

## Qu'est-ce qu'une œuvre folle ?

Arnaud Bernadet  
Université McGill  
2012-06-08.

S'il est un lieu commun qui encombre passablement l'histoire de la littérature et de l'art, au point d'apparaître comme une des formes paradoxales de la modernité, c'est celui du créateur fou. Cette figure a ses références instituées, depuis Hölderlin et Nerval jusqu'à Artaud. Elle passe encore par Van Gogh et les peintures d'aliénés, dont s'emparent les avant-gardes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Réprimée ou rejetée aux marges de la société, tandis qu'émergent les institutions asilaires puis des savoirs médicaux spécialisés, la folie est aussi devenue l'une des expressions symptomatiques du génie. Des neurosciences et de la psychanalyse à la sociologie et à l'esthétique, à travers la multiplicité des méthodes et des épistémologies (concurrentes ou contradictoires), ce sont autant de représentations de l'homme que met alors à l'épreuve le rapport entre création et folie.

Repenser à neuf la question exige non seulement d'en dresser l'archive, avec sa part de mythe, mais surtout de considérer les enjeux qui en sont constitutifs. C'est sous la notion d'« œuvre folle », et non précisément celle de l'artiste fou, que s'y essaie d'abord Gérard Dessons dans son livre *La Manière folle*<sup>1</sup>. Le bénéfice de la démarche est double. D'une part, en dissociant l'auteur de sa production, il s'agit de récuser l'illusion biographique, qui autorise fréquemment une approche clinique, en donnant à l'œuvre le statut de document. D'autre part, c'est rendre compte plus largement de formes, de matériaux et de corpus qui, en régime plastique, musical ou littéraire, ont pu être qualifiés de fous alors que les artistes concernés ne répondaient à aucun critère nosographique. Cette réorientation se révèle capitale au plan heuristique. Ce que désigne ici la folie, c'est avant tout une « catégorie du jugement artistique » (p. 13), au sens où l'identité d'une œuvre ne se sépare pas des discours qu'elle suscite et qui, en retour, « l'actualisent et la réalisent pour une société » (p. 166) et une culture données. En outre, si la folie est cette catégorie du jugement artistique, elle pose nécessairement à l'horizon du collectif où elle fait événement une théorie de la valeur. Cette théorie est construite à partir d'une « anthropologie de la lecture » (p. 87) et, plus précisément, d'une poétique des discours qui *font* l'art.

En effet, et c'est là le deuxième terme en débat, l'art ne se confond pas ici avec la pluralité empirique des genres appelés sculpture, peinture, musique ou littérature, c'est-à-dire les *arts* où opère une « expérimentation du sensible » (p. 35). Il désigne non quelque statut, essence ou définition que l'œuvre présupposerait ou vérifierait mais une *problématique* de la valeur, dont découle ensuite une conception globale du sujet, de l'histoire, de la société. Le déclassement d'un poème ou d'un tableau en dehors de la raison logique et esthétique ne s'explique pas uniquement par leurs propriétés intrinsèques (verbales et plastiques). Il tient également à la façon dont ils sont lus ou regardés : la folie est un phénomène qui implique avec elle le public. C'est pourquoi, ainsi qu'en témoigne la réception culturelle des œuvres, elle rend sans cesse mouvante « la ligne de partage entre la légitimité et l'illégitimité de l'humaine définition, et par conséquent de l'humaine condition » (p. 235). A quoi tient cependant cette puissance critique ? L'hypothèse centrale que décline le livre repose sur un concept spécifique, celui de manière, apprécié à l'aune d'un contre-concept qui lui est historiquement lié, celui de manie. Qu'est-ce qu'une œuvre folle ? Une manière dont la singularité — délirante —, sorte d'exception anomique ou de tératologie active, se caractérise comme manie.

### *Anthropologie de la valeur*

A priori rien ne destine pourtant la manière à la manie. A l'âge classique, la manière se rapporte certes à l'acte d'individuation, spécialement dans le domaine des expressions plastiques, avant d'être couramment appliquée aux textes littéraires. Mais le terme appartient également à la mystique et à la morale (de Gracián à Bouhours), et s'étend

---

<sup>1</sup> *La Manière folle. Essai sur la manie artistique et littéraire*, Paris, Editions Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2010, p. 15.

même à la philosophie politique comme il apparaît chez Montesquieu, par exemple, au livre XIX de *L'Esprit des lois*<sup>2</sup>. La manière renvoie aussi bien à des « comportements individuels, collectifs » qu'à des « comportements artistiques » (p. 45). En 1800, traitant du goût et de l'urbanité des mœurs, *De la littérature* croise à son tour ces différentes perspectives. C'est qu'il s'agit alors pour M<sup>me</sup> de Staël de dégager l'esprit de la littérature propre à l'ère républicaine.

