

Extrait du livre

# L'œuvre en morceaux

sous la direction  
de Livio Belloï  
et Michel Delville

Cet ouvrage a été publié par  
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

Cet ouvrage est publié  
avec l'aide de la Communauté française de Belgique  
avec le soutien de l'Université de Liège et du CIPA  
<http://www.cipa.ulg.ac.be/>

Couverture: © Extrait de "Calypso" de Anne Baltus et Benoît Peeters / © Casterman  
Graphisme: Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - 2006.  
12 rue du Président - 1050 Bruxelles - Belgique  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)

Pour l'historien de l'art, la mosaïque est une technique figurative élaborée et définitivement mise au point par les Romains à l'époque impériale, puis brillamment développée par les Byzantins, le plus souvent dans le sens d'un hiératisme grandiose. Sa réalisation consiste dans l'assemblage de petits cubes de verre colorés, appelés smalts, selon un tracé préétabli ; son but est de produire une image qui sera d'autant plus fine et plus précise que le calibre des smalts aura été réduit à sa plus petite unité. Il est vrai qu'une mosaïque à maille plus large peut aussi gagner en expressivité.

Or, ce type d'image peut être lu de deux manières différentes. C'est Horace, le premier, qui nous le rappelle dans sa fameuse *Épître aux Pisons* également dite « Art poétique ». Nous voici donc sur le motif. Mais que dit le poète ? Justement, par analogie et pour éclairer notre conception de la composition littéraire, il nous rappelle, *ut pictura poesis*, qu'il en va de même que pour l'approche d'une œuvre plastique : on peut (et doit) la voir tantôt de près, tantôt de loin. Voici ce passage, souvent cité hors-contexte et auquel on a généralement prêté, de ce fait, une extension peu légitime :

*Ut pictura poesis : erit quae, si propius stes  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes*

*Vus de plus près, certains sujets, comme en peinture,  
Te plairont davantage, et d'autres, vus de loin...*  
(vers 361-362)

Vision de loin, vision de près se recommandent également pour notre mosaïque, qu'elle soit plastique ou littéraire. Vue de près, comme un tableau néo-impressionniste, elle ne

nous livre que le grain, le pointillé en quelque sorte, qui nous sollicite par son assemblage fragmentaire et forcément non-figuratif. Ainsi en va-t-il de l'éclat poétique, de la parole « en archipel », faite de morceaux disséminés, brisures et restes dispersés de Dieu sait quel hypothétique naufrage. Ezra Pound, René Char ou, plus près de nous, Edoardo Sanguinetti n'en feront pas autrement, supposant impossible le tracé complet de l'image, aussi inaccessible que la fameuse totalité du réel réservée au seul créateur omniscient...

Il reste que, pour l'archéologue, la mosaïque ne se livre souvent que par fragment... Et de même pour l'esthéticien, s'il se prend, comme nous y invite Georges Duthuit dans le *Feu des signes*, à en isoler, arbitrairement (?), quelques morceaux rutilants, évoquant plus une joaillerie de feux et de cristaux par ces quelques smalts assemblés qu'une quelconque totalité sémantique : « Europe sauvée des eaux » ou tel « Basileus » dans sa pleine et quasi christique majesté ! L'empâtement pictural aux reflets de gemmes, dûment isolé de la composition, peut aussi jouer ce rôle : on pense ici, parmi d'autres, à Vélasquez ou à Gustave Moreau.

Bref, la mosaïque prise comme métaphore du travail poétique et de son accomplissement se justifie pleinement et l'on ne s'attachera jamais trop, ainsi que cette rencontre nous y engage, à en scruter la trace, sous la forme infiniment précieuse de ces petits cubes de vie, verbalisée et colorée, qu'elle offre à notre active contemplation.

Pierre Somville  
Doyen de la  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Université de Liège

## Préambule

Travailler à l'intersection de plusieurs disciplines relève toujours un peu du défi. Que la démarche en question se revendique au surplus d'une poétique générale et comparée ne fait que compliquer plus encore les questions et les postures. La visée majeure de la poétique moderne, on le sait, tient à la mise au jour de la part spécifique et irréductible de toute pratique artistique (telle, par exemple, la fameuse « littérature de la littérature » selon Roman Jakobson). Or est-il concevable que cette remontée – ou cette plongée – dans le spécifique et l'irréductible s'ouvre par la suite à une opération de mise en regard ? En d'autres termes, est-il légitime ou tout simplement *utile* de comparer terme à terme deux irréductibles ? La question reste ouverte. Mais elle fait déjà signe vers l'un des grands travers qui guette toute démarche interdisciplinaire : à vouloir comparer ce qui, tout bien pesé, n'est souvent comparable qu'en apparence, l'analyse se condamne d'emblée à l'approximation, à la mise en exergue d'équivalences souvent hasardeuses et, au final, bien trop friables : par là, elle cède, la plupart du temps sans bien s'en rendre compte (telle est sa part d'impensé), à une forme maligne du fameux « démon de l'analogie ».

En guise de parade, il nous a semblé impératif d'abandonner les confrontations trop strictement binaires entre pratiques artistiques. À l'évidence, jeter des ponts entre différentes disciplines n'autorise pas pour autant à nier les différences, les singularités, les points de clôture, de tension ou de friction. Il y a même fort à parier que les questions les plus aiguës résident précisément, pour une large part, dans ces zones de turbulence où la friction se fait jour et insiste. D'où la nécessité de penser la comparaison, non en termes, relativement statiques, de simple mise en regard, mais bien plutôt en

termes, plus ouvertement dynamiques, de *transversalité* – et de reconnaître, par-delà, que la question gît peut-être moins dans la comparaison pour elle-même que dans l’objet ou dans le motif renvoyé, à la façon d’une balle, mais aussi à la manière d’une question, idéalement bondissante et rebondissante, à telle ou telle forme artistique.

La question placée au centre du présent volume porte justement – et emblématiquement – sur un « objet esthétique à rebondissements »<sup>1</sup>. Dans un ouvrage fondateur, qui aura assurément ouvert de multiples voies de réflexion<sup>2</sup>, Lucien Dällenbach a livré la démonstration à la fois du caractère épineux et de l’extrême richesse dont s’investit la figure de la mosaïque : objet antique et oublié, mais en même temps, selon un paradoxe puissant dont elle détient le secret, figure obsédante, si manifestement contemporaine et omniprésente qu’elle semble s’imposer comme naturellement à toute investigation relevant, de près ou de loin, d’une poétique comparée.

Objet hautement dialectique, la mosaïque tient du kaïdoscope à l’arrêt. En elle, se brouillent ainsi les frontières entre art, technique et artisanat ; en elle, s’entrecroisent et se confrontent dessin, peinture et architecture. Mais cette posture d’*entre* se vérifie aussi bien sur un plan plus local : tensions entre le figuratif (ordre de la représentation, de la transitivité) et le non-figuratif (versant de la tache, de l’éclat, de l’opaque) ; tensions virtuelles entre le fragment et l’ensemble, entre la partie et le Tout (la tesselle comme fragment, le fragment comme question) ; tiraillements, enfin, entre le trait et la couleur, entre la ligne et l’objet qu’elle a pour vocation de délimiter, etc.

