

arlitudes

international

Rédacteur en chef :

François Pluchart

Secrétaire générale :

Jeanne Simon-Goldberg

Gestion et publicité :

Joël Delouche

Coordination graphique :

Jean-Pierre Giovanelli

Traductions :

Amy Hittner et Rosine Fischer

Correspondants :

Italie : **Luca M. Venturi**

Belgique : **Alain Macaire**

Etats-Unis : **Amy Hittner**

Ont collaboré à ce numéro :

Guido Ballo, Dany Bloch, Alexandre Bonnier, Jean Chauvelin, Espiga, Pierre Faveton, Vilém Flusser, Fred Forest, Jeanne Gatard, Joël Hubaut, Hans Hartung, Michel Journiac, Les Levine, Jean-Jacques Lauquin, Alain Macaire, Françoise Masson (photos dossier Gina Pane), Annette Messenger, Abraham Moles, Gina Pane, Jean-Paul Thenot, Luca M. Venturi, Michel Zérafra.

Publicité et abonnements (à la revue) :

France (2 ans) : 40 F

Etranger : 10 \$

air mail : 15 \$

Sale price :

Deutschland : 4 D.M. - Belgique :

80 F.B. - Great Britain : 1 £ - Italia :

1'200 liras - Schweiz : 8 F.S. -

Etats-Unis : 2 \$.

Editions de la S.p.a.b.
Rue du Château
09940 SAINT-JEANNET
Tél. (93) 32.52.43.

Directeur de la publication : François Pluchart

Commission paritaire : 52 138

Dépôt légal : à parution

Imprimerie J-M BARBOU, Le Pré Saint-Gervais

Printed in France

DIFFUSION NMPP

Quatrième année - Numéro 15/17 (nouvelle série)

Octobre - Décembre 1974

Langage et inflation verbale, dialogue entre Vilém Flusser, Abraham Moles, Michel Zérafra et François Pluchart	2
Dix questions sur le langage, débat entre Joël Hubaut, Michel Journiac, Jean-Jacques Lauquin et Annette Messenger	14
Identités, par Jean-Paul Thenot	19
Une traversée structuraliste, entretien avec Jean-Jacques Lauquin	20
Des langages, dit-on, ou Trissotin a la colique, par Alexandre Bonnier	24
La syntaxe d'un langage, par Pierre Faveton	29
Les borborygmes des silences, par Jeanne Gatard	31
Dossier Gina Pane	33
Mentacosmmunication, par Espiga	53
Un geste vers l'absolu, entretien avec Hans Hartung	54
Suprématisme, par Kasimir Malevitch	61
Les rituels de Ramosa	64
Actualité de la vidéo	65
Le médiateur d'un dialogue par Fred Forest	68
A portrait of Anna Canepa et autres travaux, par Les Levine	70
Informations internationales	74
Livres	83

Couverture : Hans Hartung : T 1973-R 14 (154 x 250 cm), galerie de France
(photo : François Walch).

De ce numéro, il a été tiré 30 exemplaires comportant une œuvre de Jean-Jacques Lauquin

Le numéro 18/20 paraîtra le 10 janvier 1975

LANGAGE

Dialogue en deux temps entre Abraham Moles



Vilém Flusser



François Pluchart. — Le langage considéré sous les multiples aspects du signifiant et du signifié, du code et du message, du dénoté et du connoté et, plus généralement, comme un cas particulier d'un système de communication beaucoup plus vaste est pour vous, Vilém Flusser et Abraham Moles, une préoccupation déjà ancienne ou, plus exactement, je crois, une part fragmentaire, un jalon, de votre approche phénoménologique. Aussi ai-je quelques scrupules à entamer avec vous un dialogue sur ce sujet. Il n'en reste pas moins que la notion de langage demeure aujourd'hui première dans l'ensemble du système artistique, qu'elle imprègne, si vous voulez, les conversations quotidiennes des producteurs d'art visuel. C'est sous cet éclairage que je voudrais aborder cette question en vous demandant d'abord quelle est votre position actuelle par rapport au langage et aux nouveaux langages avant d'entrer dans une analyse de ce métalangage qu'est l'œuvre d'art, système qui, à mon sens, fonctionne aujourd'hui à la manière d'un langage.

Abraham Moles. — Cela me semble une question extrêmement déformante. Je prendrais volontiers la question la plus étroite possible, et j'aurais envie de refuser carrément votre sujet pour des raisons épistémologiques.

Vilém Flusser. — Moi aussi !

A. M. — J'aurais envie de refuser cette tarte à la crème de l'Art comme Langage, du Message de l'art : ah ! le message de l'art. On voit ici la théologie qui pointe et les artistes accourent. C'est l'expansion du cœur. Ils se précipitent sur l'art comme message. Certes, une des utilités de la critique d'art est de fournir des idées toutes faites aux dames qui prennent le thé à cinq heures avant d'aller aux vernissages à dix-huit heures trente — dames qui sont importantes, car elles consacrent ou récuse une exposition. Doit-on accepter cette texture épaisse qu'on obtient des vulgarisateurs professionnels qui parlent du langage de l'art jusqu'au Collège de France ? Message, langage, je confonds un peu, nous sommes dans l'univers de la confusion. S'il faut absolument parler de langage, je prendrai la définition restrictive : système de signes arbitraires, qui *ne sont pas ressemblants* (ou

très peu) à ce dont ils parlent — l'écrit ne ressemble pas aux significations qu'il évoque — et qui sont *combinables* et *assemblables*. Si l'on a affaire au langage, il y a une *combinatoire*, ce qui conduit à essayer de voir, où l'on peut trouver des systèmes combinatoires. Les puristes vous diront : le langage est ce dont la linguistique s'occupe ; elle commence par deux choses : langage écrit, langage parlé. On peut quand même, ensuite, élargir. Dès que l'on commence à parler de signes, on retombe dans l'idée de la sémiologie, d'un système de signes, *articulables*. L'art utilise des « signes » qu'on ne sait pas très bien définir, qu'on ne sait pas découper en unités isolables. Rappelons que la sémiologie est une grande « discipline » ; la linguistique en est une petite partie à l'intérieur. La théorie des communications recouvre tout cet ensemble, car la Communication englobe la sémiologie. A quoi sert finalement toute cette sémiologie de l'art ? Certes, l'art est langage, c'est un vieux cliché. Telle est la première position que je prendrai à moins effectivement que nous ne parlions à propos d'art d'un texte de littérature où, certes, l'approche linguistique est de mise.