Ainsi, la manière contient une anthropologie. Au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, avec l'essor des différents scientismes, positivistes puis structuralistes, ce qui avait été jusque-là un concept global a été mis en oubli et sanctionné pour son appartenance à l'idéalisme métaphysique. Car la manière ne pouvait que gêner une rationalité « à régime discret, promouvant le discontinu, le cloisonnement, la rhétorique des figures, la typologie des formes sans historicité, sans éthique » (p. 137). De fait, alors qu'en art et en littérature son usage s'est éclipsé devant ces nouvelles méthodologies, paradoxalement le singulier collectif de *manières* a subsisté en sociologie ou en ethnologie, ainsi qu'en témoigne encore son emploi chez Claude Lévi-Strauss ou Pierre Bourdieu<sup>3</sup>.

Il ne s'agit pas de revenir à l'idéalisme classique, mais plutôt de reconnaître les enjeux de la manière, tout ce que le structuralisme a occulté, pour une pensée de l'art aujourd'hui. D'une part, la manière s'est maintenue comme catégorie opératoire dans les œuvres. Son efficacité critique se mesure, en littérature par exemple, à l'axiologie que lui affectent des écrivains tels que Hugo, dès *Odes et ballades*, Baudelaire dans ses salons, ou encore Verlaine et Laforgue. La notion excède donc le dualisme stéréotypé qui oppose les classiques et les modernes. Michaux y recourt explicitement au début de *Misérable miracle*. Chez Beckett, elle traverse les genres, de *L'Innommable* à *Le Monde et le pantalon*<sup>4</sup>. Elle devient une composante à part entière de la pratique dramaturgique de Koltès ou de Lagarce. D'autre part, la manière autorise une approche de l'art du point de vue de l'historicité, délestée à la fois de présupposés idéalistes et de considérations formalistes.

En premier lieu, une manière ne se confond pas exactement avec une manière de peindre, d'écrire ou de penser, « qui assimilerait le sujet de l'art à un individu empirique » (p. 17). Cette définition ressortit plutôt à la modalité d'un faire, dont la caractéristique est d'être immédiatement imitable. A ce titre, elle participe du régime de la reproduction (*à la manière de*), reconnaissable et identifiable à la somme de ses procédés. C'est sans doute aussi à ce niveau que se distinguent le style et la manière. Comme recherche de l'expressivité, et technique fondée sur le matériau (linguistique, musical ou plastique), le style renvoie certes à une singularité sensible et formelle. Mais dans ce cas, l'individuation y est conçue comme individualisation, de sorte que la dimension collective de l'art s'y désigne extérieurement à ce processus (comme label d'une époque ou d'une école) : le style artiste ou le style néoclassique.

A l'inverse, une manière de peindre ou d'écrire ne devient une manière — absolument, — que si elle instaure un régime de trans-subjectivité. Si l'on préfère, elle ne traduit l'individualité d'un sujet que si ce sujet se révèle en même temps radicalement autre. Non pas au sens où il viserait autrui, ce qui maintiendrait le schéma traditionnel d'une égologie, mais au contraire au sens où l'œuvre inclut virtuellement l'autre *et* les autres : sa manière tient alors à sa « capacité de créer son public — et non, simplement, d'en avoir un » (p. 139). Ainsi repensé, le sujet n'est plus une instance unique (le moi, la personne), il désigne proprement un singulier collectif.

Dans cette perspective, la manière apparaît bien comme l'historicité de la peinture, de la musique ou de la littérature : elle représente « le principe même de [leur] invention » (p. 17). Elle engage des modes nouveaux du voir, de l'entendre et du dire, qui n'excluent nullement la dynamique des modèles et des influences, mais qui font que, devant tels textes, pièces ou tableaux, le lecteur ou le spectateur ne parviennent pas à savoir « ce que c'est » (p. 232). Ce qui rend la manière souvent méconnaissable, inacceptable voire haïssable, c'est qu'elle déplace sans cesse, et chaque fois de façon spécifique, les bornes du visible et de l'invisible, du déjà-dit et du jamais-dit.

