

Le risque esthétique créateur

Charles Dreyfus

Numéro 126, printemps 2017

Risques et dérapages 1/2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85539ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dreyfus, C. (2017). Le risque esthétique créateur. *Inter*, (126), 46–47.

LE RISQUE ESTHÉTIQUE CRÉATEUR

► CHARLES DREYFUS

Qu'est-ce que je risque ? Je risque surtout de me noyer à vouloir trop analyser la double approche du risque lui-même, un danger éventuel plus ou moins prévisible. De plus, le terme *risque* évoque le processus d'une action engagée pour atteindre un objectif très difficile. Cela demande un acteur capable de rompre de façon radicale avec le conformisme qui l'entoure. L'artiste reste-il un éternel adolescent ? Le rebelle juvénile n'a rien de suicidaire. Au contraire, il expérimente, il vit la vie ; il imagine qu'elle devrait être à chaque instant comme il la souhaite, comme il l'aime. Rien ne l'arrête, allant même parfois à mettre en danger sa propre existence pour atteindre une haute densité émotionnelle, relationnelle, physique, cognitive.

Alors que sa communauté d'appartenance ne voit dans le risque qu'une double nature propre à son âge – un moyen d'apprentissage et une forme d'opposition –, le jeune, lui, en devient le héros. Dans l'acceptation du processus de dépassement naît la notion du possible qui s'identifie à l'action elle-même. Il est trop tard, il est déjà parti en vrille vers divers types d'actions. Ses aspirations se sont emparées de la conscience du possible. Elles ne peuvent, depuis lors, que s'inscrire dans une discontinuité et dans un avenir.

À chaque époque, un objectif peut être détecté chez le héros à tendance rebelle. Pour les années cinquante, c'est James Dean qui défie la famille traditionnelle. Revenu de son service militaire en Allemagne, « Elvis the Pelvis » n'existe plus : la transgression du mouvement de son bassin laisse la place au *show-biz* bien pensant ; toute sa fraîcheur transpirant une sexualité sans entraves est lessivée. Ensuite, ce sont les fleurs dans les cheveux, puis les épingles à nourrice au travers du nez.

Comment peut-on appliquer dans le domaine de l'art le risque ? Comme un mode de conduite s'inscrivant dans le processus de réalisation d'une action ? Comment échapper à l'idée que ce serait une simple lutte propre au système capitaliste, dans lequel les forces économiques coexistent par compétitivité ? Pour Marcuse comme pour Adorno, toute action reste potentiellement une mise en cause permanente de la domination organisée qui, dans le meilleur des cas, fait apparaître l'espoir d'une libération. L'art n'étant, pour eux, que l'expression du refoulé, il devient de même une espérance de libération qui ne peut se jouer que dans les conditions de la répression, l'aliénation étant le pilier central de ce discours où tout aboutit à trouver ou à retrouver, c'est selon, la liberté. Cette dernière est ainsi comprise comme une sorte de négation absolue de l'aliénation.

LE RISQUE DE RESTER À JAMAIS INCOMPRIS

Certains échappent à la compétition de survie purement économique, comme c'est le cas du rentier Raymond Roussel. À 19 ans, il reçoit la révélation de son génie au cours de la crise durant laquelle il éprouve « une sensation de gloire éternelle ». Il traîne son « étoile au front » sans se soucier matériellement du lendemain. Il œuvre par un travail sans pareil et reste, de fait, hors compétition. Par rapport à son domaine, la littérature, il lui faut tout de même clamer que personne, jusqu'à présent, ne s'est encore engagé aussi profondément que lui dans ce qu'il a entrepris. Il cherche à savoir, auprès d'illustres auteurs comme Pierre Loti, ce qu'ils ont ressenti lorsqu'ils ont commencé à écrire semblable illumination.

Pourvu de multiples dons, pianiste, tireur au pistolet, joueur d'échecs et dans l'intimité prodigieux faiseur d'« imitations » – il s'entraînait parfois pendant sept années pour imiter parfaitement une personne –, il sera frappé par la cruelle désillusion, jusqu'à la maladie, devant la totale indifférence que suscita son premier ouvrage, *La doubleure*. Alors que l'ouvrage lui avait donné une pleine conscience de son génie et qu'il songeait déjà au fait qu'une rue porterait son nom, « il [lui] est arrivé de [se] rouler par terre dans des crises de rage, en sentant qu'[il] ne pouva[i]t parvenir à [se] donner les sensations d'art auxquelles [il] aspirai[t] ». On connaît son environnement familial et social, sa mère qui voyage en Inde avec son cercueil et les marottes de son fils qui font parfois penser à Marcel Proust – sans parler de sa vie sexuelle à grand risque pour l'époque, qu'on pense à Oscar Wilde qui constate de son cachot que seuls ceux qui n'ont pas d'imagination sont justes. Michel Leiris le décrit comme une personne affable. Charlotte Dufrène, la femme « paravent », rappelle ses manies vestimentaires : un faux col mis une fois, une cravate mise trois fois... Il faisait coudre à la doubleure de ses vestons un petit carré de tissu blanc sur lequel il ajoutait une barre chaque fois qu'il portait ce vêtement pour s'assurer qu'il ne le porte jamais plus de quinze fois : « Je suis sur des œufs... Tout est neuf aujourd'hui. »

