

COLLOQUE

« Autour d'Henry Darger »

au Trinkhall museum, du 24 au 26.04.2024

La question de l'adresse auctoriale à l'épreuve de Darger

Clarisse Michaux

*NB : Texte de la conférence prononcée le jeudi 25 avril 2024,
au Trinkhall museum.*

Faites-en ce que vous voulez

Henry Darger a écrit une saga d'une ampleur colossale, sur laquelle il a travaillé toute sa vie ou presque. Une saga richement illustrée, de pas moins de trois cents illustrations. Il a *voué* sa vie à son œuvre. Et voué n'est pas un mot excessif car tout y est passé : son temps, et le peu d'argent dont il disposait (ses maigres revenus lui ont servi à réaliser des agrandissements d'images qu'il glanait dans les comics ou les magazines publicitaires et qu'il décalquait ensuite pour réaliser des compositions personnelles, très colorées). Il y a résolument la force d'une vie dans cette œuvre, *In the realms of the unreal*. Et en même temps, il n'en a parlé à personne. Il n'a pas eu, de son vivant, de lectorat. Il n'est même pas tout à fait sûr qu'il ait cherché à se faire éditer. On a retrouvé, il est vrai, les coordonnées d'un éditeur de livres pour enfants dans ses carnets ; mais aucune trace de démarche de publication telle qu'une lettre de soumission de son manuscrit à une maison d'édition.

C'est *in extremis*, alors qu'il s'apprêtait à mourir, que Nathan et Kiyoko Lerner, ses logeurs, ont découvert sa production foisonnante. Ses propriétaires sont des artistes. Et la précision, on s'en doute, n'est pas gratuite. De toute évidence leur regard de praticiens a eu une incidence sur la prise en considération de l'œuvre de Darger. Nathan et Kiyoko Lerner ont estimé qu'ils étaient face à une œuvre, dont il s'agissait de prendre soin — de sorte qu'ils se sont enquis auprès de leur auteur, Henry Darger, de sa volonté quant à la conservation et la diffusion de son œuvre. Sur son lit de mort, Darger leur aurait répondu, en substance : faites-en ce que vous voulez. Comprenez : si vous voulez, vous pouvez tout à fait jeter le travail d'une vie au feu. Désormais, je n'en ai plus rien à faire.

Voici ce que je retiens de cette situation pour le moins étonnante. Et je pense que mon étonnement est en partie dû à l'ampleur de l'œuvre. Ce n'est pas rien ce qu'a fait Darger. Il a bâti un univers entier. C'est une épopée. Ce sont quinze mille pages de narration. Il vaut de le rappeler : le travail d'une vie, donc. Et puis, en définitive, aucun lectorat. Et peut-être pas même de *poursuite* d'un lectorat. Pas de désir de diffusion de l'œuvre apparemment. Ni même de désir de conservation de l'œuvre (si l'on se fie à son « faites-en ce que vous voulez »).

L'indifférence affichée quant au destin d'une œuvre dans laquelle il s'est tant investi suscite inmanquablement des questions. L'œuvre de Darger est-elle une œuvre d'art ? Oui, à tous les coups. Ce n'est même pas un débat. C'est comme ça qu'on la reçoit aujourd'hui. Et c'est d'ailleurs ce qu'il faut penser qu'il pensait lui-même de son œuvre. C'est une œuvre d'art. Une œuvre d'art qui a emprunté des codes de production d'artefacts culturels somme toute très classiques : c'est un récit, qui tient du conte, qui tient de l'épopée. C'est un récit qui prend appui aussi sur une certaine tradition littéraire : *Uncle's Tom Cabin*, *The Wizard of Oz*, etc . Je n'insiste pas, c'est un non-débat. Maintenant, Darger est-il l'auteur de son œuvre ? Cela aussi me semble un faux débat. Oui, Darger est l'auteur de son œuvre, pas plus ni moins que Proust l'est de *La recherche du temps perdu*. Mais se concevait-il lui-même comme un auteur ? Oui, on

dirait bien que oui. Il a signé. Et il parle de lui dans sa biographie comme d'un artiste. Au-delà de ces questions confortables, cette situation nous interroge quand même.

Une œuvre sans public

De prime abord, l'œuvre de Darger est une œuvre sans public. Il n'avait pas l'intention, on dirait, de publier à tout prix son œuvre : il était prêt à mourir en paix dans l'idée que son œuvre ne serait pas lue par autrui. Ceci justifie une nouvelle question. L'œuvre de Darger fait-elle partie d'une catégorie très spéciale d'œuvres d'art qui seraient des œuvres sans public ? L'œuvre de Darger est-elle dépourvue d'adresse auctoriale ? Et encore, une question en appelle une autre, par ricochet : une œuvre doit-elle nécessairement s'adresser à un public pour être une œuvre ? Autrement dit, le public est-il une condition définitoire de l'œuvre d'art ?

Nous sommes en droit de poser ces questions pour une bonne raison : on dirait que le fait que l'œuvre de Darger a eu un public est tout à fait accidentel. Faisons le raisonnement à rebours. Pas de Kiyoko ni de Nathan Lerner, mais plutôt des propriétaires hygiénistes qui veulent récupérer une chambre propre et vide. Ils jettent tout au bac, et l'œuvre de Darger n'existe pas. Prolongeons même l'hypothèse. L'œuvre de Darger a été mise au feu par les vilains propriétaires hygiénistes. L'œuvre de Darger a-t-elle seulement existé un jour comme œuvre ? Ou est-elle devenue une œuvre uniquement parce qu'elle a en définitive, et par chance, rencontré un public ?