Au moment où elle apparaît, elle met donc en crise l'idée même de valeur, puisqu'elle transforme continuellement les critères pour en juger. Mais pour cette raison aussi, elle fait de la valeur une question anthropologique de premier ordre. Le point de vue de l'art consiste à penser « ce qui importe » (p. 37) socialement et culturellement. La manière est critique en ce qu'elle oblige de se demander non seulement si une chose vaut ou ne vaut pas (est ou n'est pas de la peinture ou de la musique) mais plus radicalement à mettre en doute les fondements du processus d'évaluation lui-même.

<sup>2</sup> Cette question est longuement exposée par Gérard Dessons dans son ouvrage de référence : *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

<sup>3</sup> Je renvoie sur ce point à mon étude, « L'anthropologie modale. Autour de Pierre Bourdieu : art(s), manière(s), goût(s) » in Arnaud Bernadet et Gérard Dessons (dir.), *Une histoire de la manière, La Licorne*, 101, Presses universitaires de Rennes. A paraître.

<sup>4</sup> Voir par exemple le dossier coordonné par Arnaud Bernadet et Claire Joubert, *Samuel Beckett et le théâtre de l'étranger : art, langues, façons*, 37-38, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008 et 2009.

### *L'archive d'un concept*

De cette implication réciproque entre la valeur et l'humain, la manière comme signe lexical est déjà le symptôme. A première vue, son lien avec la manie semble improbable, et philologiquement monstrueux. Non que l'origine sémantique de « manière » soit stable et univoque. Au contraire, la mémoire des filiations se révèle des plus complexes : elle se partage d'abord entre *maneries* et *manus*. Bien qu'elle apparaisse des plus incertaines au plan étymologique, le grec *mania* (fureur, folie) est une forme néanmoins attestée par exemple chez Furetière puis Trévoux. Son assimilation en latin avec l'homonyme *mania* (mère des mânes, des larves, qui trouble l'esprit) ajoute encore à l'énigme.

La tradition a certes privilégié l'étymon *manus*, qui s'est définitivement imposé pendant la période romantique, gageant ainsi une marque de corporéité et de subjectivité dans l'œuvre. Mais elle a occulté de la sorte le versant ontologique de la manière, dont les origines remontent à la scolastique, autour de *maneries* (forme de la cinquième déclinaison latine)<sup>5</sup>. La philosophie modale exposée par Vladimir Jankélévitch dans *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* en constitue l'un des derniers avatars. Les synonymes avancés à propos de *maneries* sont *genus*, *species* ou encore *modus*, *via*, *ratio*. La manière relève dans ce cas de la série (onto)logique du genre, de l'espèce, de la guise, ce qu'attestent en français les locutions comparatives, « en manière de », « une manière de », signalant l'impossibilité de spécifier une chose : « une manière de poète », souvent donnée en exemple dans les dictionnaires, sans que cela soit un hasard, désigne l'être qui a l'apparence du poète, qui pourrait en être un mais pourrait aussi ne pas en être un. La condition pour qu'il s'invente comme poète tient précisément au fait qu'il possède une manière (dans l'acception artistique du terme, cette fois). Cet exemple est particulièrement instructif, en ce qu'il place la manière au point de rencontre entre l'individuation logique (la chose en attente d'être spécifiée) et l'individuation anthropologique (la spécificité réalisée comme instance). Dans *La Communauté qui vient* et *La Fin du poème*, Giorgio Agamben a reconstitué l'histoire de *maneries* qu'il appelle une singularité quelconque et rattache non pas au verbe *manere* « demeurer » mais à son homophone *manare*, « s'insinuer, couler », dans la lignée du latin *mania* (et non du grec *mania* relatif à la folie).

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Emile Littré rappelle encore deux des origines possibles de manière, ontologique et empirique (*maneries* et *manus*), mais sans pouvoir établir entre elles d'explication cohérente. En outre, l'auteur du *Dictionnaire*, qui est aussi celui de la *Pathologie verbale*, porte une évidente responsabilité historique dans l'interprétation du concept. Car il met fin arbitrairement à l'alternative en choisissant *manus* comme l'unique source viable, suivi sur ce point par une majorité de philologues mais aussi de spécialistes de littérature et d'art. En face, la notion de *mania*, qui s'est accordée avec les philosophies néoplatoniciennes du *furor* et du génie comme enthousiasme, rejoint adéquatement le modèle psychophysiologique de l'individuation dont *manus* constitue l'emblème dans l'épistémologie de la manière. A cette nuance près que certains lexicographes classiques, en particulier Furetière, associent *mania* à *maneries*.

