

DÉSILLUSION

Dans une interview radiophonique sur France Inter, un vieil acteur, qui fut l'élève de Louis Juvet au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, a relaté l'anecdote suivante. Conformément à l'usage, Juvet 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 Juvet l'interrompt : « Je vous trouve admirable ! Oser se présenter au Conservatoire, et, qui plus est, devant Louis Juvet 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 Juvet, 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 Juvet, rassurez-vous... » – mais Juvet 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 ? Aucunes. » 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 doigt¹. Ou, pour dire encore

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.

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 finale². De fait, certains des contemporains de Molière

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

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 inmanquablement aux anagrammes que Ferdinand de Saussure décryptait ou croyait décrypter dans les poèmes saturniens³. 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 générerait les anagrammes, et, au bout du compte, tout le poème⁴ ? Saussure se excuse par avance

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.

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 tue⁵ ? » Ce processus écholalique générateur de tous les poèmes n'a évidemment pas été engagé par un auteur personifié, il est immanent au langage en tant que matière ou puissance première, chargée d'énergie, prégnante de tous les messages possibles⁶.

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 créateur⁷. 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

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.

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 mythe⁹. Ainsi est-on frappé par le contraste entre l'efficacité des grandes entreprises multinationales et la naïveté 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 idées¹⁰. » La méconnaissance, c'est

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.

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'idéal 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.

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

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 Nietzsche¹. 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 reflet². »

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 quel-

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

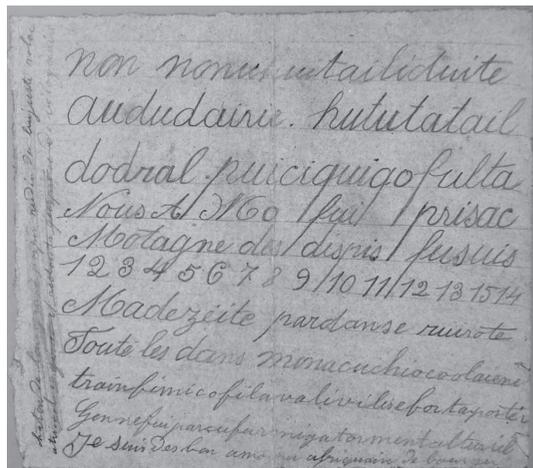
2. Lettre à Jacques Berne, du 9 février 1985, reproduite dans *Lettres à J.B., 1946-1985*, Paris, Hermann, 1991, p. 425.

qu'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 trainfimicofilavalivilisefortaporter... » : 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.

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



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 verbe⁴. 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

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



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

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.

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 traitons 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 préluant 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'autonomie 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 différent, 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 absolue⁵. 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 détermi-

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

nisme 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'éta-ler 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 Entvoiy feaires foutre », 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 auteurs 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 masculin⁶. On serait donc en droit d'interpréter l'hermétisme de certains écrits comme une forme de cryptographie plutôt que comme une déficience.

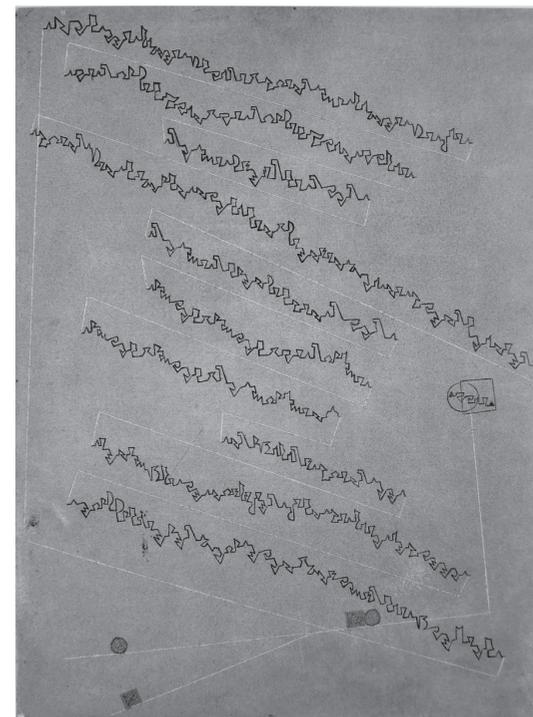
Les éthologues ont établi que les systèmes de communication humains ou animaux, agencés en principe pour transmettre des messages, comportaient presque toujours une précaution : le code doit demeurer inaccessible à ceux qui pourraient s'en servir à des fins hostiles. Ainsi, les « verrous cryptographiques » du langage des abeilles ou des dauphins, mais aussi bien l'argot

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

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 valse 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 illisi-



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

bles, 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.

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 indiscretion, 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, spéculer 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 inspireurs surnaturels dont les messages ne prennent cependant sens que pour ceux qui n'y croient pas, créant sans savoir qu'ils créent.