---

<sup>1</sup> Cette question a fait l’objet, en octobre 2004, d’un colloque international organisé par le CIPA (Centre Interdisciplinaire de Poétique Appliquée), dans les murs de l’Université de Liège.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

Dans la foulée de Lucien Dällenbach, la mosaïque peut être interrogée, *stricto sensu*, en tant que pratique ; elle peut l'être de même, *lato sensu*, en tant que notion, redevable, en son principe, d'une approche métacritique qui en déplie tous les enjeux, y compris sur un plan idéologique. Mais il importerait surtout d'examiner les conditions auxquelles la figure mosaïque est tenue de se soumettre pour devenir, à proprement parler, une question, un puissant opérateur analytique, une problématique générale et transversale, susceptible de connaître une formulation rigoureuse au travers de différents champs artistiques (architecture, littérature, mais aussi cinéma, musique, art vidéo, multimédia et art numérique, etc.).

Ainsi, la *success story* de la mosaïque, abondamment documentée par Dällenbach, permet de faire retour sur l'histoire de l'art moderne, lui qui, dès le principe, aura été informé par le souci de dégager les spécificités de son propre dispositif, par l'aspiration à dévoiler le secret de ses rouages intimes. Des « taches de couleurs juxtaposées » de Cézanne aux vitraux en mouvement de Stan Brakhage, en passant par les papiers collés cubistes et les conflagrations mallarméennes, la mosaïque s'applique, selon l'expression forgée par les Formalistes russes, à *mettre à nu le procédé* afin de mieux donner à voir le discontinu et le disjoint là où, en apparence, règnent l'unité et l'harmonie.

Les textes recueillis dans ce volume s'attachent principalement aux stratégies de composition déployées par un art essentiellement combinatoire, lequel invite sans détour à une confrontation avec des œuvres dont le composite forme assurément le trait définitoire et distinctif. En tentant d'appréhender l'unité de base de la composition en mosaïque (qu'il s'agisse du mot [ou de la lettre] en poésie, de la note en musique, du photogramme chez Brakhage, ou du pixel, « tesselle immatérielle » de la mosaïque numérique), le présent ouvrage pose la question, souvent évoquée mais rarement précisée, des rapports entre la partie et le tout. Or, de toute évidence, il serait vain d'évoquer le paradoxe interne qui travaille la mo-

saïque comme « réunion plus ou moins stable d'éléments multiples, variés, voire dépareillés »<sup>3</sup> sans s'interroger en même temps sur la nature et les fonctions de la « colle logique »<sup>4</sup> qui maintient coûte que coûte l'unité de l'œuvre en morceaux, tout particulièrement lorsque, comme le suggèrent plusieurs des contributions ici réunies, la métaphore est étendue à une « esthétique de la mondialisation ». Là où Mallarmé conférait à la poésie le pouvoir de « [rémunérer] le défaut des langues », la mosaïque politique peut aujourd'hui être perçue comme « une plus-value qui s'ajoute au défaut d'ordre, d'harmonie et d'autorité du monde globalisé »<sup>5</sup>, une plus-value qui tantôt vise à fédérer les esprits en une heureuse conscience communautaire, tantôt sert les intérêts des dominants en occultant les véritables clivages idéologiques, raciaux et économiques qui caractérisent et structurent notre monde.

« Objet singulier », voué à l'inachèvement, à l'incomplétude et à l'indétermination, la mosaïque semble toutefois poser plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Ainsi, les « blancs » du *Coup de dés* forment-ils le ciment ou le lit de la mosaïque mallarméenne ? Et le « ciment » en question procède-t-il d'autre chose que des efforts livrés par l'esprit humain en vue de *recoudre la déchirure*, suivant une démarche qui trame et organise précisément notre « tissu expérientiel », selon l'expression du philosophe William James ? Mais au-delà – ou à côté – de la « philosophie mosaïque » de James et de son empirisme radical, comment donner sens et épaisseur à un « objet esthétique » en oscillation perpétuelle entre la synthèse et l'analyse, entre la tentation de déconstruire et la nécessité de reconstruire, entre le désir de Totalité et la peur du vide ?

Livio Belloï, Michel Delville.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> Expression que Lucien Dällenbach emprunte au *S/Z* de Roland Barthes.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 165.

*Jean-Michel Rabaté*

## **Modernismes – Mosaïques (Joyce, Freud, Duchamp)**

Au cours de l'automne 2004, je survolais dans un petit bimoteur les environs de Toronto, revenant d'un séjour de quelques jours à London, Ontario. Mon regard distrait balayait les alentours, et parce que je commençais à réfléchir à ma participation à un colloque sur l'idée de « mosaïque », je me surpris à cartographier le paysage et à y déceler plusieurs types de mosaïques à la fois. Je vis tout d'abord le jeu extraordinaire des couleurs des arbres, avec la soudaine juxtaposition des rouges, jaunes, verts, marrons très francs, un des spectacles que je ne me lasse pas d'admirer, les feuilles touchées par les premiers gels qui prennent les teintes sublimes d'une tapisserie chatoyante. Entre Toronto et Boston et en dessous dans l'État de New York, l'on trouve en octobre des cartes saisonnières qui indiquent dans les journaux ou programmes télévisés à quel endroit il faut aller pour voir les « coloris maximum » (*peak*) et assister à ce spectacle improvisé dans lequel les feuilles changent de couleur et atteignent leur maximum de saturation. Or les savants ne sont pas d'accord sur le pourquoi de ces mosaïques de couleurs. Certains, comme Hamilton, ont avancé l'hypothèse qu'il s'agit d'un signal pour certains insectes prédateurs qui se détourneraient des arbres rouges qui leur paraissent empoisonnés. On pense plutôt aujourd'hui que cela serait une protection contre les rayons du soleil d'automne, fort dangereux alors que les arbres fabriquent moins de chlorophylle à la fin de l'été, ce qui pousserait les feuilles à se masquer ou à se farder littéralement au moyen de caroténoïdes et d'anthocyanines. Quelle qu'en soit la cause, s'il en est une, ce spectacle frappe l'œil par la juxtaposition apparemment aléatoire de tonalités franches de groupe d'arbres en groupe

d'arbres, ce qui donne l'équivalent d'une mosaïque abstraite et tend à prouver qu'il existe des mosaïques naturelles.

Bien vite, je découvris un autre type de mosaïque : les champs cultivés avec leurs formes géométriques, carrés et rectangles, aux teintes plus uniformément brunes ou noires, avec d'infinies variations dans les couleurs en fonction des cultures et de l'avancement des récoltes. Cette fois, la nature était entièrement recomposée par la main de l'homme, qui semble préférer des contours nets et des alignements au cordeau au savant désordre des alternances de couleurs des arbres. Ici ou là, un groupe d'arbres ou de maisons, un petit lac ou une rivière venaient briser cette géométrie sévère... L'effet de mosaïque provient de l'apparente absence de frontières entre les parcelles et lopins, car, vu du ciel, l'ensemble évoque un simple damier. Ce jour-là, quelques pions, presque invisibles, machines, tracteurs, hommes, traçaient des lignes de force comme pour rappeler que l'étymologie du « vers » poétique évoque le chemin régulier tracé par la charrue d'antan, son aller-retour métrique permettant de contrôler le « délire » poétique.

