1961, le peintre croit remarquer que son fils, qui a dix ans, lui marque de l'hostilité. Il lui demande ce qui ne va pas. « Mes copains disent que tu ne sais pas peindre, tu gicles, tu barbouilles, ce n'est pas de la vraie peinture ». « Qu'est-ce que tes copains et toi entendez par de la vraie peinture ? », lui demande Lichtenstein. Son fils déplie alors un emballage de Bubble Gum portant une reproduction d'un Donald de Walt Disney en train de pêcher à la ligne : « Ça c'est de l'art, on voit au moins ce que ça représente, et c'est bien dessiné ! » Lichtenstein sent que son autorité paternelle est sérieusement menacée. Il reproduit alors l'image de Walt Disney sur une grande toile, en accentuant encore le style BD, une toile que son fils montre triomphalement à ses copains. Lichtenstein découvre à cette occasion les potentialités esthétiques d'une expression qu'il avait jusque-là considérée comme vulgaire, qui le conduit à liquider l'opposition entre le bon et le mauvais goût. Décidément, c'est encore à un petit drame œdipien ou à un malentendu générationnel qu'on doit la scène primitive de l'art postmoderne.



13. Roy Lichtenstein, *Look Mickey*, 1961, huile sur toile, 121,9 × 175,3 cm.

Revenons à la déconvenue du Corbusier : « Pourquoi notre modernité est-elle si laide ? ». Dans sa jeunesse, à partir de ses réflexions sur l'architecture et l'urbanisme, Le Corbusier avait développé une véritable philosophie de l'art : notre environnement est intégralement artificiel, à toutes les échelles. Cette généralisation de l'artefact, ce constructivisme, ou ce fonctionnalisme universel, devait être générateur de beauté. Au début du XX^e^ siècle, effectivement, on assiste à l'émergence d'une qualité plastique issue de l'invention et de l'ingéniosité humaine, et qui pourtant ne procède pas d'une intention artistique. Les machines à vapeur, les locomotives, les ponts métalliques, les pylônes électriques, les paquebots, bref, tout ce qui est conçu par des ingénieurs, ne répond qu'à des critères d'efficacité et d'économie, le design n'est pas encore né. Cette beauté franche, ingénue, innocente, matinale, involontaire, s'oppose à l'esthétisme, notamment celui qui avait proliféré sous la forme décorative et hyper-ornementale de l'Art 1900 (peut-être trouve-t-on aujourd'hui les vestiges de cette beauté plastique brutale et involontaire dans les zones

périphériques des villes, friches industrielles, grandes surfaces commerciales, publicités géantes, chantiers, gares de triage, échangeurs routiers, bref, les activités économiques dans toute leur franchise – que, au demeurant, le Pop Art a exaltés comme un héroïsme de la postmodernité).

Cette espèce d'humanisme technologique ne signifie pas la mise à la retraite des artistes, mais les met en demeure d'affronter leur temps et de le symboliser. La machine représente à la fois un défi, un modèle, une concurrence, peut-être même une menace : « Nous sommes à l'heure d'une révolution totale, où les hommes ont planté dans l'Olympe des dieux ce Vulcain intempestif, la machine : brillante, géométrique, mathématique, cosmique, bailleresse des puissances naturelles captées – un dieu nouveau, déchaîné, d'une activité diabolique, mal tenu encore dans la poigne des hommes[3]. » Le machinisme recèle un symbolisme en puissance, qu'il appartient à l'artiste de formuler. L'art doit opérer à la manière d'une maïeutique et dégager la vraie beauté de son cocon décoratif.

Déjà Marx, dans le *Manifeste du parti Communiste*, annonçait et célébrait le capitalisme mondialisé comme un préalable incontournable au communisme, et qui devait nous libérer des archaïsmes, des obscurantismes, des superstitions, des préjugés, des religions, des discriminations raciales, sexuelles, des nationalismes. Voilà qui correspond à la désacralisation violente que le Corbusier préconisera en stigmatisant l'esthétique dégénérée des années 1900. On aurait donc pu s'attendre à ce que le rouleau compresseur de l'expansion économique réduise toutes les formes de religiosité artistique et fasse ainsi table rase, préludant à l'avènement de l'« Esprit Nouveau ».

De fait, avec l'après-guerre, dans les années 1950, le développement industriel s'accélère, et avec lui l'expansion, la surproduction. Dans les pays dits avancés, les besoins vitaux sont satisfaits, et le problème économique n'est plus d'y faire face, mais de stimuler de nouveaux besoins. Les automobiles ou les téléviseurs deviennent plus difficiles à vendre qu'à fabriquer. Autrement dit, le capitalisme concurrentiel traditionnel fait place à un capitalisme consumériste, fonctionnant à la surchauffe, ce qui entraîne un changement fondamental des stratégies économiques, de l'idéologie et de l'imaginaire social. Le machinisme, la technologie, la standardisation, la production en série, vont stimuler un formalisme ou un design qui ne répondent assurément plus à l'esprit de célébration héroïque imaginé par Le Corbusier, mais à une détermination d'une tout autre nature : la publicité. Celle-ci ne se réduit plus à un éloge de l'objet, ni à un simple carénage décoratif, mais à un traitement réagissant sur l'objet lui-même, modifiant fondamentalement sa nature[4]. Avec la société de consommation, tout est déjà *designé*, du paysage au téléphone portable, de l'objet aux relations sociales. La forme ou le médium publicitaire ne s'applique pas seulement au marché, au commerce, à la promotion des produits de consommation, mais à toutes les activités économiques, politiques, religieuses, artistiques, sportives, professionnelles. On assiste à la dissolution de la réalité et à sa reconduction ou à sa résurrection artificielle comme simulacre[5].