V. F. — Je voudrais dire la même chose mais d'une façon un peu différente. Il y a une ontologie cachée derrière notre attitude envers le langage. Elle est due à une curieuse conception de la réalité qui nous est venue à travers l'Islam, donc au fait que le monde est quelque chose d'écrit. Quand on regarde le monde, on regarde un texte qu'il faut déchiffrer parce qu'il y a un message derrière le monde, donc une métaphysique, si vous voulez. Cette ontologie islamique est devenue la base de la science occidentale. Dès Rousseau, je crois, ou avant, cette ontologie est en décadence. La phénoménologie est une méthode de regarder le monde, non pas comme un livre, mais comme un phénomène en soi, qui ne signifie rien. Je crois que le XXe siècle est tellement préoccupé par le problème du langage et des nouveaux langages que le langage n'est plus accepté comme base d'une ontologie. C'est un aspect de décadence de parler tellement de ça. On en a déjà assez parlé. Je pense que vous êtes assez d'accord avec moi ?

ET INFLATION VERBALE

Michel Zérafra



Les théoriciens de la communication commencent à s'intéresser aux cas où les gens refusent de communiquer.

A. M. — D'accord. Je pensais que vous auriez été plus gentil que moi. On peut certes faire un numéro de revue sur l'art comme langage en étant sérieux, mais je ne sais pas si c'est de la bonne politique culturelle. Je me demande si cette question n'est pas en retard de dix ans. Les théoriciens de la communication commencent à s'intéresser aux cas où les gens refusent de communiquer. Ce qui est vraiment intéressant, c'est quand les gens en ont assez de communication, quand ils disent : « Comment couper la communication, comment puis-je me renfermer en moi-même ? ».

F. P. — Il y a aussi ce que Jeanne Gatard appelle les « langages de silence ».

A. M. — Serait-ce là une série de solipsismes accolés ? Le système de l'art actuel se ramène souvent à un *test projectif*. C'est un déchiffrement : pour moi, c'est comme ça, pour lui, c'est autrement, et quand tous se refusent à communiquer ça peut durer longtemps ! En d'autres termes, quel est le fabricant effectif de « prégnances » ? Ce sera un des problèmes. Il y a la thèse, bien soutenue par Mathieu et d'autres, du signe sans signification, le calligramme, etc. Elle date maintenant de vingt ans : une « calligraphie occidentale », on a déjà conté cela dans des revues il y a longtemps. Autre chose mériterait d'être développé dans une *technicité étroite* des rapports entre art et systèmes de signes. C'est, par exemple, les *inscriptions coufiques*. Vous vous demandez si vous êtes en train de regarder un antécédent de l'art géométrique ou un texte. Pour ceux qui savent le lire, c'en est effectivement un vrai ; pour ceux qui ne le lisent pas, c'est entièrement de l'art géométrique au sens le plus strict du terme : il y a là un jeu intéressant en dehors du système combinatoire de briques blanches et noires. En dehors de ce système, il y a un système de répétition triple, des combinaisons, logoglyphes, anagrammes, mots croisés. Là, il y a un artifice très subtil, mais c'est un tout petit sujet.

V. F. — En généralisant ce que vous venez de dire, je voudrais ajouter — si nous acceptons que nous sommes des lecteurs, car être homme c'est être lecteur — que deux possibilités se présentent, et c'est peut-être pour cela que le problème du langage est venu occuper le centre de l'attention et qu'il en sort maintenant. Vous pouvez lire un livre de deux manières : pour découvrir ce qu'il signifie et pour découvrir quelle machine l'a imprimé. Il y a abandon de l'ontologie traditionnelle. La phénoménologie comme méthode est maintenant de lire tout pour découvrir la machine imprimante. C'est à peu près ce que vous vouliez dire ?

A. M. — La lecture totale énoncée par Barthes entre autres — lecture totale que beaucoup de gens rappellent actuellement à propos de l'analyse du contenu. L'analyse du contenu a d'abord fait ses premiers pas, elle a eu du succès dans les années cinquante, puis le mouvement contestataire a déclaré qu'il était idiot d'affecter des coefficients statistiques au nombre de virgules dans un texte et a voulu faire expulser l'analyse du contenu pour des raisons philosophiques. Les universitaires savent que le nombre de thèses qui se font sur l'analyse du contenu est considérable. L'analyse du contenu est une méthode — Barthes l'a encore redit il n'y a pas si longtemps — qui a la *vertu d'être lourde, pédante et lente*. C'est une énorme vertu, car elle quitte la *spontanéité du langage*, on l'abandonne, on refuse cette spontanéité immédiate du « j'ai lu et j'ai compris » en voulant lire combien de virgules, quelle est la longueur moyenne des phrases, quelle est la fréquence d'occurrence des polygrammes, etc. — méthode compliquée, longue, pénible, fastidieuse, pédante, et qui vous libère du *sens immédiat* qui, lui, est dangereux. Certes, tout cela prend du temps, et la pédanterie ne plaît pas toujours. Mais j'affirmerai que l'analyse du contenu est un mode de lecture non aliénant des mass media. Savoir bien sûr si l'œuvre d'art entre dans la catégorie des mass media. La pédanterie comme méthode n'est praticable que par des gens qui savent s'en distancer à l'occasion. On pourrait se demander si l'analyse du contenu n'aurait pas un vague rapport avec certains types de critique d'art. Il y a des critiques