Quand le petit bimoteur commença à survoler l'immense agglomération de Toronto, un autre damier remplaça la juxtaposition des champs. Le plan carré des grandes villes nord-américaines domine en effet à Toronto, ville qui possède la plus longue rue du monde. Il s'agit certes d'une autre mosaïque, avec ses inégalités verticales, les tours et flèches des quartiers commerciaux en demi-cercle autour du lac, certains quartiers dominés par des barres de hauts immeubles, d'autres *blocks* plus bas et parsemés de jardins et parcs. Connaissant un peu la ville, je savais aussi à quel point on l'a souvent décrite comme une mosaïque de nationalités bien distinctes, avec au moins deux *Chinatowns*, un quartier grec, turc, juif, arménien, mexicain... Les quelques campus étudiants étaient facilement reconnaissables aux couleurs psychédéliques des petits cafés, restaurants et librairies d'occasion. Est-ce là une image de notre avenir dans des sociétés de plus en plus globalisées, ou

bien seulement un nouveau monde qui imite l'ancien, avec ses groupes humains importés tels quels pour reconstituer des *Little Italies* comme à New York ou à South Philly, des *Spanish Harlems* ou le *Bloque de Oro* portoricain de North Philly ? Ce qui me frappait dans ces trois cas, c'était le retour du même signifiant de la mosaïque dans ce monde canadien<sup>1</sup>, un signifiant auquel Lucien Dällenbach a su récemment donner une vigueur nouvelle et des interprétations fortes. Je voudrais à mon tour proposer une inflexion historique et conceptuelle à la fois à ce terme en l'inscrivant dans ce que plusieurs critiques américains nomment le « modernisme mosaïque ».

Le plus systématique de ces critiques récents est David Kadlec, qui, dans un superbe ouvrage, *Mosaic Modernism : Anarchism, Pragmatism, Culture*<sup>2</sup>, dresse la carte d'un modernisme anglo-saxon très nettement transatlantique qui prend ses repères tant du côté d'un anarchisme post-hégélien inspiré par Max Stirner que de la première philosophie pragmatiste américaine. Par son titre, Kadlec attire l'attention sur un texte fondateur du modernisme anglo-américain, le texte par lequel William James définit « un monde de pure expérience ». Dans ce court et dense essai de 1904, James défend sa conception d'un « empirisme radical » qu'il oppose à tous les rationalismes. Selon James, le rationalisme tend à voir le monde selon la catégorie de la totalité, tandis que l'empirisme insiste sur la division et la fragmentation :

Dans ses analyses, l'empirisme met au contraire l'accent sur la partie, l'élément, l'individu, il traite le tout comme une collection et l'universel comme une abstraction. Ma description des choses commence ainsi avec les parties et fait du tout un être de second

---

<sup>1</sup> Peut-être n'est-ce pas un hasard si les presses universitaires de Winnipeg ont décidé d'appeler *Mosaic* leur revue littéraire interdisciplinaire fondée en 1967, année du grand réveil indépendantiste au Québec?

<sup>2</sup> Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

ordre. C'est essentiellement une philosophie mosaïque [*a mosaic philosophy*], une philosophie de faits pluriels semblable à celle de Hume et de ses disciples qui ne renvoient ces faits ni à une Substance dans laquelle ils sont pris ni à un Esprit Absolu qui les crée en tant qu'objets. Mais elle diffère du type humien d'empirisme par une particularité qui me fait ajouter l'épithète radical<sup>3</sup>.

Cette différence tient essentiellement au refus de ce qu'on a appelé (comme Kant) le scepticisme de Hume. James croit fermement en la possibilité de partager un monde commun de sens et de références sans pour autant le fonder sur autre chose que l'expérience individuelle.

L'on aura reconnu dans sa critique les deux types principaux du monisme idéaliste, le spinozisme mettant en avant le concept de substance et l'hégélianisme voulant faire de l'absolu un sujet. Sans opter pour un dualisme cartésien ni un criticisme kantien, James cherche à dépasser Hume en restant plus radicalement empiriste que Hume ne l'était. Ce radicalisme fait tout dériver de l'expérience, une expérience qui doit s'étendre à l'expérience des relations de sens, donc de toute une logique alliée à une phénoménologie. Ceci permet à James de refuser de coiffer son expérience par des catégories intellectuelles qui unifient de l'extérieur, ou même de l'intérieur comme les sujets transcendants. Il prend l'exemple de la perception d'un bâtiment de l'université et suggère que le *Hall* peut être perçu par deux personnes de la même manière. Si lui perçoit le *Hall* d'un point de vue, une autre personne qui se placerait là où il est verrait la même chose, à quelques détails près. De même pour les corps :

Ce corps qui est à vous et que vous faites bouger de l'intérieur doit être au même endroit que ce corps qui est à vous et que je vois ou touche de l'extérieur. 'Là' pour moi veut dire là où je pose mon doigt. Si vous ne sentez pas le contact de mon doigt comme un 'là'

---

<sup>3</sup> William James, « A World of Pure Experience », in *Writings 1902-10*, ed. Bruce Kuklich, New York, Library of America, 1987, p. 1159.

en mon sens, quand je le pose sur votre corps, où le sentez-vous ? Les mouvements internes de votre corps rencontrent aussi mon doigt là : c'est là que vous résistez à sa poussée, reculez ou écartez le doigt de votre main<sup>4</sup>.

Je reviendrai sur un autre doigt, celui de Freud, un peu plus tard. Sans trop épiloguer sur ce qui pourrait facilement se transformer en une érotique ou bien une agonistique, notons que le relationnisme de James n'est pas un relativisme. Ni phénoménologie rigoureuse au sens de Husserl, ni sémiotique complexe à la Pierce, ce qui nous est présenté ici, c'est la simple possibilité de découvrir un monde de sens commun et partagé, loin de tout scepticisme ou solipsisme, et qui ne se fonde sur rien d'autre que l'expérience la plus courante de tout un chacun. Le bariolage des impressions distinctes formera donc bien une mosaïque, au sens où ce qui compte, c'est un tableau d'ensemble dont le sens peut être compris par tous.

En conclusion de l'essai, James reprend et approfondit son image d'une mosaïque :

Dans une mosaïque réelle, les pièces sont tenues ensemble par le mortier de leur lit, et l'on peut admettre que ce mortier serait représenté par les Substances, Egos transcendants ou Absolus des autres philosophies. Pour un empirisme radical, il n'y a pas de ciment ; tout se passe comme si les pièces s'accrochaient les unes aux autres par leurs bords, les transitions vécues formant comme un ciment. Bien sûr, une telle métaphore induit en erreur car dans l'expérience réelle, les parties les plus substantielles et transitives s'entremêlent continuellement et il n'y a pas de séparation à surmonter par un ciment extérieur ; ce qui est vécu comme séparé n'est pas surmonté mais reste conçu comme séparé jusqu'au bout. Cependant la métaphore sert à symboliser le fait que l'Expérience elle-même, prise globalement, peut s'agrandir par ses bords<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 1179-80.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 1180-81.

Selon l'analyse fine et imagée à la fois de James, ces « bords » se dépassent continuellement en transitions qui forment des relations et donc engendrent des processus cognitifs non hiérarchisés.

J'ai voulu lire ici de près ce texte capital, car il sous-tend un certain mode philosophique et expérientiel du modernisme international tel que le définit Kadlec. Kadlec montre ainsi comment la tradition européenne de l'anarchisme a influencé les principaux penseurs pragmatistes américains. Ainsi William James avait lu de près Renouvier et Kropotkine, deux auteurs qui répandaient une vision intellectuellement satisfaisante de l'anarchisme. Si l'anarchisme en philosophie s'attaque à tous les fondements, débuts et principes, il mène inévitablement à une problématique de l'ouverture vers le futur et le neuf. Cela conduisit James vers des positions anti-impérialistes (au cours de la guerre navale des Etats-Unis contre l'Espagne) et pro-féministes, et donc à une position générale qui sera partagée un peu plus tard par Dora Marsden dans sa version post-suffragiste d'un pacifisme résistant à toute autorité, alors qu'elle cherche du côté de Proudhon et de Stirner les concepts permettant de résister à toute totalisation. La vision des Etats-Unis que William James ou le jeune Dewey surent donner comme un pays pluraliste et multiculturel eut un impact énorme sur des écrivains modernistes tels que Gertrude Stein ou Marianne Moore.