Ainsi, Jean Baudrillard oppose l'hyperréalité, ou l'écran total, à la « réalité » (si tant est qu'elle ait jamais existé à l'état brut, sinon à titre de postulation logique)[6]. La réalité, en principe, est ambiguë, problématique, indécise, inépuisable, énigmatique, évasive, contrariante, adverse, elle se donne par profils, elle maintient des parts cachées, elle donne lieu à la rêverie, aux fantasmes, à l'imaginaire, elle angoisse, sa temporalité est celle de la différance, elle recule indéfiniment le moment de conclure,

etc. L'hyperréalité, ou néo-réalité, c'est le contraire, c'est le réel rendu à l'objectivité pure, étalé en surface, destitué de son intériorité, intégralement conditionné pour la communication, simplifié, codé, systématisé, contrôlable, manipulable, sécuritaire. Autrement dit, il y a hyperréalité quand le réel devient hystérique, ou exhibitionniste, quand il se met exhaustivement en représentation, quand il arrive à se simuler lui-même, et pas seulement visuellement (ainsi les parfums qui imitent les exhalaisons corporelles, l'odeur des croissants de synthèse, l'hypersaveur de la confiture aux framboises, les CD qui restituent le frottement de l'aiguille sur le vinyle, les ordinateurs dont les touches font un bruit de vieille machine à écrire...). Dans la simulation traditionnelle, le simulacre se calquait sur le « réel », il reproduisait une réalité antécédente ; avec l'hyperréalité, le référent s'évanouit, le signe devient donc performatif, multiperformatif, on assiste à une génération par les médias et par les modèles d'un réel de synthèse, ce que Baudrillard appelle la « précession des simulacres » : l'image n'a plus à imaginer le réel, puisqu'elle *est* le réel[7].

Avec l'hyperréalité, cependant, nous ne sommes pas encore parvenus pleinement à la laideur. Celle-ci, pas davantage que la beauté, ne procède d'un artifice intégral, il y faut encore un petit rien supplémentaire. Prenons le cas de la Suisse romande, exemplaire à cet égard, pour ce qu'elle offre un contraste saisissant : comment se fait-il que ce pays de montagnes, de plaines, de lacs, de rivières et de forêts, magnifié par une lumière chaque jour nouvelle, transfiguré par la chaleur ou par la neige au gré des saisons, comment se fait-il qu'une région aussi privilégiée soit à ce point abîmée par l'homme ? Pourquoi la nature est-elle plus belle et l'artefact plus laid que partout ailleurs ? Qu'est-ce que la planète nous a fait pour que nous la défigurions là précisément où elle offre son visage le plus avenant ? Pourquoi l'acharnement sur Lausanne, notamment, une ville superbement étagée, jadis traversée par des cours d'eau, mais aujourd'hui bétonnée, architecturalement sinistrée, que les Japonais

mettent au programme des voyages de leurs étudiants en architecture (avec Bruxelles) comme le contre-exemple pédagogique de ce qu'il ne faut pas faire en matière d'urbanisme ? Son centre historique, vidé de ses habitants, arpenté par quelques touristes harassés, est tellement apprêté, restauré, astiqué et muséifié qu'il en est devenu plus faux que les villes reconstruites à l'identique comme Varsovie.



14. Bassin de la Navigation, Lausanne-Ouchy (architecte : Patrick Chiché : « Le concept de cet aménagement est de reconstituer les anciennes rives du lac, de rétablir le rapport du piéton avec le lac et de délimiter un chenal de circulation »).



15. Lausanne, place de la Riponne, angle nord.

D'une manière générale, la postmodernité ne doit sa laideur ni au machinisme, ni à la publicité, ni aux bouleversements de l'environnement, mais à la honte qui leur est liée, à la protestation de beauté, à l'inflation de signes compensatoires, au lifting désespéré. Ce n'est donc pas le désenchantement annoncé par Marx qui est laid, mais la contrition et son effet pervers. Par exemple, ce sont justement les règlements « esthétiques » en matière de construction, ceux qui prescrivent les volumes architecturaux, la pente des toits ou la couleur des stores, qui génèrent les façades mesquines, uniformes, punitives, déprimantes que nous connaissons. Toutes les fontaines sont belles sauf les fontaines artistiques, toutes les fleurs sont belles sauf celles, tape-à-l'œil, qu'on met en vasques sur le béton pour faire oublier le parking souterrain ou la magouille immobilière. L'art, disait Jean-Jacques Rousseau, ce sont les guirlandes dont l'homme se sert pour dissimuler ses chaînes, sans se douter que les guirlandes finiraient par devenir encore

plus laides que les chaînes. Telle est semble-t-il la première raison de la laideur : cette espèce de névrose collective qui veut que, quand on a dévasté l'environnement, quand on a livré la ville aux promoteurs et bétonné le sol, on replace par-dessus, décorativement, les signes emphatiques de ce qu'on a anéanti, une simili-nature, une simili-convivialité, une simili-urbanité. Les objets, jadis mis en valeur par leur représentation publicitaire, se transforment en leur propre image, ils imitent un original qui n'existe pas.

Mais, s'il est vrai que la néo-réalité obéit à un désir de beauté, ou, tout au moins, à un scrupule cosmétique, encore faut-il trouver la raison de cette contre-performance. Pourquoi la réparation serait-elle fatalement délétère ? De Michel-Ange à Eugène Viollet-le-Duc, les restaurations, si infidèles fussent-elles, bien loin de produire de la laideur, n'ont-elles pas pris parfois une tournure inventive ? Le lien à la tradition, et les anachronismes ou les bévues auxquelles elles ont donné prétexte, ont eu la plupart du temps des résultats positifs, peut-être même devrions-nous y voir le ressort de l'innovation. À cet égard encore, l'incompréhension ou la distorsion sont sources de renouvellement. Lévi-Strauss, théoricien du mythe totalisant qui nous dicte notre pensée, admettait que, dans les sociétés « chaudes », c'est-à-dire à évolution rapide, l'histoire introduit des éléments hétérogènes, des désynchronisations, des frictions de sous-systèmes (langage, technique, rapports économiques, art, science, religion, etc.). Dans les temps modernes, ce décalage est encore aggravé par la multiplication des communications entre sociétés de types distincts, qui entraîne des accélérations différentielles perturbatrices au sein des ensembles respectifs[8]. Les individus ou les groupes humains soumis à ces interférences, et par conséquent déstabilisés, sinon dissociés de la communauté, sont conduits à des solutions inédites et inventives (nous avons vu le cas de l'exode rural et du spiritisme). De même que la vérité naît de la confrontation des mensonges, l'Histoire naît de la

confrontation des blocages, la diachronie du décalage des synchronies, et la création artistique de porte-à-faux de cette nature.

