

L'ARTISTE EST SON ŒUVRE

Serge Cantero

MÉMOIRE

Séminaire transdisciplinaire
École Supérieure d'Art Visuel
Genève, 1985

PREFACE

Quand un artiste produit une œuvre quelle qu'elle soit, il déclenche en lui et à travers lui, un processus duquel il devient en quelque sorte entièrement dépendant.

Dans son rapport au monde, l'artiste, mais également dans un sens plus large, tout créateur, se situe à un niveau privilégié : par sa permanence dans son œuvre il devient immortel. On peut encore le " voir " (car c'est bien de lui qu'il s'agit) réincarné, métamorphosé dans son tableau, sa statue, sa symphonie. Sa permanence dans le réel est le résultat de cette morphogenèse de l'artiste par lui-même, qui passe par une projection hors de soi. Mais projection de quoi ? Quelle est la filiation d'une peinture, d'une œuvre plastique, sonore ou littéraire ? Prenons un exemple, la plus importante des peintures de Vélasquez : " Les Ménines ". D'où vient cette douleur ? De l'artiste ? De son regard ? De la robe trop blanche de l'Infante ? De la présence-absence des souverains dans le miroir ? De la naine ? Du chien ? Dans quelle mesure chacun a-t-il sa place dans notre regard ? Qu'est-ce qui nous permet d'avoir une place dans cette salle c'est que nous pouvons être Vélasquez dans ce tableau. C'est qu'il est nous comme il est Philippe IV, l'Infante et le reste de la troupe. Car la toile est le miroir, le seul, celui qu'il a peint, et qui lui faisait face, et en regardant ce tableau nous occupons sa place face au miroir, la peinture est absente, elle serait quelque part à notre gauche nous masquant une partie de la scène.

La toile est le miroir de Vélasquez, elle est Vélasquez en même temps, et le monde de la cour du roi a dû la traverser pour exister. Elle parle pour ceux qui sont représentés, mais elle est le peintre et personne d'autre. Nous nous faisons une idée de Philippe IV dans ce que Vélasquez a de souverain, dans ce qu'il a pu nous transmettre de ce roi, faible entre tous.

L'artiste a quelque chose du magicien, il raconte une histoire et elle devient vraie par la force des choses. Parce que les choses sont passées par lui pour donner leur force. Parce que son regard s'est matérialisé et qu'on peut encore aujourd'hui

le sentir. L'œuvre d'art, Les Ménines, a donc pour père et mère l'artiste et le monde qui, s'unissant, ayant été Un, peuvent nous inclure également, en tant que spectateur, dans cette union. Par cette dernière, l'artiste, de sujet, devient objet ; de même le monde. Le narcissisme de l'artiste, d'investissement libidinal du moi, devient investissement objectal de la libido sans pour autant quitter la sphère du moi, ou plutôt du " je ", dans ce cas là. " Je suis le monde qui est fable ", d'où je suis fable aussi. C'est la raison nécessaire et suffisante à ce qu'il y ait art. L'artiste projette le monde hors de lui, comme lui-même, et il le (se) donne à l'autre, le divin, celui qui renouvelle cette union par sa lecture de l'œuvre, celui qui peut enfin être un, parce qu'il est l'objet également : le spectateur. Il semble que l'on retrouve souvent la figure du triangle du désir : je, les autres, l'objet (le monde). Qu'on parle d'unité implique que chacun des trois sommets occupe une place interchangeable avec les deux autres, et que chacun est équivalent, voire égal, identique, puisque contenant les deux autres. Mais cette implication est bien rarement vécue comme normale, naturelle, l'homme a perdu la notion d'unité avec le monde de la nature. Il ne se regarde plus dans le lac, miroir naturel, mais dans les objets qu'il façonne lui-même et qui portent en eux sa volonté de domination, de contrôle sur sa propre nature, donc d'écarts et d'erreurs, d'incertitudes, comme disent les scientifiques. Autant la psychanalyse que l'anthropologie tentent de réduire ces incertitudes en fouillant au plus profond de l'être, cherchant les codes imperturbables, les restes fondamentaux de l'être en lui-même, cherchant en particulier à analyser l'art au jour des nouvelles découvertes. Or il me semble que l'art remplit depuis toujours ce rôle de seuil dans le puits de l'être, qu'il tombe au plus profond du vide, là où la science se frayera difficilement un chemin sûr, et qu'il en expose ensuite la vase au soleil pour que l'autre sache ce qu'il y a au fond de lui. Œdipe avant d'être un objet scientifique a été pris par le théâtre, mis en tragédie ; du fond de lui, l'homme a exposé sa pulsion d'amour filial et a imaginé comment elle pouvait être compromise avec la mort. La psychanalyse, l'anthropologie, la sémiologie, la mythologie, sont là pour nous éclairer sur ce qui a toujours été, pour nous rappeler et nous décrire ce qui se passe (c'est ainsi que Mauss définit la magie des primitifs)¹. Il est à noter que les sciences modernes ont tendance à empiéter les unes sur les autres, on ne sait plus très bien s'il faut distinguer biologie, physique, philosophie, psychanalyse, mythologie, les frontières sont de plus en plus floues. Allons-nous vers une science unique, science de l'Être dans toute son étendue, en somme l'idéal du moi narcissique du scientifique, cousin de l'artiste ? Dans ce sens, il me semble que l'étude de la mort d'un point de vue scientifique - l'étude anthropologique est un premier pas - devrait s'accroître, de même que celle des phénomènes magiques, du rapport animé aux objets, et de leur incidence sur la vie et la mort. La mort, comme objet scientifique, me

¹ Marcel Mauss : " Théorie générale de la magie " in " Sociologie et anthropologie ", P.U.F., Paris, 1950.

semble être un tabou gigantesque qui demande à être brisé. Georges Bataille, en tant qu'artiste, Marcel Mauss, en tant que scientifique, ont indiqué la voie à suivre, Pour l'artiste il est en tout cas crucial d'établir un pont avec la mort, car c'est sans doute lui dans notre civilisation qui est le mieux placé pour le faire. Chacun de ses œuvres est un arrêt de mort qu'il signe avec lui-même.

" Car lorsque je me perds en mon regard, je pourrais croire qu'il est meurtrier "²

² Extrait de " Narcisse " poème de Rainer Maria Rilke, avril 1913, traduction de Philippe Jaccottet, cité par Lou Andreas-Salomé dans " L' amour du narcissisme ", Gallimard, Paris, 1980.

