

# LA FABLE DE L'ARTISTE. DEZSŐ KOSZTOLÁNYI

FRANÇOIS SOULAGES

La Sorbonne Séminaire Interarts de Paris  
France

A Anne Louyot  
qui me fit découvrir cet artiste.

Kosztolanyi brille par son art et par sa pensée : c'est l'union des deux qui fait sa force. Mais sa pensée n'est pas lourde et théoricienne ; elle est légère et nous instruit comme seule une fable sait le faire ; avec humour et ironie, elle se déploie grâce aux mots et aux phrases produits par l'écrivain. En analysant cet art, on comprend comment la tragédie de vivre et de mourir est étudiée avec distance, ironie et humour. L'humanité des hommes et des artistes est alors mise en avant et ce n'est plus l'idéologie du génie qui explique les œuvres mais le travail et la modestie : créer, c'est d'abord supprimer tout ce qui n'est pas essentiel ; or l'art ne va qu'à l'essentiel. Comme l'enfant ! L'artiste doit retrouver l'innocence et la force de l'enfant pour être un véritable créateur. Alors le public pourra recevoir avec force et richesse une œuvre qu'il pourra lui-même détourner pour lui donner un sens nouveau avec une ironie qui nous rappelle celle de Socrate. Kosztolanyi nous apprend ce qu'est être artiste.

**Mots-clé:** œuvre, chef d'œuvre, fable, génie, humanité, jeu, légèreté, enfance, inspiration, création, réception, public

## L'œuvre & la fable

*Soyons d'abord weberien : pour une histoire et une géographie des paroles et des textes d'artistes.*

Pour comprendre un artiste, faut-il étudier ce qu'il a fait et s'engager dans l'esthétique, examiner comment il a fait et pratiquer la poïétique, ausculter ce qu'il en a dit et étudier des théories de l'art ou bien mettre en chantier les trois démarches ? Le weberien qui sommeille – espérons-le – en tout analyste de l'art répond qu'il faut mener de front les trois démarches. Mais alors une question cruciale se pose : quel statut donner aux textes et aux paroles des artistes sur l'art ? Nous ne pouvons répondre à cette question insidieusement unifiante : tout dépend des artistes et des époques ; l'historien doit nous prémunir contre une illusion essentialiste. Cette question doit donc se dédoubler : d'une part, quels types de paroles et

de textes d'artistes existe-t-il ? Il faudrait faire alors un panorama de ces types au sein duquel pourraient être classés et placés une parole ou un écrit particulier ; la première tâche de l'épistémologue serait ainsi d'établir une *géographie des paroles et des textes d'artistes* et de penser l'articulation des différents discours et textes entre eux. D'autre part, d'où viennent, où vont et que font ces propos ? Une *histoire des paroles et des textes d'artistes* serait ainsi nécessaire. *Notons que parfois ces propos relèvent de la fable et que la fable est souvent la meilleure chose qui soit pour aborder une œuvre d'art et l'art lui-même.*

*C'est en fonction de cette note que nous évoquerons ici une figure possible de l'artiste.*

*Écoutons la fable qu'un artiste utilise pour se faire artiste et pour faire son œuvre : sa fonction pratico-esthétique l'emporte sur sa fonction de connaissance.*

L'artiste est comme tous les autres hommes : il parle à autrui pour se parler à lui-même, pour s'entendre, pour produire de l'ordre face au désordre ; or l'ordre et le désordre sont le pain quotidien de l'artiste : il n'a de cesse de se confronter à l'ordre pour le désarticuler et au désordre pour essayer de produire de l'ordre ; son ordre ou son désordre ou parfois les deux – tout dépend de l'artiste –, c'est quasiment son style, avec toutefois plus de noblesse que le style de l'adolescent qui a sa chambre en désordre ou que celui du maniaque qui fait régner son ordre, quoique la comparaison soit éclairante si l'on considère les gains que chacun obtient au niveau de son identification comme sujet et de sa maîtrise – souvent illusoire – de l'angoisse. C'est donc pour jouer avec l'ordre – le mettre ou le démettre – que l'artiste parfois parle et écrit : il construit alors une fable – consciemment ou non, volontairement ou non. Le concept de fable est donc mis en place ici non pour réduire les propos, les actes ou les œuvres de l'artiste, mais pour les éclairer sous un angle nouveau.

Comme tout homme, au fil de la vie, un artiste se construit peu à peu une fable : entendons par là qu'il met en place un discours dont la cohérence interne se fait, au fil du temps, de plus en plus grande et qui rend possible sa pratique. Tout artiste a en effet besoin d'éléments méta-artistiques dont la valeur de vérité, en dernière instance, importe peu : ces éléments ont pour fonction non pas tant de dire le sens ou la vérité de l'œuvre – seuls les naïfs prétendent fournir une œuvre d'art avec son mode d'emploi, une œuvre d'art clé-en-main –, que de permettre à l'artiste de faire cette œuvre. Leur fonction pratico-esthétique l'emporte donc sur leur fonction de connaissance. Cette fable peut avoir des airs théoriques, voire théoriciens ; cela, en fin de compte, n'est pas ce qui prime. Elle est d'abord parole liée, directement ou non, consciemment ou non, à l'imaginaire, au symbolique et à l'inconscient : elle est cette nourriture méta-artistique qui autorise, féconde et rationalise (au sens de Jones) la pratique spécifique et particulière d'un artiste : sans

cette parole qu'il se dit et qu'il nous dit, l'artiste ne pourrait pas produire son œuvre de la manière dont il la produit. Reconnaître cette fable dans sa spécificité n'aboutit en rien à une réduction de l'œuvre, mais nous oblige à comprendre que l'artiste est aussi habité par le chimérique, le fictif, l'imaginaire, l'irréel, bref le romanesque, et ce, dans son œuvre, dans son dire et dans son être : c'est peut-être d'ailleurs une des clefs de sa grandeur.<sup>1</sup>