Il faut se rendre à l'évidence, je crois que l'œuvre de Darger était déjà une œuvre et aurait continué de l'être même si elle n'avait jamais rencontré de public empirique. Je crois que l'œuvre de Darger ne nous a pas attendus, nous, pour devenir une œuvre. Et je ne crois pas non plus, même si on peut être en quelque sorte reconnaissants à leur égard, que le couple Lerner soit responsable de l'auctorialité de Darger. Ce n'est pas parce que les Lerner ont découvert Darger qu'il est devenu l'auteur de son œuvre. De la même manière que ce n'est pas parce que Dubuffet a découvert Adolf Wölfli qu'il l'a constitué en auteur. De la même manière enfin que l'Amérique n'a pas attendu Christophe Colomb pour exister.

Cela va sans dire, le phénomène de reconnaissance sociale participe de la constitution d'une scène auctoriale. Les logiques de visibilité, de validation, les structures discursives, l'intégration d'un objet dans un régime de sensibilité, etc., tout cela a une importance cruciale, certes. Mais être l'auteur d'une œuvre ne dépend pas entièrement de la reconnaissance sociale. Il importe donc de distinguer deux régimes différents : un niveau empirique et un niveau logique. J'y consacrerai un moment plus tard. En attendant, je reviens à mon problème. Si je maintiens que Darger est l'auteur d'une œuvre d'art, appelée *In the Realms of the Unreal*, suis-je pour la cause forcée de dire qu'une œuvre d'art peut se passer de la composante public ? Non, je ne crois pas.

Je crois qu'il est indéniable que l'œuvre de Darger a un public. Plus encore, il est

indéniable que l'œuvre de Darger, avant même que Kiyoko et Nathan Lerner ne la découvrent, avait déjà un public. Cependant, disons-le tout de suite, le public dont l'œuvre de Darger a bénéficié, avant que le couple Lerner ne découvre son œuvre, ce n'est pas Darger lui-même. Darger n'a jamais été son propre public. Je rejoins ici une observation formulée par Xavier Mauméjean dans sa thèse de doctorat : Darger n'est pas son propre lecteur, il est tout au plus son re-lecteur . Il est capital d'y insister car jamais Darger ne sera dans une position de découverte complète par rapport à son œuvre. Il la connaît *toujours déjà* parce qu'il l'a écrite. On peut postuler tous les trous de mémoire du monde, il est dans une pré-affinité avec son œuvre, tout bonnement parce que c'est la sienne ; il n'a pas un regard vierge vis-à-vis de celle-ci.

En disant que Darger n'est pas son lecteur mais son re-lecteur, on dispose d'un élément de réponse bien plus riche qu'il n'y paraît. Re-lire, cela implique souvent de corriger, d'évaluer la qualité de la production artistique dont on est à l'origine. Relire veut donc dire que le caractère abouti — ou fini — de l'objet importe. Ce serait une manière de dire que Darger n'est pas en train d'écrire une histoire comme on est en train de faire du vélo pour la beauté du geste, sans prêter gare au résultat de l'action qui se serait cristallisé dans un objet.

Peut-être, oui, la création est toujours une activité autotélique, quel que soit le médium artistique dont il est question, et je ne voudrais pas établir une distinction douteuse entre les médiums : médiums par exemple des arts qui génèrent des objets dits éphémères (la danse improvisée, la performance, etc.) ; et médiums qui connaissent des productions stables dans le temps (la peinture, la fiction écrite, etc.). Les considérations de ce genre, qui veulent *figer* dans une typologie des œuvres des séparations entre les médiums, sont souvent essentialisantes : elles manquent complètement le cap depuis longtemps dépassé en art contemporain, et qui est celui de l'intermédia . Je ferme la parenthèse, ce que je veux dire, très modestement et sans engager, je l'espère, une théorie essentialisante des médiums, c'est tout simple : en se re-lisant, Darger montre qu'il pense sa saga dans un horizon global qui est celui de la *cohérence* de son œuvre. Je continue sur cette piste. En se relisant, et surtout en se *corrigéant*, c'est à dire en rectifiant des incohérences de données sur le nombre de morts dans une bataille par exemple, Darger prête une importance à ce que la contradiction non-maitrisée ne soit pas un frein dans la réception de son texte. En d'autres mots, il prête une importance à la réception de son texte.

Des indices d'adresse auctoriale

À l'examen, il y a plein d'autres indices, outre la relecture, qui prouvent que Darger intègre la question de la réception à la poétique de son œuvre. Je disais plus tôt qu'il n'y avait pas d'adresse auctoriale dans le texte de Darger. Ce n'est pas vrai. Le texte

comprend plusieurs occurrences de « oh toi lecteur ». Par ailleurs, le texte est lisible, c'est à dire déchiffrable. On n'est pas devant un cas de gribouillis que seul Darger serait capable de décoder. Petite parenthèse : je ne suis pas en train de dire que les gribouillis sont exclus *de jure* du domaine des arts. Cy Twombly s'en est plutôt bien sorti. La grande différence c'est que le gribouillis s'offre à une appréciation graphique et pas à l'appréciation textuelle. Donc bien à l'inverse de Twombly, la graphie de Darger est très lisible, et très facile à décoder. *D'ailleurs*, parlons de code, Darger a recours à une langue partagée par une communauté linguistique plutôt large, l'anglais. D'ailleurs, au-delà du code partagé de la langue, le monde que construit Darger s'étaye grâce à des références intertextuelles, elles aussi, largement partagées (puisqu'il s'agit d'œuvres de culture diffusées qui engagent une compétence "encyclopédique" du lectorat). En effet, les cadres de discours mobilisés ne concernent pas strictement des événements personnels dont la référence nous échapperait comme « le jour où j'ai perdu ma dent de lait », ou « le soir où Annie ma baby-sitter m'a grondé ». Bref, on n'est pas devant un cas de *glossolalie*, où un locuteur parlerait une langue connue de lui seule. Et ça, ce n'est pas rien.