I / AUTO PORTRAIT - AMOUR

Grâce à la psychanalyse, il est aujourd'hui impossible à quiconque se penche sur l'art, d'ignorer les deux axes principaux autour desquels se noue la relation de l'artiste au monde : l'autoportrait et l'amour. La psychanalyse n'a rien inventé, elle a dit ce qui était là depuis toujours et aujourd'hui, nous qui savons, sommes littéralement mis au pied du mur de nous-mêmes, à la fois en contact avec quelque chose de gigantesque et de monolithique, qui est notre inconscient, et toujours aussi étrangers à lui. Les découvertes de Freud dégagent une lumière qui s'étend à tous les domaines, et devient proprement éblouissante quand elle quitte le champ du pathologique et entre dans celui de la normalité ; il devient possible d'espérer que l'homme se suffise à lui-même. Ces nouvelles connaissances, qui sont aujourd'hui enseignées à grande échelle, comportent en elles la puissance d'une révolution sociale, mais c'est une révolution froide, individuelle, qui s'opère au plus profond de chaque homo sapiens. On compare la découverte des fondements inconscients de l'être, mis en avant par la psychanalyse, à la découverte héliocentrique, et elle en est en quelque sorte le contre-pied : si nous ne tournons toujours pas autour de notre propre centre, nous savons toutefois que ce centre est quelque part en nous, qu'il y a du soleil dans notre mémoire. Du soleil et un amour fou. Un amour gouffre, houle, raz de marée, tornade, qui prend tout sans jamais le recracher. L'amour est partout quelle que soit sa forme. Et surtout dans le regard, mais nous y reviendrons. La révolution psychanalytique, d'une certaine manière, a redonné sa juste place à l'homme dans le cycle naturel. Mis en rapport avec son origine personnelle, sa naissance - quand ce n'est pas sa vie prénatale - l'homme du XX^e siècle va vers une connaissance de son fonctionnement, donc de sa fonction, qu'il n'avait peut-être qu'instinctivement, dans un temps où il se distinguait à peine de l'animal. Il serait d'ailleurs tout à fait inutile de faire de la psychanalyse, sans la comparer à l'anthropologie moderne, car c'est sans aucun doute leur parallélisme, qui fait la grande force de l'une comme de l'autre, Dans le problème qui m'occupe ici, la question de l'autoportrait dans la création artistique, ces deux sciences sont un éclairage plus que nécessaire ; l'anthropologie, par le lien étroit qu'elle rétablit entre les objets, les choses et les êtres, leurs âmes, leur corps, à travers également la notion de mana. Il est toujours troublant de lire M. Mauss, car en parlant de sociétés archaïques, il met en évidence la similitude qui existe entre ces sociétés, leurs comportements, et des comportements analogues, identiques parfois, dans nos sociétés modernes. En particulier la production artistique apparaît sous un éclairage nouveau, où il devient impossible de faire abstraction de la force quasi magique qui relie un créateur à son œuvre, du dépôt d'âme qu'il y fait, de la valeur pratiquement organique que cet objet prend, et qui en fait un morceau animé de l'artiste.

Mais il faut se garder d'aller trop vite car, comme le souligne Mauss, l'homme moderne, civilisé, celui qui fait partie de l'élite de nos sociétés, est un homme divisé, qui domine son intelligence, sa volonté, qui contrôle et retarde l'expression de ses sentiments, de ses émotions, et de ce fait tente de se libérer de cette " totalité " qui, par contre, subsiste chez les hommes " moyens " et, ajoute-t-il : " ceci est surtout vrai des femmes " ³. Mauss attend de la psychologie l'étude, urgente, de cet homme complet, et il semble en effet, que cette attente ait été, en partie du moins, satisfaite.

De plus en plus la psychologie, mais surtout la psychanalyse, redonne à l'homme une forme de totalité, en particulier le travail de Jacques Lacan, qui poursuit et complète les découvertes de Freud. Tout ce qui rentre dans ce qui a été défini comme l'inconscient entretient le lien obligé de l'individu, non seulement au groupe, mais à lui-même en tant que totalité, donc à tout son milieu. La libido du moi, que Lacan a disséqué jusqu'au moindre détail ⁴, nous apparaît comme l'unique lien du moi au monde, puisqu'en fin de compte, toute forme d'attachement quel qu'il soit à un objet, à une personne, est un prolongement de cette libido du moi, un " pseudopode " comme l'a décrit Freud ⁵. Lacan, en introduisant le miroir dans le raisonnement analytique ⁶, permet de saisir de manière simple ce qui se joue entre un individu, son milieu, et l'image qu'il se fait de lui par l'intermédiaire de la libido. En particulier en ce qui concerne l'artiste, autant la psychanalyse que l'anthropologie soulèvent le caractère spéculaire de l'œuvre d'art, à la fois image du monde et de l'artiste, représentation parfois inconsciente de ce qu'il y a de plus profond dans la personnalité d'un créateur, par le biais d'une image : l'artiste est son œuvre. Ces considérations nous permettent d'affirmer aujourd'hui que la création artistique est toujours de l'ordre de l'autoportrait, et que c'est dans un rapport direct à la libido que cette création s'opère.

Il y a de l'amour dans l'art. Mais cet amour n'est pas facilement localisable ou réductible à une forme simple de définition. Ni tout à fait amour du monde, ni tout à fait amour de soi, il est simplement là dans la création. La libido de l'artiste en est évidemment une forme de source, mais c'est une tranche bien particulière qui en est le moteur initial, je tenterais de la définir comme une libido objectale du moi et du tout, d'une certaine manière, une libido de mort.

³ Marcel Mauss : op. cit. " Questions posées à la psychologie " p.304-308

⁴ Jacques Lacan : " Le Séminaire Livre I " Seuil, Paris, 1975, p.125-223

⁵ Sigmund Freud : " Introduction à la psychanalyse " P.B.P. Paris, 1976, p. 393

⁶ Jacques Lacan : " Écrits I " Seuil, Paris, 1966, " Le Stade du Miroir "

II / NARCISSISME

Le désir de l'artiste, comme le souligne L. A. Salomé, est de recréer le monde à partir de lui-même pour le faire sien, " créant dans ses œuvres ce qu'est la femme par sa nature " ⁷. La création artistique, mais également scientifique ou philosophique, est donc un moyen pour l'homme de suppléer au pouvoir de procréation ⁸ qui est le privilège de la femme. L'artiste, en quelque sorte, cherche à se mettre au monde et trouver ainsi une harmonie avec le tout, paradoxalement en s'isolant sur lui-même. L'homme ainsi se rapproche d'un état spécifique à l'enfance, qui se caractérise par l'amalgame que le " petit homme " fait entre le monde qui l'entoure et son propre être, ayant peine à distinguer ce qui est lui de ce qui ne l'est plus, les limites de son corps restent confuses.