Même s'ils restaient divisés sur le rôle de la violence révolutionnaire, les anarchistes européens et les pragmatistes américains détestaient les uns comme les autres toute pensée fondationnaliste. C'est à Boston que Benjamin Tucker traduisit *L'Unique et sa Propriété* de Max Stirner (sous le titre révélateur de *The Ego and His Own*) et commença à disséminer des idées anarchistes des deux côtés de l'océan. Ceci ne fut pas perdu pour Dora Marsden qui venait de se quereller avec les sœurs Pankhurst. Son groupe londonien rassemblé autour de *The New Freewoman*, qui devint assez vite *The Egoist*, lança de fait une petite revue qui fut l'organe

de prédilection de « jeunes » modernistes aussi divers que Pound et Joyce, Yeats et Aldington, Wyndham Lewis et T. S. Eliot. Bruce Clarke a abondamment documenté dans son livre de 1996 sur Dora Marsden l’entrelacement des théories provenant des Hégéliens de gauche, des Proudhoniens, des socialistes utopiques, des Whitmaniens tenants de la fraternité universelle, des Uranistes voulant révolutionner la sexualité, bref de tous ceux qu’on tend à exclure des histoires sérieuses du socialisme au 19<sup>e</sup> siècle. Les éditoriaux de Marsden, fortement marqués par la philosophie du langage en cours d’élaboration à Cambridge avec Bertrand Russell, l’amènent à relier la critique du langage hégélien par Stirner aux discussions théoriques qui menaient au positivisme logique – scellant la mort de l’hégélianisme en Grande-Bretagne et dans les pays anglo-saxons. Pound, qui fut un temps le collaborateur de Marsden et imprima de sa forte personnalité les pages littéraires de *The Egoist*, avait en revanche opté pour une vision plus proudhonienne de l’anarchisme économique. Ce qui réunit Pound et Marsden, c’est le désir de relier la critique du langage et la critique de l’économie, et le refus des signifiants maîtres tels que la « propriété » (dans tous ses sens).

Par une coïncidence historique qui prouve bien que le *Zeitgeist* agit (peut-être que Hegel n’est pas mort, après tout ?), Marcel Duchamp lisait Max Stirner à Paris en 1913. Cela se passait à la bibliothèque Sainte Geneviève, où, dix ans plus tôt, Joyce déchiffrait les écrits d’Aristote. J’ai essayé de montrer en quoi les lectures croisées de la tradition sceptique (avec Pyrrhon, essentiellement) et la tradition anarchiste héritée des Hégéliens de gauche ont laissé une empreinte durable sur la pensée de Duchamp, juste au moment où il élaborait ses premiers *ready-mades*<sup>6</sup>. Le premier *ready-made* était cette roue de bicyclette vissée sur un tabouret – parfaite

---

<sup>6</sup> Dans « Duchamp’s Ego », *Textual Practice*, n° 18/2, 2004, pp. 221-231.

illustration du cercle vide de la contemplation, des rayons qui s'abolissent dans une courbe et de la transmutation de l'objet fonctionnel en tant que partie d'une paire, en une pure hypostase du mouvement autonome qui se perpétue tout seul à l'infini.

Un semblable dépassement contemplatif vers l'esthétique se retrouve aussi chez certains pragmatistes américains. Prenant comme point de départ l'individualisme transcendantaliste d'Emerson, William James et Dewey se retrouvent sur des positions très proches de l'anarchisme. William James avait lu Proudhon et Renouvier avec attention dans les années 1890 et il s'inspire d'eux pour lancer son idée d'un « pluralisme radical ». James parle souvent de l'« Anarchie dans le bon sens » dans ses conférences, c'est-à-dire au sens d'un anti-fondationnalisme philosophique. Le style de pensée de James peut être dit « métonymique » dans la mesure où il insiste, comme nous l'avons vu, sur les termes isolés avant de penser leurs relations. Prenant en compte les théories darwiniennes de l'évolution tout en respectant l'ouverture requise pour un nouveau pluralisme, les théories de James guidèrent des jeunes modernistes comme Moore et Stein dans leurs expérimentations verbales. La même conception métonymique de la culture se retrouve chez Boas lorsqu'il analyse les influences « organiques » entre groupes sociaux qui se mêlent, et chez Dewey lorsqu'il élabore une philosophie pragmatique du « *melting pot* ». Dewey n'oublie jamais totalement ses débuts hégéliens mais évolue lui aussi vers une conception pluraliste de la société qui prend la « mosaïque sociale » comme un idéal de tolérance et de cohabitation. Cette présentation d'une philosophie moderniste progressiste tranche avec les synthèses qui dominent souvent en France ou en Angleterre où l'on se complaît un peu à souligner les affinités de Yeats et Eliot avec la pensée réactionnaire d'un Maurras et la dérive fasciste de Pound. Certes, l'anarchisme diffus de ces écrivains pouvait aller vers la droite, comme on le vit avec D.H. Lawrence, et ce sera le destin de Pound

qui, parti des conceptions socialisantes du major Douglas en économie, finit par se rallier à Mussolini – qu’il voyait encore comme un « condottiere » défendant les « petits » au nom de guildes quasi médiévales capables de réconcilier étatisme et individualisme. Certes, ce rêve cachait déjà une grande tragédie (pour paraphraser le début des *Cantos Pisans*) et bien des confusions, le plus souvent involontaires.

Sous le concept d’un « modernisme mosaïque », Kadlec revisite les archives inconnues du modernisme des années 20 et 30 et montre que la majorité des écrivains et penseurs proches de cette avant-garde internationale conjuguent un individualisme critique et un anarchisme économique. Ainsi Pound fut d’abord en contact avec les théories sur l’économie d’Arthur Kitson qui critiquait l’étalon or universel dès les années 1912-13. Or Kitson était plus proche des milieux proudhoniens que ne l’était le major Douglas. Encore au milieu des années 30, Pound pouvait confesser qu’il était resté proudhonien grâce à Kitson. Le point commun de tous ces économistes, non marxistes mais critiques du capitalisme, était un refus du fétichisme de l’or et la volonté de voir plus clair sur les notions de base de l’économie, notions qu’il fallait réexaminer une par une, au prix d’un déplacement vers un style purement référentiel. Voilà selon Kadlec le fondement de l’utilisation critique du collage poétique et des spirales de références historiques en constant mouvement dans les *Cantos*. Même si Pound est allé vers l’extrême-droite, il a longtemps porté Lénine au pinacle, et s’est retrouvé sur des positions proches de celles de Dora Marsden dans son anarcho-féminisme de seconde génération. Le but global était de transformer la mosaïque d’images séparées en une dynamique qui relierait les domaines de la pensée économique, de l’analyse sémantique et de la création d’un nouvel idiome poétique. La méthode « idéogrammique » de composition poétique pouvait se superposer à une économie « volitionniste », ce qui fait ressortir les affinités de Pound pour un pragmatisme américain teinté par Santayana plus que par Dewey – bien

que Pound proclamât bien haut son admiration pour le docteur Barnes qui avait fondé une collection d'art privée dans les environs de Philadelphie moins sur sa vaste fortune que sur une philosophie de l'art compris comme éducation personnelle et expérience vitale telle que Dewey venait de la définir. Comme eux, Pound voulait produire des « idées en action » et refuser la dictature des abstractions mortifères, ce qui correspondait au désir général des anarchistes et des pragmatistes. En ce sens, il n'y aurait guère de différence entre la méthode des *Cantos* – laissés « définitivement inachevés » (comme le disait Duchamp à propos de son grand verre) pour des raisons tant psychologiques qu'historiques – et l'immense montage de citations par lequel Walter Benjamin évoquait Paris conçu comme la capitale du 19<sup>e</sup> siècle dans son *Passagen-Werk* posthume et inachevé.