Il influence d'autres domaines, comme ne peut que l'avouer Marcel Duchamp, lui-même : « Ça a été fondamentalement Roussel, le responsable de mon *Verre, La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Dans ses *Impressions d'Afrique*, j'ai trouvé la façon de m'y prendre. Roussel m'a montré le chemin ». Suivent André Breton, Michel Foucault...

Tout reste à dire. Il n'y a pas si longtemps, en 1989, on découvre une malle dans un garde-meuble avec nombre de ses manuscrits. N'a-t-il pas lui-même, avec tant d'autres trouvailles sorties de son esprit de finesse débordant, déposé un brevet sur l'utilisation du vide ? Jacques Caumont retrouve dans les dessins d'Henri-Achille Zo³, que l'on croyait avoir été recruté par un détective privé, 59 images dotées du procédé Wilson-Lincoln – en pliant l'image en accordéon, deux images apparaissent comme lorsque l'on se déplace devant un lenticulaire – avec autant de phrases à double entente, d'où le titre de l'exposition au musée Niépce de Chalon-sur-Saône en 2000. « C'est toi Zo, là, sur l'écheveau du cas Roussel / Cet oiseau, là, sur les chevaux du carrousel. » La langue des oiseaux nous attend au tournant, dérapage garanti. Raymond Roussel n'a aucune chance de rester puéril en sa demeure. Il ne s'accommodait jamais de l'incertain, un risque partagé, somme toute, avec la postérité⁴.

L'INSTITUTION SE DÉFEND DU RISQUE EN CENSURANT

A contrario, que risque l'institution ? Était-il vraiment nécessaire de censurer une création radiophonique qui était une commande de l'Office de radiodiffusion-télévision française, *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud, enregistrée les 22 et 29 novembre 1947 ? Elle a été censurée la veille de sa diffusion, le premier février 1948, par le directeur en place de la radiodiffusion française. Il faudra attendre 1973 pour que son apologie du corps « atomique », du corps sans organes, familiarisé par la suite par Deleuze et Guattari, puisse être accessible

au commun des mortels : « L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes, et cet envers sera son véritable endroit⁵. »

Katherine Dreier vote « non » à *Fountain* et s'en excuse, après coup, auprès de Duchamp. Sur le coup, elle ne pouvait déterminer entre la part de provocation et celle d'un canular. C'est plutôt un coup tactique qui s'attaque de front à l'institution, dans un premier temps à l'organisation « libérale » des Indépendants, puis à celle plus coriace du musée lui-même : « Raconte ce détail à la famille : les Indépendants sont ouverts ici avec gros succès. Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture. Ce n'était pas du tout indécent, aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. J'ai donné ma démission et c'est un potin qui aura sa valeur dans New York. J'avais envie de faire une exposition spéciale des refusés aux Indépendants. Mais ce serait un pléonasme ! Et la pissotière aurait été "lonely". À bientôt. Affect, Marcel⁶ ». Lors de ma visite à l'exposition *Duchamp* au palais Grassi de Venise (juin 1993), je rencontre Jean-Jacques Lebel. Il me fait remarquer que le risque de Duchamp d'imposer son idée de *ready-made* est doublé par l'idée de faire entrer la sexualité la plus crue au musée. Son urinoir renversé, plus que l'image d'un bouddha, serait une apologie des « femmes fontaines ».

L'ACOGITIVISME D'HENRY FLYNT

Le risque de la persuasion, c'est de se persuader soi-même. Je n'aime pas trop les égos qui usent, comme Isou, de très, très nombreux néologismes. J'y vois un trop grand recul par rapport à la langue déjà si riche. Henry Flynt, lui, se définit comme un « *anti-art activist and exhibited* ». Ce n'est pas le lieu ici de passer en revue les diverses étapes de sa culture acognitive : « *general acognitive culture* », « *veramusement* », « *brend* », d'autres s'y sont risqués⁷. On peut pointer du doigt le risque de solipsisme esthétique ; on peut mettre en parallèle le langage privé de Wittgenstein, « je sais ce que je veux dire par "mal de dents", mais l'autre ne peut pas le saisir », ainsi que le relativisme hédoniste de Kant. Je me risquerais à mon tour dans la distinction que fait Pascal entre l'« esprit de géométrie » et l'« esprit de finesse ».