d'art sérieuses qui disent quelque chose au sujet du contenu en faisant une *analyse*, même si elle reste un peu arbitraire. Les bonnes critiques d'art commencent souvent par l'étude minutieuse de la réalisation, du temps passé, des détails du processus de création tels qu'ils sont révélés. Mais dans quelle mesure peut-on arriver à une vérité esthétique par ce type de contenu ? C'est assez dangereux dans l'univers visuel. Or *arTitudes* pense principalement aux arts visuels, aux arts qui passent par les yeux, plus ou moins étayés par d'autres choses. Le domaine du visuel est une restriction importante du champ artistique. Ce point de vue sur le langage et sur l'analyse du contenu : le langage qui procurerait l'analyse du contenu — structure, combinatoire —, voilà trois ou quatre des grandes idées qu'il nous procurerait. Est-ce que cela marche avec tous les arts ? Le pop art et le langage ? Le langage au sens strict introduit encore un autre fait : le discours est *long* ; le langage, qu'il soit parlé ou écrit, c'est du *linéaire* long, et les tentatives d'en sortir de Mc Luhan se traduisent en gros par des faillites — il l'a dit lui-même il n'y a pas longtemps en réhabilitant l'écrit.

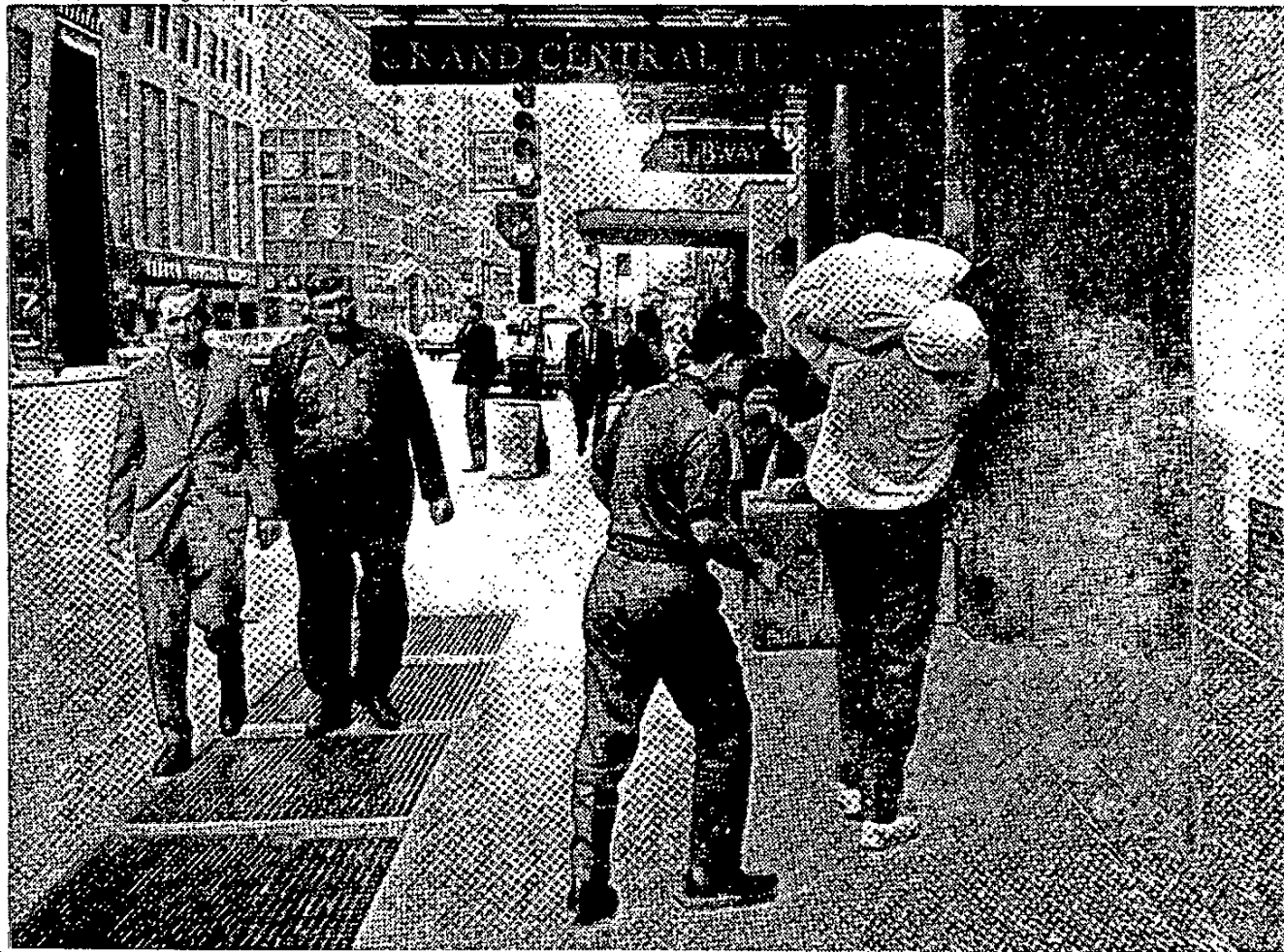
Il y a des centaines de peintres qui parlent de combinatoire à propos de leur travail.