Cependant, à la fin du XX^e^ siècle, le capitalisme tardif, la mondialisation, le cyberespace, l'interface généralisée, ou ce qu'on appelle le « temps réel » (c'est-à-dire l'instantanéité sans mémoire) ont sonné le glas de la différence et des interférences systémiques. L'homogénéisation planétaire est achevée, il n'y a plus d'accélérations différentielles dans l'ordre symbolique, plus de charges énergétiques ou de signifiés latents en quête de signifiants, le processus d'altérité circulaire peut tourner sur lui-même en roue libre sans la menace (c'est-à-dire sans le secours) d'aucun autre champ d'attraction. On passe ainsi du malentendu restreint, générateur d'innovations, au malentendu généralisé, qui, du coup, s'institue en norme de communication. Revenons, *ad captum vulgi*, au fermier canadien et à l'Indien, capables de prédire le temps à la faveur du malentendu colonial. Maintenant qu'ils sont cohabitants du village planétaire pollué, ils n'auraient même plus l'idée de se consulter sur une prévision d'autant plus infaillible qu'elle est désormais performative ou autoréalisante : ce n'est plus Dieu qui fait la pluie et le beau temps, ni même les conditions météorologiques, mais l'homme lui-même, grâce au CO^2 et à l'effet de serre : on a dès lors beau jeu de prédire qu'il n'y aura plus d'hiver !

Faute de champ latéral, de signifiés latents ou de désynchronisation des systèmes qui fassent basculer le malentendu interpersonnel, le seul pôle d'attraction, c'est l'adhésion collective en boucle récursive, que Jean-Paul Sartre appelle l'*altérité sérielle*[2]. L'esthétique se prête avec labilité à ce processus inclusif et tautologique (les Anciens parlaient d'*imitatio afecti*) : je me délecte de ce qui plaira, ce qui revient à constituer « les autres » en sujet, à s'y inclure, et à anticiper la réaction commune, avec le sentiment d'en avoir eu l'initiative – « comme un seul homme », dit-on, ce qui

signifie : comme un autre. L'information artistique, notamment, opère à l'instar des sondages d'opinion en politique, qui nous engagent à donner notre suffrage à celui qui sera élu. On se récriera, bien sûr : « Moi, en matière esthétique, je ne me soucie pas de l'opinion des autres » – mais avoir à cœur de le leur préciser, c'est déjà s'y référer ! Tous les dimanches, Robinson Crusoé mettait une fleur à son chapeau, sachant que, même dans son île, l'autre était là, c'est-à-dire lui-même en tant qu'autre – l'aveu de cette dépendance était déjà moins aliénant que le déni[10].

Le processus d'altérité sérielle relève de la psychologie des foules, accélérée par Internet, qui nous dispense d'un rassemblement physique. Il tend à resserrer l'adhésion et à la diriger sur une seule longueur d'onde, à l'instar du rayon laser. Si, dans mon désir de beauté, je m'en écartais, je prendrais le risque d'être rejeté hors du champ de gravitation. Ainsi, la laideur (c'est-à-dire la beauté présumée) intervient dans la fourchette assez étroite des préférences escomptées de l'autre : je m'aligne sur celles que je lui attribue, en me gardant de le surestimer ou de le sous-estimer, ce qui serait reçu et rejeté comme du paternalisme ou de la manipulation. Pour ne pas manquer ma cible, je dois donc m'en tenir à cette norme présomptive, en ayant toujours à l'esprit que l'autre lui-même se règle sur mon « propre » goût (en tant qu'il procède de sa supputation).

Logiquement, le flux consensuel devrait correspondre à une moyenne statistique. Mais le système fonctionne comme une centrifugeuse (pour prendre une autre métaphore), il marginalise les singularités et se prive ainsi de leur potentiel de renouvellement ou de *néguentropie*, ce qui entraîne une régression tendancielle : « Je sais bien que c'est un peu moche, mais l'autre adore » (un raisonnement qui relève de la logique fétichiste du « je sais bien mais quand même… »). Le principe d'émulation qui régit les phénomènes collectifs s'inverse en l'occurrence, il s'oriente à la baisse, par protestation de sociabilité[11]. Cette légère sous-

enchère, caractéristique du métabolisme consumériste, ne procède pas de la condescendance, mais de l'égard à autrui, d'un pacte de civilité, d'un contrat consensuel, et, encore une fois, d'une méprise en miroir. Elle obéit à ce qu'en physique on appelle l'*entropie*, la tendance des systèmes à l'homogénéité amorphe. Ainsi s'opère le retournement de la beauté en laideur, ou du « goût » en mauvais goût. Le mauvais goût, ce n'est pas le goût de l'autre, comme on serait tenté de le croire, c'est le goût de l'Autre, c'est-à-dire de l'intégrale de toutes les altérités interconnectées.

---

1. Cf. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 717.

2. Lorsque j'étais lycéen, nous nous étions fait la remarque que les jolies filles se choisissaient immanquablement une « meilleure amie » moche – mais peut-être en est-il encore de même aujourd'hui.

3. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925.

4. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

5. On pense au mythe de Pygmalion, récompensé par les dieux pour une création factice qui vient se substituer à la réalité naturelle – la mythologie grecque reste décidément un gisement inépuisable.

6. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

7. Petite illustration *ad captum vulgi* : un architecte de mes amis, qui n'est pas assez masochiste pour habiter les immeubles qu'il construit, a acquis une ferme ancienne qu'il a aménagée, notamment en dégageant une importante poutraison d'époque. Cependant, agacé d'entendre ses invités s'extasier sempiternellement sur la beauté de ces poutres, il les a intégralement recouvertes de papier adhésif imitant le bois naturel. Il faut croire que l'accent d'authenticité s'est déplacé de l'original sacralisé au simulacre banalisé. J'y verrais volontiers une allégorie de l'hyperréalisme.

8. Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950, p. VII à LII.

9. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, *op. cit.*, p. 350 et suiv.

10. C'est Jacques Lacan qui rappelait ce détail dans l'un de ses séminaires.

11. Toujours dans *Don Juan*, Sganarelle illustre l'abaissement tendanciel de l'indice d'altérité : « Agnostique, je veux bien, mais pas au point de nier l'existence du moine bourru ! » (Quoi de nouveau ? Molière !)

8

LE DEVENIR-MUSÉE DE LA PLANÈTE TERRE[1]

Y aurait-il à cet égard un enseignement à tirer de l'art contemporain ? Par une sorte d'écho inversé, les événements ne se sont-ils pas toujours répercutés dans l'art avant de se produire dans la réalité ? Les sculpteurs grecs, en célébrant le corps humain, ont anticipé l'avènement de l'humanisme et de la démocratie, les villes de la Renaissance ont été peintes avant d'être construites, David a représenté les épisodes de la Révolution avec à chaque fois deux ou trois ans d'avance, etc. Quant aux productions contemporaines, malgré leur parti pris de singularité, on leur trouve deux dénominateurs communs significatifs, celui-là déjà, la singularisation à outrance, et celui-ci : l'œuvre n'est pas immanente à son substrat physique, elle ne se réfère aux objets (généralement banals) dont elle est physiquement constituée que comme prétextes ou provocations à une conceptualisation qui n'a plus de résidence localisable. Une installation n'a ni socle ni cadre, aucun périmètre assignable, elle ne comporte d'ailleurs rien d'objectif qui puisse justifier un tel exhaussement ; mais, par le fait, elle se met en continuité avec ce qui l'entoure, elle diffuse sa propre fréquence, si ce n'est sa propre insignifiance[2]. L'installation, le happening, la performance, le dispositif vidéo, etc., intègrent de proche en proche le contexte dans lequel ils sont présentés. S'il s'agit du musée, l'« œuvre » s'approprie le sol, les murs, et,

par extension, le principe même de l'institution muséale ; ou, si elle intervient dans un contexte non institutionnel (le *Earth Art* par exemple), elle irradie « artistiquement » les lieux. Autrement dit, elle déconstruit le musée quand elle s'y trouve, et elle l'induit là où elle se déplace. Dès lors, le musée est partout et nulle part, il s'annule dans sa propre extension.

L'hyperréalisme tridimensionnel initié par Edward Kienholz et illustré notamment par Duane Hanson et John DeAndrea joue spécialement et *heuristiquement* de l'effet-musée et de ses équivoques. De prime abord, de telles sculptures apparaissent comme des versions un peu sophistiquées de ce que le musée Grévin déjà nous proposait : des répliques fidèles à s'y méprendre, des personnages si « vrais » que, en entrant dans la salle d'exposition, on commence par les croire vivants (méprise au premier degré). Survient un autre visiteur qui ne fait pas tout de suite la distinction entre les sculptures et nous, figés que nous sommes dans notre posture de spectateurs (méprise au deuxième degré). Nous sommes pris dans une parallaxe, en quelque sorte, qui nous déloge de notre position de sujets observateurs (méprise au troisième degré) : l'œuvre, c'est nous, visiteurs hébétés d'admiration, consommateurs de chefs-d'œuvre, les touristes indexés par les mannequins ironiques de Hanson. Les sujets et les objets de la relation artistique permutent, les plus vivants ne sont pas ceux qu'on pensait. Nous nous étions crus au musée Grévin, en réalité nous sommes exposés à un *détrompe-l'œil*, à un opérateur de *désillusion* qui nous déboute de nos prétentions de spectateurs. Tout se passe comme si les sculptures hyperrréalistes exploitaient la méprise et nous prenaient au piège de nos catégories transcendantales : ce ne sont pas elles, finalement, qui sont hyperréalistes, c'est nous !

On trouve un pressentiment de ce retournement dans un souvenir d'enfance que Julien Green relate dans son *Journal* : sa mère lui avait fait visiter le musée Grévin, et, à sa grande stupéfaction, elle avait pincé le nez

du gardien du musée… qui n'était qu'une statue de cire. Peu après, en visite de classe au même musée Grévin, pour épater ses camarades, Julien Green pince lui aussi le nez du gardien. Mais, au lieu de la rigidité du masque de cire à laquelle il s'attendait, il sent entre ses doigts une matière tiède et molle : c'était un vrai gardien. On évoque parfois cette mésaventure comme un exemple d'« *Unheimlichkeit* », d'inquiétante étrangeté, qui nous ramène à la confusion enfantine entre ce qui est mort et ce qui est vivant, à la croyance notamment que la poupée qu'on chérit va prendre vie : cette régression engendre l'angoisse. Cependant, outre la surprise tactile, il faut aussi prendre en compte l'espace-musée et son effet d'étrangeté. Y a-t-il un cinéaste qui n'ait pas tiré parti d'une rencontre ou d'un rendez-vous au musée pour accentuer le trouble d'une scène de séduction, d'espionnage ou de complot ? Le musée n'est pas inquiétant tant que nous restons comme au jardin zoologique en deçà des barreaux de la cage, néanmoins il nous fascine déjà par cette *amphithéâtralité* : ne sommes-nous pas susceptibles, nous les visiteurs, d'être pris dans l'espace de la « voyure »[3] et d'être muséifiés à notre tour ?