On sait l'importance que Lacan accorde à ce qu'il appelle le stade du miroir, la découverte de son reflet comme découverte de soi. Ce stade peut prendre une forme traumatique, dans la mesure où on se découvre comme extérieur à soi - sans parler de l'inversion gauche-droite qui, n'est pas sans importance. Ce que je voudrais relever ici, c'est la première déchirure que ce stade, cette découverte de soi comme inassimilable, provoque chez l'individu, et en particulier dans son rapport avec le monde extérieur. Il devient tout à coup une partie de ce monde et seulement une partie, c'est une première mort. Mais c'est seulement par cette déchirure, cette mort de l'unité première, que l'enfant prend conscience de son identité. En perdant la totalité il découvre le " je ", et son souci majeur, par la suite, sera de rechercher cette identité qu'il s'est découverte, de la mettre en actes et en mots.

L'amour sera la forme la plus évidente de se créer soi-même. L'amour pour les modèles, les parents, les frères et sœurs, les jouets, l'amour-identification qui lui donne conscience d'être un élément d'un ensemble homogène. Plus tard, l'amour de l'être qu'il a lui-même choisi, lui apporte non seulement la sécurité d'un semblable, d'un égal, donc d'une identité, mais surtout lui redonne conscience du vide qui est en lui quand, au sommet du plaisir amoureux, il ne fait plus qu'un avec l'autre, que son corps n'a plus de frontières ; conscience qu'il lui a été impossible d'avoir auparavant, sauf, et c'est le grand paradoxe dramatique, dans la découverte du miroir, justement.

Ainsi même le plus grand amour reviendrait à une forme de besoin narcissique. Narcisse est en chacun de nous et l'amour pour l'autre n'est jamais qu'une forme détournée d'un amour pour soi, inavoué ou inavouable ; en tout cas, le seul

⁷ Lou Andreas-Salomé : op. cit. " Du type féminin ", p.87.

⁸ Ce terme est souvent employé dans le sens de maternité. Il serait bon une fois de le soumettre à une critique : Dans la procréation, l'homme et la femme ont un rôle égal, la femme se distingue parce qu'elle, est l'instrument d'une création naturelle qui se produit en elle. C'est dans ce rapport direct avec un processus de création naturel qu'il faut voir un privilège et un savoir qui manquent à l'homme et non dans l'acte de procréation.

amour vraiment impossible. Car Narcisse ne s'est aimé que dans la mort, il n'est pas amoureux de lui-même quand il repousse Écho, ou quand il provoque la mort d'Ameinias, avec l'épée qu'il lui offre en présent. Narcisse est un orgueilleux qui refuse d'être l'objet d'amour de quiconque, et ne tombe donc jamais amoureux lui-même avant l'intervention d'Artémis, sollicitée par Ameinias mourant, qui le fait s'éprendre d'un amour cruel pour sa propre image, reflétée dans une eau claire et limpide. Devant l'impossibilité de posséder ce beau jeune homme qu'il désire, et qu'il découvre être lui, il se tue, et de son sang naît un narcissé blanc. Il est frappant que dans ce mythe, Narcisse, qui a tenu à distance tous ses prétendants, se trouve par sa mort uni, malgré tout, à eux. En effet, il se poignarde, ce qui rappelle la mort d'Ameinias, le beau jeune homme amoureux, qu'il a poussé au suicide, et par ses derniers mots : " O toi, jeune homme que j'ai vainement aimé, adieu " ⁹ que Écho répète, une dernière fois, il prend la place de la nymphe, répétant les paroles qu'il s'adresse à lui-même. Cet amour qu'il découvre enfin en lui, et qui ne trouve d'accomplissement que dans la mort, est l'unique voie par laquelle l'amour de ses prétendants se trouve satisfait. En se tuant, Narcisse rétablit l'ordre des choses. Il devient fleur, à la fois féminin et masculin, être total, indivisé, c'est l'amour-mort, l'amour sans objet. N'est-ce pas cela que nous recherchons dans l'union du moi et du monde que représente la création ?

⁹ Cette version du mythe de Narcisse est celle que donne Robert Graves dans son ouvrage intitulé : " Les mythes grecs ", Fayard, Paris, 1967.

III / REGARD SUR LE CORPS

L'homme du XXe siècle finissant, et l'artiste en particulier, est un être qui cherche son fondement ; ceci n'est pas nouveau ni spécifique à notre époque, mais il se trouve qu'aujourd'hui une quantité de moyens ont été développés pour nous faciliter cette recherche. Les fondements sont le sauvage et l'enfance, et une " archéologie " de ces deux " états " de l'homme nous a montré que c'est peut-être de l'écart que nous prenons par rapport à ces " états ", que vient notre difficulté à vivre en harmonie avec la nature, voire le cosmos. Nous avons perdu un lien, et cette blessure nous tourmente. L'homme moderne se considère comme supérieur, en particulier depuis la chrétienté, et cette complaisance mégalomane le pousse au suicide. Nous avons affaire à une forme particulière de psychose simple.

Sans doute les découvertes que nous avons faites, après Mauss et Freud, ne sont-elles finalement que des prémisses, des premiers pas vers une nouvelle nature humaine que nous n'atteindrons peut-être jamais. Mais notre seul espoir de guérison est là, dans une redécouverte de ce qu'est l'homme, au-delà de ses petites envies et de ses petits tracassés.

Nous vivons dans une société de développement économique, de pseudo-plaisir et de pseudo-bien-être matériel, mais nous n'avons en réalité plus la moindre idée de ce que nous sommes au fond de nous. Nous sommes, ou croyons être, des utilisateurs d'énergies, les maîtres de la technique, mais en réalité nous sommes les esclaves de ces machines, elles font peser sur la race humaine la menace de mort.