F. P. — J'en suis personnellement convaincu. Par ailleurs, il y a aujourd'hui une inflation langagière qui tourne à la

manie quand ce n'est pas à l'imposture. Je ne veux pas tant parler des analyses qui peuvent porter sur des œuvres d'art — chacun étant libre de compliquer les questions jusqu'à les rendre incompréhensibles — que des propos de certains artistes dont la pratique picturale existe d'abord par les écrits dont ils l'entourent. Lorsqu'on lit ces textes, on mesure rapidement qu'il y a la plupart du temps une non-compréhension du langage qui est manipulé, des glissements de sens qui font dévier les questions et les laissent finalement sans réponse. Le nombre de promesses non tenues à ce niveau-là est étonnant, et il serait curieux de comparer une analyse du langage utilisé à une analyse d'une œuvre picturale produite. Je prends le terme le plus simple : la combinatoire. Il y a des centaines de peintres qui parlent de combinatoire à propos de leur travail, laquelle combinatoire se résume souvent à juxtaposer un rouge et un bleu sur une toile — question qui a été admirablement posée par les constructivistes à partir de 1915-1920.

A. M. — Essayons quand même de jouer le jeu. Après avoir donné carrément ma position, savoir que ce n'est pas là un bon sujet et que c'est surtout l'occasion de faire de l'inflation verbale, peut-on par-ci par-là formuler deux ou trois objets constructifs. Tout à l'heure Vilém Flusser a fait une remarque sur les civilisations qui refusent les images et les civilisations qui les acceptent. Les civilisations qui ont refusé les images sont prises à un certain moment d'une espèce de vertige et font des images quand même, nécessairement abstraites. Il y a une autre façon d'y parvenir qui consiste à faire de l'image abstraite qui

Allan Kaprow : Calling (happening), 1965.



se moule sur l'image : la typographie le fait souvent. Cela devient compliqué. Je pense ici plus simplement aux logotypes, aux jeux typographiques qui sont utilisés en publicité ou aux distorsions typographiques : on les met en forme de l'objet dont ils parlent : récrire le mot chien avec des pattes, etc., en utilisant C.H.I.E.N., en les dilatant, en les contractant, en les projetant. Mettons-y un grain de pédantisme en rappelant l'origine idéographique du langage alphabétique : vous prenez le mot chameau, vous l'interprétez en hébreu, vous tombez sur Guimel, vous dessinez un chameau et vous montrez bien qu'en le réduisant, vous trouvez cette lettre alphabétique. Vous remontez six mille ans en arrière et vous êtes progressiste ! Encore une imposture !

Une autre occasion de voir l'art où ce terme de langage pourrait servir, ce sont les langages pathologiques — il est très intéressant de se rappeler que le pathologique éclaire le normal. Les langages anormaux auxquels je pense sont les langages secrets ou les langages à plusieurs types d'interprétation et j'ai envie de rappeler ici toute une *tradition maniériste* des images à double ou même triple sens. Si vous voulez, vous pouvez voir trois structures de Chomsky *superposées* ou *combinées* de différentes façons et dont les vraisemblances (prégnances) sont pratiquement équivalentes. Là vous pourrez construire quelque chose d'original. C'est en soi intéressant. Ce qui pourrait être plus intéressant, c'est qu'avec les moyens dont on dispose, si on voulait s'en donner la peine, on pourrait se proposer de faire délibérément des structures d'origine linguistique à double ou triple interprétation et ensuite de les rendre dans des images visuelles en imaginant des jeux de correspondance au niveau des éléments signes, c'est-à-dire proposer des programmes qui soient des idées pour des images à double sens. Je n'affirmerai pas que l'art et l'utilitaire sont synonymes, mais je vois là un très grand nombre d'applications, par exemple un « facteur choc » dans les images publicitaires. Si le visualiste intrigue les gens en leur proposant plusieurs façons de voir qui soient incertaines pendant le temps de l'interprétation, ils sont *prisonniers* de l'émetteur, de l'image. Il y a là une *recette de la fascination*. Or un des buts des artistes est de fasciner, c'est-à-dire de rendre visuellement prisonnier le spectateur (chose qui sera certainement contestée par certaines écoles d'art).

F. P. — Qu'entendez-vous dire exactement par synonymie entre l'art et l'utilitaire ?

A. M. — J'ai voulu dire d'une façon très incidente, car ce n'est pas le sujet ici, qu'à mon avis l'art se sert de la publicité, la publicité se sert de l'art et qu'au fond la distinction entre art de musée et art de rues est illusoire. C'est une porte qui a été enfoncée depuis longtemps et cela ne vaut pas beaucoup la peine d'insister. L'art des musées, l'art académique, est un résidu historique. Ce qu'a fait tel artiste servira-t-il à un décor surréaliste ou à faire une vitrine pour vendre des choux-fleurs ? C'est en cela qu'il est moderne, s'il accepte cette ambiguïté, cette neutralité, cette humilité.

F. P. — Il y a quand même un grand nombre d'artistes qui ont encore une conception métaphysique de leur travail, qui pensent effectivement au message à délivrer et qui sont assez chatouilleux sur l'interprétation qui est donnée de leur œuvre et sur l'utilisation qui peut en être faite. Certains interdisent même à leur marchand ou à des directeurs de musée de présenter une œuvre d'eux dans une exposition de groupe ou encore retirent leur œuvre au dernier moment parce que les peintures qui l'entoureraient pourraient donner une signification fautive à leur travail.

V. F. — Vous avez dit qu'il y a des gens qui ont encore — je mets l'accent sur le mot encore — une conception métaphysique de l'art ? Je crois que c'est une explication de la renaissance de Nietzsche que nous sommes en train de voir. Peut-être commence-t-on à réinterpréter dans notre concept la phrase de Nietzsche que l'art est meilleur que la vérité ?