Partant de cette hypothèse, il paraît fécond de travailler des textes d'artistes qui ne revendiquent ni la scientificité, ni la théorie, mais qui s'installent dans l'aire de la fable, voire de la fiction, et qui, de et dans leur fable, parlent, l'air de rien, mais parfois en profondeur de l'artiste : le texte n'est pas alors là pour donner, encore moins pour imposer une réponse, mais pour poser, pour *ouvrir un problème*, en jouant sur l'ironie – à la manière de Socrate ou de Kierkegaard –, de l'humour, du paradoxe, de la contradiction, de la critique, l'aporie étant, bien sûr, accueillie favorablement. Qui, mieux que les écrivains, font ce travail ?

Pour nous éclairer sur une figure possible de l'artiste, nous avons choisi le livre *Cinéma muet avec battement de cœur*<sup>2</sup> du grand écrivain hongrois Dezső Kosztolányi (1885–1936) : suivons-le, écoutons-le, parlons avec lui, pensons grâce à lui.

### L'humanité & le génie

L'artiste est un homme, un être humain, comme les autres hommes. Humain, très humain, bien humain, mais jamais trop humain – comment être trop humain ? Jamais surhumain, même quand il le croit, surtout quand il le croit : c'est l'histoire de l'art qui, parfois, pour être Histoire – avec sens et sens, à savoir avec signification et direction –, transforme l'artiste en dieu, génie, surhomme, voyant, prophète ; et il arrive que certains artistes, exaltés et naïfs, le croient...

Certes, il existe des artistes qui jouent – parfois malgré eux – dans la catégorie des génies. Mais cela n'est pas vrai de tous, loin delà : Bach n'est pas Mozart, Massaccio n'est pas Van Gogh et pourtant il est mort à 27 ans ; disons-le, Proust n'est ni Radiguet, ni Rimbaud : il ne s'en cache pas et écrit des *Pastiches*, admirable travail de Pénélope du manuscrit, excellent apprentissage modeste et efficace de l'écriture, salutaire exercice permettant au sujet de ne plus s'illusionner sur le fait qu'il serait le messager des Muses. Certains artistes, beaucoup d'artistes, jouent donc dans d'autres catégories, et ce n'est pas important, ou plutôt, ce n'est pas essentiel : il n'en va pas de l'essence de l'artiste d'être génial, encore moins de le croire ; et d'ailleurs, qu'est-ce qu'un génie ? Les réflexions de Nietzsche sur ce sujet sont définitives. La question du génie n'est pas celle de la supériorité de certains artistes sur d'autres ; cette dernière est celle du passage de l'art-fait à l'art-valeur ; autant la question du génie n'est pas fondamentale, autant celle de la

supériorité de certains sur d'autres l'est si l'on ne veut en rester ni au niveau descriptif, ni au niveau sociologique – nous reconnaissons la valeur de cet ordre et les pistes énoncées, par exemple, par Weber –, bref, si l'on veut, en effet, accéder au niveau critique, esthétique et donc axiologique et évaluateur.

En effet, la distinction entre deux types de jugement – le jugement de fait et le jugement de valeur – est capitale : bien des confusions sur l'art et bien des incapacités à penser l'art ont pour origine le fait de ne pas distinguer ces deux types de jugements et corrélativement ces deux types de réalités : l'art comme réalité sociologique et anthropologique ne se réduit pas à la création de chefs-d'œuvre artistiques. Il faut distinguer l'art-fait et l'art-valeur. L'approche de l'art par les sciences humaines n'est pas du même ordre, au sens pascalien du terme, que celle de l'esthétique : on ne doit ni demander ni attendre de l'une ce que l'on demande et attend des autres, et vice versa ; leurs apports respectifs ne peuvent que se compléter et non se concurrencer. Ce n'est qu'une ignorance ou une incompréhension de la nature de la science, de la philosophie et de l'art qui produit ce cafouillage dans la pensée et dans la pratique. Il faut désinvestir l'art de sa survalorisation automatique : c'est une condition nécessaire pour le penser avec justesse, et dans les sciences humaines et en esthétique.

Dans cette perspective, la frontière sans-art/art ne correspond en rien à la frontière sans-œuvre/œuvre, car l'art-fait n'est pas alors signe de chef-d'œuvre, voire de réussite : comme pour toute activité sociale et humaine, il y a souvent écart entre d'un côté l'intention et la prétention d'un homme – ici l'artiste – et de l'autre ses réalisations. En effet, beaucoup d'artistes mettent en œuvre une pratique artistique animée d'une volonté et d'un projet artistiques sans pour autant faire des objets qui brillent par leur force, leur puissance, leur originalité, leur beauté, leur valeur, etc. : il y a des objets artistiques faibles, d'autres médiocres, d'autres encore ratés, même si sociologiquement le projet qui les engendre est artistique et si anthropologiquement la volonté du sujet qui les réalise aussi est artistique : *comme dans bien d'autres sphères humaines et sociales, en art, on ne jouit et on ne juge ni des projets, ni des sujets, mais des objets*. Un fait n'est pas une valeur : il y a des faits sans grande valeur ; tout ne se vaut pas, sinon cela voudrait dire que tous les objets artistiques sont identiques, ce qui est faux, ou bien que les réceptions sont identiques, ce qui est faux aussi. Le sans-art ne qualifie pas, pour autant, quelque chose qui n'a aucun intérêt pour un jugement esthétique que l'on pourrait porter sur lui. Ainsi, les photos faites par des enfants psychotiques qu'a révélées Marc Pataut intéressent le monde de l'art, les Grottes de Lascaux aussi.<sup>3</sup>

Dans toute son œuvre, Kosztlányi nous rappelle cette humanité fragile de l'artiste. Écoutons maintenant sa fable qui nous conte la légèreté de l'artiste.