Il reste que la réciprocity de *manière* et *manie* a été amplement oubliée de nos jours et « rangée dans le musée des fantasmes » (p. 50) linguistiques. En vérité, malgré la rigueur des faits, la pertinence de ce couple est bien réelle. En 1957 déjà, dans *Die Welt als labyrinth, Manier und Manie in der Europäische Kunst*<sup>6</sup>, Gustav René Hocke l'avait mis à l'étude chez Tintoret et Greco mais aussi John Donne et Góngora. Au-delà de ce cas d'école, le binôme manière/manie représente une constante dont la diachronie s'étend par exemple de Malherbe à Gérard Luca. En conséquence, bien qu'elle ne soit peut-être guère justifiée sous l'angle philologique, l'articulation manière/manie l'est au plan historique et théorique d'un champ discursif auquel elle donne un nom, et qui n'a eu de cesse ensuite de travailler l'art, ses pratiques et ses représentations.

### *Les paradoxes du maniérisme*

Que la manière soit maniaque, voilà une proposition d'allure brutale qui exige certaines explications. Comment l'entendre ? La folie dont on parle n'est pas une notion technique, du point de vue nosographique. Elle indexe une série de phénomènes, qui vont de la classe stricte des psychoses à des troubles répétitifs et obsessionnels (répertoriés

<sup>5</sup> On consultera avec profit l'article pénétrant de Dragos Calma à ce sujet : « *Maneries* », dans I Atucha, D. Calma, C. König-Pralong, I. Zattero (dir.), *Mots médiévaux, offerts à Ruedi Imbach*, Fédération Internationale des Instituts des Études Médiévales, Textes et Études du Moyen Âge, 57, Porto, Brépols, 2011, p. 433-444. Attesté dès le XII<sup>e</sup> siècle, *maneries* entre en concurrence avec *maneria* qui disparaît au siècle suivant. L'incertitude demeure toutefois de savoir si « maneries » et « maneria » sont construits sur le français ou si au contraire « manière » est créé à partir de la source latine.

<sup>6</sup> Traduit en français par C. Heim sous le titre *Labyrinthe de l'art : le surréalisme dans la peinture de toujours*, Paris, Gonthier, 1967.

en tics et en tocs), jusqu'à des comportements relatifs à l'excentricité, à la fantaisie ou à l'extravagance. Ce qui n'empêche pas qu'en plus de la perception de l'esthète ou du discours professionnel sur l'art, les savoirs cliniques se soient exercés sur les créations plastiques, musicales ou littéraires, et aient pu rétroactivement en informer le mode d'analyse. Le paradigme médical, on le sait, a été particulièrement sensible dans la critique du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est que la manière doit sa singularité à une subjectivité « qui s'affiche immodestement, dans le mouvement d'une exhibition de soi » (p. 51), attitude qui peut évidemment se radicaliser et donner naissance à « la figure de l'original » (p. 52). Dans ce cas, la manière (d'un texte, d'une peinture) se continue sous la forme de manières (relatives à l'individualité de l'auteur) qui dérogent aux normes du commerce humain. Cette idiosyncrasie, qui traduit l'excès de la manie, ne fait que mettre au jour l'action de l'œuvre et ses effets sur la société, les comportements, les mœurs et les valeurs autour desquels cette dernière s'organise.

Cet excès a trouvé cependant un appellatif qui, il convient de le souligner ici, est passé de l'histoire de l'art au domaine de la psychiatrie : il s'agit du maniérisme. Alors que l'adjectif *maniériste* est attesté de longue date, cette dénomination calquée sur l'italien *manierismo* apparaît plus tardivement au XIX<sup>e</sup> siècle. Si elle sert à définir un courant marqué au XVI<sup>e</sup> siècle par la sophistication de la ligne et l'usage des couleurs vives, elle est d'abord l'invention d'un regard dont la conséquence première est d'avoir occulté l'histoire beaucoup plus vaste et complexe de la manière, qui aujourd'hui encore reste à écrire. La manière déborde le maniérisme avec lequel on a tendance régulièrement à la confondre et qui, de surcroît, a contribué historiquement à son discrédit.