A. M. — Certaines choses peuvent être expliquées poétiquement et globalement ; on les oublie et on recommence. C'est le processus général de l'œuvre d'art qu'on redécouvre périodiquement jusqu'à ce qu'on en soit complètement saturé, mais cela peut durer longtemps et ce sera une des mesures de la vertu d'originalité dans cette découverte. Mais le langage, là-dedans, à quoi ça me sert ? Prédicats et groupes nominaux, est-ce qu'ils m'apportent quoi que ce soit ? Le caractère *discursif* et *linéaire* me paraît peu séparable dans l'idée de langage quand on veut la *rentabiliser*. C'est pourquoi elle n'est pas profitable ici où il nous est imposé de parler d'image saisie (en principe) en globalité.

Technique et langage sont peut-être une même chose.

V. F. — On fait couramment une dichotomie entre technique et langage, donc entre art et langage. Je ne suis pas sûr qu'on puisse faire une différence entre technique et art. Laissez-moi maintenant expliquer ce que je pense. Je fais un mouvement de mon corps contre un matériau. Je change le matériau et ce matériau change mon geste, et dans cette dialectique, quelque chose se fait. Cela c'est la technique. Je l'ai fait pour toucher une personne derrière ce matériau : ce matériau est une médiation entre moi et l'autre. Donc, si je suis artiste, j'ai deux fonctions : la fonction de changer ce matériau et la fonction de changer l'autre à travers ce matériau. Donc technique et langage sont peut-être une même chose.

A. M. — Il y a certes des langages qui appartiennent à l'art, mais l'art dépasserait à mon avis les aspects strictement linguistiques. Quand on parle d'art, restons au niveau des arts visuels.

F. P. — Nombre d'artistes pensent que les arts visuels sont quelque chose de codé, que l'artiste doit apprendre ces codes pour ensuite pouvoir les pervertir. Cette subversion, cette perversion, des codes est une préoccupation essentielle de ce qu'à défaut de mieux on appelle l'avant-garde, du moins celle qui me paraît la plus efficace aujourd'hui.

V. F. — Vous avez sans doute remarqué que lorsque Moles a défini le langage, il l'a fait d'une façon si exacte qu'il a évité le mot code.

F. P. — C'est justement parce qu'il n'a pas été prononcé que je l'ai introduit ! Cette notion de code encombre toute une partie de la peinture non-figurative.

A. M. — De même que chacun a sa façon de travailler, chacun a ses mots-clefs. Avec Eco, le mot code serait déjà là depuis longtemps.

V. F. — Je crois que toute cette discussion s'est très mal acheminée parce que nous essayons d'éviter les lieux communs et que c'est inévitable dans le thème. On a pensé et repensé cela maintes fois et on n'a plus rien à dire. Imaginez-vous qu'on se mette maintenant à discuter sur le code, on va se répéter.

A. M. — « Pervertir le système de la société », j'aimerais mieux ce mot-là que pervertir le code déjà établi.

F. P. — Absolument d'accord, et c'est ce qu'entendent dire la plupart des artistes dont le travail m'intéresse.

A. M. — A quoi sert ici le mot code ? Pourquoi ne pas le laisser à son niveau étroit ? A force de gonfler les mots, ils deviennent comme des ballons vides.

F. P. — Certains artistes voient une relative analogie entre leur travail et les signaux du code de la route, dont ils apprécient l'efficacité mais qu'ils voudraient dépasser en intensité.

A. M. — Le terme « code de la route » est un de ces mots qui se sont formés spontanément au moment où les automobiles se sont mises à circuler. C'est la fraction du code pénal consacrée aux situations routières. Dans ce cas, il se rapporte au « codex » justinien, vaste répertoire des actes permis et des actes interdits. Le mot code, quand Eco l'emploie, évoque peu ou rarement — c'est un esprit suffisamment flexible pour faire toute une gymnastique — le mot code au sens juridique : il pense au mot code au sens *code télégraphique*, aux codes de la théorie de l'information, c'est-à-dire aux *règles d'assemblage des signes*. Nous commençons dès le départ par un faux sens.

V. F. — Vous avez prononcé le mot artistes d'avant-garde et vous avez dit code et changer les codes, et on a dit avec toute raison que cela veut dire subvertir l'ordre social. De quelle avant-garde s'agit-il ? Nous avons actuellement quatre artistes qui travaillent pour changer le code dans les deux sens du code défini par Moles : le code morse et le code justinien. Ce sont les quatre Japonais de La Haye. Ce sont eux les artistes d'avant-garde. Nous n'avons pas besoin des vôtres. Nos structures tombent, nos codes vont être abandonnés, non du dedans mais du dehors.

F. P. — Je le pense aussi. C'est en ce sens que j'ai pu proposer (en avril dernier au cours de rencontres organisées par l'Institut de l'Environnement) la défétichisation de l'œuvre d'art par les moyens de l'informatique, ce qui impliquait que l'œuvre d'art pourrait être détruite sitôt qu'elle a été divulguée et ses composantes enregistrées comme celles de tout autre phénomène politique, culturel ou social.

Qu'est-ce qui est rentable comme outil de la pensée ?

A. M. — On voudrait bien savoir qui nous fournirait les lois du happening. Un happening, ça arrive — to happen — c'est-à-dire que c'est un déroulement (théoriquement) imprévisible. Je crois pourtant savoir que les happenings les plus réussis sont des aventures hautement programmées, mais cela est un autre problème. Or, le mot code s'il a un sens, à la fois au sens juridique et au sens de la combinatoire des signes, est soit la correspondance des systèmes de liaison entre eux, soit la correspondance entre un certain nombre d'actes et un certain nombre de lois, de permis et d'interdits. La loi, les lois. La loi du langage, les lois de l'agent de police. A quoi ça sert ? Il est plus intéressant de discuter de la question suivante : Est-ce que le happening doit être une chose préparée ? Je rappelle une phrase surréaliste célèbre : « L'acte surréaliste le plus simple consiste à descendre dans la rue et à tirer sur le premier qui passe ». Nous ne sommes pas loin de ce que disait Fluxus. Est-ce que l'interprétation directe, sociologique ou psychologique ou l'intervention événementielle n'est pas plus intéressante ici que le pédantisme que je défendais tout à l'heure à propos de l'analyse du

contenu ? Il y a des codes spéciaux, il y a des reconstructions de codes, il y a des transgressions, mais tout le monde s'en moque. Cela est un autre problème. Qu'est-ce qui est rentable comme outil de la pensée ? Voilà un des points sur lesquels je reviens : à quoi servent souvent les critiques et les théorisations de l'art ? Elles doivent servir à une économie de pensée. Si elles servent à refaire des superstructures qu'ensuite on sera conduit à réduire, c'est peut-être un *processus didactique* de l'art, car je crois que la fonction théorisante est utile au sens didactique dans l'art mais elle n'est guère utile à l'acte créateur.