### La légèreté & le jeu

Lisons le texte intitulé « *Avec le petit doigt* »<sup>4</sup>.

Dès la première phrase, le paradoxe est posé et nous oblige à réfléchir : « Seul celui qui s'assigne une tâche au-dessous de ses forces est un artiste au sens véritable du terme. » Une triple critique est mise en place : d'abord une critique de l'héroïsme de l'artiste est nécessaire, car le héros et le génie occultent et néantifient l'artiste réel et le délire quant au projet interdit sa réalisation. Ensuite, une critique de la lourdeur est affirmée ; on retrouve l'appel nietzschéen à la légèreté ; de même qu'il y a un gai savoir, il doit y avoir une création légère. Enfin, une critique du surmoi artistique inhibiteur et du dépassement obligé doit être menée ; en effet pourquoi vouloir faire quelque chose au-dessus de ses forces ? L'on ne pourra pas le faire et cela engendrera un échec pour le sujet ; une cathédrale n'est pas faite pour être rêvée, mais pour être construite et réalisée. L'artiste doit donc distinguer entre délire et défi ; c'est en cela qu'il sera léger.

Que propose notre écrivain ? Il faut connaître ses forces, viser un but en adéquation avec ses forces, mieux, inférieur à ses forces, bref avoir un projet possible. Pourquoi ? pour pouvoir faire preuve d'aisance, de légèreté et de grandeur. « Que Shakespeare ait écrit *Hamlet*, qu'il l'ait écrit avec cette sensibilité, cette plénitude de vie, cette légèreté aussi toute aérienne, voilà qui atteste bien que cette tâche elle-même était encore au-dessous de ses forces. » La sensibilité de Shakespeare s'oppose à la lourdeur théorique, sa plénitude de vie à la lourdeur mécanique, sa légèreté aérienne à la lourdeur existentielle et pseudo-créatrice. Cette triple légèreté fait la valeur de l'œuvre et de l'artiste : il n'y a pas eu surinvestissement ridicule dans l'œuvre, car Shakespeare était dans une distance créatrice ; il existe une lourdeur du tragique et une facilité du pathétique que la légèreté du comique dépasse : l'artiste ne doit pas viser l'émotion pour l'émotion.

« Son sujet est immense, il joue avec », écrit Kosztolányi à propos de Shakespeare : l'art est d'abord un jeu ; c'est pourquoi et en quoi c'est quelque chose de sérieux. En jouant avec l'œuvre, l'artiste en reste maître ; il la surplombe ; il fait ainsi preuve de facilité. Un double paradoxe apparaît alors : d'une part une œuvre acquiert son autonomie quand l'artiste en est maître et la surpasse ; d'autre part l'artiste la surpasse quand il ne se donne pas totalement dans l'œuvre, sinon il s'identifierait à elle et se confondrait avec elle – il règnerait alors une confusion totale ; en outre, cela se voit et cela se sent : « Ces ouvrages dans lesquels l'écrivain se surpasse lui-même, comme on dit, sont mauvais : pesants et sentant l'huile. » Quand on sent l'huile, on sent celui qui a huilé, on oublie l'objet pour se focaliser sur son réalisateur ; or, quand cela n'est pas voulu, on tombe dans le ridicule ; le rire est provoqué involontairement par ce « mécanique plaqué sur du vivant », comme disait Bergson ; avec l'huile et la sueur, le vivant et l'existant sont occultés par la machine pesante.

Mais une question reste à poser : qu'est-ce qui en dehors de l'art permet à certains artistes d'avoir ce détachement quasi-aristocratique ? N'est-ce pas parfois une éducation, un héritage ou une réaction à cette éducation et à cet héritage qui donnent au sujet l'impression hautaine d'être différent des autres et ainsi la possibilité d'être suffisamment fort pour ne pas faire sien ce qu'il fait, pour ne pas avoir avec ce qu'il a fait des rapports d'adhérence, comme si l'individu réussissait d'autant plus ce qu'il faisait qu'il n'y attachait aucune importance, à la limite réussissait d'autant plus qu'il méprisait ce qu'il faisait. N'est-ce pas encore une illusion, même si le sentiment de supériorité ou en tout cas de différence ne s'enracine pas dans un préjugé de race, de caste ou de classe, mais dans le sentiment d'appartenance au monde des *happy few* de l'élite de l'art ? On glisserait alors de l'idéologie du gène à celle du génie ; entre la confiance en soi et le sentiment d'une supériorité intrinsèque, se trouve la frontière de l'éthique.

« *Hamlet* prouve une chose, c'est que Shakespeare aurait pu créer encore plus immense. » L'artiste est plus grand que son œuvre ; son œuvre est grande parce qu'il est grand ; il est grand parce qu'il est mesuré. En effet, la démesure est sottise ; la mesure est « connaissance de soi (et) connaissance de l'économie de l'œuvre d'art ». Dans une œuvre, l'artiste ne doit pas tout (se) mettre, tel un enfant voulant imiter son maître, son père, son dieu. L'artiste doit savoir que l'œuvre n'est que l'œuvre, n'est que ça, et rien de plus, et que la mort viendra et effacera les œuvres, et que l'histoire n'est parfois qu'une illusion que les artistes entretiennent sur le destin de leurs travaux. Absurdité de se vouloir immortel et de vouloir avoir des œuvres immortelles : derrière cette prétention peut s'entendre non pas tant une excroissance de l'ego de l'artiste qu'une terrible angoisse de la mort, de sa propre mort. En renonçant à son désir d'immortalité, l'artiste peut produire et fonder des œuvres remarquables, d'autant plus qu'elles sont débarrassées de la grandiloquence. Elles retrouvent la légèreté, « cette spontanéité, cette mobilité, cette aisance au détail qu'on appelle la vie ».