Voilà pourquoi je résistais tout à l'heure à dire que Darger est son propre public. Ce n'est pas, ou ce n'est pas *que* de l'auto-animation qui se produit ici. Voilà pourquoi ce serait un peu facile de dire qu'il s'est construit « son petit univers » et d'en rester là. La tentation est grande pourtant. Il y a bien des indices qui prouvent que Darger ne se fiche pas de la réception. Pourtant je disais tout à l'heure qu'il s'en fichait d'avoir ou non un lectorat... Je pense que ces deux assertions ne sont pas incompatibles. C'est donc que les coordonnées spécifiques de la création de Darger nous permettent de faire une distinction importante entre le lectorat empirique et le lectorat idéal.

Lectorat empirique et lectorat idéal

C'est un distinguo qui n'est pas de mon cru et qu'on peut retrouver dans ses variantes (ex : lecteur réel, lecteur implicite) sous la plume de théoriciens de l'art, et de la littérature, qui ont fait partie ou qui ont gravité autour de ce qu'on a appelé l'École de Constance. Sans détailler ce distinguo, on pourra se contenter de dire provisoirement ceci : le lecteur empirique, c'est vous et moi, ce sont des personnes de chair et d'os qui existent dans le temps ; le lecteur idéal, on dira en attendant que c'est *l'idée* d'un lecteur, et même plutôt d'un bon lecteur, au sens où l'on parle de « bon élève », de celui qui comprend directement ce qu'on veut dire. À quoi me sert ce couple conceptuel ? Il sert à distinguer un certain type de public d'un autre, et surtout, à désigner lequel parmi ceux-ci, n'est pas un public si important *au stade de la conception de l'œuvre d'art*. Le public qui n'est pas si important au stade de la conception de l'œuvre d'art, c'est le lectorat empirique, c'est nous. Si on veut aller un degré plus loin, il *convient* peut-être d'évincer le lectorat empirique au stade de la création des œuvres d'art. Et l'œuvre de

Darger nous offre la matière ou le support pour penser cette éviction souhaitable du public empirique.

Quand je dis éviction souhaitable, je pourrais avoir des mots plus durs encore. Ce que Darger nous propose de penser, ce n'est pas seulement une éviction souhaitable du public, c'est la *mort* du public. Exactement comme Barthes nous demandait d'envisager la mort de l'auteur. Et je dis « exactement comme » parce qu'en fait, quand on lit Barthes, on comprend très bien que l'auteur n'a pas disparu une fois mort. Mais aussi, en lisant Barthes, on comprend qu'il n'avait pas, en définitive, ce qu'on peut appeler « une dent contre l'auteur ». Il en avait contre autre chose.

La mort de l'auteur : une vieille chanson dont on n'entend plus les paroles

Quel est le contexte de la déclaration de la mort de l'auteur ? Dans les grandes lignes, c'est un contexte d'hypertrophie théorique. Au sein de la critique littéraire, il n'y en a que pour l'auteur. L'auteur prend trop de place. De sorte que, interpréter un texte, c'est s'en remettre à la toute-puissance de l'auteur qui est le gardien des clefs de lecture de son œuvre. Or ce genre de conception occulte complètement l'activité herméneutique et inventive du lectorat. Le lectorat se débrouille très bien pour lire, il n'a pas besoin du Dieu-auteur, il n'a pas besoin d'un patron, il n'a pas besoin d'un propriétaire, il n'a pas besoin d'un père. Ce que fait Barthes, c'est donner un coup de sifflet. Mais il n'interdit pas pour toujours à l'auteur de monter sur le terrain. Il fait simplement en sorte de le remettre à sa place ; c'est à dire qu'il essaye de redonner au public sa légitimité dans le processus de réception des œuvres d'art.

Comment Barthes remet-il l'auteur à sa place ? Il ne disqualifie pas l'auteur de bout en bout, il s'attaque uniquement à la dimension nocive et tyrannique de l'auteur. Cette dimension nocive et tyrannique est circonscrite, elle coïncide avec la personne de l'auteur. Le nerf de la guerre c'est la personne, pas la fonction. Le programme d'assainissement théorique que propose Barthes est un programme qui part en guerre contre la sacralisation de la *personne* de l'auteur mais pas contre la *fonction* de l'auteur. Voyez à ce sujet le partenariat scientifique qu'il signe avec les propositions avancées par les études de linguistique qui lui sont contemporaines — et auxquelles il contribue abondamment. En linguistique, à son époque, on propose de définir l'énonciation essentiellement comme un processus vide :

L'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

Nul besoin des personnes, les sujets d'énonciation font très bien l'affaire. Et il faut

prendre au sérieux jusqu'au bout cette proposition théorique. Si on ne la lit pas à moitié, on découvre qu'il y a une *réversibilité* de la déclaration de Barthes. De sorte que, lorsque Barthes achève son article en disant que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur », le lecteur qu'il vise, et qui peut désormais naître, n'est pas pour autant la petite personne empirique du lecteur. J'en veux pour preuve le texte de Barthes lui-même, quand il aborde la question de la destination d'un texte et donc, de son public : « cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie » .

Assurément, au moment où Barthes se positionne, il fallait absolument revaloriser le pôle de réception en art qui avait été négligé. Toute la force de son positionnement consistait donc à tirer avant tout sur l'auteur et non sur le lecteur. Mais aujourd'hui, dans un contexte d'hypertrophie théorique différent, il est peut-être nécessaire de tirer un coup aussi sur le public.