L'image de l'homme sur la croix nous a hanté au point, qu'aujourd'hui, des enfants se taillent les bras avec des rasoirs et s'appellent eux-mêmes " déchets " (punks), s'anéantissent dans l'alcool ou l'éther le sourire aux lèvres. Plutôt que de tuer le père ils se tuent eux-mêmes ; quel triste dévouement ! Et pourtant, dans ce comportement autodestructeur il y a plus d'un élément positif ; de cette volonté de sacrifice ressort un amour immense de la vie et de ses valeurs, la douleur est source de grandeur, et la violence est une forme d'amour. Bien sûr, ces attitudes sont le plus souvent symptomatiques d'autre chose que d'une prise de conscience personnelle, d'une lucidité qu'auraient ces affamés de sensations fortes. Elles révèlent une crise à l'intérieur du système, une manifestation cancéreuse dans le corps social, qui se développe à l'insu des bonnes âmes, et il ne s'agit pas ici de faire l'apologie de cette nouvelle forme de soumission à l'État et à l'Histoire, mais, simplement, d'en tirer un enseignement sur la santé du corps social. Ce que ce mouvement met en avant c'est la puissance proprement dégoûtante du déguisement ; le corps est utilisé comme un matériau périssable avec lequel il est bon de jouer, une enveloppe lourde et molle, qui ne nous est que prêtée, et qu'on prend plaisir à maltraiter.

Cette mise en évidence du caractère excrémental du corps est dans la suite logique des acquis de la psychanalyse, mais il y a là un abandon, un manque de combativité malsains. Une barrière est franchie, mais une autre est levée.

Si nous avons un corps, est-ce pour cet usage craintif ou pour l'épuiser dans l'immensité de ses ressources ?

Notre corps est la frontière entre notre moi et le monde et tout passe par lui, il est notre seul outil de connaissance, il est notre serviteur et nous savons à peine nous en servir. Les possibilités du corps sont encore - ou peut-être faudrait-il écrire " aujourd'hui ", car ceci n'a pas toujours été - extrêmement méconnues. La physiologie a sans doute beaucoup à tirer de notions comme l'inconscient, les pulsions et particulièrement des portes qu'elles ont ouvertes dans l'étude du psychosomatique. De la même manière que la psychanalyse a dirigé ses découvertes du pathologique vers le normal, la physiologie aura des choses à nous (ré)-apprendre des liens entre l'esprit et le corps. Une hypothèse comme celle de Reich concernant le cancer demande une étude intéressée, poussée et sérieuse. (Mais il semble qu'on ait brûlé la moindre de ses découvertes ou intuitions, avec sa bibliothèque, en 1956).

La prise en charge du corps me semble être un des points cruciaux dans lesquels l'homme moderne a encore assez peu exploré, et qui lui permettraient de renouer quelque peu le lien originel qu'il entretenait avec la nature. Cette prise en charge passe, d'abord par l'esprit, puisque celui-ci gouverne, et il est donc nécessaire de le libérer de tout ce qui le maintient prisonnier, inaccessible au moi, toutes les contraintes d'origine religieuse ou morale, tous les conformismes engourdissants qui poussent à la démission, toutes les flatteries auto-satisfaisantes. Pour se trouver l'homme doit d'abord se quitter, comme on quitte, lassé, son mari ou sa femme parce qu'on le " comprend " si bien, qu'on ne le connaît plus, prendre conscience de son vide intérieur.

Ce qui distingue l'homme de l'animal, dit-on, c'est qu'il sait qu'il va mourir, et cette connaissance l'écarte toujours plus d'une forme naturelle d'existence, où la mort est, si ce n'est comprise, du moins acceptée. L'homme moderne refuse la mort, il se l'occulte, il meurt à l'hôpital après avoir subi des semaines de vie artificiellement prolongée. Comment ne pas connaître l'angoisse de la mort si elle doit ressembler à ça ? Pour un primitif australien, nous révèle M. Mauss, ne sont considérées comme naturelles " que les morts que nous appelons violentes " ¹⁰. Toutes les autres morts ont une cause magique ou religieuse. Le sauvage meurt soit " naturellement ", soit parce qu'il se " croit " enchanté et qu'il sait qu'il va mourir, soit parce qu'il le désire.

Nous ne connaissons plus la valeur de la mort, nous avons honte d'être périssables, et comment un homme honteux pourrait-il avoir les yeux ouverts ? Nous sommes sans arrêt en fuite de nous-mêmes et, par conséquent, nous n'avons ni le courage ni le désir de vivre en tant que groupe humain. Il n'y a pas

¹⁰ Marcel Mauss : op. cit., p.318.

d'individus pouvant s'affirmer comme autant de parties du tout. Un " sauvage ", dont la généalogie se porte à 20 ou 30 personnes connues des autres membres du clan, n'a pas à ressentir de honte, il est une part du tout qui est le reflet de l'ensemble ; il est le tout.

IV / " JE SUIS LE MONDE "

Le monde est le sujet
Le monde est la fable

Le simple fait de prendre la parole, de dire " je " est un acte de création car je n'existe que parce que je l'énonce. Sans la parole (par extension, l'acte de création) le monde n'est pas. Par la " parole ", le monde est fiction, création. Celui qui dit " je " crée le monde, en cela qu'il est ce monde au moment où il le dit. Le monde, parce que nous le ressentons, que nous n'en avons connaissance que par nos sens, est à l'intérieur de nous-mêmes, est partie de nous-mêmes de la même manière que nous sommes partie de lui. Si bien qu'on peut dire : " Je suis le monde " - à condition d'entourer le verbe " suis " du manteau de la fable, de la fiction, de la feinte ; car il ne saurait pour le " je " exister d'autre vérité que masquée. Dire " je ", c'est porter le masque, le masque du monde.

Pour un artiste, créer est un acte de parole ou, du moins, un acte analogue ; par cet acte l'artiste se crée lui-même sur un support structuré et, se créant, l'artiste donne au monde un reflet de lui-même (le monde), qui est signé d'un nom, qui prend alors valeur d'exemple, le nom de l'auteur. Le monde ainsi a une forme et une structure, celle que lui a donné l'auteur, celle par laquelle l'auteur se met à être le monde, et vice-versa.