F. P. — Nombre d'artistes dont Alexandre Bonnier pensent que l'art est didactique — François Cali dirait glose et contre-glose —, que nous sommes au temps de la pédagogie.

A. M. — Serions-nous dans un monde où tout art se réduirait à une didactique, à une façon d'aborder le monde comme spectacle instructif ? Je n'en suis absolument pas certain. Je crois qu'il y a, d'un côté, un univers scientifique, un univers de création aussi poussée que possible et, de l'autre, un univers de la répétition, de la vulgarisation, de la banalisation de la didactique, celui que j'appelle le kitsch.

V. F. — Tout art est par définition une partie de la pédagogie (paideia).

A. M. — Mais quand on dilate trop les mots, ils deviennent des ballons rouges. Il me semble que l'utilité des intellectuels est de prendre des épingles et de percer les ballons rouges.

F. P. — Crever les ballons rouges, c'est bien ce que vous êtes en train de faire à propos du langage lorsque vous rappelez à la rigueur, à la précision, tout en dénonçant cette inflation verbale, ce pédantisme, qui, je crois, remonte à l'époque de la grande éclosion de l'abstraction gestuelle.

A. M. — Il faut quand même faire la part des choses. A certains moments et dans certains cas, il est utile de voir l'art comme un *système de communication* bien plutôt qu'un langage linéaire. J'ai écrit un livre pour en rendre compte, en 1958 précisément, d'une façon assez rigoureuse, *Théorie de l'information et perception esthétique*, actuellement chez Denoël. Depuis il y a eu, parallèlement et tout à fait indépendamment, une inflation des faux sens : le mot communication avait un sens fortement défini par la théorie du même nom. Maintenant, il ne veut plus rien dire. Je suis assez d'accord sur les dates que vous proposez. On voit bien la grande époque où ont commencé les grands happenings artistiques. On était alors ravi de trouver un théoricien qui disait la même chose (?). Mais pour moi, cela a été une incompréhension permanente des doctrines que je proposais et qui se prétendent rigoureuses, dont un grand nombre ont été vérifiées par l'apparition de l'art à l'ordinateur. Tant de gens étaient contents de trouver un universitaire qui avait dit ce qu'ils voulaient à la page X ! Vous connaissez ce genre de problème. Plutôt que « nouveaux langages », j'aime beaucoup mieux « *nouveaux modes de communication* » : je trouve cela plus intéressant. L'art n'est pas toujours communication, mais il arrive qu'il le soit : c'est même un cas fréquent sur le plan sociologique. Je prétends que l'art comme communication est guetté par le kitsch dans la mesure où il veut obéir à la *rentabilité de la communication*, c'est-à-dire se faire mieux comprendre au plus grand nombre de gens possible pour qu'ils en retiennent le plus possible. Je crois avoir écrit, en faisant une théorie informationnelle de la perception esthétique un traité de la façon de faire de l'art (?) pour les foules, mais il ne faut pas confondre communication esthétique et création artistique. Il est très utilitaire, mais je suis très heureux de

l'avoir fait, de fournir des *règles pour communiquer*, c'est toujours bien. Mais les artistes tiennent-ils absolument à communiquer ? Nous sommes actuellement dans un autre univers où on a l'impression que les gens ne cherchent plus tellement à communiquer, mais peut-être à constituer des *stimuli projectifs* : ils cherchent à choquer (stimuli réactifs), ils cherchent aussi à se parler eux-mêmes, dans le secret d'eux-mêmes. Dans la mesure où les artistes sont inscrits à la Sécurité sociale et ont moins à se préoccuper à gagner leur vie avec leurs toiles, beaucoup d'artistes refusent de travailler exclusivement pour communiquer. Les affichistes, par exemple, travaillent pour communiquer, mais beaucoup d'artistes refusent de se confondre avec les affichistes (je crois qu'ils ont tort). Donc : nouveaux modes de communication au lieu de nouveaux langages. Nous trouverons ici tous les types de sensualisation devant vous donner les types de communication. On a parlé de la communication par les objets, on commence à l'explorer un peu, de la communication par les gestes, les systèmes cinétiques, etc. Là, il y a des développements à caractère technique du type série de monographies : une monographie sur la danse, une monographie sur le ballet, une monographie sur l'opéra. Etudiez comme cela toute une série d'aspects et vous remplissez un numéro de revue, c'est-à-dire que vous avez dit pas mal de choses intéressantes et valables. Mais nous sommes sortis du fond philosophique.

Nous sommes entrés dans un stade où l'accent est plutôt mis sur la rencontre de soi-même.

V. F. — Non, nous y sommes toujours : nous faisons de la définition. Nous disons ce que le langage n'est pas, c'est une définition négative. Ce que vous avez dit est très intéressant. Si j'ai bien compris vous avez dit deux choses. Vous avez dit : nous avons d'un côté la tendance pour la culture de la communication. C'est tout à fait vrai. Nous sommes entrés dans un stade où l'accent est plutôt mis sur la rencontre de soi-même que sur la rencontre de l'autre. Vous avez dit aussi que l'art peut avoir une fonction de communication sans être linguistique : cela est très intéressant.

