

DEGOUT DADA/DES GOUTS DERRIDA

Nous avons désormais le recul nécessaire pour juger les effets du dadaïsme sur le cours de l'histoire de l'art. Devenu hégémonique à la fin du XX^{ème} siècle, ce mouvement et les multiples variantes qui s'y rattachent d'abord au titre de l'antimodernité plastique, de l'anticubisme, de l'antipeinture, devra ici, selon la perspective hyperplastique de notre philosophie de l'art, faire l'objet d'une analyse historique qui restituerait sa filiation spécifiquement littéraire, notamment à travers les groupes zutiste, hydropathe et incohérent ou fumiste qui ont prévalu dans la réception de la modernité picturale. Ceux qui se sont plus à voir chez les Incohérents une avant-garde inachevée, une avant-garde sans avancée, n'ont pas perçu les effets délétères de l'avant-gardisme littéraire sur l'avant-gardisme pictural qui avait acquis pourtant un droit conscient à la peinture pure, à l'autonomie de la pratique artistique depuis Courbet et avec les Impressionnistes et les Cubistes. Le dadaïsme institutionnel triomphant d'aujourd'hui cherche encore à se justifier en voulant démontrer une continuité avec la grande histoire de la peinture, mais en minimisant la démarche anti-pictural et anti-sculpturale de ses initiateurs, en rabaisant l'abstraction au niveau du readymade, en sous-estimant la responsabilité de Duchamp qui n'a cessé de revendiquer son geste anti-artistique de *l'Armory Show*, multipliant les répliques de ses premiers readymades, multipliant ses petites boîtes : on ne peut le déclarer « peintre ».¹

Le dadaïsme historique s'est révélé comme une entreprise iconoclaste spécifiquement anti-picturale à l'encontre des acquis des avant-gardes picturales les plus récentes comme le cubisme ou l'art abstrait, en détournant ses techniques de collage qui ont pourtant été développées dans le strict respect des cadres de la peinture comme Picasso l'a rappelé. L'anti-cubisme et l'anti-plastique apparaissent dans les manifestes Dada : « Les cubistes veulent couvrir Dada de neige : ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir Dada. » Francis Picabia accuse les cubistes de vouloir vendre leur art très cher, et Dada serait suspecté par les cubistes de « les empêcher de pratiquer ce commerce odieux ». Dada serait donc à la fois anti-cubiste et anti-marchand. « Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeune fille, maintenant il faut cuber l'argent !!! ». Car Dada, lui, ne veut rien, et Picabia « ne sait rien ». Les dadaïstes ajoute-t-il ne sont rien.

Picabia nie donc l'apport plastique du cubisme. Ses propres petites machines illustrées à l'instar des broyeuses de chocolat de Duchamp ne sont justement que des petites machines illustrées, peintes en trompe-l'œil et sans recherche plastique. Les petites machines célibataires des dadaïstes sont donc toujours littéraires et anti-plastiques, les mots et les lettres s'y étalent comme autant de symptômes de ce qui apparaît une simple déficience plastique, la mise en scène organisée de l'iconoclastie poétique hétérogène à la plastique et son cache misère visuel.

Mais peut-être n'avons-nous pas compris le sens de l'art. Ce dépassement ostentatoire des formes, cette dénonciation du commerce de l'art a lieu au nom de la vraie vie. « Il y avait toujours quelque chose d'insaisissable : LA VIE. » (Préface de Tristan Tzara à *Unique Eunuque* de Francis Picabia). Car précise Tzara, « Picabia a réduit la peinture à une formation sans problème ; chacun y trouvera les lignes de sa vie. » Les cubistes et les futuristes toujours associés par les dadaïstes sont accusés de proposer l'académie, alors qu'ils « devraient laisser vibrer leur joie de la libération d'un extérieur encombrant et futile de l'apparence », car affirme-t-il encore « il n'y a que l'action négative qui soit nécessaire » et les lignes de vie que chacun peut regarder « sans se demander pourquoi une tasse ressemble à un sentiment. ». Tous les Rrose Sélavy s'y reconnaîtront.