Un public hypertrophique

En quel sens puis-je avancer que nous évoluons actuellement dans un contexte d'hypertrophie théorique différent de celui de Barthes ? Parce que les esthétiques de la réception, héritées en partie de l'École de Constance, bien qu'elles aient rendu un fier service à la théorie de l'art, ont donné lieu à des dérives un peu fâcheuses. C'est au détour de la lecture d'un cours de Bourdieu sur Manet que je m'en suis fait la réflexion. Bourdieu s'y plaint de la version frelatée des esthétiques de la réception qui, tout en ayant eu le mérite d'avoir rendu, par le biais de l'herméneutique, le texte à sa polysémie, ont conduit à dire que le récepteur est aussi un créateur quand il reçoit une œuvre. Dire du récepteur qu'il est un créateur, cela exaspère Bourdieu. Mais son exaspération peut nous aider à réfléchir.

Quand on y réfléchit, oui, le récepteur est actif dans le cadre de la réception d'une œuvre d'art. Et il conviendra d'ailleurs de préciser cette activité. Cela étant, il est peut-être un peu exagéré de parler de lui en termes de créateur, ou du moins, il n'est pas créateur dans le même sens que l'est l'auteur. Car affirmer que le récepteur est autant créateur que l'auteur, c'est un peu comme si ma mère apportait un gratin de courgettes à table et que, sous prétexte que je suis en train de le manger, je considère qu'en le mangeant, j'ai moi aussi un peu contribué à le cuisiner.

C'est d'ailleurs une des interprétations les plus spontanées que l'on donne à cette célèbre maxime duchampienne. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». D'une certaine manière, oui, c'est le regardeur qui fait l'œuvre. Mais en disant cela, on ne doit surtout pas éluder le fait que le premier regardeur, c'est quand même Duchamp lui-même, l'auteur ; et que, nous, comme spectateurs, nous ne faisons que coopter son regard. La première dérive des esthétiques de la réception est donc une dérive d'ordre épistémologique. Elle consiste en une description scientifique de la réception

qui contribue à une surévaluation et une survalorisation de l'activité spectatorielle. Le deuxième genre de dérives des esthétiques de la réception n'est plus une dérive d'ordre épistémologique, mais une dérive d'ordre pratique. Cette dérive d'ordre pratique relève de la politique culturelle, au sens de la logique commanditaire exercée par les institutions et formulée aux artistes ; il s'agit d'une politique culturelle qui débouche sur des injonctions poétiques concrètes. Je m'explique. Je parle ici de la logique des institutions culturelles qui formulent la commande explicite ou implicite d'œuvres *participatives*. On veut des œuvres qui rendent le spectateur actif. Il faut que le spectateur puisse se sentir aussi un peu l'auteur. Ce genre de politique culturelle, qui se manifeste aussi à travers des procédés curatoriaux, tend à combiner plusieurs défauts. Premier défaut : l'obsession qui est celle de vouloir à tout prix rendre actif le spectateur, dans sa toute bonne volonté qui est celle d'augmenter la liberté spectatorielle, conduit paradoxalement à renforcer l'autorité de l'auteur. Je renvoie ici à la critique formulée par Rancière dans *Le spectateur émancipé*.

Liberté et aliénation spectatorielle

Voici ce que dit Rancière dans le spectateur émancipé : « le modèle de rationalité » depuis lequel on a jugé la réception des œuvres d'art est un modèle paradoxal. Le spectateur y est conçu de façon essentiellement paradoxale. Le paradoxe se présente de la manière suivante. D'un côté, on dit qu'il n'y a pas d'œuvre d'art sans spectateur — ce qui est une manière de valoriser le spectateur. De l'autre côté, on dit que c'est un mal que d'être spectateur, puisque quand on est spectateur, on est passif. Être spectateur « c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur c'est être séparé (...) du pouvoir d'agir ». La conclusion qu'on a pu tirer depuis ce modèle de compréhension spécifique de ce que c'est qu'un public engageait à faire de l'art différemment. On a estimé qu'il fallait une autre manière de faire de l'art : une manière de faire de l'art non pas qui supprimerait les spectateurs, le public. L'idée n'est pas non plus de faire de l'art devant des « sièges vides », mais plutôt un art qui transformerait « la relation optique passive » qui est impliquée par le dispositif artistique. Il nous faut un art « où [les spectateurs] deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs ».

Telle est donc la situation. Le dispositif artistique génère un problème, qui est celui de la passivité des spectateurs. Ensuite, après avoir causé ce mal, le dispositif artistique se propose de le réparer en changeant les modalités de la réception des œuvres d'art. Or, dessiner le nœud de cette façon, c'est se rendre incapable de le défaire, nous dit Rancière.

En effet, si l'on met en charge l'auteur — ou les institutions — de rendre actif le spectateur, on est presque assuré de rigidifier l'état de passivité dans lequel on l'a plongé. Puisqu'il s'agit d'exercer sur le spectateur une autorité paternaliste depuis laquelle

on lui montre la voie pour devenir actif. Montrer la voie à quelqu'un pour *devenir actif* c'est maintenir constant l'écart entre l'activité et la passivité. Puisque dans ce schéma, on suppose qu'il y a quelqu'un qui est d'emblée actif et qui *sait* comment l'être ; et qu'en face, il y a quelqu'un qui est passif et qui ne sait pas comment devenir actif par ses propres moyens. Heureusement, Rancière ne nous laisse pas les bras ballants.