Dire " je ", créer, n'est pas un acte qui va de soi, être le monde c'est être sa feinte, n'être qu'elle, et ne pas prétendre à une autre identité. Pour un artiste, être son œuvre, sa fiction, c'est la condition de son savoir (non-savoir). Être c'est se savoir ne pas être, se savoir fiction inimitable, donner plus qu'une imitation, qu'une image réaliste du monde. L'homme doit produire hors de lui, en communion avec le monde, l'équivalent-objet d'un enfant, qui aurait de chacun de ses " parents " réalisé l'unité. C'est un acte d'amour : " Je t'aime, monde, qui est moi, et je te donne un fils, qui est " je ". Or, dans un acte d'amour, le plus important c'est l'égalité des deux pôles, de l'actif et du passif, sans quoi il n'y a pas de réelle unité. Il ne s'agit pas de dominer le monde, ni d'être dominé par lui, mais réellement d'être lui dans l'amour. Si cet équilibre n'est pas atteint, il y a d'une manière ou d'une autre, une relation de pouvoir qui s'installe, une hiérarchie des rapports qui empêche l'existence d'une vérité. La vérité est fille de la franchise, la hiérarchie suppose la prétention, le mensonge, " être vrai " c'est " être égal ". Or, être égal dans la condition fabulatrice, c'est être aliéné, être seul à être soi-même : être exemplaire. Il s'agit donc d'une égalité avec soi-même, d'une simple franchise, fidèle au je qui se dit tel.

Le propre du créateur de génie est justement d'atteindre une telle franchise ; celui qui peut dans un tableau, une pièce musicale, un livre, toucher au plus

profond du spectateur, auditeur, lecteur, a possédé, au moins une fois, cette grandeur qu'octroie la fidélité à son nom, la connaissance de soi et du monde, qu'elle permet, et la joie d'un " gai savoir ". N'être que soi c'est pouvoir toucher les autres à égalité, c'est-à-dire, dans l'amour qui naît de cette égalité. À partir du moment où une fable est vraie, elle l'est pour tout le monde, il n'y a pas d'artistes, de philosophes méconnus dont l'Histoire aurait oublié le nom.

V / LA NUDITE CACHEE, LA MORT CACHEE, LA MERDE CACHEE.

Il n'y a de vérité que fabulée, ce qui veut dire qu'il n'y a pas de connaissance en-dehors de ce savoir qu'on existe, qui passe par le cogito. Il n'y a pas de vérité nue autre que - peut-être - la mort. La vérité se présente toujours à nous camouflée, travestie, car nous-mêmes ne sommes que camouflage et travestissement. Il n'y a de vérité nue que dans le vide, l'arrêt du temps, la fin du récit, quand tombe le masque du corps, qui n'est que moi. Nous approcher de cette vérité c'est vivre sa mort au présent, c'est faire l'expérience inachevée du néant en disant " je ", car, en fin de compte, nous ne pourrons jamais être plus, dans une vie, que ce vide qui est " je ".

La nudité se cache, la mort se cache, être dépouillé de tout manteau est obscène, relève d'un interdit. L'interdit de la mort est le même que celui de l'amour, c'est l'interdit de la nudité, du dépouillement. Mais il n'y a d'interdit que pour être transgressé, et celui-ci s'y prête à merveille. Il ne faut reculer devant rien qui tenterait encore de nous asservir à la Vie contre la Mort. Il s'agit de compléter l'une par l'autre et non de les opposer, nous ne sommes vivants que parce que nous sommes mortels, et à chaque regard sur (dans) le miroir (quel qu'il soit), nous avons notre mort devant les yeux, il s'agit de la réintroduire dans la pensée, comme on l'a fait de la nudité dans la peinture, par une forme de renaissance. L'homme occidental a ignoré la mort comme il a ignoré le plaisir, qui sont tous deux des arts d'une certaine manière. Nous savons que la mort est liée au plaisir sexuel, que le corps mort est associé au corps nu, que la crainte ou l'angoisse qu'ils inspirent sont de même nature. L'Occident est submergé par différents types de " révolutions sexuelles ", en particulier celle des images, par films et magazines, mais également dans le cadre privé, l'occidental acquiert sa soi-disant liberté sexuelle. Parallèlement à ce voyage au bout du sexe, on assiste à des tentatives d'exploration scientifique du domaine de la mort qui ont grand peine à se développer, à cause des liens intimes que de telles recherches entretiennent avec la sphère paramédicale, voire médiumnique, en un mot, avec la magie au sens que ce mot peut encore avoir aujourd'hui. Le tabou sur la magie et la mort sera plus lourd à lever que celui condamnant le sexe, l'homme occidental a compris qu'il ne devait pas avoir peur du plaisir, depuis qu'il a appris à ne plus avoir peur de l'Enfer, mais il me semble que s'il n'a plus peur de l'Enfer il n'a pas encore perdu la crainte du Paradis ou du Néant. On peut espérer qu'une forme d'évolution quant au sexe débouchera sur une autre évolution, d'un ordre plus psychique, autour de la notion de mort.

On peut également étendre la crainte de la mort à la peur de l'excrément, de ce qui est mort dans nous et qui sort de nous. Peut-être même que cette crainte de l'anal, en général, est la plus présente et communément admise sous forme de dégoût et de rejet, dans nos sociétés modernes. Nous savons que la sexualité anale est principalement autoérotique, c'est peut-être pourquoi elle est plus