L'anti-cubisme ou l'anti-peinture des dadaïstes ne fait guère de doute, Tristan Tzara le rappelait dans son manifeste de 1918 : « Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles. » Dada prétend ne rien signifier, en ce sens il surenchérit sur le formalisme déconcertant des peintres modernes toujours très rétinien, très éloignés de la chose littéraire, l'expression « peinture littéraire » était devenue la plus péjorative qui soit, Cézanne et bien d'autres s'en prenaient aux littérateurs et à leur conception de l'art. Mais cette ouverture à la vie dont les dadaïstes en bons littéraires se sont fait une spécialité, est à chaque fois revendiquée au nom d'une vie plus fluide, plus

¹ La contradiction de son attitude est toutefois manifeste dans la lettre suivante : « Ce néo-Dada qui se nomme maintenant Nouveau Réalisme, Pop'Art, assemblage... est une distraction à bon marché qui vit ce que Dada a fait. Lorsque j'ai découvert les ready-made, j'espérais décourager ce carnaval d'esthétique. Mais les néo-Dadaïstes utilisent les ready-made pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteille et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté. » Marcel Duchamp, Lettre à Hans Richter, 10 novembre 1962. Que n'a-t-il dénoncé cela sur la scène publique ? Pourquoi n'a-t-il pas désavouer plus ouvertement cette « distraction à bon marché » et « ce carnaval d'esthétique » ? Cette lettre reflète les contradictions insurmontables du geste de dada lui-même comme symptôme de destruction délibérée ou inconsciente de la peinture de plastique pure au profit du totalittéraire ou dadaocapitalisme. La méthode pour décourager à l'avance les pitreries esthétiques étaient encore de prendre exemple sur son frère Jacques Villon qui poursuivit son œuvre exceptionnelle de peintre sans se laisser distraire par les agitations théâtralo-littéraires des excités de la modernité qui favorisaient en sous-main la Restauration d'un art visuel purement littéraire.

libre et plus anti-bourgeoise : « Fait-on de l'art pour gagner de l'argent et caresser les gentils bourgeois ? » Aussi la peinture est condamnée, pas assez radicale : « Toute œuvre picturale ou plastique est inutile » c'est tout son intérêt car en réalité la peinture se définit ipso facto par le regardeur et le contexte d'appréciation : « Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géométriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni définit dans l'œuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est sans cause et sans théorie. *Ordre=désordre ; moi=non-moi; affirmation=négation* : rayonnements suprêmes d'un art absolu. ». Le Fluxus et le chaosmos à la petite semaine étaient inventés. (Et dans l'almanach du Père Ubu, les deux parallèles du tableau couchaient ensemble). D'abord opposé à la théorie, celle des peintres, Dada trouvera à sa suite, notamment à partir des années soixante le soutien indéfectible des philosophes du marché de l'art américain, les philosophes analytiques, mais aussi nombre de penseurs deleuziens, francfortiens, petits derridiens et phénoménologues. Quant à la caresse faite aux gentils bourgeois, ils en redemandent, ils s'en sont fait une spécialité, cela s'appelle la performance et le body-art. « L'oeuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte... ». L'anti-formalisme plastique est clair. Mais au nom de quoi ? Au nom de ce qu'une œuvre d'art n'est ni gaie ni triste, ni claire ni obscure, « réjouir ou maltraiter les individualités en leur servant les gâteaux des auréoles saintes ou les sueurs d'une course cambrée à travers les atmosphères. Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. » Au nom de ce relativisme, point de salut plastique. Si Tristan Tzara prétend ne pas oublier les créateurs, ni leur apport formel, « ni les grandes raisons de la matière qu'ils rendirent définitives », il en réduit la portée à quelques angles de vue, Cézanne peignant une tasse de vingt centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent d'en haut, le futuriste agrément la succession d'objets en mouvement de la même tasse décomposée, au moyen de quelques lignes forces. Le seul point de vue qui vaille est la spontanéité dadaïste, « nous avons proclamé seule base d'entendement : l'art ». Romantisme et absolu littéraire : anti-plastique. Mais LA VIE revendiquée à sa méthode, celle du DEGOUT DADAÏSTE.