Le spectateur émancipé : une chanson très connue dont on aime toujours les paroles

« L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, (...). Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui ».

L'émancipation commence quand on considère qu'elle est déjà là, ou plutôt, quand on considère que les parties en présence sont déjà dotées d'une puissance d'agir dont l'auteur n'a pas la toute maîtrise. Ceci exige que l'on sorte d'une définition caricaturale de l'activité. Être actif ce n'est pas nécessairement être debout, ce n'est pas nécessairement être sur une scène. Ce n'est pas nécessairement parler, ni agiter les bras.

Rancière encore :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le « bon » terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même. Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelait naguère citoyens actifs, capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens passifs, indignes de ces fonctions, ceux qui travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger ; l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas.

Il faut, en résumé, cesser de diaboliser la place du spectateur comme une place nécessairement condamnée à la passivité. La poser comme passive en cherchant à la conduire *ensuite* vers l'activité est la meilleure manière de la réduire à la passivité — ce qu'elle n'est pas d'emblée. On n'est pas obligé de mettre les spectateurs sur la scène, et les performeurs dans la salle ; on n'est pas obligé de déplacer l'art dans la rue, dans la ville ou dans la vie, nous dit Rancière. Certes, « ces efforts pour bouleverser la distri-

bution des places ont produit bien des enrichissements de la production » artistique. Mais ce n'est pas un réquisit. Il faut d'emblée investir l'activité du spectateur qui est toujours déjà là. Il ne faut pas sous-estimer ce qui est déjà là.

La perfidie des politiques culturelles et des poétiques qui mettent le paquet sur la transformation du spectateur passif en spectateur actif consiste à présupposer qu'il est nécessairement passif à l'origine : elle consiste en définitive à nier son activité.

Je reviens à la structure de mon raisonnement. Je parlais des dérives des esthétiques de la réception, ou des dérives qui ont eu lieu à partir d'héritages d'esthétiques de la réception. La première dérive peut être caractérisée comme une dérive épistémologique qui conduit à une surévaluation du rôle du public. Et la deuxième dérive correspond davantage à une dérive pratique en tant qu'elle relève des politiques culturelles au sens large : autant celle des auteurs que celles menées par les institutions qui instrumentalisent les auteurs — en leur commandant de préférence des œuvres participatives. En sous-main, ce sont en fait des politiques culturelles qui sous-valorisent l'activité spontanée du spectateur en se faisant la mission de l'animer. Le présupposé épistémologique de telles politiques est donc une sous-valorisation de l'activité spectatorielle. Soit on survalorise, soit on sous-valorise l'activité spectatorielle. L'antidote est simplissime. Il faut redonner au spectateur sa *juste* place en tâchant de tenir ensemble ces deux vérités : le spectateur n'est pas créateur comme l'est l'auteur ; le spectateur n'est pas un ectoplasme à qui il faudrait donner des vitamines d'activité. Il convient donc de décrire l'activité du spectateur en des termes équilibrés.

L'activité du spectateur

En quoi le spectateur est-il indispensable dans son activité ? Et de quoi son activité est-elle faite ? Il y aurait matière à s'exprimer dans des champs lexicaux différents suivant les médiums. Je me focaliserai ici sur un type de spectatrices bien particulier, la lectrice — puisque c'est ce type de spectatrice-ci qui nous intéresse dans le cas de Darger. L'œuvre de Darger est avant tout un texte, illustré, certes, mais un texte d'abord, qui suppose un lecteur ou une lectrice.

Afin de penser spécifiquement l'activité du lectorat, il paraît tout indiqué de s'en référer au *Lector in fabula* d'Umberto Eco. Qu'est-ce qu'un texte narratif pour Eco ? C'est « une machine paresseuse ». C'est une machine faites de blancs, d'espaces vides, qu'il s'agit impérativement de combler d'une manière ou d'une autre. Un texte est nécessairement un texte à trous, c'est une chose qui se donne comme à-être-complétée. Ou encore, un texte est une machine présuppositionnelle, qui attend d'être actualisée. Le texte doit *devenir* un texte : le texte, pour ne pas demeurer à l'état de traces de mouches sur une page — ou de sons disposés les uns à la suite des autres lorsqu'il est mis en voix — doit être corrélé à un « code donné », un « contenu convention-

né ». « Le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur (pas nécessairement empirique) capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes » étant donné que « tout message suppose une compétence grammaticale du destinataire ». Empruntons à Umberto Eco un exemple, ainsi que l'ossature de l'analyse qu'il en donne :

Ninon entra dans la pièce. « Tu es revenue, alors ! » s'exclama Jonas, radieux.

Même devant une phrase aussi élémentaire, et peut-être *surtout* devant une phrase aussi élémentaire, il importe de mesurer toutes les opérations interprétatives auxquelles se livre le lectorat. Comprendre cette phrase, c'est prendre activement une série de décisions quant à la signification d'un propos. D'après une règle conversationnelle familière, « en présence de deux personnages seulement » et « en l'absence d'éclaircissements alternatifs », nous dit Eco, la lectrice décide que Jonas s'adresse à Ninon, et non pas à sa chaussure. Deuxième opération décisionnelle de la lectrice, au-delà de l'application de cette règle conversationnelle basique : la lectrice effectue une opération extensionnelle. Elle « [détermine] une portion de monde habitée par deux individus », Jonas et Ninon, qui sont « dotés de la propriété d'être dans la même pièce ». On peut ajouter que cette portion de monde est décorée à sa guise et selon sa sensibilité. Cette pièce peut être un saloon texan, comme une cuisine rose bonbon. Par prudence interprétative, il y a fort à parier que cette portion de monde se présentera d'abord sous un jour sobre pour être à même d'épouser plus tard les précisions apportées par l'auteur au cours du récit. Mais imaginons que l'auteur demeure avare en description tout au long de son livre, il n'est pas exclu de postuler un lecteur prodigue en mobilier.