réprimée que la sexualité génitale. C'est sans doute aussi pour cette raison, qu'elle a une incidence assez grande sur la création artistique. Lacan dit que si un oiseau peignait ce serait en laissant choir ses plumes, et que comme nous n'avons pas ces plumes, l'homme va chercher ses couleurs " là où elles sont, c'est-à-dire dans la merde. (...) Le créateur ne participera jamais qu'à la création d'un petit dépôt sale, d'une succession de petits dépôts sales juxtaposés. " ¹¹. L'artiste construit, à partir de déchets, des oeuvres sublimes, son travail est de redonner vie à ce qui est mort, afin de créer de l'immortel ; n'est-ce pas ainsi qu'il se voit lui-même créé, d'un peu de terre ? Le beau est toujours l'enfant du sale, le dégoût se transforme en goût, la crainte en amour. Il est temps que toutes ces choses se sachent, car il en va de la santé mentale de l'homme. Nous vivons dans un monde où la grande majorité se cache les yeux, le nez, la bouche et les oreilles pour ignorer la petite minorité craintive qui s'aime en cachette. Je disais Plus haut que nous assistions à une pseudo révolution sexuelle, en particulier dans les images, mais il est évident que cet arbre est là pour cacher une forêt (vierge) qui pourrait être un nouveau jardin d'Eden. Le commerce du sexe n'aboutit qu'à une seule chose, c'est à calmer les masses momentanément, à leur enlever toute combativité, en leur faisant avaler, de force, un simulacre de liberté. De la même manière, le raz de marrée berlino-sauvage, charriant avec lui une forme d'idéal artistique de la dérision, du pervers homosexuel et de " l'expressionnisme ", est le filet lancé sur les jeunes artistes à fun de leur couper les ailes et d'acheter leur révolte à coups de dollars. L'Argent a appris que pour rester toujours au même endroit, il fallait faire de la révolution une source de profit ; lui qui, autrefois, dans le sein de l'Église, s'appliquait à prêcher la morale et la piété, est aujourd'hui toujours plus pervers et immoral. Marchand d'armes, de sexe, de drogue, voilà ce qui rapporte aujourd'hui. La société capitaliste entretient elle-même son ennemi, c'est le moyen le plus sûr de bien le contrôler. Il a fallu donner à la peur de nouveaux visages, afin de maintenir l'homme dans l'ignorance et l'écarter de sa vérité. Mais, en fin de compte, ce sont toujours les mêmes choses qui sont occultées par cette peur entretenue : la réalité du plaisir et celle de la mort. L'une et l'autre ont été médiatisées, sont sorties de la sphère personnelle, sensorielle ; elles ne sont plus vécues.

¹¹ Jacques Lacan : " Le Séminaire XI ", Seuil, Paris, 1973.

VI / MECONNAISSANCE DES IMPLICATIONS NATURELLES DE L'OBJET, DE L'ACTE, DE LA PAROLE.

Sans tomber dans une nouvelle théorie animiste, il me semble bon de relever un peu le voile qui recouvre, ce qu'on pourrait appeler, la force des choses. La recherche anthropologique a remarqué que dans quantité de civilisations " sauvage " ou primitives, le statut accordé aux objets, et en particulier aux objets non utilitaires, comme des bijoux , des boîtes, des talismans, des pièces de cuivre, mais également parfois à des plats, des cuillères sculptées, des couvertures armoirées, etc. est celui de porteurs de mana, du mana des propriétaires successifs. C'est justement ce mana qu'à la chose, qui force les dons à circuler, à être donnés et à être rendus. Les objets sont parfois transmis comme les femmes dans le mariage, les noms et les grades aux enfants, ils ont valeur d'êtres doués d'une puissance individuelle. Certaines boîtes blasonnées sont identifiées au donateur et contiennent son esprit, son âme. Il arrive que chacune des " choses de la famille " soit nommée comme une personne. " Les maisons et les poutres, et les parois décorées sont des êtres. Tout parle, le toit, le feu, les sculptures, les peintures ; car la maison magique est édiflée non seulement par le chef et ses gens (...) mais encore par les dieux et les ancêtres " ¹². Encore plus frappants sont les attributs des cuivres ; chez les Haïdas, ce sont les " choses plates divines ", des " excréments d'esprits ", ils portent des noms personnels et apportent la richesse. " Titres, talismans, cuivres et esprits des chefs sont homonymes et synonymes, de même nature et de même fonction, " ¹³. " Si on donne des choses et les rend, (...) c'est qu'on *se* donne en donnant et si on *se* donne c'est qu'on *se* " doit " - soi et son bien - aux autres " ¹⁴. Ainsi dans les sociétés primitives, tout, hommes, femmes, nourriture, biens talismans, sol, travail, services, offices sacerdotaux et rangs, va et vient, comme s'il y avait échange constant d'une matière spirituelle comprenant choses et hommes, et les mélangeant comme des éléments similaires.

A côté de cette force des choses que mettent en évidence les constatations ci-dessus, il ne faut pas non plus sous-estimer la force des mots et celle des actes. Ces deux forces, très voisines de celle décrite plus haut, nous amènent dans le domaine de la magie " primitive ", c'est-à-dire, dans le domaine du " faire " - la plupart des langues, pour nommer la magie, sont parties d'une racine comme " faire ", " acte ", etc. Les actes magiques utilisent du mana, qui est dans les hommes et dans les choses, pour des buts personnels ou collectifs, ils sont extrêmement variés et ne s'arrêtent pas au simple envoûtement. Les mots en

¹² Marcel Mauss : op. cit., p. 214 et suiv., " La force des choses " et " La monnaie des renommées "

¹³ Idem

¹⁴ Idem

particulier ont un pouvoir magique ; la formule et le rite magique vont presque toujours de pair, on peut dire que la magie est une forme d'utilisation des forces naturelles contenues autant, nous l'avons vu, dans les choses que dans les hommes.

Nous n'avons plus aujourd'hui cette relation symbolique directe au monde qui nous entoure, mais il en reste des traces et, bien entendu, elles sont faciles à faire ressortir dans la production artistique.

Qu'en est-il du mana d'un tableau ? L'esprit de son créateur - ou, comme le dit Lacan ¹⁵, son regard - n'est-il pas toujours présent dans l'œuvre ?

Nous voyons là intactes des relations homme-objet qui sont vieilles de millénaires et qui survivent jusqu'à nous. Peut-être sommes-nous aujourd'hui, en dépit de notre ignorance, impliqués de la même manière dans le monde des choses, du mana et du hau. En tout cas, il est évident que dans la connaissance de ces phénomènes d'échange ou de magie, nos civilisations modernes ont opéré une sorte de refoulement, et que l'anthropologie cherche à provoquer un " retour du refoulé ", afin de renouer avec l'ordre naturel primitif. Si aujourd'hui un scientifique " découvrait " une force, énergie, quelque chose de mesurable qui corresponde au mana en ceci qu'il serait présent partout, et que son intensité varierait suivant des règles extensibles aux notions primitives, personne ne le prendrait au sérieux, personne n'irait même vérifier ses théories ¹⁶. J'en viens parfois à me demander qu'est-ce que nous avons gagné dans tous ces développements techniques que nous n'ayons dû céder ailleurs sur un autre plan. L'homme ne s'est jamais autant méconnu dans son entourage naturel qu'au XX^e siècle. Nous ne tenons plus aucun compte de notre appartenance au monde, de notre rapport de semblable avec lui, comme si nous voulions nous venger de n'en être qu'une partie périssable. Toutes nos investigations scientifiques ont été menées vers ce profit : le rendement accéléré, la performance technique. Nous avons complètement laissé de côté tout ce qui ne touchait pas à l'industrie de près ou de loin, mis à part peut-être certaines sciences marginales comme justement la psychanalyse et l'anthropologie. L'homme du XX^e siècle se reconnaît plus dans un robot capable d'interpréter une partition au piano, que dans un sorcier africain, et pour cause. C'est bien à ce robot qu'il ressemble, ou qu'on veut le faire ressembler.