Avant de mettre en correspondance ou en connexion ce dégoût dadaïste qui s'exprime au profit de la vie et le dégoût kantien analysé par Derrida, on retiendra encore telle déclaration de Tristan Tzara. « Le programme de Dada était, contrairement à ce qu'on pense communément avec la destruction, c'était de créer de nouvelles valeurs, renverser les valeurs existantes et pour cela évidemment il fallait détruire les valeurs ayant cours communément et académiquement. C'est pour cela que le mouvement dada destructeur a pris pied. Evidemment on ne peut pas construire si on ne détruit pas correctement ce qui existe. » Dans cet entretien filmé, Tzara justifie le projet destructeur de Dada en oubliant que le cubisme avait fait le travail dans les arts plastiques sans pour autant mettre véritablement à mal la tradition picturale, Braque et Picasso, Cézanne, non plus que Jacques Villon ne se voulaient iconoclastes. Un autre dadaïste, Richard Huelsenbeck, précise encore : « Dans un sens Dada est une sorte de révolte philosophique et métaphysique de l'individu dirigée contre les classes dominantes. C'était une quête mais sans programme, sans programme précis, une révolte sans programme : voilà Dada. » Si Dada ne signifie rien mais prétend subvertir toutes les formes artistiques anciennes y compris les avant-gardes les plus récentes comme le cubisme et l'art abstrait dont il se sert pourtant, c'est parce qu'à ses yeux la plastique pure ne signifie rien, Dada ne signifie rien, le passé ne veut rien dire. Arthur Cravan dans sa revue *Maintenant* s'en prenait à Gide, mais aussi à la quasi totalité des peintres du Salon des Indépendants de 1914, copieusement injuriés.

Avant de retracer la genèse littéraire du dadaïsme, la parenté avérée entre le Cabaret Voltaire et le Chat noir, entre cette formule de café littéraire, de lieu de réunion littéraire d'abord au quartier Latin avec les hydropathes puis leur migration sur la Butte Montmartre avec le Chat noir, le rôle du peintre A.Gil, avant d'évoquer le canular de Dorgelès attachant un pinceau à la queue de l'âne Boronali, qui était l'âne du patron du Lapin agile, ou les monochromes d'Alphonse Allais, le peintre Salis fondateur du Chat noir, on fera un exposé des positions derridiennes en matière de goût. Mais on évoquera aussi le personnage imaginé par Céline dans une version manuscrite de *Normance*, le sculpteur cul de jatte Jules inspiré du peintre Paul Glen qui apparaît en cul de jatte dans cette version et sous son vrai nom, surgissant au beau milieu d'un cimetière et entouré de jeunes femmes à qui il a promis une place dans le cabaret qu'il a été chargé de créer pour les américains, apparition donc de l'artiste au milieu du cimetière Saint-Vincent à Montmartre, parmi une troupe encore terrorisée par les bombardements aériens des Alliés sur la Butte.

Dans son « *economimesis* », Jacques Derrida fait tenir ensemble la mimesis et l'*oikonomia*. Il remarque d'abord qu'il ne s'agit pas d'une distinction entre une économie de circulation ou économie restreinte, et une économie générale, car selon l'hypothèse, il n'y a pas d'opposition possible entre ces deux économies. Pourtant dans la théorie kantienne de la troisième Critique, la mimesis apparaît dans deux lieux particuliers qui se signalent par des énoncés économiques au sens courant. Il s'agit à chaque