On pourrait discourir longtemps sur cette phrase minuscule. Bien d'autres « mouvements coopératifs » entrent en jeu. On en restera simplement à cette idée-force. Par définition, un texte mène une existence « parasitaire » — ou symbiotique si l'on est optimiste. « Un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire ». Par définition, nous disons, parce que le texte qui serait exhaustif (et non économique) correspond à une impossibilité logique. En effet, le langage suppose le langage. Un texte exhaustif devrait contenir une quantité hallucinante — et même infinie — de données si le lectorat ne faisait pas usage de sa compétence encyclopédique qui le rend capable d'associer à tout mot un certain sens, un univers de discours et de faire un usage approprié des mots et de cet univers de discours. Un texte exhaustif devrait préciser qu'une pièce est un espace délimité au sein d'un contenant plus grand qu'on appelle un bâtiment. Un texte exhaustif préciserait que Ninon est une personne humaine, dotée de la faculté de parler, d'entendre, etc. Mais je ne m'attarderai pas là-dessus parce qu'on en aurait pour des heures. Cela ne nous apporterait d'ailleurs que peu de plaisir sur le plan scénaristique — puisque Jonas, Ninon, et nous-mêmes, en resterions au stade de la porte ouverte dans une pièce. Or ce qui nous intéresse vraiment c'est la suite de l'his-

toire. C'est là mon deuxième point. Même s'il était possible qu'un texte soit exhaustif, un texte exhaustif aurait toutes les chances d'être d'un ennui mortel. Et c'est fondamental de le dire. Si l'exhaustivité augmente les probabilités de l'ennui, c'est parce que le plaisir esthétique éprouvé dans la réception d'un texte est tributaire de la marge de manœuvre que nous laisse l'auteur dans la lecture.

Une liberté prévue par l'auteur

Reprenons cette suggestion élémentaire d'Umberto Eco : le texte mène sa vie grâce à l'activité comblante du lecteur. Mais il faut tout de suite y ajouter ceci. Les trous — pas tous évidemment (il ne faut pas non plus faire un portrait d'omnipotence et d'omniscience à l'auteur) — les trous sont *prévus* par l'auteur. Les trous sont prévus par l'auteur, le lecteur les comble, d'après une liberté spectatorielle qui lui est propre, mais la liberté qu'il exerce s'exerce le plus souvent dans des conditions *prévues* par l'auteur. Quel est l'exemple type de cette liberté du spectateur *prévue* par l'auteur ? L'exemple-type, c'est un récit qui se termine par une fin ouverte, une fin qu'il appartient au récepteur de déterminer.

Anatomie d'une chute. Il y a un public pour dire que Sandra a tué son mari et qu'elle est une manipulatrice ; comme il y a un public pour dire que Sandra n'a pas tué son mari et qu'elle est de bonne foi. Et il y a même un public pour dire que Sandra a tué son mari, mais que tuer son mari dans ces circonstances, ce n'est pas une chose si grave. Or *toutes* ces "fins" sont également recevables, car elles sont toutes compatibles avec tous les éléments livrés par ailleurs dans le récit. Évidemment, l'autrice n'est pas dupe des suppositions du public. C'est même un des ressorts essentiels de son œuvre. De sorte que la construction de son récit se conçoit d'après une partie d'échecs. Qu'est-ce que le spectateur va penser quant à la potentielle culpabilité de Sandra si je dis que Sandra était colérique ? Ensuite, qu'est-ce que le spectateur va penser si je dis que son mari était profondément jaloux et qu'elle, au contraire, n'éprouvait aucune jalousie à son égard ? Jeu d'anticipation des conclusions tirées par le spectateur, dont la préfiguration par l'autrice lui permet de dessiner les ouvertures qui structurent la poétique de son œuvre.

Si la métaphore du jeu d'échecs est dotée d'une certaine force explicative, il n'est toutefois pas nécessaire d'envisager cette relation de manière agonistique. Toutes les occasions que je saisis, comme spectatrice, pour exercer ma liberté interprétative ne se font pas nécessairement dans le dos de l'auteur ni à ses dépens : *a priori* les trous laissés par lui dans le texte sont la marque de son art. « Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre ». Ainsi en est-il de Darger, et de l'issue explicitement duelle de sa saga laissée en pâture au lectorat. Qu'on y pense. La fin de la saga dargérienne est

double. Il y a deux fins à sa saga : une fin heureuse et paisible (la guerre est terminée) ; et une fin déchirante, où la violence se poursuit. Dans les structures objectives du texte, il y a une place que l'auteur laisse au lectorat. Le texte attend un lectorat qui actualise une des fins possibles prévues par l'auteur. Il est crucial de dire « *dans les structures objectives du texte* » : cela signifie que le « lectorat idéal » n'est pas un pur fantasme théorique, mais qu'il est *dans* l'objet. Loin d'être une instance évanescence, le lectorat idéal apparaît comme un instrument poétique concret qui intervient au stade de la conception de l'œuvre d'art — et dont la prise en considération laisse des traces matérielles objectives et saisissables dans l'objet. Au recto la guerre. Au verso la paix.