### L'usage & l'échange

« *Le poète et le commerçant* », <sup>5</sup> par son ironie piquante, nous permet de mieux comprendre pourquoi le travailleur artiste ne doit pas faire preuve de ténacité et d'obsession : il en va de son rapport à l'art, de son expérience de l'œuvre.

Qu'a donc le commerçant que n'a pas (assez ?) le poète ? Il ne pense qu'à ce qu'il fait – à son commerce et aux objets qu'il vend, aussi grotesques et sans valeur qu'ils soient –, alors que l'artiste oublie parfois son travail, son œuvre, son public. « Quel fanatisme on peut avoir quand on est commerçant, et quel bonheur dans l'obsession ! » Ce fanatisme et cette obsession permettent à ce professionnel de la

valeur d'échange et donc de l'argent de rêver, sans douter, de l'objet qu'il veut vendre et de sa vente future, de croire que cet objet va être assurément acheté.

L'artiste, lui, rêve en doutant ; or ce doute interdit ce rêve obsessionnel et fanatique, cette monomanie. Ce doute risquerait de rendre fou l'artiste, en tout cas de le condamner à l'impuissance : « le doute me rendrait fou dans les vingt-quatre heures, incapable que je serais alors de passer tout mon temps à rêver seul de lunettes noires. ». Une tension extrême s'installerait entre ce risque de folie et l'espoir (à défaut de la croyance) que l'autre (le client, l'acheteur, le public) reconnaîtrait sa création. Celui qui se prend pour un génie méconnu est-il alors un voyant du futur ou bien un fou du présent ? Rien à présent ne peut en décider.

En fait, le rêve de l'artiste n'est en rien comparable à celui du commerçant, car « l'imagination du commerçant est plus singulière et plus fiévreuse que celle du poète ». Le risque pour l'artiste n'est pas tant de faire faillite que de tomber dans l'oubli, de rester dans l'oubli, d'être inconnu : tout son art pour rien !

Mais pourquoi le rêve de l'artiste est-il inférieur à celui du commerçant ? C'est parce que l'un et l'autre n'ont pas la même conception du jeu. Le commerçant est un joueur au sens de Dostoïevski ; il joue, il s'acharne et gagne ou perd gros. Alors que l'artiste a ou doit avoir de la distance ; comme Shakespeare, « il joue avec » son sujet. L'artiste ne doit avoir ni obsession, ni fanatisme, ni foi, ni loi ; il doit travailler avec légèreté et non avec fièvre : son imagination est d'un autre ordre : il invente un monde parfois par associations libres au lieu d'être obsédé par les objets du monde à vendre. Pourquoi alors certains artistes se conduisent-ils comme des commerçants ? Ils devraient faire du commerce et ouvrir une galerie ou travailler dans la communication de l'art...

Ce texte doit être médité par tous ceux qui confondent – et il y en a beaucoup – art et commerce ou art et communication, ce qui est souvent la même chose ; par tous ceux qui confondent usage et échange : question de valeur, bien sûr ! Est-ce si facile de ne pas être dans cette confusion ?

### **L'inconséquence & l'inspiration**

L'histoire du « *Cache-cache aveugle* »<sup>6</sup> est une superbe fable sur le créer de l'artiste : « L'art le plus grand n'est lui-même rien d'autre qu'un cache-cache aveugle. Et tout ce qui est en deçà n'est que devoir, contrainte, application, et ne vaut pas un liard. »

Nous savons que le travail de l'artiste est en effet aussi fait de devoir, de contrainte et d'application ; c'est une activité humaine et sociale qui ne relève ni de la magie, ni du génie. Mais il ne se borne pas à cela ; c'est aussi le fruit d'une inspiration, d'un plaisir, d'un désir et d'un jeu. Aussi notre auteur le compare-t-il au jeu de cache-cache aveugle que pratiquent les enfants. Son histoire commence par la

longue description savoureuse d'une partie de ce jeu excitant auquel des enfants participent : en partant se cacher, le « chat » rencontre un petit chien qui boit du lait ; le plus drôle, ce n'est pas tant qu'il en oublie le jeu, mais c'est que tous les enfants l'oublient et partent dans des rêveries, des batailles et d'autres jeux ; et que cela ne fait rien, et que cela fait le bien : tout le monde est heureux, tout le monde s'est bien amusé, la partie de cache-cache aveugle a été oubliée. Parlant de ces enfants, l'auteur écrit : « J'admire leur inconséquence. Je la tiens même pour seule digne de l'homme [...]. Au fond, ils n'obéissent jamais qu'à l'inspiration du moment. » Commence alors une comparaison avec l'inspiration de l'artiste – cœur de la vie et de la création artistiques.

Mais revenons au cache-cache aveugle : qu'est-ce qui le caractérise ? C'est d'abord qu'on cherche sans voir et que l'on trouve sans voir. L'activité de l'artiste n'est pas le suivi d'un cahier des charges, d'un projet ou d'un programme : au commencement, l'artiste ne trouve pas, il cherche ; mais cette recherche à tâtons est particulièrement excitante ; elle est quasiment érotique : *libido sciendi* ? Assurément. Le fait qu'il soit aveugle en fait « un plaisir décuplé, épicé, et donc excitant, comme la cigarette à l'opium ». C'est une promesse de jouissance sans culpabilité, mieux, une « promesse de bonheur », comme disait Stendhal. Le non-savoir est toujours un catalyseur d'érotisme, de désir et de création ; le non-voir aussi.