A. M. — Par exemple, langage ou stimulus ? J'ai envie de dire stimulus. C'est bien plus simple, beaucoup plus rudimentaire comme nous l'avons souligné. J'aurais langage si je suivais une trajectoire longue dans une écriture à deux ou trois dimensions, etc. La discursivité est une des priorités opérationnelles intéressantes du langage, comme le souligne Saussure.

V. F. — Je ne suis pas d'accord pour dire que le langage est nécessairement un discours. Il n'est pas nécessairement long. Il y a des langages de diverses dimensions, mais laissons cela de côté.

A. M. — Ils ne sont pas nécessairement longs mais *linéaires*, ou séquentiels.

V. F. — Je peux parfaitement avoir un langage à deux ou à trois dimensions. Mais n'entrons pas là, car cela va très loin. Vous avez, par exemple, l'écriture chinoise qui est à deux dimensions, pour vous donner un exemple évident.

A. M. — Je ne suis pas d'accord. L'écriture chinoise fournit des super-signes qui, certes, sont à deux dimensions, lesquelles vont être explorées comme ça...

V. F. — Vous lisez un idéogramme d'abord comme une surface.

A. M. — Je m'excuse : vous êtes en flagrant délit de péché épistémologique. Tout simplement nous confondons les niveaux. Ce dont nous parlions tout à l'heure était d'un certain type de discursivité. Vous pouvez, par exemple, construire un discours avec une série d'idéogrammes. Il n'y a pas besoin d'aller chercher le chinois pour cela : la bande dessinée suffit : elle est un système discursif linéaire d'époques organisées.

V. F. — Mais vous pouvez aussi former un idéogramme en partant d'un discours. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a des communications non-linguistiques en art : par exemple l'utilisation du corps comme méthode de communication.

A. M. — Communications qui, à mon avis, sont des trucs globaux et instantanés. L'image est une globalité, fondamentalement. Il y a certes des images qu'on explore, mais la plupart des images sont des images que vous comprenez tout d'un coup. Si Jérôme Bosch vous construit des choses que vous lisez sur plusieurs plans, c'est que son discours est *trop riche*.

V. F. — La même chose s'applique à l'idéogramme, mais laissons cela de côté.

A. M. — D'autre part, l'interprétation de la *Tentation de Saint-Antoine*, en se reportant aux différents textes de l'Écriture qui disent ce qui est arrivé à ce brave homme — vous savez : cela commence en haut à gauche, ça continue à droite, etc. —, que voulez-vous que ça me fasse ? Cela peut intéresser un univers étroit de spécialistes de l'interprétation de la peinture flamande. D'accord, mais la quasi totalité des amateurs n'en font pas partie.

V. F. — Nous sommes toujours — parce que vous nous avez donné ça comme os à ronger — dans le problème des nouveaux langages. Maintenant, nous approchons le problème du dehors. Nous voulons voir ce qui n'est pas un nouveau langage, ce qui n'est ni linguistique ni nouveau, ce qui peut être tellement vieux qu'on l'a oublié et qui remonte maintenant à notre conscience, donc une communication par exemple physiologique.

F. P. — Par exemple dans le cas de l'art corporel ?

V. F. — Par exemple.

F. P. — Abraham Moles, vous venez de dire que le discours de Jérôme Bosch est trop riche. Est-ce qu'il vous paraît que le discours de l'art d'aujourd'hui soit moins riche ? Quand vous parlez de stimuli, je crois que ce qui nous intéresse précisément dans l'art actuel ce sont ces stimuli.

A. M. — En art, il y a des gens qui envoient des messages riches et il y a des gens qui envoient des messages pauvres. Il y a des gens qui envoient des messages trop riches pour la capacité d'appréhension du spectateur. A ce moment-là, je suis conduit à le décomposer en morceaux et, éventuellement, à me faire fournir un fil d'Ariane, par exemple connaître les aventures de Saint Antoine en déchiffrant ce qui est sur la toile dont je suis supposé connaître le code. C'est alors une excellente bande dessinée — une bande dessinée sur les aventures de Saint Antoine. Pourtant à notre époque, en général, ce n'est vraiment pas cela qui nous intéresse dans Jérôme Bosch. Ma remarque n'a absolument rien d'historique. Il y a actuellement aussi des artistes qui « jouent riche » et des artistes qui « jouent pauvre ». Le carré blanc sur fond blanc ou sur fond jaune, peu importe, ce sera des artistes qui travaillent dans une réduction, une pauvreté du message — pauvre non pas dans le sens de l'art pauvre, mais pauvre en nombre de stimuli qu'ils fournissent (art minimal).

Et au contraire, il y a des artistes qui sont fouillis, il y en a plein partout : c'est aussi leur façon de jouer en vous disant : je vous désarçonne, vous ne savez où porter vos

yeux, il y a partout quelque chose à regarder. Ce sont des *stratégies de visions* plus ou moins programmées par l'artiste. Je pense aux artistes qui restent encore au niveau de l'œuvre, c'est-à-dire ceux qui font quelque chose. Je ne parlerai pas de ceux qui nous font entrer dans un jeu d'art à pratiquer.

F. P. — Puisque vous venez de nommer Malévitch en parlant d'un carré blanc sur fond blanc, il semble que cette œuvre au moment où elle a été produite — ce devait être en 1919 — était dotée d'une *charge* assez forte.

J'aimerais mieux décidément qu'on saute à pieds joints par-dessus le langage.