fois de salaire. « L'une se trouve au paragraphe 43 (*De l'art en général*) : c'est la définition de l'art libre (ou libérale : *freie*) par opposition à l'art mercenaire (*Lohnkunst*). L'autre au paragraphe 51 : il s'agit d'une parenthèse. Il y est déclaré que dans les Beaux-Arts l'esprit doit s'occuper, s'exciter et se satisfaire sans songer à aucun but et indépendant de tout salaire. »². La première remarque intervient dans une définition de l'art où le génie dépasse l'opposition entre l'art et la nature, l'opposition entre la technè et la physis, entre la nécessité mécanique et le jeu de la liberté. Mais le génie dans l'art est ce par quoi l'art reçoit de la nature ses règles. Si on ne doit pas imiter la nature celle-ci se réfléchit à travers l'art en assignant ses règles au génie. Il n'y a plus dès lors une imitation de la nature par l'art mais une flexion de la physis, un rapport à soi de la nature : plus d'opposition entre physis et mimesis ni entre physis et technè. Ainsi on ne devrait appeler « art » nous dit Kant que la production de la liberté par la liberté, car il n'y d'art au sens propre que d'un être libre, sans aucun modèle de production, les abeilles n'ont pas d'art, l'œuvre d'art est toujours de l'homme, seul l'homme est capable de *mimesis* disait déjà Aristote. Distinct de la science, l'art en général, avant même les Beaux-Arts, ne se réduit pas au métier, car celui-ci est un art mercenaire alors que l'art proprement dit est libre ou libéral. Ces deux arts forment donc un couple d'opposés où l'un est plus haut que l'autre, plus « art » que l'autre. Il a ainsi plus de valeur ajoute Jacques Derrida, de n'avoir plus de valeur économique. « Si l'art, au sens propre, est « production de la liberté », l'art libéral se conforme davantage à son essence. L'art mercenaire n'appartient à l'art que par analogie. Cette opposition reproduit celle du lieu et du travail. L'homme libre ou l'artiste en ce sens n'est pas *homo aeconomicus*. Mais l'art libéral doit pouvoir ainsi utiliser l'art mercenaire sans y toucher, l'économie doit pouvoir rendre utile l'économie de travail. Or la valeur de jeu définit la productivité pure, et de l'imagination productive, spontanée. Ainsi selon les lois de cette analogie, les Beaux-Arts toujours considérés comme des arts de génie, reproduisent une logique de la *mimesis*, le génie donnant « des règles ou du moins des exemples, mais il se fait lui-même dicter ses règles par la nature : si bien que la distinction entre art libre et art mercenaire, avec tout l'appareil de subordination hiérarchique qu'elle commande, reproduit la nature dans sa production, ne rompt avec la *mimesis*, comme imitation de ce qui est, que pour s'identifier au libre déploiement-reploiement de la *physis*. »³ Mais si la non-jouissance du mercenaire, son travail, est au service de la jouissance libérale, l'art mercenaire s'impose par la force qui lui vient de la nature et qui commande au génie et même commande à tout. C'est la question de la hiérarchie dans les corps de métier, et la proportion des talents. Le critère faisant défaut, il faut imaginer un resserrement contraignant qui apporte à l'esprit qui anime l'art libéral ce corps, ce mécanisme sans lequel il s'évaporerait complètement. La liberté de l'art libéral se rapporte au système de contraintes, à son propre mécanisme. L'esprit est rapporté au corps et le corps vivant est rapporté à son corset, son corsage strict qui, comme son nom l'indique, nous rappelle Derrida, donne corps. L'art libéral se rapporte à l'art mercenaire comme l'esprit se rapporte au corps, et donc il *suppose* l'instance mécanique, mercenaire, laborieuse, privée de jouissance. Mais il faut distinguer le plaisir de la jouissance, Kant oppose *Lust* et *Genuss* au moment où il définit les Beaux-Arts. L'art qui produit le beau, situe ce beau en principe du côté du produit et pourtant on ne peut structurellement, remarque Derrida, couper ce produit du rapport à la subjectivité productrice. Ainsi une indication de signature liée à une subjectivité productrice aussi indéterminée et anonyme soit-elle se trouve associée ici. « Le beau serait toujours l'œuvre (acte autant qu'objet), l'art dont la signature reste marquée à la limite de l'œuvre, ni dehors ni dedans, dehors et dedans, dans l'épaisseur parergonal du cadre. »⁴ Le parergon de Derrida se trouve remis en scène en se révélant comme effet parergonal d'un certain passage à la limite entre acte et produit, cadre et signature. Nous avons là la matrice d'un jeu dadaïste signant tous les actes performatifs de l'anti-art de citations d'objets duchampiens. Notre génie de la plastique pure issu peut-être également d'un pli de la nature en auto-réflexion, mais de la physis plastique kantienne ou la plastique pure apparaît comme un jugement de connaissance à côté duquel le jugement réfléchi apparaît comme un cas de la nature. Nous aurons le temps d'y revenir dans notre analyse du parergon chez Kant et chez Derrida, mais également dans notre analyse de la mimésis aristotélicienne indissolublement liée à une poïésis artistique ou plastique. Derrida souligne encore l'importance de l'itérabilité du concept même des Beaux-Arts, du plaisir de la répétition et du mot d'esprit qui peut toucher la science comme un *Bon mot*. C'est qu'à l'art mécanique, Kant propose l'art esthétique qui aurait sa fin immédiate dans le plaisir mais tout art esthétique n'a pas affaire au beau, n'est pas un bel art, certains de ces arts recherchent la jouissance. « Les Beaux-Arts recherchent le plaisir (*Lust*) sans jouissance. »⁵ Les arts de la jouissance participent des plaisirs de bavardage autour de la table, de la