16. Visiteurs observant le *Couple de vieux sur un banc* de Duane Hanson (1994) à la Serpentine Sackler Gallery, Londres.



17. Duane Hanson, *Touristes II*, 1988, matière plastique peinte à l'huile et accessoires divers, ht. 170 cm environ.

Le musée est une invention du capitalisme. Il donne à voir la progression du désenchantement universel prophétisé dans le *Manifeste du parti communiste*, et il engage le travail du deuil de la sacralité. C'est en quelque sorte le cimetière des valeurs ancestrales, dans lequel nous allons volontiers faire nos dévotions. S'il faut lui trouver un acte d'origine, mythique ou non, ce sera au V^e^ siècle av J.-C., avec le protocapitalisme de marché. Les temples grecs étaient les réceptacles des ex-voto, dont l'accumulation a nécessité l'aménagement de dépôts adjacents, qui ont bientôt suscité la curiosité des pèlerins[4]. Le *hiérope* du temple de Delphes (étymologiquement : celui qui veille sur ce qui est caché, en l'occurrence le concierge) eut l'idée d'admettre les visiteurs intéressés dans l'entrepôt le plus attractif, celui des peintures, moyennant un pourboire, bien sûr. On peut saluer son audace sacrilège, ou son génie commercial, et le considérer comme le saint patron des conservateurs de musée. En effet, l'annexe qu'il a ouverte aux visiteurs peut être considérée comme un espace transitionnel ou comme un sas de décontamination sacrée. L'histoire du musée, c'est celle d'un déplacement de la religiosité proprement dite, initialement vouée aux dieux, sur ces demi-dieux que sont les artistes. La dévotion s'est reportée de l'objet de culte au culte de l'art. « Cette église n'est pas un musée », lit-on à l'entrée de beaucoup d'édifices religieux en Italie, ce qu'il faut évidemment interpréter comme une dénégation : le musée a étendu son pouvoir symbolique jusqu'à annexer son principal gisement, rendant ainsi superflu le transfert des objets.

La sacralisation, après s'être déplacée de la religion à l'esthétique, connaît aujourd'hui un nouvel et ultime avatar, celui de la valeur marchande. Ce qu'on a appelé le « syndrome de Stendhal »[5] s'est encore aggravé, mais ce sont les records des ventes publiques qui, aujourd'hui, provoquent l'extase. Le transfert partiel du musée du Louvre à l'émirat d'Abou Dhabi, et le milliard d'euros qu'en a retirés la France, est

significatif : ce qu'on ira voir suspendus aux cimaises de ce nouveau musée, ce ne sont pas à proprement parler des Rubens ou des Fragonard, mais des pétrodollars. Quant aux sas de désactivation symbolique dont nous parlions, ils ne se situent plus aux abords des temples, mais dans les ports-francs de Genève et de Bâle et dans les *safe* des grandes banques – ce qui ne fait qu'accroître le prestige du musée, ostensoire occasionnel et générateur par excellence de plus-value financière.

Toujours est-il que la « désublimation répressive »[6] des pratiques humaines et leur resacralisation esthétique ou spéculative progressent inéluctablement, et plongent l'aube de ce troisième millénaire dans une atmosphère muséophile. Nous exposons religieusement des objets que nos grands-parents trouvaient malvenus, ce qui nous pousse à la conservation maniaque-obsessionnelle de tout ce qui se démode. L'extension du domaine de la laideur veut que le musée embrasse de proche en proche et inexorablement toutes les formes d'activité humaine, suivant en cela le précédent d'Andy Warhol collectionneur. Cette autocommémoration exponentielle se traduit par la sauvegarde de régions entières avec leurs activités économiques. En effet, il est devenu d'usage, dans les écomusées, de maintenir les fermes, les ateliers ou les fabriques en activité, et d'y intégrer les visiteurs tant que faire se peut, de sorte qu'on ne sait plus si on a affaire à de vrais ou de faux paysans, artisans, ouvriers ou consommateurs. Qu'est-ce qui nous dit que les écomusées disséminés en peau de léopard sur la planète ne se sont pas rejoints sans même que nous ne nous en soyons avisés et que nous n'y sommes pas intégrés ? Peut-être que, par une ultime méprise anthropologique, nous nous livrons en toute quiétude à nos occupations quotidiennes en tant qu'employés de ce grand musée de la culture des Terriens. Le Corbusier, qui, en 1939, a eu l'idée d'un *Musée à croissance illimitée*, sur le module de la spirale carrée centrifuge, ne s'est pas douté que son principe architectural, qu'on peut qualifier rétroactivement de

conceptuel, allait prendre une extension planétaire – il n'aura été ni le premier ni le dernier artiste à être débordé par sa propre création. C'est dire que le malentendu a cessé d'être circonscrit, il ne saurait être dissipé par l'auteur ou par le regardeur du tableau, parce qu'il les intègre l'un et l'autre dans une néo-réalité substitutive et sans alternative.

Comment ne pas penser à Piero Manzoni et à son *Socle du monde* ? Il s'agit d'une « sculpture » en fer (ces guillemets pour signaler déjà la méprise), rigoureusement orthogonale, que l'artiste avait d'abord placée dans le parc naturel de Herning au Danemark, et qu'on aurait pu prendre d'abord pour du *Minimal Art.* Dans les années 1960, effectivement, la tendance était aux grands volumes géométriques, comme on en voit beaucoup dans l'espace public à New York. En s'approchant, on s'avise que le parallélépipède géant porte une inscription sur une des faces latérales, mais à l'envers, sens dessus dessous, on doit se contorsionner pour la déchiffrer : « Socle du monde ». On n'a donc pas affaire à l'œuvre proprement dite, mais seulement à un socle qui porte effectivement le globe terrestre sur sa face ci-devant supérieure mais appliquée contre le sol. L'artiste a décrété que l'œuvre d'art, c'était notre planète Terre, dont il n'a fait qu'exécuter le support – précisons : il l'a fait exécuter. Et, à vrai dire, il n'a pas posé son socle par terre, puisque c'est la Terre au contraire, en tant qu'objet astrophysique, qu'il est censé avoir posée sur lui. Donc tout s'inverse, le haut et le bas, le sol et l'œuvre, l'art et le réel. Nous-mêmes, qui nous croyons spectateurs, nous sommes englobés (c'est le cas de le dire) en tant que créatures terrestres dans l'œuvre d'art.