Expression dominée par un goût excessif de la forme, combinant l'élégance et l'affectation, le terme enchaîne et concentre plusieurs paradoxes. La caractérisation qu'en livre encore Etienne Souriau, sous une forme très consensuelle, les fait clairement apparaître : s'il n'est pas « le style personnel, mais sa recherche », le maniérisme témoigne néanmoins d'une « surindividualisation » en art ; quoiqu'il s'apparente au précieux et au baroque, il a pu aussi « donner des œuvres de valeur » ; enfin, lorsqu'il se réalise à travers une référence précise, le Rosso, le Parmesan, l'école de Fontainebleau, etc., force est d'observer qu'en dépit des « outrances musculaires » qui caractérisent de telles œuvres « le nerf l'emporte sur le muscle »<sup>7</sup>.

Le premier argument rapporte le maniérisme à l'empiricité de la manière, que les théories classiques ont cherché à tenir à l'écart au nom d'une transcendantalité du beau. Elles ne tolèrent la manière qu'à la condition qu'elle s'efface devant la nature posée comme idéalité. A l'âge romantique, cette conception subsiste en partie dans le *Cours d'esthétique* de Hegel pour qui ne pas avoir de manière est l'unique grande manière. De fait, comme expression contingente et arbitraire du créateur la *subjektive Manier* représente aux yeux du philosophe un obstacle à l'accomplissement de l'art dans l'ordre universel.

Le deuxième argument découle du premier car si, malgré lui, le maniérisme a produit des œuvres de qualité il le doit à des spécificités picturales, musicales ou littéraires, propres à chaque artiste et incomparables entre elles. L'idéologie de la manière sur laquelle il s'est construit repose donc sur des contradictions, visibles dans certaines typologies : maniérisme naturaliste pour Brueghel, maniérisme mystique chez le Greco, etc. Dessons montre que la notion révèle finalement son inconsistance lorsqu'à côté des « maniérismes d'«école» » (florentin, romain, parmesan), qui neutralisent les propriétés irréductiblement individuelles des œuvres, on finit par admettre cependant « l'existence d'un maniérisme singulier »<sup>8</sup> relatif à un artiste et à lui seul.

Le dernier argument se déduit logiquement de l'inventaire des caractéristiques générales attachées au « maniérisme », et des idiosyncrasies qui en font inversement une catégorie inadéquate pour décrire les créations. La manière reconnue et identifiée par l'oxymore de *maniérisme singulier* rapporte l'exubérance chromatique et formelle non seulement à une individuation physique (la gestuelle de la main) mais également à une individuation psychique (le système nerveux).

Au-delà du *continuum* corps-esprit, une telle pensée autorise surtout un changement de cadre. En effet, l'extravagance du Greco a ainsi servi à définir le maniérisme comme ce style le mieux adapté aux peintres névrosés. De même, les trouvailles humoristiques et rhétoriques de Lautréamont ont convenu à de multiples analogies avec le schizophrène. En passant des névroses aux psychoses, sans doute l'acception psychiatrique de maniérisme s'adresse-t-elle en priorité à des modifications du comportement, à une instabilité motrice et à des mouvements impulsifs, analyse qui inclut les façons (théâtrales, compulsives ou maladroites) de parler ou de se vêtir. Mais sa scientificité dans le champ clinique a pour origine (plus ou moins déniée voire ignorée) le concept de manière, ses liens historiques avec la manie, et les représentations de l'art qui leur ont été simultanément associées.

<sup>7</sup> *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 974-975.

<sup>8</sup> *La Manière folle*, op. cit., p. 172.

*Le négatif de la folie*

De quoi témoignent ces représentations ? D'un véritable « affolement » : étrange, absurde ou chaotique, la manière révèle chaque fois la difficulté qu'éprouve le public à saisir « le travail d'altérité » (p. 161) de l'art. La folie désigne alors de l'illisible, de l'infigurable ou de l'impensable, non pas exactement une irrationalité mais une contre-rationalité qui, provisoirement, ne peut être reçue cependant que sur le mode de l'altération, de la déformation ou de l'incohérence. Dans ce cas, le risque est que cette contre-rationalité se répande, selon le réflexe prophylactique qui identifie la force de l'art à une contagion virale.