Henry Flynt est entré à Harvard à 17 ans avec comme professeurs Willard Van Orman Quine en logique et John Tate en théorie algébrique des nombres. Il aurait pu suivre seulement leurs traces pour ensuite éventuellement les dépasser. Pascal écrit : « Tous les géomètres seraient fins s'ils avaient la vue bonne, car ils ne raisonnent pas faux sur les principes qu'ils connaissent, et les esprits fins seraient géomètres s'ils pouvaient plier leur vue vers les principes inaccoutumés de la géométrie. [...] Dans l'esprit de géométrie, les principes sont palpables mais éloignés de l'usage commun ; dans l'esprit de finesse les principes sont dans l'usage commun et devant les yeux de tout le monde⁸. » Mais Flynt papillonne à Harvard et se risque dans le *cognitive nihilism*. Je le remercie pour ce risque qui met de l'avant de façon intime, sans peur et sans reproche, l'introspection sur lui-même qui aura produit le fin musicien que l'on connaît, à mille lieues de sombrer dans l'irréparable bêtise des autres qu'évoque Baudelaire.

LE RISQUE LORSQUE L'EFFICACITÉ N'EST PAS DOUTEUSE

Que voudrait dire le risque s'il n'y avait plus d'avenir ? Dans l'émission radiophonique de Jean Amrouche de 1953 sur l'art et l'angoisse⁹, Georges Bataille parle de l'art vulgaire de la trompette guerrière. Ce serait la forme d'art la plus accessible aux hommes les plus simples. Ce son de trompette, comme on peut le constater, joue le plus parfaitement sur eux. Sur le champ de bataille, tous ces gens qui sont sensés être dans l'angoisse trouvent dans ce son une façon de la surmonter.

Ce commencement d'ivresse devrait à mon sens – je me risque – servir de modèle lorsqu'on s'engage dans ce qu'il est convenu d'appeler, faute de mieux, la performance, l'art performance, l'art de la performance. On ne pense plus alors que vivre, c'est déjà mourir, aux trompettes du jugement dernier. Dans ce commencement d'ivresse, seul l'instant présent compte, et le souci de l'avenir est tout à fait levé. On risque bien sûr moins que la chair livrée aux canons. Mais le performeur, comme les hommes les plus simples, peut se jeter dans l'absurdité du combat. ◀

Notes

- 1 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Union générale d'édition, 1963, p. 29.
- 2 Marcel Duchamp, cité dans James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n°s 4-5, 1946 ; repris dans *Marchand du sel*, Terrain Vague, 1959, p. 113-114.
- 3 Cf. R. Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, suivi de *L'âme de Victor Hugo : ouvrage orné de cinquante-neuf dessins signés H.-A. Zo*, Alphonse Lemerre, 1932, 314 p.
- 4 Cf. Jacques Caumont, *L'écheveau du cas Roussel*, Musée Nicéphore Niépce, 2000, s. p.
- 5 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu. Œuvres complètes*, t. XIII, Gallimard, p. 104.
- 6 Lettre du 11 avril 1917 à Suzanne Duchamp, retranscrite dans M. Duchamp, *Affectionately, Marcel : The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ludion Press, 2000, p. 47.
- 7 Cf. Barbara Fourbi, « Pour une culture acognitive : l'art Fluxus d'Henry Flynt », *Philosophie*, n° 27, Vrin, décembre 2006, p. 197-213.
- 8 Pascal, *Pensée*, B 1.
- 9 Jean Amrouche, « L'art dans ses rapports avec l'angoisse, analyse et débat avec Georges Bataille » [émission radiophonique], *Des idées et des hommes*, RTF, 19 septembre 1953, 29 min 47 s, www.youtube.com/watch?v=VPXYQLAGJZ4.

Charles Dreyfus, né le 2 mars 1947 à Suresnes, détient un DEA en histoire de l'art et un doctorat en philosophie (*Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012). Il performe depuis 1974 (Concert Fluxus avec Ben au Festival d'automne). Il s'est produit au moyen de toutes les formes de poésie dans plus de 20 pays à travers le monde (Doc[k]s, Polyphonix, Danae, ASA, NIPAF, RIAP...). Il écrit sur l'art depuis 1971 (rédacteur en chef de *Kanal Magazine* et actuellement correspondant pour la France de la revue d'art contemporain *Inter, art actuel* de Québec). Son art, le plus souvent à base de mots et d'objets *ready-made*, ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Son œuvre entière ramène le spectateur vers la métamorphose d'une apparence à une idée. Parmi les collections publiques qui accueillent ses œuvres : le Fonds national d'art contemporain et le FRAC Franche-Comté. Vingt-quatre de ses œuvres sont présentement exposées au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (16 septembre 2016-26 mars 2017). Dernières parutions : *La vérité* (Dernier Télégramme, 2015), *Métaphonie : itinéraire dialogique* (Le Manuscrit, 2016) et *Un c'est cent* (Imprimerie Alsace-Lozère, 2016).