2 Jacques Derrida, « Economimesis » in *Mimesis désarticulations*, Flammarion, 1974, p.58.

3 Ibid.p.62.

4 Ibid.p.64.

5 Ibid.p.66.

conversation, de la plaisanterie, des jeux de société, etc. Le bel art au contraire exprime sa fin en soi quoique sans but, il est un mode de représentation qui favorise la culture des facultés de l'esprit en vue de la communication sociale. (§44). Le plaisir conserve la communicabilité universelle. Cette universalité et cette communicabilité qui semblent tant gêner Derrida plus sensible en art aux à-côtés quasi dadaïstes, toujours littéraires, presque toujours derridadaïstes, ne gêne aucunement les tenants de la vérité en art et en peinture, de la vérité des procédures génériques selon Badiou, la vérité d'une forme plastique procurant le plaisir pur, sans concept. L'homme libre est capable de prendre ce plaisir dans une prédication réfléchissante, son rapport à l'economimesis se tient dans cette capacité qui ne s'échange pas ni comme choses sensibles, tel l'argent, ni en terme de jouissance, ni comme valeur d'usage, ni comme valeur d'échange. On émettra, pour notre part, une réserve sur la valeur d'usage qui s'échange comme valeur d'usage dans tout jugement de plastique pure. Mais ici Derrida s'intéresse à ce qui chez Kant participe d'un certain *quasi*, et le *facere* a beau se distinguer de l'*agere*, un certain *als obs* rétablit la mimésis analogique. Car les œuvres des Beaux Arts doivent avoir l'apparence de la nature et justement en tant que productions ou façons de la liberté. Il s'agit donc du comme si des purs produits de la nature que semblerait paraître l'œuvre d'art aussi libre de toute contrainte de règle arbitraire que cette même nature. Le plaisir provient de ce sentiment de liberté dans le jeu de nos facultés de connaître. Et Derrida a donc beau jeu de montrer que la productivité pure et libre en devant ressembler à celle de la nature, en dépendant moins de la nature pour davantage lui ressembler, cette productivité s'inscrit dans une comparaison entre deux productions ou deux libertés. Car l'artiste ne s'inspire pas des choses dans la nature mais des actes de la *natura naturans*, les opérations de la *physis*. Ainsi la mimésis s'établit entre deux sujets producteurs, la nature et l'homme, l'artiste divin et l'artiste humain qui ont commerce entre eux. Ainsi la structure de la mimésis efface l'opposition entre la nature et l'art, l'*agere* et le *facere*. Ne retenant aucune vérité aristotélicienne du plaisir de la connaissance, et d'un plaisir unie à la connaissance, le plaisir de connaître à l'origine de la connaissance et le plaisir de l'imitation, aristotélisme du plaisir inclus dans la conception kantienne, Derrida insiste au contraire sur ce retournement d'une beauté naturelle qui aura été la production d'un art naturel, la nature n'étant belle qu'en se donnant à voir simultanément comme art, affirme Kant « L'art est beau dans la mesure où il est producteur *comme* la nature productrice, où il reproduit la production et non le produit de la nature », Kant selon Derrida reproduirait une analogie reconduisant à un temps très critique antérieur aux dissociations et oppositions du discours critique. L'*economimesis* institue un rapport spéculaire entre deux libertés. Mais c'est alors que se pose la question de la liberté de l'homme par rapport à la liberté de Dieu. Cette liberté de l'homme ressemble précisément en ne limitant pas, seule manière nous dit Derrida pour une liberté de ressembler à l'autre.