Kadlec étudie tour à tour Pound, Williams, Joyce, Moore et Hurston, et les inscrit dans la tradition anarcho-pragmatiste qu'il place sous l'emblème de la mosaïque. Je ne peux examiner dans le détail ses riches analyses qui se fondent toutes sur des lectures très précises. Les auteurs qu'il examine attaquent tous de manière spécifique les mythes et croyances portant sur des termes généraux abstraits comme la « race », la « nation » et la « culture » et en critiquent l'influence négative sur nos vies tout en nous incitant à revenir une nouvelle fois vers la réalité de notre expérience, ainsi que le voulait Stephen Dedalus à la fin du *Portrait de l'Artiste en Jeune Homme*. Je voudrais donc contribuer à cette discussion par l'examen d'un exemple joycien pris dans *Ulysse* cette fois, et qui, comme un fait exprès, porte sur Moïse. Il s'agit du seul passage de ce roman que Joyce ait enregistré, ce qui en signale l'importance. Et pourtant ce passage n'est pas de Joyce lui-même : tout au plus se borne-t-il à citer un autre texte, la célèbre péroraison d'un orateur irlandais. Écoutons-la, sans sa voix, mais dans la mise en page de son texte :

– *Monsieur le président, mesdames et messieurs : Grande fut mon admiration en écoutant les remarques adressées à la jeunesse d'Irlande il y a quelques instants par mon érudit ami. Il me semblait avoir été transporté dans un pays très éloigné de ce pays-ci, à une époque distante de cette époque-ci, me trouver dans l'ancienne Egypte et écouter le discours d'un grandprêtre de cette contrée adressé au jeune Moïse.*

Ceux qui l'écoutaient tenaient leur cigarette en suspens pour mieux l'entendre, leurs fumées s'élevant en tiges frêles qui fleurissaient avec son discours. *Et que nos tortueuses fumées.* Nobles mots en perspective. Attention. Pourrais-tu toi-même t'y essayer ?

– *Et il me semblait entendre la voix de ce grandprêtre égyptien s'élever en un ton d'une égale morgue et d'un égal orgueil. J'entendais ses paroles et leur signification me fut révélée.*

### D' A P R E S   L E S   P E R E S

Il me fut révélé que sont bonnes ces choses qui néanmoins corrompues qui si elles étaient souverainement bonnes ni à moins d'être bonnes, ne pouvaient se corrompre. Ah, maudit sois-tu! C'est saint Augustin.

– *Pourquoi vous les juifs n'acceptez-vous pas notre culture, notre religion et notre langue ? Vous êtes une tribu de pasteurs nomades : nous sommes un peuple puissant. Vous n'avez ni cités ni richesses aucunes : nos cités sont des ruches d'humanité et nos galères, trirèmes et quadrirèmes, chargées de toutes sortes de marchandises labourent les eaux du monde connu. Vous venez à peine d'émerger de l'état primitif : nous avons une littérature, une prêtrise, une histoire séculaire et une constitution politique.*

Nil.

Enfant, homme, effigie.

Près de la rive du Nil s'agenouillent les abécérigènes, berceau d'ajoncs : un homme agile au combat : pierrecornu, pierrebarbu, cœur de pierre.

– *Vous priez une idole locale et obscure : nos temples, majestueux et mystérieux, sont les demeures d'Isis et d'Osiris, d'Horus et d'Ammon Râ. A vous la servitude, la crainte et l'humilité : à nous le tonnerre et les mers. Israël est faible et peu nombreux sont ses enfants : l'Egypte est une multitude et redoutables sont ses armes. Vagabonds et journaliers, voilà comment on vous appelle : le monde tremble devant notre nom.*

Un rot muet de faim fendit son discours. Sa voix le couvrit avec hardiesse :

– *Mais, mesdames et messieurs, le jeune Moïse eût-il écouté et accepté cette vision de la vie, eût-il ployé la tête et ployé sa volonté et ployé son esprit devant cette arrogante admonition jamais il n'aurait*

*emmené le peuple élu hors de la maison de servitude ni suivi de jour la colonne de nuée. Jamais il n'aurait conversé avec l'Eternel parmi les éclairs au sommet du mont Sinâï ni jamais n'en serait redescendu avec la lumière de l'inspiration brillant sur son visage et portant dans ses bras les tables de la loi gravées dans la langue des hors-la-loi*<sup>7</sup>.

J'ai reproduit ici le passage entier tel qu'il fut lu par Joyce, et aussi ce qu'il ne pouvait lire, ce titre en gras qui vient couper la période rhétorique et donner leur chance aux méditations de Stephen Dedalus qui écoute, admiratif comme les autres, mais dans une réserve ironique. Son monologue intérieur facilement reconnaissable en ses thèmes et son ton semble assurer un principe d'unité face à la dislocation des citations et des effets de montage typographique. C'est que cet épisode composé comme une unité au départ, prit ensuite l'allure de feuilles d'un journal avec leurs gros titres. « Eole » a pour scène la salle de rédaction d'un grand quotidien et les orateurs qui se succèdent comme ici le professeur MacHugh déploient toutes les ressources de la rhétorique. Il cite de mémoire un discours improvisé de John Taylor qui prit la parole alors que son ami Fitzgibbon avait fait une conférence (en octobre 1901) au sujet de la renaissance irlandaise à la société d'histoire de l'Université. En citant Taylor, MacHugh cherche à surpasser en éloquence l'avocat JJ O'Molloy qui vient de démontrer sa virtuosité rhétorique en parlant de Moïse mais dans un autre contexte, judiciaire cette fois. O'Molloy voulait décrire le Moïse de Michel-Ange (qu'il place par erreur au Vatican) dans les mots de Seymour Bushe, un autre avocat. Voici ce qu'avait dit Bushe de la statue en octobre 1899 : *« cette effigie marmoréenne de musique figée, cornue et terrible, de la divine forme humaine, cet éternel symbole de sagesse et de prophétie qui, pour autant que l'imagination ou la main du sculpteur ayant gravé l'âmetransfigurée et*

---

<sup>7</sup> James Joyce, *Ulysse*, nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, chapitre traduit par Bernard Hoepffner, Paris, Gallimard, 2004, pp. 180-82.

*l'âmetransfigurant dans le marbre mérite de vivre, mérite de vivre* »<sup>8</sup>. De même que Bushe qui défendait un certain Childs accusé de meurtre et en profitait pour transformer sa plaidoirie en harangue nationaliste, de même la harangue improvisée de Taylor devenait un plaidoyer pour la cause de l'indépendance. Tout Irlandais aurait reconnu le Royaume-Uni dans l'Égypte et l'Irlande dans le peuple élu. Un trope dont on avait usé et abusé faisait de Charles Parnell, le leader nationaliste et indépendantiste victime d'un scandale sexuel qui lui avait fait perdre tout son avantage, avant de mourir traîné dans la boue, l'équivalent d'un Moïse qui pouvait voir de loin la terre promise (l'indépendance ou *Home Rule*) mais sans y habiter. Ce Moïse hautement politisé va-t-il être mis à mort par ses élus mêmes, comme Parnell l'avait été ? On sait que Joyce décrivait volontiers son roman comme l'épopée de « deux races », l'irlandaise et la sémite, et plus tard, Bloom le Juif errant et Stephen l'Irlandais malgré lui, se retrouveront pour comparer langues et croyances.