Heureuse nouvelle ! Il y a donc bien une place pour le lecteur. Et nous pouvons rassurer ces dames et messieurs les commanditaires d'œuvres participatives, la place laissée au spectateur est bien celle d'un spectateur *actif*. Mais pourquoi s'obstiner alors à parler de lectorat idéal ? Pourquoi ne pas parler directement et plus franchement de lectorat empirique ? Parce que c'est Darger qui nous oblige à parler en ces termes. Parce que l'attention de Darger, son adresse auctoriale, concerne un niveau transcendantal, un niveau qui touche aux conditions de possibilité de réception de l'œuvre d'art, un niveau logique, et non un niveau empirique. J'insistais là-dessus : pas de poursuite explicite d'un lectorat empirique de la part de Darger. C'était même l'ingrédient de départ de notre raisonnement. Et bien que cela semble, de prime abord, caractériser une situation-limite qui est celle de Darger uniquement, c'est l'inverse qui se produit. Je crois en effet que toute situation de création doit être décrite en ces termes. Le lectorat de l'auteur est un lectorat transcendantal d'abord. Mais je l'ai dit aussi : idéal ne veut pas dire qu'il s'agit d'un fantasme théorique de la part des philosophes ou des théoriciens de la littérature. Ce lectorat est vraiment prévu, on le décèle dans les structures objectives du texte.

Le lecteur idéal

La notion de lectorat idéal suscite un certain inconfort. Un lectorat qui relèverait du monde des idées — mais dans ce cas, on parlera plus volontiers d'un lectorat idéal — emporte difficilement la conviction. La notion de lectorat idéal paraît occulter tous les paramètres situés et concrets de la lecture. Or une lecture est un phénomène qui n'a pas lieu en dehors de l'historicité, ni en dehors de la chair, diraient les phénoménologues. L'acte de réception esthétique, toujours, est extrêmement situé, toujours unique si pas idiosyncrasique. La manière dont l'auteur compose avec l'idiosyncrasie de l'acte de lecture appelle à être pensée : comment l'auteur prend-il en compte la chair et l'historicité de l'activité située qu'est la lecture ? Eh bien, on peut dire qu'en faisant de la place pour un lectorat qui n'est pas là, ou qu'il ne connaît pas, l'auteur génère en même temps que son œuvre le type d'être qui interagira avec elle. De sorte qu'il faut penser la réalité du public comme l'émergence d'une communauté rassemblée autour

d'une même sensibilité — instituée ou exaltée par une œuvre. Maurice Nadeau, dans son avant-propos à un roman de Malcolm Lowry, a des mots très savoureux pour décrire ce phénomène :

Il existe une étrange confrérie : celle des amis d'*Au-dessous du Volcan*. On n'en connaît pas tous les membres et ceux-ci ne se connaissent pas tous entre eux. Mais, que dans une assemblée, quelqu'un prononce le nom de Malcolm Lowry, cite *Au-dessous du Volcan*, les voici qui s'agrègent, s'isolent, communient dans leur culte. Ils plaignent les non-initiés et si, d'aventure, ils ont affaire à un adversaire ou à un sceptique, ils l'accablent. Quelques-uns, après ces joutes, ne se sont plus guère adressés la parole ; d'autres, que le hasard seul avait réunis, sont devenus des amis. Utilisé par certains comme un sésame, le nom de Malcolm Lowry est pour d'autres un test qui partage facilement l'humanité en deux camps.

Voilà pourquoi je refuserais un terme aussi éthéré que lectorat idéal. Mais aussi parce que la notion de lectorat idéal implique une dimension de perfection qui n'est peut-être pas recherchée par l'auteur. L'auteur rêve moins probablement d'un bon élève que de quelqu'un qui rêverait en commun avec lui. Et qui rêvera en commun avec lui ? L'auteur ne peut pas tout à fait le prévoir. De la même manière que Darger n'avait pas prévu qu'on parlerait de lui au Trinkhall. Plus largement, les auteurs se trompent souvent sur leur public.

Eugène Sue en écrivant les *Mystères de Paris* pensait s'adresser à un public bourgeois. Quand il a remarqué après la publication de son énième feuilleton que son lectorat escompté ne coïncidait pas avec son lectorat effectif, il a redressé la barre et s'est adressé à son lectorat effectif, le prolétariat. Mais en voulant le satisfaire, en cherchant à répondre aux attentes de son supposé public, il a ruiné sa trame narrative de sorte que c'est peut-être précisément en cherchant à répondre aux attentes d'un lectorat empirique que le récit a montré ses plus grandes faiblesses. L'histoire de la réception de ce texte nous éclaire sur une autre dimension encore du rapport entre un auteur et son public. C'est que l'auteur — tout en rêvant son lecteur — est dans un état d'impuissance en ce qui concerne son identification. Le public n'est pas un utilisateur au sujet duquel l'auteur collecte des données pour le constituer ensuite en public cible. Le lecteur est à venir. On le rêve, on ne sait pas qui il est. Parler de la prise en compte d'un lecteur empirique au stade de la création de l'œuvre paraît dès lors injustifié. Pas plus que ne serait justifié de parler d'un lecteur idéal, puisqu'il n'existe aucun lecteur idéal qui se comporterait « correctement » au sens du consommateur consommant le bon produit.