A. M. — Charge et richesse sont des choses différentes. J'aimerais mieux décidément qu'on saute à pieds joints par-dessus le langage. Il s'agissait d'un événement. Personne n'avait jusque-là osé faire cela et il s'était trouvé assez bien armé pour le faire et avait eu une pensée assez nette et assez forte pour passer à l'acte. Lui l'a fait. Et tous les gens se sont mis à dire : « Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Moi, j'aurais pu en faire autant », vous connaissez bien cette formule. Non, insérons dans l'histoire d'une certaine vie artistique le carré blanc de Malévitch, insérons un monochrome de Klein, et réfléchissons-y un peu, disons : un événement, un choc dans la figure, un coup de poing. J'ai envie de dire : l'œuvre d'art la plus simple, c'est un coup de poing dans la figure ou l'œuvre d'art la plus simple, c'est un coup de canon dans un haut-parleur derrière moi. Voilà des exemples d'œuvres d'art qui sont au niveau un, pas au niveau zéro.

V. F. — Je voudrais introduire une nouvelle nomenclature, si vous êtes d'accord, pour rendre plus évidente la différence entre communication linguistique et communication non-linguistique. La nomenclature serait la différence entre une *énigme* et un *problème*. Une énigme est quelque chose qu'il faut déchiffrer pour la résoudre tandis qu'un problème est quelque chose qu'il faut expliquer pour le résoudre. Une communication linguistique pose des énigmes et une communication non-linguistique pose des problèmes. La sacralisation de l'art est de faire de tout une énigme. Le mouvement maintenant pour désacraliser l'art est justement de le délinguistiser pour qu'il nous aide à résoudre nos problèmes, non pour nous poser des énigmes. Est-ce que vous seriez d'accord ? Peut-être est-ce cela votre coup de canon dans un haut-parleur ?

A. M. — Oui, cela reviendrait à dire que vous cherchez à construire une espèce de système à appréhension directe et de système à appréhension progressive.

V. F. — Exact.

A. M. — Alors là, apparaît ce nouveau danger tellement pratiqué : Attention, je vais vous expliquer.

V. F. — Exact. Mais est-ce que je peux continuer dans ma ligne de pensée ? Je vais vous donner comme exemple la pensée de Kelsen. Vous connaissez le livre de Kelsen, *Rétribution et causalité*. La thèse de Kelsen est la suivante : lorsqu'il apparaît sur la terre, l'homme est un animal qui voit des significations derrière tout. Tout signifie quelque chose. Ce qui veut dire qu'il est entouré par la culture, des signes, des symboles et que le monde est plein de dieux. Connaître, c'est découvrir les dieux, décoder un monde énigmatique. Quand on expulse les dieux, il arrive autour de l'homme une île sans signification qui

est l'île des problèmes. L'homme habite maintenant une île des problèmes autour de laquelle s'étend l'océan des énigmes et la tendance est d'augmenter cette île jusqu'à ce que la mer des énigmes disparaisse. A la fin de l'histoire il n'y aura plus d'énigmes, il n'y aura plus de culture, il n'y aura que la nature parce que, suivant Kelsen, la nature est par définition le contexte des problèmes.

A. M. — Monsieur Flusser est l'apprenti constructeur de la dictature phénoménologique !

Il n'est pas nécessaire que je puisse expliquer tout.

V. F. — Alors maintenant, je vais parler un peu contre Kelsen. Au premier regard on voit que Kelsen est exactement le contraire de Marx, parce que pour Marx l'histoire est le processus par lequel la nature s'humanise tandis que pour Kelsen l'histoire est le processus par lequel l'homme se naturalise. Donc pour Kelsen l'histoire est une élimination de la culture tandis que pour Marx c'est la culturisation. Mais les deux idées sont insoutenables, je crois, pour la raison que Moles a dite. Du moment que j'explique tout, du moment où tout devient explicable — il n'est pas nécessaire que je puisse expliquer tout —, tout devient de nouveau énigmatique, parce que c'est l'explication elle-même qui se pose. Maintenant, si vous le permettez, je vais vous donner deux phrases de Wittgenstein et vous les opposerez. D'un côté, il dit : « Si tous les problèmes du monde étaient résolus, rien n'aurait changé, seulement il n'y aurait plus de problèmes : ce serait la seule différence ». L'autre phrase est : « Le mystère n'est pas comment est le monde, mais qu'il soit ». Si vous opposez les deux phrases, vous avez les deux positions.

A. M. Là, je ne vous suis pas. Wittgenstein ne me paraît pas ici d'une clarté suffisante et je me demande si, en ce moment-là, nous ne nous égarons pas dans un sophisme. Apprenti dictateur de la phénoménologie : c'est un titre qui vous va assez bien. En appelant Wittgenstein à votre secours, vous êtes en train de dire, au bout d'un certain temps, une espèce de réduction de ce monde plein de signification de la mentalité primitive que Lévy-Bruhl a explicité très bien. Et puis, maintenant, l'homme prend les aléatoires, les contingences, etc., comme tels. Aujourd'hui il pleut : ce n'est pas une intention de Dieu. Il pleut, c'est la météo. Le faiseur de pluie possesseur d'un avion privé, il n'y a pas de doute que c'est du grand art conceptuel réalisé !

V. F. — Exact.

A. M. — Celui qui au lieu d'afficher dans une exposition sur un petit papier : « J'achète douze kilos de iodure de potassium et j'arrose des nuages avec un petit avion » le réalise effectivement fait, d'après moi, un happening beaucoup plus intéressant, c'est nettement plus drôle.

V. F. — Alors il ne faut plus dire : « Il pleut, mais Monsieur Dupont pleut ! ».

A. M. — C'est le remplacement des dieux par des hommes. On peut dire aux dieux, comme l'a fait Bense : « Laissez-nous en paix, voyez nos actions, vous finirez par devenir comme des hommes ! ».

V. F. — Ce qu'on peut dire, on peut le dire clairement, ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire. Les problèmes, il faut les taire.

A. M. — Ce sur quoi nous parvenons au terme de notre conversation.

(17 septembre 1974.)