Le talent naturel du génie qui capitalise la liberté mais naturalise toute l'*economimesis* – est un don de la nature. Le génie fait que Dieu (se) donne le don d'un passage à l'infini qui est passage entre le don et la dette, entre la circulation et la productivité dépensière, entre l'économie restreinte et l'économie générale c'est-à-dire également comme le beau qui est entre les Beaux-Arts et ses produits, entre l'art et l'œuvre. Car le poète est au sommet, comme Dieu. Il intervient sans rétribution dans un pur jeu d'idées qui nourrit l'entendement, donne vie à ses concepts, il se donne le don. Le poète est entretenu mais il reçoit la *Dichtung* de Dieu, le Roi (le Capital), qui l'entretient en s'entretenant avec lui. Nous savons donc que le génie prescrit, mais sous la forme de règles non-conceptuelles qui interdisent la répétition, la reproduction imitative qui semble se distinguer de ce pli de la mimésis que Derrida a reconnu à l'origine de la productivité pure, le don pour soi de Dieu, qui se fait cadeau de lui-même avant la structure reproductive. Kant insiste au contraire sur l'ignorance originelle du génie qui ne sait pas d'où lui viennent ses idées. Pourtant Derrida remarque la même structure analogique d'une nature qui est déjà un produit du génie divin, et selon le modèle du logos, car l'analogie est toujours du langage, le logos comme bouche et embouchure, raison et parole. L'analogie est la règle. C'est ainsi que s'établit l'analogie entre le pur jugement de goût et le jugement moral. Car la nature abrite en elle un principe d'accord (*Übereinstimmung*) entre ses productions et notre plaisir désintéressé. Si nous ne trouvons pas de concept dans notre intérêt intellectuel du beau, quelque chose s'annonce, quelque chose s'accorde, l'adhérence entre l'adhérence et la non adhérence. C'est la fameuse question du sans de la coupure pure et du sans fin, de la beauté pure et libre qui dépendrait de son sans, nous avons traité de tout cela plus loin.

Un accord nous relie avec le sentiment de la belle nature. Les mêmes formes ne signifient rien, elles n'ont pour nous aucune fin déterminée, c'est pourquoi elles sont des signes cryptés, l'écriture chiffrée est figurée dans ses belles formes. D'ailleurs les beautés purement formelles ne sont pas seules à exercer leurs attraits, il y a aussi les atours, les couleurs et les sons qui semblent avoir une signification plus haute, un quasi langage. Comme s'il s'agissait d'interpréter l'intérêt moral dans le désintéressement esthétique. Kant est pour nous au plus près de ces belles formes qui ne signifient que

la plastique pure elle-même. Mais Derrida voit une autre logique à l'œuvre dans cette question du jugement de goût. L'exemplarité, selon son expression, celle du son naturel et authentique comme le chant du rossignol, chant célébré par la voix du poète célèbre dans une sorte de bouche à bouche nous dit Derrida. Par contre, les plaisirs de table, le chant contrefait avec un roseau, ceux qui y prennent plaisir et sont privés du sentiment de la belle nature, ceux qui préfèrent le chanter et l'ouïr dans cette consommation idéale, dans cette oralité consommatrice, comme goût intéressé, ne participent pas au plaisir du goût pur. Ce qui s'annonce chez Kant, pour Derrida, « c'est une certaine allergie, dans la bouche, entre le goût pur et la dégustation. La question nous attend de savoir où inscrire le dégoût. Celui-ci, à se retourner contre la dégustation, ne serait-il pas aussi à l'origine du goût pur, selon une sorte de catastrophe ? »⁶ Derrida se pose donc la question du dégoût autour de la bouche qui ne serait plus situable dans aucune topologie du corps. Elle serait l'os du système dit-il, mais cette bouche serait l'analogie elle-même, elle ne serait plus substituable, mais serait l'absolu de tout analogon. L'allergie derridienne n'a pas encore rencontré l'allergie picturale : la plastique vomitive. Il ne sait pas que la peinture et la littérature sont allergiques l'une à l'autre et redistribue toutes les places de cette topologie qui rejette l'autre. On le verra dans la conceptualité même de Derrida. La pensée qu'il extrait de la critique kantienne du goût n'est rien d'autre qu'un dadaïste originaire qui justifie toutes les intolérances anti-plastiques des académies du dégoût.

Lorsque Derrida analyse la division des Beaux-Arts chez Kant, la catégorie d'expression en tant que cette expression exprime des idées d'esthétique, et c'est ce que l'on doit appeler la beauté, notre philosophe ne peut s'empêcher de marquer un arrêt dubitatif. Pourquoi dans les Beaux-Arts le concept de l'objet préexisterait à l'expression alors que cela n'est pas nécessaire dans la nature, mais que néanmoins, l'absence du concept n'empêche pas la beauté naturelle d'exprimer l'idée. L'expression esthétique va de soi pour Kant. On peut appeler cela beauté. Et ceci par analogie selon une ressemblance qui s'impose également d'elle-même : celle du langage qui sert aux hommes pour se communiquer les concepts et les sensations. Question de bouche là encore. Comparaison avec le langage et avec ses modes. Le langage décomposé présente : le mot, le geste et le ton ainsi il n'y aurait que trois espèces de Beaux-Arts : le parlant (*rende*), le figuratif (*bildende*) et l'art du « jeu des sensations » (*Spiel der Empfindungen*) comme impression externe des sens.⁷