Tout commence « avec des cris de joie » : à ce stade, la parole est encore à la fois inutile et impossible, le mystère étant trop épais ; le cri inarticulé la remplace, plus violent, plus animal et plus fort. Mais la joie est réelle : l'art n'est pas une activité mortifère ; jeu, imagination, bonheur, ces notions évoquées par Kosztolányi auraient pu être énoncées pour l'enfant de la troisième métamorphose de Nietzsche : « L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation ». <sup>7</sup> Avec le jeu, tout est permis et ainsi tout est possible : « On a le droit de se cacher n'importe où. » Avant que le chat n'apparaisse, chaque enfant l'imagine : l'artiste anticipe la création et le bonheur de l'avoir faite. Là encore, l'auteur nous débarrasse de la vision souffrante, souffreteuse et morbide de la création : non, il n'y a pas forcément un prix de douleur à payer pour créer ; le judéo-christianisme n'est pas de mise ici ; l'acte de création ressemble aux bulles du champagne qui s'élèvent en surabondance : luxe, excitation et volupté, voilà les caractéristiques du créer ; il y a un plaisir à trouver, il y a un plaisir à chercher.

L'artiste est comme l'enfant : il oublie et, ainsi, peut être tout neuf face au présent qu'il prend sans devoir et sans surmoi ; léger, il n'a pas à rendre de comptes : il jouit en créant, il crée en jouissant ; aussi peut-il accueillir l'imprévu et l'imprévisible : il est dans l'ordre du futur et du possible ; le monde s'offre à lui car tout est possible et lui, l'artiste, il offre un monde radicalement nouveau, le sien, celui qu'il est en train de créer dans le jeu. L'imagination est au pouvoir, la prévision est dans les cales ; l'association libre est la maîtresse, la réflexion prévoyante

et programmante est oubliée. La création est possible grâce à ce non-assujettissement des sujets à un déjà-programmé. La logique de l'artiste n'est pas celle du technocrate : pour lui, les projets sont faits non pour être réalisés, mais pour mettre en mouvement le créateur afin qu'il crée quelque chose – peu importe quoi, pourvu que ce soit bien.

Par là, notre auteur opère des délimitations de champs différents. La logique de l'artiste n'est pas celle de l'homme engagé dans la société : quand il crée, il fait fi de la responsabilité ; il a un nouveau rapport au temps : du passé faisant table rase, il vit dans un présent irresponsable qui ne renvoie qu'à lui-même ; comme l'inconscient, il est hors le temps. Cela explique son bonheur, sans souci, ni angoisse, ni inquiétude ; aussi est-il sans fatigue.

Parce que les enfants n'obéissent qu'à l'inspiration du moment qu'ils saisissent comme le *kairos* toujours recommencé, « ils ressemblent aux artistes, aux bons, aux grands artistes, aux écrivains, poussés par quelque obscur désir, qui vont s'asseoir à leur bureau afin d'écrire une tragédie sur Charlemagne et qui, se mettant à jouer avec leur stylo, s'aventurent alors ils ne savent plus où, égarés qu'ils sont dans l'infini plat du papier, entre le projeté et le possible, entre l'intention et la vie, et peut-être n'écriront-ils que ce qu'ils ont vécu hier, que ce qu'ils ont vu dans la rue, ou que même ce serrement de cœur qu'ils ont eu un jour, dans leur enfance, la première fois que leurs parents les ont laissés tout seuls, car les mots les auront entraînés, eux aussi, sur quelque sentier secondaire, et c'est là, leur travail à peine commencé, c'est dans une subordonnée apparemment sans importance qu'ils trouveront la direction juste, qu'ils trouveront la joie et la vérité ».

Phrase magnifique qui en dit plus que bien des textes théoriques sur l'inspiration de l'artiste. Et pourtant, au lieu de nous réciter à nous-même ce texte, nous continuerons cette broderie à partir de la fable de Kosztolányi...

Kosztolányi affirme d'abord que tous les artistes ne se valent pas<sup>8</sup> et que les grands sont confrontés à l'aventure de l'inspiration : la création consiste à fabriquer quelque chose auquel on n'avait jamais pensé auparavant ; l'artiste est le premier spectateur ébahi de sa création. Au départ, l'artiste est pris par un « obscur désir » ; la libido est au départ de toute création, mais ce désir est obscur car il se trompe sur son objet : il croit viser l'empereur Charlemagne, et, en fait, lorgne sur l'artiste enfant – du temps où il jouait au cache-cache aveugle. Mais pourquoi l'écrivain de la fable est-il un grand artiste ? Parce qu'il sait encore jouer, parce qu'il s'autorise encore à se détourner de son projet pour régresser et inventer un monde en entrant dans son monde intérieur, passé et personnel. Quand il joue, l'aventure commence : la création est une aventure pleine d'événements imprévisibles et improbables ; cela est vrai aussi pour l'activité de la pensée : Nietzsche parlait alors du philosophe-artiste. Lors de cette phase préparatoire à la création, l'artiste ne sait plus où il est ni qui il est : un moi et un espace nouveau adviennent ; ce sont le moi et l'espace de la création. Ils sont « égarés [...] dans l'infini plat du

papier [...] et [...] c'est dans une subordonnée apparemment sans importance qu'ils trouveront la direction juste, [...] la joie et la vérité ». Par le rêve et l'imagination, d'autant plus forts et riches qu'ils se nourrissent du vide infini, l'artiste trouve ce qu'il ne pouvait chercher, ne connaissant pas avant ce qu'il crée maintenant.