¹⁵ Jacques Lacan : " Le Séminaire XI ", Seuil, 1973, : " Il y a toujours eu du regard là-derrière ", p.104

¹⁶ Ceci est évidemment en allusion directe à la " découverte " faite par Wilhelm Reich de " l'énergie d'orgone " qui n'a jamais été jusqu'à ce jour ni confirmée ni infirmée de manière sérieuse, comme c'est d'ailleurs le cas pour toutes les autres affirmations de ce mauvais sujet de la science contemporaine.

VII / ETRE ET NE PAS ETRE

L'existence a une structure de drame, L'homme n'a conscience de son existence que par la souffrance, la douleur de n'être pas tout, et l'angoisse face à la mort. La volonté de l'homme est, dans ce drame, de refuser sa propre nature, qui est au fond celle de l'animal, d'être mortel. C'est par ce refus, que la connaissance (partielle) de cette mort fatale suscite, que l'homme croit avoir une existence réelle, une place dans l'ordre des choses, et qu'il prétend se situer au sommet de la pyramide à travers laquelle il voit la nature. C'est l'angoisse qui lui donne chair, et il entretient cette angoisse tout au long de sa vie. L'image de l'homme crucifié - et pourtant toujours vivant puisqu'il revient - est la dernière représentation sur laquelle l'homme projette son angoisse ; le supplicié qui est mort pour lui est sa propre vie, il s'identifie à lui, afin de supporter le goût amer du manque. Manque de réalité, manque de vérité sur laquelle s'appuyer. Que sommes-nous, puisque nous ne sommes que des images d'autres images ? L'art est une manière de tricher au jeu pour gagner de la vérité. L'homme a inventé l'art en même temps que l'angoisse, comme antidote.

Tout ce que nous déposons dans le temps et l'espace, et qui a l'air d'être fixé, la merde, l'œuvre d'art, le mot, le geste, nous accorde un semblant d'existence. Ils sont pourtant aussi vides que nous-mêmes, aussi factices. La seule réalité est dans le vide, dans la perte de soi, dans le " non-savoir " qui mène à l'extase¹⁷ ou dans la mort.

Bataille dit : " Renoncer au tout "¹⁸, mais n'est-ce pas là un moyen de l'atteindre justement ? Il parle également d'océan ou de désert pour représenter une communauté idéale d'êtres de connaissance¹⁹, ce qui a bien l'air d'être une forme de totalité dans le vide. " Renoncer au tout " serait-ce tendre à être rien, être un point noir, un trou noir ? Faire le sacrifice de son être dans un " être mort ", n'est-ce pas perdre le savoir humain, le retour à l'animal ? Quel serait alors le sens de l'écriture, de la peinture ?

Il me semble que l'on pourrait comparer l'homme et son " être au monde " au graphe d'une fonction mathématique, dont l'asymptote serait l'abscisse nulle. Une fonction dont la limite à l'infini serait zéro. Peut-être que cette fonction est celle du créateur justement. L'art est là pour rappeler sans cesse à l'homme son irréalité, son non-être, sa mort. Les icônes, les peintures d'église n'étaient rien d'autre et elles avaient une franchise qu'il est difficile de retrouver aujourd'hui. Les êtres représentés là n'étaient pas des vivants, et ils étaient pourtant plus que l'image du fils de l'homme, celle de l'homme " entier ". Ainsi l'homme faisait

¹⁷ Georges Bataille : " L'expérience intérieure ", Gallimard, Paris, 1954, II^e partie : " Le Supplice "

¹⁸ Idem, I^e partie

¹⁹ Idem

dans la religion l'expérience de sa mort par le regard, et de même aujourd'hui l'art ne peut avoir d'autre force que criminelle.

Le regard est le sens qui tue, l'oeil est un soleil noir dans lequel on s'abîme comme dans l'érotisme ou dans la mort. Il arrive qu'un regard donne la même impression de mort, de perte de soi qu'un orgasme, simplement parce qu'il est hors de la conscience, hors de la fiction, hors du langage. Le regard n'est pas vouloir dire, il est malgré nous notre fiction pure. Le regard arrête le temps. Parfois on joue du regard comme d'un revolver et l'on se perd dans les yeux de l'autre sur un coup de foudre. Le regard est don de soi, mais don qui nous dépasse et nous emporte réellement comme un emporte-pièce, car il est tout ce que nous sommes sans que nous puissions l'éprouver. Nous sommes nous-mêmes, par le regard, parce que le regard est le support du vide, qui relie les hommes entre eux. On ne peut mieux toucher que par le regard, parce qu'il est immatériel. Il n'a pas à s'embarrasser du corps pour établir le contact ; il est la face cachée de ce corps ; la face vivante parce qu'inconnue ; tout ce qui est connu est mort.

Ainsi le tableau est une forme de regard en attente, de regard suspendu, qui se donne à voir comme regard de l'artiste sur le monde et sur lui : le spectateur. Dans un tableau il n'y a que du spectateur, c'est pourquoi il est comme un être autant vivant que mort. L'auteur est toujours mort, ou alors le tableau n'est jamais fini. Faire un tableau c'est se donner la mort à un moment précis, signer une oeuvre c'est mettre son épitaphe - il n'est pas étonnant d'ailleurs que bon nombre de jeunes peintres actuels, dont je suis, ne signent pas leurs oeuvres - sans doute un moyen de sauver le nom de la déchéance. Nous n'avons pas d'espoir de survie, notre seul espoir est le désespoir. L'espoir est la source du malheur, on souhaite pour demain ce qui nous manque aujourd'hui, le désespoir est la source du bonheur, puisque nous ne sommes rien, et qu'aujourd'hui n'a pas plus d'existence. Pas plus qu'hier ou que demain, rien n'est, il n'y a que devenir. Être veut dire ne pas être. Nous vivons morts à chaque instant, la vie n'est autre chose qu'un masque sur le visage de la mort, la mort qui est ce qui est. Ainsi le désir d'être tout en un, qui semble animer l'artiste, est-il un désir d'être mort, puisqu'il n'y a de totalité que dans l'anéantissement.