Cette altérité radicale de l'œuvre, menaçante et dangereuse, les savoirs ont tenté de la soumettre à l'ordre du connu, cherchant de la sorte à l'assimiler. Ainsi s'explique que, de la phrénologie aux psychologies modernes, quelle qu'en soit par ailleurs la validité comme disciplines, le modèle sémiologique constitue l'interprétant privilégié de la manière qui en dénonce à rebours les limites. Défectueuse ou désordonnée, l'œuvre émet des signes qui jouent le rôle de révélateurs pathologiques. Ce faisant, ces signes partagent l'œuvre selon une axiologie traditionnellement binaire, entre la raison et la déraison, la norme et l'écart, le sens et le non-sens, la clarté et l'obscurité. C'est sous cet angle que sont expliqués l'hermétisme de la phrase chez Mallarmé, du fait de la syntaxe, ou l'illisibilité de la représentation dans le cas de Rembrandt, par les empâtements de la toile.

A quelque niveau qu'il se situe (les déficiences mentales, les affections somatiques), le diagnostic qui s'exerce sur l'art s'établit aussi fréquemment contre lui. L'analytique de la valeur devient une correction sinon même une répression de la valeur. L'ophtalmologie a ainsi imputé à la peinture de Monet une cataracte, comme elle a soupçonné Whistler et Mondrian de daltonisme. Le scientisme physiologique trahit aussitôt ses présupposés idéologiques. Un des cas remarquables est en 1872 celui du D<sup>r</sup> Richard Liebreich qui, pour reconstituer un arbre à la Turner, intercalait entre l'œil des spectateurs et un arbre réel différentes lentilles. Dessons commente cette intéressante expérience comme une tentative de réduire précisément « une manière artistique à une manière de voir » (p. 27). Le médecin perçoit le référent pictural comme s'il s'agissait de la chose même, déniait à la manière sa faculté particulière de rendre la chose visible ainsi que de créer les modalités de la vision. A cet égard, l'orthopédie optique trouve son homologue dans les méthodes asilaires. En charge du cas Antonin Artaud à Rodez, le D<sup>r</sup> Ferdière se donnait ainsi pour mission première de « redresser [sa] poésie »<sup>9</sup>.

*Haec est regula recti.* Face à cette violence pratiquée par l'institution, le négatif de la folie a pu faire l'objet d'une réappropriation critique de la part de peintres ou d'écrivains qui l'ont investi comme un lieu d'invention. Sauf qu'une telle attitude ne déroge pas à la rationalité du signe qu'elle prétend inverser. C'est pourquoi elle a donné prise à diverses valorisations stylistiques ou rhétoriques, autant de tentatives qui étaient un moyen de préserver la norme, de la sacraliser à force de la transgresser. Que la manière soit en excès par rapport au signe et à la représentation, ne signifie pas pour autant que l'art par la manie se libère du signe et de la représentation, comme l'a voulu l'avant-garde de *Tel Quel* par exemple. Il est vrai toutefois que Sade, Goya, Füssli ou Dostoïevski ont servi cette cause. L'expérience littéraire ou plastique est devenue symboliquement le lieu depuis lequel s'éprouvent les frontières, mouvantes et incertaines, entre la nature et la culture, l'imaginaire et le réel, l'intelligible et l'incommunicable, au point de donner à la folie le pouvoir de faire surgir la vérité. Ainsi, l'effondrement de la pensée chez Nietzsche constitue ce par quoi cette même pensée s'ouvre au monde moderne et le questionne. C'est la conclusion de Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, qui assigne à l'en-dehors du *logos* la tâche de contester les fondements de la culture occidentale.

Mais cette conception qui instrumentalise l'œuvre tient pour synonymes la pensée et la raison, l'une et l'autre héritées d'une philosophie de la conscience, fondées sur le principe de non-contradiction et la logique propositionnelle. Or la folie de Nietzsche ne se résout pas dans une rhétorique apocalyptique de la destruction, à travers les aphorismes et les fragments, jusqu'à l'absence de plan des derniers livres, qui les soustrait définitivement au double régime de l'expression et de la cohésion. Elle est au contraire « l'invention simultanée d'un langage et d'une pensée » (p. 189) selon Dessons, et travaille plutôt à la critique de la séparation entre philosophie et littérature qu'au seul renversement de la raison. Dans *Le Gai savoir*, Nietzsche se reconnaît à la fois fou et bouffon : *Narr*. Et s'il met en scène sa main (*Narrenhand*), c'est pour souligner la part qui revient au rythme dans l'écriture : le tempo, le geste, la prosodie et même la place des mots. Celui qui se dit *Narr des Rythmus* fait donc appel à une syntaxe qui n'est plus d'ordre logico-grammatical, à une signifiante qui n'est plus celle des signes. C'est pourquoi il s'instancie dans le langage indépendamment de la raison et de ses catégories. Le négatif de la folie est un acte critique, il ressortit à une « utopie philosophique » (p. 196). Il ne se confond pas avec une (dé)négation du *logos* et de sa métaphysique.