### La réception & la création

Dans « *Fermé pour cause de décès* », <sup>9</sup> l'auteur compare l'impact d'un texte écrit sur une porte d'un magasin pour indiquer un deuil et celui d'un texte littéraire : là encore, l'artiste doit apprendre de la vie quotidienne pour que son œuvre soit plus percutante et engendre le même bouleversement chez son lecteur ; sinon, pourquoi écrire ? à quoi bon ?

Deux choses frappent à propos de la phrase écrite sur la porte de cette boutique. D'une part, sa concision : Kosztolányi insiste toujours sur la nécessité de dégraisser un texte au point de ne garder que l'essentiel, ce qui veut dire, pour certains textes, ne rien garder ; moins il y a de mots, plus ils sont importants. « Détruire, c'est créer », écrit-il dans un autre texte. <sup>10</sup> Quand on ne peut rien retrancher à un texte, on est face à un chef-d'œuvre, comme, par exemple, *La mort d'Ivan Illitch*. « Essayons nous aussi d'écrire avec la même densité, sans tours de passe-passe, avec ce genre d'expression brute employée en affaires. » L'artiste ne doit pas vouloir tout donner au récepteur, le surnourrir comme une mère qui a peur que son enfant manque et qui le gave et l'étouffe par sa nourriture et ses dons, signe de son absence de confiance en son enfant : l'artiste doit avoir confiance dans son récepteur ; il doit donc passer d'une omniprésence quasi-divine (« Je fais tout, je sais tout, je suis tout, je donne tout ») et d'un manque de confiance en l'autre et, *de facto*, paradoxalement, en soi aussi à la donation d'un manque à l'autre pour que le désir de celui-ci soit et perdure : « Ton ouvrage est excellent, écrit-il ailleurs. Je te ferais peut-être un seul reproche. Ici ou là il me satisfait trop. Il vaudrait mieux que tu me laisses un peu sur ma faim. L'écriture, il faut savoir la terminer comme il faut savoir terminer un repas : au moment du plus grand plaisir. » <sup>11</sup> Plaisir de l'œuvre pour le récepteur, érotique de l'œuvre ; l'œuvre doit créer et attiser le désir chez celui qui la reçoit : le manque l'oblige à être un interprète de l'œuvre.

D'autre part, cette phrase du magasin est une formule convenue et conventionnelle ; plus qu'un message, elle est un signe, presque un cri, comme précédemment pour le cache-cache aveugle ; elle engendre donc une réaction automatique et prévisible chez tout lecteur, réaction d'autant plus forte qu'il est question de décès ; alors l'imagination du lecteur se met à jouer, à rêver : tout est possible car tout est imaginable. « Ces mots écrits à la main ne révèlent rien, mais derrière il y a un deuil, mains qui se tordent, cercueil, douleur conjugale, douleur paternelle. » Kosztolányi décrit parfaitement le phénomène de lecture qui repose sur l'associa-

tion ; connaissant cela, l'artiste doit produire un objet qui ait une constitution telle que cette logique de l'association enrichissante fonctionne de façon optimale.

C'est pourquoi l'artiste doit créer non pour lui, mais pour le récepteur : un décentrement s'opère alors, qui remet le récepteur au cœur du processus ; le style doit être au service de l'autre ; alors le récepteur pourra faire son travail, c'est-à-dire accoucher le texte d'un de ses sens uni à la beauté et par là rêver et imaginer autre chose encore avec les émotions les plus violentes, comme devant la réalité, comme devant une phrase écrite dans l'urgence de la réalité quotidienne dramatique : « Si nous plaçons le mot comme il doit l'être, le lecteur en tirera tout l'enseignement lui-même et devant notre écrit, son imagination s'éveillant, il s'arrêtera avec stupeur, la même que la mienne devant cette boutique. »

Cette stupeur dont parle l'auteur est capitale : elle établit la différence entre l'artiste et le communiquant. Dans les deux cas, l'imagination joue, mais, chez l'artiste, elle débouche sur un suspens, sur la sidération et la stupeur, bref sur une question et non sur une réponse. Rien n'est plus vulgaire, plus inhumain qu'une réponse qui tourne à l'affirmation, au dogmatisme, au contentement de soi. Sur-tout face à la mort et à la souffrance : « Fermé pour cause de décès » ; oui, alors, il n'y a qu'à la fermer.

À moins que Char n'ait raison : « Nous n'avons qu'une ressource avec la mort ; faire de l'art avant elle. »<sup>12</sup>

### L'œuvre & le public

« Le bonhomme de neige »,<sup>13</sup> l'air de rien, explique ce qu'est une œuvre d'art, comment on peut la recevoir et comment on la crée. Pourtant, ce texte raconte comment le narrateur a vu, un matin, un bonhomme de neige dans la rue, comment il l'a reçu comme une véritable œuvre d'art et comment, le soir, le bonhomme de neige avait été détruit par des nécessiteux qui avaient pris charbons, carotte et autre chapeau pour leur usage personnel.

D'abord, le narrateur insiste bien sur le fait que le bonhomme de neige – comme toute œuvre d'art – est une personne : il naît, il regarde, il salue, il est tué ; et quand il est dévalisé, détruit, fondu, on ne retrouve plus que son « cadavre méconnaissable [...], victime [...] d'un horrible crime crapuleux ». Une œuvre est aussi une personne que l'on ne peut que considérer comme une personne et qui nous fait exister en tant que personne : l'art est donc existentiellement essentiel.