On peut évidemment envisager cela comme un gag, l'idée d'attribuer à la Terre un socle relativement minuscule est extravagante. Et pourtant, la Terre ne saurait l'écraser : la Terre ne pèse rien, puisque son poids n'est calculable que selon un système d'évaluation qui lui est interne ; ce qu'on appelle le poids dépend de l'attraction terrestre, à laquelle la Terre n'est

évidemment pas soumise, puisque c'est un objet flottant. En l'occurrence, elle pèse moins que son socle, ce qui est conforme aux exigences muséologiques de stabilité. En vérité, quelques décennies avant la conquête spatiale, Piero Manzoni a visualisé la relativité de nos repères et de nos notions de direction, d'orientation, de poids. Nos jalons ontologiques, nous aurions tendance à les transporter avec nous, mais l'espace intersidéral en voie de colonisation impose une réversion de ces coordonnées. Encore l'astrophysique n'est-elle invoquée que comme la figuration métonymique d'une relativité généralisée des références symboliques – sans parler de la globalisation, qui y trouve oraculairement son emblème. L'artiste est plus que jamais « l'homme de la lucidité globale » et « l'ambassadeur du futur »[7].



18. Piero Manzoni, *Socle du monde, Socle magique n. 3, Hommage à Galilée*, 1961, fer, 82 × 100 × 100 cm, Herning Kunstmuseum, Danemark.

La Terre ne pèse rien, mais combien coûte-t-elle ? Elle ne peut s'acheter elle-même ni en tant qu'œuvre d'art ni en tant que bien

mobilier ou immobilier puisqu'une classe ne peut faire partie de sa propre classe, elle ne donne donc aucune prise à la transaction – à moins d'un acquéreur extra-galactique. Elle défie ironiquement le marché spéculatif de l'art et elle préfigure les productions contemporaines qui intègrent et visualisent les conditions mêmes de leur commercialisation[8]. Quant à se rabattre sur le socle, délabré, et que le musée de Herning a récupéré, de toute manière il ne fait pas partie de l'œuvre – ou alors, il faut admettre que l'*ergon* et le *parergon* (l'œuvre et son support, l'imaginaire et le réel autrement dit) permutent, qu'ils opèrent une rocade ontologique – ou plutôt anti-ontologique : l'œuvre conceptuelle résorbe la planète Terre tout comme la carte à la dimension de la Chine résorbe celle-ci dans la nouvelle de Borges.

C'est dire que le *Socle du monde* pose un problème de classement. On a commencé par l'apparenter au mouvement Fluxus, dans le climat pré-soixante-huitard de réconciliation de l'art et de la vie. Puis on l'a associé au *Land Art*, à *Arte Povera*, et aux diverses célébrations de la Terre Mère. L'absence de toute intervention manuelle de l'artiste lui donne par ailleurs un caractère conceptuel. On pourrait aussi légitimement parler d'une *performance* ou d'une *installation* avant la lettre. Bref, ce n'est pas le moindre intérêt de cette œuvre proprement renversante que de faire défiler toutes les tendances artistiques qui lui sont *postérieures*, et de réapparaître à chaque fois telle qu'en elle-même la postérité la change. Est-ce illusion rétrospective ou anachronisme que de créditer ainsi l'œuvre de Manzoni de significations propres à notre postmodernité ? Mais il s'agit plus que jamais d'une « œuvre ouverte », dont le sens nous appartient[9]. L'interprétation « erronée » que nous nous autorisons fait ressortir une puissance expressive latente dont elle était prégnante ; en tant qu'œuvre d'art elle était même en attente du quiproquo, elle était *en mal de malentendu*, elle s'exposait (dans les deux sens du terme encore une fois) à cette *méprise heuristique* comme à sa vérité virtuelle. C'est le

privilège contrapuntique des commencements que de conjuguer encore toutes les potentialités dont l'une seulement finira par se développer à l'exclusion des autres, en donnant l'illusion d'un accomplissement.

Le dernier ajout à ce choix sémantique est posthistorique : Manzoni a soclé la Terre pour l'exposer, puisque telle est la fonction du socle, mais non pas à nous les Terriens, fossilisés vivants, qui en faisons partie. À l'instar des énigmatiques figures péruviennes qui n'ont pu être découvertes que par la photographie aérienne, parce qu'elles ne s'adressaient pas aux mortels, « l'œuvre » nous éconduit en tant que destinataires et nous cantonne dans cette planète post-humaine à l'intention de regardeurs virtuels ou futurs. C'est une manière de mettre fin à la relation artistique et de rappeler ses vicissitudes : à l'origine, l'art a représenté les dieux (sous une forme non humaine) à l'adresse des dieux exclusivement (les images sont enfouies dans les entrailles de la terre ou dans des nécropoles secrètes) ; ensuite, avec l'instauration des États despotiques ou théocratiques, l'art représente les dieux à l'adresse des hommes ; puis, avec l'avènement de la démocratie, il représente les hommes à l'adresse des hommes ; puis, avec le fascisme économique (dit néolibéralisme), il figure le néant (l'art abstrait) à l'adresse des hommes ; enfin, avec le suicide de l'humanité, c'est le néant adressé au néant (un rabattement qui correspond à la face contre terre du socle).