<sup>9</sup> Le propos du médecin est cité par Artaud lui-même dans une lettre à Jean Paulhan du 27 février 1946, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 1974, p. 180.

### *L'inconnaissance de l'œuvre*

La manie de la manière n'est donc pas une expérience des limites, qui conduirait aux confins de la déraison, du non-être et de la contre-culture. Elle renvoie plutôt dans une œuvre à la part d'inconnu, susceptible d'instaurer en retour une véritable éthique de l'art. En effet, les jugements de folie sur les poèmes ou les tableaux y reconnaissent chaque fois « une frontière entre l'à-propos et le hors-de-propos, entre ce qu'il convient de faire ou dire à un moment précis » et, pour reprendre une idée nietzschéenne, « l'intempestif » (p. 165). C'est que la manière en son historicité est inséparable des propos qu'elle génère et dont elle met à découvert les capacités interprétatives. Pour cette raison également, elle pose la question capitale de savoir non pas ce qu'on lit, regarde ou écoute, mais comment on lit, regarde ou écoute.

Si l'art participe fondamentalement de l'inconnu, c'est sur ce principe que peut être élaborée une théorie de la valeur. C'est à cette condition ensuite que doit être considéré son rapport aux valeurs comme expression collective. L'enjeu est de faire de l'inconnu un *concept* à part entière. Certains y verraient une impasse intellectuelle ; d'autres un retour à l'intuition, à l'impression. Faut-il rappeler pourtant qu'en pleine ère des structures, un an à peine après *S/Z*, Roland Barthes lui-même donnait droit de cité à l'inconnu en littérature ? Il le dissociait alors explicitement du n'importe quoi. A ses yeux, le « texte moderne » se caractérisait par « quelque chose qui est à la fois connu et irreconnaissable », dynamique indéfinie (plus encore qu'indécidable) qui consistait à mettre en scène « l'inconnu du sens »<sup>10</sup>, et, plus largement, « un travail d'inconnaissance du sens qui ne se fasse pas au profit de n'importe quel sens »<sup>10</sup>.

L'auteur percevait ainsi le n'importe quoi comme une catégorie polémique, sorte de passion qui, en mêlant variablement le rejet, l'aversion, le dégoût ou la méfiance, ne veut surtout *rien savoir* de l'œuvre. C'est elle qui gouverne la lecture lorsque Georges Duhamel compare par exemple *Alcools* à une boutique de brocanteur, ou quand l'officier de paix Lombard rapporte que, pour avoir la mécanique du vers comme personne, Rimbaud n'en est pas moins une monstruosité. Les discours du *dissensus* font certes apparaître (souvent à titre rétrospectif) la puissance de novation de l'art ; mais ils l'admettent d'abord comme facteur virtuel de nuisance pour l'ensemble de la communauté.

Barthes rendait compte de l'inconnaissance sur le mode encore intuitif du « charme au sens fort du terme », allant jusqu'à lui attribuer un aspect « raffiné au sens asiatique ou comme on dit de la poésie de Mallarmé » (*id.*). Il retrouvait de la sorte une topique maniériste dont il inversait positivement les critères. Evoquant enfin « quelque chose de sensuel » qui « passe dans la lecture » (*id.*), il requalifiait toutefois cette expérience de l'indéfinition littéraire dans une perspective que devait explorer plus méthodiquement *Le Plaisir du texte*. Mais de même qu'elle ne dérogeait pas aux principes de la sémiologie, l'inconnaissance se retrouvait alors ressaisie par une connaissance d'un type particulier, — une rationalité du sensible qui donnait au signe et au sens sa dimension affective.

Dans son livre, Dessons situe sa démonstration dans une poétique et non dans une esthétique, qui ne représente pas selon lui « un destin » (p. 13) pour l'art. S'il est vrai que l'inconnaissance constitue une épistémologie en devenir, elle pose avant tout une question d'historicité. Elle ne se rapporte pas à une science de la connaissance sensible, nécessairement distincte des opérations de l'entendement, mais à une « connaissance autre » (p. 34) dont les termes sont à découvrir à l'intérieur de chaque œuvre prise singulièrement. Ce travail ou ce processus, il convient logiquement de l'interroger à partir de la manière, notamment de ce que la tradition a identifié sous les traits du je ne sais quoi.