La mort du public et la naissance de la fonction-public

De telles considérations nous invitent à des conclusions radicales : pourquoi ne pas tout bonnement supprimer la figure du lecteur ? C'est la proposition théorique défendue ici. Après Foucault et la mise en évidence de la fonction-auteur à laquelle il a procédé, on pourrait tout autant, au sujet du public, se contenter de parler de fonc-

tion. Les termes de fonction–lecteur ou de fonction–public devraient nous satisfaire. Pourquoi ? Parce que la fonction–public ne renvoie à personne. Sans renvoyer à personne, la fonction–public ne renvoie toutefois pas à *tout le monde* non plus. Elle renvoie simplement aux personnes qui, à un moment donné, exerceront cette fonction. Prenons garde dès lors de ne pas confondre la fonction–public avec « l’humanité en général » — car une chose est sûre, l’humanité en général n’existe pas et n’exercera jamais aucune fonction. On pourra se demander encore quel est l’avantage majeur de parler de fonction et d’exclure la personne. L’argument est simple. Parler de fonction, c’est refuser toute assignation rigide, tout « partage policier du sensible » dirait Rancière. Finalement, si on est un peu charitable avec les politiques d’oeuvre participatives et qu’on comprend la noblesse de leurs ambitions, il faut leur reconnaître ceci : elles prenaient à cœur le fait qu’il n’y ait pas un certain type de personnes qui soient des auteurs et un autre type de personnes qui soient un public. En parlant de fonction, on cesse de construire l’équation en ces termes. Une fonction, ce n’est pas une personne, je le répète. On peut exercer une fonction–public un temps et puis soi-même être un auteur à un autre moment de la journée. Pêcheur le matin, critique l’après-midi si vous voulez. Il faut tâcher de ne pas construire théoriquement « une distribution a priori des positions, et des capacités et incapacités attachées à ces positions ». Le terme fonction a des chances de nous engager dans cette voie ranciérienne. Mais pour arriver à concevoir le public comme une fonction, il faut en premier lieu accepter la mort de la *personne* du spectateur. Telle est ma conclusion, la mort du public. Elle n’a de dimension nécrologique que sous un certain jour cependant. Soit on dit que le public, dans sa personne, est mort. Soit on lui donne une chance de naître autrement. C’est vous qui choisissez car c’est vous qui disposez de la liberté interprétative.

–

Clarisse Michaux est boursière Fresh–FNRS et doctorante en philosophie de l’art et esthétique à l’Université de Liège. Elle réalise une thèse sur L’auteur·e et son intentionnalité en contexte d’arts aux frontières de l’art sous la direction conjointe de la Pr. Maud Hagelstein et du Pr. Carl Havelange.

Ses intérêts scientifiques portent notamment sur les notions d’auteur·e, d’auctorialité, d’intentionnalité, d’expérience esthétique et de réception des œuvres d’art.

(Sa méthodologie s’appuie en particulier sur les travaux de John Searle en philosophie de l’esprit et ceux d’Arthur Danto et de Jean–Marie Schaeffer en philosophie de l’art.)

1. Aujourd'hui, on ne peut toujours pas dire que Darger connaisse un (large) lectorat. Du moins, il faudrait préciser selon les œuvres. *The Realms of the Unreal*, par exemple, n'est toujours pas accessible au grand public. Seules quelques personnes ont été autorisées à consulter le texte dans son intégralité. *The Story of my Life* connaît un sort différent. Ce texte, sensiblement plus court, a été traduit notamment en français par Anne-Sylvie HOMASSEL Aux Forges du vulcain. Henry DARGER, *L'histoire de ma vie*, Paris, Aux forges du vulcain, 2014.
2. Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Xavier MAUMÉJEAN, *L'invention d'Henry Darger*, 2019, p. 80–81, [en ligne], https://theses.hal.science/tel-02304662/file/MAUMEJEAN_Xavier2.pdf, consultée le 4/07/24.
3. *Ibid.*, p. 93.
4. Dick HIGGINS, « Statement on intermedia », in Wolf VOSTELL, *Dé-coll/age (décollage)*, n° 6, Something Else Press, New York, 1967 disponible sur <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, consulté le 03/02/20.
5. Xavier MAUMÉJEAN, *op. cit.*, p. 581.
6. *Ibid.*, p. 90.
7. Pour « la compétence encyclopédique du lectorat », voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 17–18.
8. Voir notamment les travaux de Hans Robert JAUSS, Rainer WARNING et Wolfgang ISER. Sur l'École de Constance, voir Isabelle KALINOWSKI, « Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, 1997/8, p. 151–172.
9. Où toutes ces figures seraient des avatars de l'auteur autoritaire. Voir Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Man-téïa*, n°5, 1968, p. 61–67.
10. *Ibid.*, p. 63.
11. *Ibid.*, p. 66–67.
12. Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013, p. 114.
13. Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, Champs, 1994, p. 247.
14. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. Bien que Rancière parle plus spécifiquement du théâtre dans ce texte, on peut élargir sans peine la critique qu'il lui adresse aux autres médiums.
15. *Ibid.*, p. 8.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 10.
18. *Ibid.*, p. 9.
19. *Ibid.*, 10.
20. Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.
21. C'est une des propositions théoriques majeures soutenues par Rancière dans *Le maître ignorant*.
22. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 19.
23. *Ibid.*, p. 18–19.
24. *Ibid.*, p. 21.
25. *Ibid.*
26. Umberto ECO, *Lector in fabula, op. cit.*
27. *Ibid.*, p. 17.
28. *Ibid.*, p. 61.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, p. 62.
31. *Ibid.*, p. 62 et suivantes.
32. *Ibid.*, p. 62.
33. La métaphore est, encore, d'Umberto ECO.
34. Sur l'ouverture comme principe structurant la poétique d'une œuvre, voir Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, trad. C. ROUX DE BÉZIEUX, Paris, Seuil, 1965.
35. Umberto ECO, *Lector in fabula*, p. 65.
36. Maurice NADEAU, « Avant-propos », in Malcolm LOWRY, *Au-dessous du volcan*, trad. Stephen Spriel, Paris, Buchet/Chastel, 1966.
37. Voir l'analyse qu'Umberto ECO en a proposé dans *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988.
38. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789–821.
39. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
40. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 18–19.