VIII / *ŒDIPE ET ORESTE*

Le désir sexuel, le mouvement intérieur qui pousse à la recherche de la satisfaction des instincts sexuels, peut-il être de même nature que l'instinct de mort ?

Certains éléments me portent à croire à la possibilité d'une telle association, principalement le raisonnement freudien. Freud décrit l'instinct de mort comme une tendance, inhérente à tout organisme vivant, de reproduire un état originel, prénatal. C'est également le désir de repos, de l'égalisation des tensions chimiques internes, de l'insensibilité et de l'inconscience. C'est, pour Freud, " l'expression d'une sorte d'élasticité de la vie organique " ²⁰. Or n'est-ce pas dans la satisfaction sexuelle que cette élastique trouve un instant le repos ? Lors de l'accouplement, les tensions de la vie sont poussées à un maximum, et le plaisir est accompagné d'une chute de ces tensions dans un minimum de vie, un état second proche de la mort, une perte de soi dans le vide de l'inconscience. Si bien qu'on se plaît à penser, avec Elisabeth Kübler-Ross, psychanalyste devenue médium, que la mort est un orgasme multiplié par cent, par mille. (Une fois de plus, nous avons là une scientifique qui, partant de la psychanalyse, se retrouve sur des terrains encore vierges et extrêmement périlleux et qui, de ce fait, à cause des révolutions mentales que ses découvertes entraîneraient, est mise à l'écart, bafouée, laissée pour compte dans les tiroirs des " aberrations " scientifiques sans lien avec la raison. Dans cette attitude, on voit que l'intérêt de l'être humain pour les secrets de son existence est encore sous le contrôle sévère de la morale religieuse - il ne faut pas toucher à la mort, ça ne concerne que Dieu).

L'amour et la mort sont frères. La passion amoureuse est une violence qui pousse parfois au meurtre, qui tue comme une attaque. En se penchant un peu sur la mythologie - grecque en particulier on s'aperçoit que, dans pratiquement chaque mythe, la mort - violente - a pour cause l'amour, ou qu'il faut la mort pour libérer l'amour. Ce sont les deux rouages des situations tragiques qui représentent les situations de la vie.

Il n'y a pas tellement de différences entre Œdipe et Oreste, l'un et l'autre se libèrent de la tutelle parentale en accomplissant le meurtre, plus ou moins direct, d'un de leurs géniteurs, et ceci dans l'amour de l'autre, mais, pour l'un comme pour l'autre, cet acte déclenchera des châtements divins. Le seul point d'écart est que Œdipe est inconscient de ses actes et qu'il se punit lui-même avant la manifestation de la colère divine, alors qu'Oreste est coupable consciemment, et désire cette culpabilité pour son salut. L'important n'est pas tellement sur qui

²⁰ Sigmund Freud : " Au-delà du principe de plaisir " dans " Essais de psychanalyse " traduction française, Paris, 1927, cité par Roger Caillois dans " Le Mythe et l'homme ", Gallimard, Paris, 1938.

s'est porté le geste meurtrier, du père ou de la mère, - ceci est significatif, sans faire pas tellement de différence à mes yeux - mais à quel degré de conscience l'amour ou la mort du père (ou de la mère) sont mis en actes. En somme, Oreste est un Œdipe qui agit et ne se contente pas de subir : Œdipe savait qu'il devait tuer son père et épouser sa mère, mais il est aveugle et ne voit son malheur que pour se crever les yeux. Oreste, lui, ne cherche pas à fuir la réalité, au contraire, il remplit la mission que lui ont dicté les dieux, et venge la mort de son père sans se soucier des peines que ce geste criminel va lui faire endurer. Oreste est dans le réel, Œdipe dans l'imaginaire, mais ils sont le reflet l'un de l'autre. La réalité est le reflet de l'inconscient dans le miroir du " je ".

Tout ce que je vis m'est raconté.

BIBLIOGRAPHIE

- LOU ANDREAS-SALOMÉ :

" L'amour du narcissisme ", Gallimard, Paris, 1980

- GEORGES BATAILLE :

" Les larmes d'Éros ", Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961

" L'expérience intérieure ", Gallimard, Paris, 1954

" La Part maudite " Éditions de Minuit, Paris, 1967

" Histoire de l'œil ", Pauvert, Paris, 1967

" L'Impossible " Éditions de Minuit, Paris, 1962

- ANDRÉ BONNARD :

" D'Antigone à Socrate ", U.G.E., Paris, 1963

- ROGER CAILLOIS :

" Le Mythe et l'homme ", Gallimard, Paris, 1938

- GEORGES CHARBONNIER :

" Entretiens avec Claude Lévi-Strauss ", U.G.E., Paris, 1969

- SIGMUND FREUD :

" Introduction à la psychanalyse " P.B.P., Paris, 1976

" Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ", Gallimard, Paris, 1927

" Essais de psychanalyse ", Gallimard, Paris, 1933

" Ma vie et la psychanalyse ", Gallimard, Paris, 1950

- ROBERT GRAVES :

" Les mythes grecs ", Fayard, Paris, 1967

- ARTHUR KOESTLER :

" Le Yogi et le Commissaire ", Calmann-Lévy, Paris, 1954

- JACQUES LACAN :

" Le Séminaire, Livre I ", Seuil, Paris, 1975

" Le Séminaire, Livre XI ", Seuil, Paris, 1973

" Écrits I ", Seuil, Paris, 1966

- CHRISTIAN LIMOUSIN :

" Bataille ", Éditions Universitaires, Paris, 1974

- MARCEL MAUSS :

" Sociologie et anthropologie " P.U.F., Paris, 1950

- FRIEDRICH NIETZSCHE :

" L'Antéchrist " U.G.E., Paris, 1967

" Ainsi parlait Zarathoustra " Librairie générale française, Paris, 1972

" La Généalogie de la morale ", Gallimard, Paris, 1964

" La Naissance de la Philosophie à l'Époque de la Tragédie grecque ",
Gallimard, Paris, 1938

- WILHELM REICH :

" Premiers Écrits ", Payot, Paris, 1976

" L'Éther, Dieu et le Diable ", Payot, Paris, 1973

- Revue L'ARC :

N.. 48 " Marcel Mauss " Aix-en-Provence, 1972

N.. 83 " Wilhelm Reich " Aix-en-Provence, 1981