Mais il est vrai que l'on peut ne pas reconnaître dans le bonhomme de neige une personne et passer à côté comme s'il n'était qu'un simple bonhomme de neige, voire qu'un simple tas de neige auquel sont accrochés des objets dont on peut s'emparer pour son usage personnel. Il en est de même pour une œuvre d'art : on peut ne pas prendre conscience qu'elle est là, que cette maison, cette musique, ce

texte sont des œuvres et non de simples choses habitables, sonores ou lisibles. Il est si facile de passer à côté d'une expérience esthétique : certains – notamment certains prétendus spécialistes des sciences de l'information et de la communication –, n'en ayant jamais fait l'épreuve, vont même jusqu'à nier sa possibilité et par là même l'existence de l'(œuvre d')art. En revanche, quand on voit le bonhomme de neige comme une personne et l'objet comme une œuvre d'art, on éprouve, au plus profond de soi, le mystère de l'œuvre : « J'étais saisi d'une stupeur, presque d'une horreur jamais éprouvée. Qui a pu mettre l'homme en ce monde ? Mystère. Qui a pu mettre en ce monde le bonhomme de neige ? Mystère plus grand encore. » Reprenant avec humour la question métaphysique qui habitait le dernier Gauguin, l'auteur redouble le mystère : l'art est le mystère du mystère : comment cette énigme qu'est l'homme peut-il produire une énigme puissance deux, une œuvre-personne ? Autre manière de poser le mystère de la création et celui de la créature du créateur qu'est l'artiste. En tout cas, face à l'œuvre, le récepteur réagit par la stupeur – déjà évoquée – et par l'horreur : l'œuvre bouleverse le sujet au point de rendre d'abord horrible ce beau insoutenable, tellement il est puissant, violent et nouveau. Le récepteur est face à un mystère sidérant ou bien alors il ne voit rien et passe à côté : à côté de l'art, à côté de l'existence.

Le bonhomme de neige est « un véritable chef-d'œuvre », car – et ses proportions l'indiquent – il est le fruit « à la fois d'une conception parfaite et d'une exécution intrépide, sans nul fignolage, à quel point l'effet qu'elle produit est aussi fort que celui que produit une sculpture nègre, aussi sublime que le Bouddha des Japonais ». Là encore, Gauguin, mais aussi Picasso, Giacometti, etc. peuvent être mobilisés. On reconnaît une œuvre d'art au fait qu'elle fait un effet du même ordre sur le sujet qu'une autre grande œuvre : le récepteur est alors l'évaluateur par excellence.

Et ce qui a rendu possible la création d'une telle œuvre – statue ou bonhomme de neige –, c'est le désintéressement du créateur : pour un temps, il a créé sans chercher son intérêt ; expérience, en fait, assez rare chez les sujets, que l'on rencontre aussi dans l'amour *agapé* ou dans l'expérience morale que théorise Kant. Expérience artistique – du côté du créateur –, expérience esthétique – du côté du récepteur –, expérience éthique – du côté du donateur –, trois expériences qui dévoilent un possible et une grandeur de l'homme : le désintéressement ; en quoi l'homme quitte l'animalité. Face à l'art, l'homme peut donc être dans le désintéressement ou bien dans le désintérêt : à lui de choisir, s'il peut – le problème ne se pose pas souvent dans ces termes-là –, à lui d'être. Kosztolányi le dit remarquablement : « Quel désintéressement est celui d'un artiste qui ne taille pas dans la pierre ses personnages, ni dans le marbre de Carrare, mais dans la neige ! Quel autre peut lui être comparé ? Aucun, sinon le poète qui écrit dans la poussière du sol, sinon l'orateur qui hurle en plein désert, sinon le comédien, dans sa chambre sombre, qui ne joue que pour lui-même. » On peut comparer cet acte désintéressé de créa-

tion à celui de certains moines tibétains, à l'art éphémère, à certains happenings, à certaines pratiques de l'art contemporain, mais sans ce besoin – parfois hystérique – de reconnaissance qui gît dans la société du spectacle.

Car ce sont des enfants qui ont fait le bonhomme de neige : pour le pur plaisir de le faire, pour le pur plaisir de le voir, par jeu, légèreté et liberté. « Pour leur propre plaisir [ils] l'ont modelé, dans une profusion de gros rires, en y mettant tout l'irrespect, toute l'ironie, toute la violence sauvage de leur jeunesse. [...] Il est né dans la bonne humeur, et non sur ordre et par obligation. » La création doit se faire non dans la souffrance mortifère et masochiste, mais dans la bonne humeur, le plaisir et le rire ; elle ne doit respecter ni ordre, ni canon, ni code, ni obligation – en quoi elle est véritable création ; elle se fait donc avec ironie, mais aussi violence et sauvagerie ; cela n'est pas incompatible avec le désintéressement, au contraire.

Et alors le récepteur peut recevoir, à sa manière, l'œuvre. Comme elle est riche, ouverte, plurielle, mais surtout potentielle, elle a mille et un effets inattendus chez le récepteur : surprise, bonheur et enrichissement chez le récepteur. « Ce qui m'étonne toujours, c'est l'effet qu'a produit telle ou telle parole que j'ai pu avoir, plusieurs années auparavant, à tel ou tel endroit, tel ou tel mot prononcé par hasard. Ce mot par la suite a germé, a grandi, est devenu chez d'autres à mon insu toute une végétation, s'est substitué pour eux à ma personne physique, à ma présence attentive, moi qui pendant ce temps-là étais ailleurs, occupé à mille autres choses. »<sup>14</sup> L'œuvre a sa vie, parce qu'elle est vivante, parce qu'elle est une personne : elle n'est donc pas qu'un signe ; elle est donc interprétable à l'infini par d'autres, voire par le créateur lui-même. En recevant l'œuvre comme une personne, le créateur sait qu'il est accueilli ; comme nous sommes loin de la reconnaissance hystérique que nous dénoncions précédemment ! « Un être humain [...] [a] su m'accueillir en lui » grâce à l'œuvre ! Moment de grâce pour le créateur !