Moïse figurerait à la fois la possibilité et l'impossibilité d'un sublime moderniste ; tout enthousiasmé qu'il soit par ces deux exemples de haute jubilation oratoire, Stephen en propose une critique radicale lorsque, poussé à son tour à l'entraînement d'une production verbale, il improvise devant JJ O'Molloy sa « parabole des prunes ». Ce court récit digne de *Gens de Dublin* prend un tour naturaliste, sarcastique et nettement parodique, tout à fait aux antipodes des renversements symétriques et des balancements périodiques des deux orateurs déjà cités. De plus, les personnages principaux sont deux vieilles femmes qui crachent des noyaux de prunes à travers des grilles sur le pavé et non la figure sublime du législateur qui ne peut contempler sa patrie que de loin. Déjà dans la présentation de morceaux de bravoure rhétorique, l'espacement imposé par les titres de journaux

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 178-79.

conduisait à une semblable ironisation. Pourquoi donc Joyce a-t-il choisi de lire cet unique passage pour inscrire dans la cire des gramophones la trace de sa voix ? Se déguise-t-il en professeur MacHugh pour donner son aval à la performativité de la rhétorique ? Est-il d'accord avec un programme nationaliste qui mythifie à outrance ses héros déçus, ou bien s'amuse-t-il du décalage des voix et des gros titres ? Le modernisme mosaïque – au sens littéral – qu'il déploie dans ce passage rusé et aux perspectives multiples traverse un certain sublime avec ses antécédents romantiques tout en le faisant sombrer de temps à autres dans la parodie. Or la parodie provient des détours de l'interprétation, une interprétation qui est à la fois nécessaire, voire inévitable, et rendue difficile et retorse pour le lecteur.

C'est en gros la situation où Freud nous place face au Moïse de Michel-Ange. On ne sait pas si Joyce avait lu l'essai de Freud sur le « Moïse de Michel-Ange » (1914), mais il possédait du moins son livre sur Léonard de Vinci<sup>9</sup>, et il s'était rendu à Zürich où il se retrouvait en compagnie d'amis très proches de la psychanalyse. Qu'il l'ait lu ou non, l'effet de tour d'érou interprétatif est semblable dans *Ulysse* et dans le « Moïse de Michel-Ange ». Freud commence en expliquant qu'il ressent un besoin personnel impérieux d'interpréter les œuvres d'art puissantes qui exercent leur effet sur lui. Surtout s'il se sent dominé par une figure sublime comme celle de Moïse, il n'a qu'un seul recours s'il veut prendre plaisir à la contemplation esthétique : ratiociner, penser, se raconter une histoire, bref reconstruire le mécanisme créatif qui soutend l'œuvre entière. La statue le paralyse d'autant plus qu'il tend à s'identifier avec la foule des rebelles qui ont rejeté son autorité. Or cette statue incarne une énigme, ce que confirme les explications ou descriptions de sa posture qui sont des

---

<sup>9</sup> Voir Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, London, Faber, 1977, p. 108.

plus contradictoires. Freud en dresse la liste, mettant d'un côté les commentateurs qui voient en Moïse un modèle de calme et de majesté, et ceux qui le voient comme un violent à la musculature puissante, animé par une grande passion. Pour dépasser ces antinomies, Freud utilise une méthode mise au point par un critique d'art russe, Ivan Lermolieff, qui examine à la loupe des détails tels que les ongles, les doigts, les lobes des oreilles, les auréoles et tout ce qui passe ordinairement inaperçu. Son regard se concentre donc sur la main droite de Moïse, une main dont les doigts passent à travers une immense barbe à la topographie luxuriante. Le pouce de la main droite est caché, et l'index seul entre en contact direct avec la barbe. Il la presse de manière si insistante que la molle masse des poils fait des plis de part et d'autre. Les trois autres doigts sont courbés et semblent s'être écartés de la barbe : « On ne peut donc dire que la main droite joue avec la barbe ou encore qu'elle y est plongée ; la simple vérité est que l'index est posé sur une partie de la barbe et qu'elle introduit en elle une profonde dépression. Presser sa propre barbe avec un seul doigt est assurément un geste extraordinaire et difficile à comprendre »<sup>10</sup>.

Freud donne ensuite une description hyperréaliste de la barbe elle-même, dont il explore les tourbillons, les volutes, les strates, les partages et lignes de retombée avec une attention soutenue ; il en reconstruit la dynamique : la main droite a saisi la moitié gauche de la barbe et cet « index despotique » vise à en réunir les deux moitiés, ce qui donne des indications précieuses sur le trajet de la main et donc permet d'en induire la position générale du corps. Ceci révèle selon Freud que Moïse qui se reposait sur son trône a d'un coup été tiré de ses rêveries par la clameur de la populace fascinée par le Veau d'Or. Saisi d'indignation et de colère sacrée, il veut d'abord

---

<sup>10</sup> Je traduis le texte allemand de *Der Moses des Michelangelo* dans S. Freud, *Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe, X*, Francfort, Fischer, 1970, p. 208. Dorénavant, j'y ferai référence par MM suivi de la page.

punir et anéantir les juifs inconstants, puis il se ravise, saisit sa barbe de sa main, refoule sa fureur, et après un immense effort sur lui-même, décide de leur donner malgré tout les tables de la Loi. Freud a besoin de quatre dessins pour montrer la trajectoire de la main dans la barbe et du corps dans ce lent ou soudain revirement (MM, 212-13). En animant la statue de pierre, il ne méconnaît pas que son scénario superpose deux épisodes bibliques distincts : l'épisode de la destruction des premières tables, celles qui furent écrites par Dieu, et la remise au peuple juif des deuxièmes tables, écrites par Moïse sous la dictée de Dieu. Il attribue cette distorsion à la relation complexe que Michel-Ange entretenait avec le pape Jules II, dont la tombe est décorée de cette effigie de Moïse. L'artiste, dont le tempérament était aussi passionné et violent que le pape, a représenté un Moïse qui devait servir d'avertissement pour lui-même, afin de l'aider à surmonter sa propre nature (MM, 218). Ou bien encore était-ce une admonition posthume à son patron et rival, qui avait su combattre l'iconoclasme de Savonarole de manière victorieuse.