Quant à la « magie » du socle dont l'artiste fait état, elle revient à faire fusionner l'art et la réalité. C'est une équation que le théoricien de l'art Arthur Danto a indexée comme une des caractéristiques, si ce n'est la principale, de l'art contemporain : l'art dans son aspect matériel et sensible rejoint le réel au point de s'identifier avec lui, et nous fait ainsi passer à la vitesse supérieure, c'est-à-dire à la philosophie[10]. En annonçant que l'histoire de l'art est terminée, Danto veut dire que l'« œuvre », désormais caduque, se reconduit dans son assimilation au « réel », elle se

parergonalise, elle reporte son énergie sémantique sur des questions métaphysiques sur le statut et les relations du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Encore pourrait-on renverser la proposition de Danto : est-ce vraiment l'art qui a évolué, passant du statut d'image, de représentation, de double, de simulacre, d'interprétation, d'expression, etc., au statut d'objet « réel », ready-made, Boîte Brillo ou Caddie de supermarché ? Et si c'était le réel qui, en sens inverse, avait perdu sa gravité référentielle, son poids ontologique, sa précession métaphysique ? Le cas échéant, l'art l'aurait battu d'une longueur, encore une fois, en indexant ironiquement sa propre inanité – est-il besoin de préciser qu'il s'agit d'une nullité *positive*, en tant qu'elle compromet heuristiquement le « réel » auquel on l'assimile. L'art n'entre jamais en résistance : au contraire de la critique, qui pense *contre* mais *dans* le langage, l'art procède par la fuite en avant, par l'excès, la parodie, la surenchère, la catastrophe, à l'instar des adolescents qui s'autodétruisent par la drogue, l'anorexie, Daesh, etc., pour précipiter le cours si ce n'est la conclusion des événements.

Mais trêve d'hypothèses ! Sans entrer dans la controverse oiseuse de l'art contemporain, on pourrait tout au moins créditer ce qu'on a pu appeler l'« esthétique de la disparition » d'un caractère *oraculaire* et y déchiffrer quelque chose comme un futur. Dans les périodes qu'on qualifie à tort ou à raison de régressives, comme l'Antiquité tardive, ou le haut Moyen Âge, ou notre époque posthistorique pareillement, l'ordre symbolique s'effondre et tout est remis à plat, pour ainsi dire, comme pour s'offrir à une reconfiguration globale (ainsi, dans le jeu du loto, quand les mêmes numéros ont tendance à revenir, il se trouve toujours un joueur pour crier « coup de sac ! » au meneur de jeu). On ne peut se sortir de l'impasse que par le stade transitionnel du chaos. De toute évidence, nous sommes à notre tour entrés dans une ère *philentropique*.

Certes, il n'y a pas de meneur de jeu capable de provoquer ce chaos régénérateur, Dieu lui-même ne joue pas aux dès ! Mais on peut faire confiance au système lui-même : le Grand Sujet (l'empire soviétique, par exemple, et, qui sait, bientôt, le capitalisme) n'a pas besoin d'agents individuels ou de leader pour s'effondrer.

Un système en expansion finit fatalement par se retourner contre lui-même, par un excès de vitalité de type cancéreux ou viral. « Trop loin à l'est, c'est l'ouest », disait Lao-Tseu, trop loin dans la laideur c'est la beauté, trop loin dans la sophistication c'est l'innocence, trop loin dans la standardisation c'est la faille, trop loin dans la simulation c'est l'authenticité, trop loin dans l'art-business, c'est le génie – on pense à Andy Warhol, bien sûr, qui métamorphose une photo de presse people, une boîte de conserve ou une bouteille de Coca-Cola en icônes de la postmodernité. De même que, au regard du médecin, le symptôme est la partie la plus significative d'un corps malade, et la plus saine, somme toute, il y a un seuil d'intensité et d'expressivité au-delà duquel la laideur devient belle. Le malentendu lui-même, quand il se généralise, ne brouille pas le code, il s'y substitue – notre propos était encore une fois de faire ressortir le passage du malentendu restreint au malentendu généralisé.



19. Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 2001, mannequin en cire, cheveux naturels, 150 × 60 × 40 cm, Musée Boymans, Rotterdam.

C'est dans l'art, précisément, que se dessine cette réversibilité qui veut que, parvenu à une certaine masse critique, un processus implose, se résorbe dans sa propre extension et rejoigne son contraire. Mettre en scène l'adversité elle-même, ou passer de la théâtralité au théâtre (pour revenir à notre opposition initiale), ou donner artistiquement une version nullissime de la nullité ordinaire, c'est introduire la distance de la représentation, c'est se donner le vis-à-vis de nos propres fatalités. Les Grecs le faisaient déjà dans leurs tragédies, accablantes et prophétiques.

On doit à Roy Lichtenstein une véritable épiphanie de la banalité, à Ron Mueck un gros-plan sur ce qu'aura été l'homme posthistorique, à Maurizio Cattelan la perspective d'un musée ubiquitaire et post-humain, bref, l'entropie progresse d'œuvre en œuvre jusqu'au seuil de réversibilité : catastrophe ultime, ou alternative globale ? *That is the question* !

---

1. Nous avons repris le titre de l'article de Henry-Pierre Jeudy, « Le devenir-musée de la planète », *Libération* (Paris), 2 février 1989, p. 5.

2. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

3. Le terme n'est pas très élégant, mais il est de Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI*, *op. cit.*, 1973, p. 77.

4. Cf. Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Lièges, Éd. Desoer, 1967.

5. Sentiment de fusion mystique provoqué par les œuvres d'art et dont Stendhal fait état dans son *Voyage en Italie.*

6. Neutralisation par la rationalité technocratique de toutes les valeurs au nom desquelles une contestation pouvait encore s'exercer. Cf. Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

7. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, Paris, Mame/Le Seuil, 1968, p. 85.