Le je ne sais quoi apparaît comme l'antithèse exacte du n'importe quoi. Sans doute les mystiques y ont-ils vu une émanation du divin, tandis que les moralistes l'ont plutôt interprété comme un élément de la grâce. La locution qui s'est stéréotypée se réfère à l'irreprésentable, à l'indicible, et passe aujourd'hui pour une forme hyperbolique d'idéalisme et de subjectivisme, incompatible avec une requête de scientificité. Or c'est précisément parce que les mystiques et les moralistes en ont fait un concept de l'inconnu que le je ne sais quoi se révèle « propre à la théorisation de l'art et du devenir de la valeur » (*id.*), et non parce qu'il validerait la découverte de quelque transcendance. En effet, son intérêt majeur réside dans sa morphologie, une phrase qui est en même temps une énonciation, où l'individuation du sujet (*je*) est soumise à l'indéfinition de l'objet (*quoi*). Le je ne sais quoi consacre la manière comme événement, il est ce temps critique où un sujet reconnaît ce qu'il y a à connaître.

### *L'utopie du « ça »*

Ainsi refondée, l'hypothèse du je ne sais quoi dispose le travail d'inconnaissance non du côté du sens mais de l'instance. Si elle ne postule pas une essentialité mais bien une historicité de l'art, cela veut dire que la valeur de

<sup>10</sup> « L'inconnu n'est pas le n'importe quoi », entretien avec J. Ristat (janvier 1971), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 409-411.

l'œuvre désigne ce dont la connaissance est à inventer par un sujet, des sujets. Elle appelle donc corrélativement la naissance d'un public. La manière n'est pas inanalysable, mais étant je ne sais quoi elle est innommable. Plus précisément, elle se rapporte dans un roman ou un tableau à ce qui en eux n'a pas encore de nom. Si l'on veut, la manière met constamment en défaut la parole pour mieux la provoquer : l'innommable est ce qui la rend infiniment dicible.

Elle s'inscrit par exemple dans la série des démonstratifs que décline *Comment dire* de Beckett : *ce, ceci, ce ceci, ceci-ci, ce ceci-ci...*, eux-mêmes inséparables de la folie qui n'a d'autre objet que l'impossible clôture d'un discours qui se cherche. Elle prend la forme d'une ironique interrogation « Ça ? », titre du poème-préface des *Amours jaunes*, et sert alors à récuser la pertinence de notions (essais, bouts-rimés, chansons, vers, etc.) qui ne sauraient en l'état décrire fidèlement l'aventure de Corbière. Conjuguant « l'indexation » et « l'indétermination », *ça* est par excellence « le déictique du monstrueux » (p. 104). Et Dessons ne tient pas pour un hasard le fait que les traducteurs français de Freud aient précisément rendu par ce pronom le morphème neutre allemand *es*, lui-même repris à Georg Groddeck dans *Le Livre du Ça*. Car dans la seconde topique, le *ça* représente pour l'appareil psychique une dynamique qui prend en charge une force inconnue et régit malgré elle les actes de la personne.

Quoi qu'il en soit, le *ceci* ou le *ça* donnent à la manière « la forme d'un *désavoir* » (p. 34), qui n'est pas une absence ou une privation mais une crise (et un renouvellement) de l'apprentissage cognitif (*le savoir*), bien souvent en avant de l'épistémè d'une époque (*des savoirs*). Ainsi s'explique qu'ils libèrent un point de vue critique sur la culture, dans l'acception traditionnelle sinon conservatrice d'un ensemble d'objets et d'usages qui font sens pour un groupe et lui confèrent une identité, et en premier lieu le patrimoine avec son répertoire de canons. Le *désavoir* appelle inversement la *déiculture*, en un sens emprunté à Jules Laforgue. La *déiculture* n'est pas une anti-culture ou une contre-culture mais l'utopie de l'art, une culture qui place au contraire la valeur à la jonction de la manière et de la manie et qui, de ce lien interne, tire la condition même du vivre-ensemble. C'est elle qui fait le pari du *ça*, acceptant « ce qui vient » en fait de créations nouvelles, même si l'essence de l'art doit alors en perdre « son évidence et sa légitimité » (p. 234). Activité critique, la *déiculture* n'est pas synonyme de n'importe quoi ; tournée vers l'inconnu, elle rejette toute définition *a priori* de la peinture, de la musique ou de la littérature. La folie de la manière, c'est cette prise de risque sans laquelle il n'y a pas d'art possible.