Ce qui est plus curieux est que les quatre croquis que Freud avait commandés à un artiste tendent à réduire le chaos des volutes de la barbe de Moïse à un schéma plus simple, qui évoque assez nettement un animal avec deux pattes visibles dans les flots de barbe, quelque chose qu'on pourrait décrire comme le Veau d'Or. De même que Pfister, l'ami de Freud, avait halluciné un vautour dans les plis de la robe de la Vierge (parachevant la thèse du petit livre consacré à un « souvenir d'enfance » de Léonard de Vinci), de même l'on peut projeter un animal sacrilège à même la barbe de Moïse. C'est ce que n'a pas hésité à faire Alain Roger dans une époustouflante lecture paranoïaque de ce texte de Freud<sup>11</sup>. Il revient sur la description méticuleuse de Freud et des détails auxquels il

---

<sup>11</sup> Alain Roger, *Hérésies du Désir : Freud, Dracula, Dali*, Seyssel, Champ Vallon, 1985, pp. 24 et 46.

s'intéresse : des termes tels que « l'index de la main droite s'enfonce si profondément dans la molle masse pileuse... qu'il y creuse une profonde rigole », et « à la place où l'index droit s'enfonce s'est formée une sorte de tourbillon » semblent surinvestis, chargés libidinalement. Il n'est pas impossible que le Veau d'Or fasse retour dans la barbe du prophète comme le refoulé qui s'offre si littéralement à la prise des mouvements convulsifs des doigts. Freud venait de rédiger en 1913 une préface à un livre de Bourke sur les *Rites Scatologiques de toutes les nations*. Sa lecture semble être colorée par la suggestion d'une pénétration anale du Veau d'Or, l'index despotique incarnant à la fois la vengeance mimétique (les orgiaques et hérétiques n'ont que ce qu'ils méritent) et la dure maîtrise sur soi. Comme le développe ce « roman historique » et surtout politique qu'est *Moïse et le Monothéisme* en 1938, Moïse fonde sa nouvelle foi sur l'idée transcendante (et égyptienne à l'origine) d'un Dieu invisible dont le règne exclut et refoule l'animalité et l'analité qui adhèrent à cet animal précis, allégorie portative de tous les cultes païens et de leurs rites régressifs. L'ironie d'une brutale sodomie zoophile inscrite dans une pierre qui ne peut plus bouger mais doit bouger pourtant pour faire sens expliquerait la curieuse progression rhétorique du texte de Freud sur le Moïse de Michel-Ange.

Dans la dernière section, ayant déjà révélé le secret de la statue, il cite encore un commentateur qui s'était approché de la vérité mais avait tourné ses pas, effrayé en quelque sorte par ce qu'il avait vu. Un certain W. Watkiss Lloyd insistait dès 1863 sur la déliaison qu'on sent poindre dans les poils entremêlés de la barbe du prophète (« *they are on the point of being free for disengagement* ») (MM, 219). Manifestement, Lloyd craignait de profaner la statue en allant trop loin, le geste à venir de Moïse, geste visible dans le « sillage » (*wake*, cité par Freud en anglais) de sa barbe, pouvant amener le spectateur à détruire le mystère. Ainsi Freud cite dans le texte original la phrase par laquelle le critique anglais exprime sa résistance: « ... *unless clutched by a gesture so awkward,*

*that to imagine it is a profanation* » (MM, 219). Freud, en conformité avec un programme moderniste qui place l'audace au dessus de toutes les vertus, n'hésite pas à accomplir cette profanation, laquelle faisait déjà l'objet de son long préambule introductif. La rhétorique de son essai est donc circulaire, la fin nous ramène vers le début, il faut relire ce qui définissait la position subjective de l'interprétant, mais après avoir osé accomplir la profanation. L'index ou *Zeigefinger* sera bien un signe qui fait signe, soit un marqueur de *deixis*, c'est-à-dire la monstration du monstrueux qui offre aussi une démonstration de sa déconstruction. Ce geste pur nous hèle aussi, pour peu que nous acceptions de suivre Freud sur son chemin.

Michel-Ange est donc allé jusqu'à la limite, « la limite de ce qui peut être représenté par l'art » (MM, 220). Il ne peut être rendu responsable de l'obscurité qui entoure son œuvre, le doigt impérieux de Moïse pointe de manière accusatrice vers le lieu de tous les péchés analogiques sans les nommer, et donc met en question la matière même de l'art, ce lien entre l'imagination créatrice, la prise en compte de la représentation (pour citer *L'Interprétation des rêves*) et le pur et simple irréprésentable. Le législateur nous laisse la tâche de mettre en question toutes les manipulations auxquelles les images peuvent être soumises. Ce que Philippe Roger nomme de manière ironique « le stade digital » peut être rapproché de ce que les *Trois Essais sur la Sexualité* disent du sucement du pouce par le nourrisson, ce *Wonnesaugen* qui trouve dans le geste apparemment innocent du *Lutschen* à la fois une première autarcie masturbatoire et la possibilité des substitutions symboliques à venir – son propre doigt à la place du sein de la mère ou nourrice – faisant partir les chaînes de symboles qui permettront des représentations de l'objet absent.

Nous savons de nos jours à quel point la complicité entre les technologies de la numérisation électronique et donc de la digitalisation des images et les mosaïques des écrans ont recomposé le paysage de l'art contemporain. Tout ce travail,

souvent subversif, obscène ou politique, est aussi en grande partie en dette face à Marcel Duchamp. On peut donc affirmer que l'artiste qui a repris la tâche de penser la limite de l'art là où Michel-Ange l'avait laissée est Duchamp.

Moins pour son urinoir qui fonctionne aussi comme une *deixis* ironique de ce qu'est ou n'est pas l'art, que pour sa volonté de ne pas en rester au stade rétinale lorsqu'il créait de l'art. Duchamp ne voulait pas être « bête comme un peintre » et mettait en avant le calcul, la réflexion, le jeu intellectuel. Il permet de jeter un pont entre les deux paradigmes freudiens de l'artiste, celui de Michel-Ange et celui de Léonard de Vinci. Freud avait montré que le problème de Léonard de Vinci était qu'il sublimait trop, et donc perdait son impulsion libidinale vers la création artistique, ne finissant pas ses portraits ou fresques et perdant son temps à vouloir réaliser ses rêveries pseudo-scientifiques. Celles-ci masquaient une *libido sciendi* enracinée dans un désir de savoir ce qu'il en était de la sexualité qui ne s'était jamais assouvi. Michel-Ange, lui, arrivait à une réelle sublimation lorsqu'il transformait l'effort interprétatif en un élément majeur de sa sculpture, réunissant ainsi *libido sciendi* et contemplation extatique. Cependant, comme Joyce, il nous laisse avec la tâche difficile de comprendre les racines de son sublime, un sublime d'à côté, étymologiquement parodique de la grande tradition qui va de Burke à Kant et de Longin à Lyotard<sup>12</sup>.

Par certains côtés, Duchamp a joué le rôle de Savonarole, soit le moment dialectique propre à un Moïse qui ne se laisserait pas détourner du désir de détruire les tables de la Loi. Pour Duchamp, ce moment destructeur n'était pas éthique ou religieux mais bien herméneutique, c'est-à-dire proposé à l'intellection comme une nécessité de l'interprétation ou de la pensée. Or ce qui est commun à tout

---

<sup>12</sup> La seule critique qui en ait bien décrit le fonctionnement est Ginette Verstraete dans *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce*, Albany, SUNY Press, 1998.

le modernisme anglo-saxon, et peut-être au modernisme en général, c'est de résister à la tentation de la pure et simple destruction (qu'elle soit dadaïste ou anarchiste nihiliste) en replongeant dans les flots d'une tradition. La scène primitive à laquelle l'art de Duchamp nous entraîne serait celle de la « mort de l'art ». Déjà, le *ready-made* illustre moins la mort de l'art que la possibilité, toujours donnée à nouveau, de son meurtre<sup>13</sup>. Duchamp ne fondait pas la découverte d'un *ready-made* sur ses qualités esthétiques comme la pureté des formes ovoïdes d'un urinoir renversé, par exemple, mais sur une « anesthésie complète » permettant d'atteindre une « liberté d'indifférence ». Il faut ce meurtre répété de l'art pour que vivent les artistes. Tzara n'avait cessé de répéter, depuis les années 20 jusqu'aux années 50, que « Dada n'est pas moderne », contrairement à André Breton qui pensait qu'un esprit moderne pouvait trouver ses déterminations dans l'histoire. Duchamp était au contraire très conscient de tous ses prédécesseurs – il ne voulait simplement pas les imiter. Comme Adolf Loos, pour qui l'ornement, syncrodoque de l'art organique et relié à l'archaïque voire au pulsionnel, constitue un crime, Duchamp voit dans la répétition des formes un crime banal, hâtif, déguisé. Dans son célèbre article paru en 1908 dans le *Frankfurter Zeitung*, « Ornement et Crime », Loos exposait la thèse selon laquelle l'époque moderne est incapable de créer des ornements nouveaux. Le destin de la modernité tient dans cette abolition progressive de ce que les âges antérieurs considéraient comme des extensions du corps, tatouages et colifichets qui réunissent les « primitifs » d'autrefois et d'aujourd'hui. Ne pas voir cette évolution implacable, c'est faire comme les criminels qui se tatouent en prison. Si, pour Loos comme pour Duchamp, tout art est érotique, l'on ne doit pourtant pas, selon Loos, régresser au