8. Cf. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 121.

9. Cf. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

10. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Le Seuil, 1989, et *Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, 1996.

RÉFÉRENCES

Les articles suivants ont été remaniés et insérés dans le présent ouvrage :

– « Le règne des revenants », *L'Art spirite*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2005, p. 7-10.

– « La phalange des incurables », *Art Brut fribourgeois*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2008, p. 65-72.

TABLE DES PLANCHES

1. Pierre-Maurice Bochud, *Sans titre*, entre 1902 et 1912, crayon sur carton, 22 × 25,5 cm, Archives de l'Hôpital psychiatrique cantonal, Marsens, 16
2. Pierre-Maurice Bochud, *Sans titre*, entre 1902 et 1912, crayon sur carton, 25,5 × 22 cm, Archives de l'Hôpital psychiatrique cantonal, Marsens, 16
3. Jeanne Tripier, *Signature illisible*, 1937, encre sur papier, 17 × 21 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 18
4. Francis Palanc, *Sur une ligne droite c'est ma ligne de vie*, vers 1959, gomme laque pilée sur panneau d'isorel, 73 × 53,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 25
5. Laure Pigeon, *Pierre*, 1956, encre sur papier, 65 × 50 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 36
6. Louis Soutter, *Au crématoire Noël*, vers 1940, encre noire sur papier, 50 × 32,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 45
7. Louis Soutter, *Masques*, vers 1940, encre noire sur papier, 43,8 × 58 cm. © Musée d'art et d'histoire, Genève, Cabinet d'arts graphiques, inv. nº 1962-0069, photo : Bettina Jacob-Descombes, 46
8. Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (détail), 1533, huile sur panneaux de chêne, 207 × 209 cm, National Gallery, Londres, 55
9. Judith Scott, *Sans titre*, assemblages de fils de laine et de matériaux divers, 88 × 22 × 10 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 62

10. Judith Scott, *Sans titre*, 2003, assemblage de fils de laine et de matériaux divers, 33 × 49 × 43 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne, 63
11. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 351 × 782, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. © Succession Picasso, 2017, 64
12. Pablo Picasso, *La Minotauromachie*, 1935, gravure, grattoir et burin sur cuivre, 49,8 × 69,3 cm. © Succession Picasso, 2017, 64
13. Roy Lichtenstein, *Look Mickey*, 1961, huile sur toile, 121,9 × 175,3 cm. © Estate of Roy Lichtenstein, New York / Adagp, Paris, 2017, 70
14. Bassin de la Navigation, Lausanne-Ouchy (architecte : Patrick Chiché), 74
15. Lausanne, place de la Riponne, angle nord, 74
16. Visiteurs observant le *Couple de vieux sur un banc* de Duane Hanson (1994) à la Serpentine Sackler Gallery, Londres (exposition du 2 juin au 13 septembre 2015). Photo : Lauren Hurley / PA Archive / PA Images (PA.23169758), 81
17. Duane Hanson, *Touristes II*, 1988, matière plastique peinte à l'huile et accessoires divers, ht. 170 cm environ. © Adagp, Paris, 2017, 81
18. Piero Manzoni, *Socle du monde, Socle magique n. 3, Hommage à Galilée*, 1961, fer, 82 × 100 × 100 cm, Herning Kunstmuseum, Danemark. © Adagp, Paris, 2017, 85
19. Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 2001, mannequin en cire, cheveux naturels, 150 × 60 × 40 cm, Musée Boymans, Rotterdam. Photo : Zeno Zotti. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive, 89

DU MÊME AUTEUR

L'ACADÉMISME ET SES FANTASMES, 1980.
LE THÉÂTRE DU CRIME, 1989.
DÉTOURNEMENT D'ÉCRITURE, 1989.
LE MIROIR INFIDÈLE, 1996.
L'ESTHÉTIQUE DU SUICIDE, 2003.

Chez d'autres éditeurs

LOUIS SOUTTER OU L'ÉCRITURE DU DÉSIR, L'Âge d'Homme, 1974
L'ART BRUT, Skira, 1975, réédité en 2016, Éd. de la Différence
CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE DE LOUIS SOUTTER, L'Âge d'Homme, 1976
LE LANGAGE DE LA RUPTURE, P.U.F., 1978
ÉCRITS BRUTS (présentation), P.U.F., 1979
LE CORPS PEINT, Skira, 1984
ART, FOLIE, LSD, GRAFFITI, ETC., Éd. de l'Aire, 1985
DUBUFFET, Skira, 1986
JEAN LECOULTRE, Skira, 1989
ART BRUT, PSYCHOSE ET MÉDIUMNITÉ, La Différence, 1990 (rééd. en 1999)
ART BRUT, KUNST JENSEITS DER KUNST, AT Verlag, 1990
MANIFESTE POUR UNE MORT DOUCE (avec Roland Jaccard), Grasset, 1992
SOSNO (avec Pierre Restany), La Différence, 1992
REQUIEM POUR LA FOLIE, La Différence, 1995
PLAIDOYER POUR L'INFAMIE, P.U.F., 2000
COLLECTION DE L'ART BRUT, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001
LE SYNDROME VAUDOIS, Favre, 2002
TOUT VA BIEN, Favre, 2004
L'AIDE AU SUICIDE (avec le Dr Jérôme Sobel), Favre, 2009
JACQUELINE OYEX, Infolio, 2011
JOSEF HOFER, Infolio, 2013
ÉMILIENNE FARNY ET L'OISEAU NOIR, art & fiction, 2015

Cette édition électronique du livre *L'Art comme malentendu* de Michel Thévoz a été réalisée le 14 décembre 2016 par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage dans la collection « Paradoxe »
(ISBN 9782707343277, n° d'édition 5998, n° d'imprimeur 1603604, dépôt légal février 2017).

Le format ePub a été préparé par Isako.
www.isako.com

ISBN 9782707343284