Le créateur et le récepteur sont alors pleinement sur le même plan ; mieux, ils forment une autre humanité, une humanité pleine et riche ; la création artistique crée l'humanité. « Le sentiment que j'ai, c'est que notre corps est clos, c'est que notre peau délimite rigoureusement un individu par rapport à l'autre, mais que l'esprit ne connaît pas de telles frontières, que nous nous fondons en pensée les uns dans les autres, que nos respirations, nos battements les uns dans les autres, les uns par les autres, sont dans l'infini de notre âme comme si nous nous prêtions les uns aux autres nos poumons, les uns aux autres notre cœur. » Émouvante fable sur l'humanité et l'art, vision quasi religieuse de l'art, en tout cas qui relie les hommes entre eux.

### L'homme & le chef d'œuvre

Non seulement l'œuvre est une personne, mais de plus la personne est œuvre. Le texte « *Quelqu'un* »<sup>15</sup> le clame : « 'Quelqu'un' – entends-je – 'personne' – en-

tends-je. Rien d'autre qu'un homme. C'est vite dit. De cette espèce, il y en a beaucoup, c'est vrai. Mais regarde-les de plus près. Chacun est un chef-d'œuvre. Dans ses yeux la souffrance et le désir d'être aimé. Dans son âme expérience et souvenir, comme dans la tienne. Et sur la tête le crâne, telle une couronne royale. Tout homme est roi. »

Par ce propos, Kosztlányi va plus loin que Nietzsche qui écrivait : « L'homme n'est plus un artiste, il est devenu une œuvre d'art. »<sup>16</sup> Il universalise la thèse : tout homme est un chef-d'œuvre. L'existential, en s'articulant à l'art, fonde une nouvelle approche de l'humanité : l'homme est ainsi posé comme un singulier unique et absolu. Cette métaphysique conduit à une éthique qui retrouve la morale de Kant, mais en lui ajoutant – ce qui change tout, ce qui enrichit tout – la reconnaissance du corps et de la chair, de l'existence et de l'expérience, de l'art et de la vie, et ce avec légèreté et jeu grâce à une fable artistique sur l'art, l'artiste et l'homme.

Que retirer de la fable de Kosztlányi ? En quoi nous enrichit-elle pour penser notamment la problématique de l'artiste ?

Nous avons mené une lecture interprétative de cette fable. Or toute interprétation est une surinterprétation et une projection ; et pourtant il y a des interprétations plus pertinentes que d'autres et des interprétations plus efficaces que d'autres, cela dépend de l'*objet* et du *sujet* : d'abord de l'objet, c'est-à-dire ici du texte, puis du sujet, donc de l'interprète, et enfin du « et », c'est-à-dire du lien empathique qui existe entre le sujet et l'objet et de l'investissement du sujet dans l'objet, donc d'un jeu avec la visée de l'adéquation sujet-objet. Cela est particulièrement vrai pour le problème de l'artiste, eu égard à son importance et à son historicité destructrice – que dire de l'Artiste, alors qu'il n'y a que des artistes historiquement, culturellement et socialement différents ? À la limite, on peut parler de « l'Art », mais jamais de « l'Artiste ».

Dans tous les cas, ces propositions de Kosztlányi sur l'artiste, comme toute fable, sont plus intéressantes par le doute qu'elles engendrent que par la certitude qu'on voudrait y trouver, par le désarroi que par la satisfaction, par les questions que par les réponses. Tout propos (d'artiste) sur l'artiste est en dernière instance aporétique. C'est pourquoi il faut en entendre d'autres. C'est ainsi que l'on pourra produire d'autres représentations fabuleuses de l'artiste qui nous permettront ainsi de mieux comprendre le fabuleux destin de cette figure historique fondamentale : elle concerne en droit non seulement tout homme, mais surtout l'humanité.

Le texte « Sourire »<sup>17</sup> de Kosztlányi éclaire bien cette fable de l'artiste.

En effet l'artiste et son œuvre sont comme l'homme au sourire : l'œuvre est envoyée, mais jamais reçue ; sinon, elle serait un message et l'artiste un messenger.

Jamais reçue ? Jamais reçue comme l'artiste le veut. Mais reçue autrement. L'artiste le sait, lui qui fait des objets autres et autrement : objets trouvés, parfois trouvés aux Objets trouvés que sont les musées, les bibliothèques, les cinéma-

thèques ... Mais, pour être trouvés, ils doivent avoir été perdus. Donc objets retrouvés. Retrouvés par qui ? Par un récepteur, par un homme ordinaire, un tout-homme qui dit « Merci l'artiste ! » et qui, un temps, s'unit à l'objet pour se trouver lui-même, mieux, pour se retrouver lui-même artiste : artiste-fait et non artiste-valeur.

### Notices

- 1 Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- 2 Paris, éditions Souffles, 1998. Toutes les citations de cet auteur faites dans ce texte sont extraites de ce livre.
- 3 Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- 4 *Idem.*, p. 94.
- 5 *Idem.*, p. 28.
- 6 *Idem.*, pp. 91–93.
- 7 F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, I.1, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1935, p. 34.
- 8 *Idem.*, p. 83.
- 9 *Idem.*, p. 83.
- 10 « Deux ou trois choses à propos de l'écriture », *idem*, p. 70.
- 11 *Idem.*
- 12 René Char, « Les dentelles de Montmirail », in « Quitter », *La Parole en archipel*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, p. 413.
- 13 *Idem.*, pp. 16–18.
- 14 *Idem.*, « Mon travail », pp. 26–27.
- 15 *Idem.*, p. 67.
- 16 *Origine de la tragédie*, 1.
- 17 *Idem.*, p. 21.