---

<sup>13</sup> J'ai tenté d'illustrer la thèse d'un Duchamp assassin dans « Etant donné: 1° l'art, 2° le crime. Duchamp criminel de l'avant-garde », *Interfaces, Les Avant-Gardes*, n° 14, juin 1998, pp. 113-130.

stade anal qui caractérise le besoin de décorer : « [...] l'homme contemporain qui barbouille les murs en obéissant à un besoin intérieur est un criminel ou un dégénéré. Il va de soi que pour les gens atteints d'une telle dégénérescence ce besoin se manifeste le plus violemment dans les lieux d'aisance. On peut mesurer le degré de culture d'un pays au degré de barbouillage de ses cabinets »<sup>14</sup>. A tout prendre, la modernité préfère le meurtre (de l'ornement par l'art moderne) au crime (l'ornement régressif). A quoi répond amplement l'urinoir ironique de Duchamp... Duchamp l'a bien affirmé : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Que se passe-t-il si l'on décide de regarder un meurtre comme un tableau ? Le meurtre aurait pour fonction d'arrêter la prolifération des objets tous récupérables, d'endiguer la dérision qui guette toujours un art réduit à sa dimension nominative : « Je dis que ceci est de l'art ». Rappelons l'épithète de Duchamp, qui, par un dernier pied de nez, fit graver sur sa pierre tombale : « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ». Hôte et invité au banquet de la vie qu'il parasite comme un fantôme au sexe et au genre incertain... Serait-ce Moïse sur le mont Nébo en statue du Commandeur ?

La figure de Moïse, que je n'ai fait qu'effleurer ici, devrait en conclusion permettre de comprendre en quoi le modernisme mosaïque s'apparente à l'allégorie au sens de Walter Benjamin et s'oppose au montage au sens d'Eisenstein. Comme nous l'avons vu, le processus mosaïque consiste à élever le détail (le mot épiphanique, la partie discrète du corps, ce doigt ludique par exemple, ou le jeu de mot pour Joyce et pour Duchamp) à la dignité d'un sens allégorique. Il y a bien constitution d'une image d'ensemble, mais sa fonction globale est heuristique, ainsi pour l'*Odyssee* dans l'écriture d'*Ulysse* ou pour la philosophie de Vico dans celle

---

<sup>14</sup> Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, trad. Cornelius Heim, Paris, Champ Libre, 1979, p. 178.

de *Finnegans Wake*. Plus le montage est dialectique, plus il s'écarte de la mosaïque. Quand Eisenstein veut susciter une troisième image-notion par la juxtaposition de deux images, il reste dialectique. La mosaïque aligne ensemble des éléments qui relèvent du « troisième sens » de Barthes. L'assemblage est obtus, plat, non dialectique, un damier de surfaces sans profondeur. Cet effort viserait à récuser le mythe de la forme organique autant que le mythe du progrès (comme le disait Benjamin face à Adorno). Cet anarchisme matérialiste implique moins un dépassement qu'un auto-effondrement interne de l'hégélianisme qui régnait encore à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, son « colossal avortement » ainsi que le disait André Breton dans le second manifeste du Surréalisme.

Dans son sens politique, ce qui est visé, c'est un assemblage non hiérarchique de monades égales entre elles. Cet individualisme anarchique prend un sens plus juste en français avec l'écho entre *égo* et *égaux*. La mosaïque des égoïstes est constituée des frères égaux qui ont tous tué Moïse. Faudrait-il donc parler plus justement d'un modernisme aaronique? En tout cas, le mythe freudien du meurtre de Moïse, mythe auquel il est indispensable de faire confiance si l'on veut éviter le retour d'un totalitarisme païen fondé sur l'antisémitisme, suggère fortement que nous restons pris dans le modernisme. Mes analyses tendraient à prouver que nous ne sommes pas encore sortis du modernisme, ou encore qu'il est vain ou prématuré de parler de « post-modernisme ». Même expliqué longuement aux petits enfants, le post-modernisme serait donc (paix à Lyotard !) une erreur catégorielle. Bien sûr, il faut définir ce modernisme à nouveaux frais. Ce serait donc un modernisme non dialectique, non substantialiste et voué à la juxtaposition de centres autonomes non hiérarchisables ; un modernisme de la monstration déictique, qui répète sans cesse : « C'est ça ! » ; un modernisme pointilliste qui caresse et aime les détails, rien que les détails ; un modernisme dédoublé en son fond même, pris comme Moïse entre les premières tables de la Loi et les secondes et qui accepte gaiement de

remplacer l'écriture de Dieu par l'écriture des hommes ; un modernisme qui interdit et le sublime et la sublimation : il n'y a donc plus de relève par le *hupsos*... Le « fait divers », le détail révélateur, la trivialité épiphannique ont tous une valeur égale. Ce modernisme n'oppose pas la culture de masse et la culture élitiste (ce qui va à l'encontre des thèses tant d'Adorno que d'Andreas Huyssen) comme le prouve immédiatement la lecture d'*Ulysse* et de la *Terre Vaine*. Ce serait enfin un modernisme conscient des problèmes de race et de sexualité, mais qui refuse de leur conférer un fondement essentialiste – Joyce, avec Bloom, pensé comme juif par tous les autres mais pas vraiment juif en fait, Duchamp avec ses fameux jeux transsexuels, Freud avec sa volonté de faire de Moïse un prêtre égyptien et non un juif de souche.

Ce n'est donc pas un modernisme à la Clément Greenberg : il ne se fonde pas sur le criticisme de Kant et l'autonomie de la pureté essentielle du médium ; c'est un modernisme impur, influencé par la science nouvelle du langage et la logique des propositions, mais récrit en pseudo-science, de manière plutôt pataphysique. C'est enfin un modernisme constitutionnellement inachevé – son modèle, sa véritable allégorie serait le « grand verre » de Duchamp. Le verre de « La mariée mise à nu par ses célibataires, même » respecte la logique mosaïque du vitrail avec sa séparation nette entre deux espaces séparés par deux fenêtres, avec le haut féminin et le bas masculin, et l'accident miraculeux des fêlures des vitres. Les neuf trous figurant le dispositif qui aurait permis le lien entre le haut et le bas avec les émissions spermatiques issues du désir sexuel des neuf moules mâliques allant peut-être féconder la mariée mise à nu au dessus sont restés juste cela – un ensemble de trous « définitivement inachevés ». Ils désignent l'espace problématique de leur interaction et signalent, comme le disait Lacan, qu'il n'y pas de rapport sexuel. A nous de continuer à notre manière le programme inachevé du modernisme mosaïque.