Plus proche en cela de Kant que de Derrida, Kant nous apporte les éléments d'une pensée de la plastique pure : le concept de l'objet pour l'expression d'une beauté naturelle, l'objet c'est-à-dire le blastème, c'est-à-dire le rapport plastique, rapport dont l'analogie, la proportion relève de la *summetria* dont nous avons déjà tenté une interprétation spécifiquement formelle. Le sentiment de la plastique pure participe bien du jeu des sensations, et du jeu des formes selon Schiller.

La classification des arts discursifs se réduit à l'éloquence et à la poésie, poésie dans un sens très large qui permet d'engendrer tous les genres. Ces deux arts discursifs pratiquent le *comme si*. Mais le poète annonce un jeu plus sérieux. Car la poésie se situerait à cette place éminente de la production divine, du génie. En tant qu'elle imite le moins - la question de l'imitation fait retour ici -, « Elle produit plus en libérant l'imagination, elle joue davantage parce que les formes de la nature sensible externe ne viennent plus la limiter. Débordant l'imagination productrice, elle fait sauter les limites finies des autres arts. »⁸ Cet art là nous dégoûterait presque. Sa prétention infinie est une grave menace pour les autres arts. Ce qui prétend ressembler à la productivité divine est justement le pseudo débordement des autres arts qui débouchera tout naturellement sur le dégoût dadaïste. De la hauteur une bouche nous parle déjà de la plus grande menace pour les Beaux-Arts. Ce n'est pas bien sûr ce que pense Derrida. Mais il suit le tracé de la vomissure dadaïste dont il ne ressent, c'est tout naturel, aucun dégoût. Le privilège de la poésie relève de la fameuse structure du s'entendre-parler que Derrida s'était autrefois évertué à dégager comme une structure déterminante de la métaphysique dominant toute la phénoménologie. La plénitude de pensée promise avec la poésie, la valeur de présence et de vérité apporté par l'auto-affection de l'intériorité et d'une présence pleine garantit ce privilège. A l'encontre des machines de persuasion de l'éloquence. La valeur des valeurs de la poésie comme auto-affection et antériorité produit le maximum de plaisir désintéressé. Derrida s'interroge maintenant sur le rapport qu'entretient cette exemplarité avec la structure du *gustus*. Il s'interroge encore sur deux sens objectifs média que seraient l'ouïe et la vue. Mais l'ouïe qui participe pourtant au système du s'entendre-parler, la bouche et l'oreille qui se présentent aussi comme un analogon de ce qui règle toute l'analogie, imitant le logos sans y avoir accès eux-mêmes, le sens de l'ouïe donc qui possède une position unique dans le système de sens à cause de s'entendre-parler, n'est pas le plus noble des sens. C'est la vue qui possède la plus grande noblesse parce qu'elle est la plus éloignée du toucher : « En ce

6 Ibid.p.79.

7 Ibid.p.81.

8 Ibid.p.82.

sens le beau a un rapport essentiel avec la vision en tant qu'elle consomme moins. Le deuil suppose la vue. La *pulchritudo vaga* se donne surtout à voir et, en suspendant la consommation pour le *theorein*, elle forme dans la nature un objet de goût pur. »⁹ Voilà qui nous réjouit, nous qui percevons la peinture pure dans cette suspension de la beauté vague. D'autant que la poésie est moins pure, elle a besoin d'un concept préalable et donne lieu nous rappelle Derrida à une beauté plus adhérente dans un horizon de moralité plus présent. Mais toutefois, l'ouïe résiste mieux à la vicariance des sens, il est le moins substituable. D'autant que l'élément de l'ouïe est le sens interne, c'est-à-dire le temps. Dès lors se demande Derrida qu'est-ce qui n'entre pas dans cette théorie ainsi cadrée, dans cette idéalité et intériorité qui « maîtrise tout en en faisant son deuil », transforme tout en auto-affection, qu'est-ce qui dans le s'entendre-parler donc échapperait selon cet ordre de la bouche, selon ces contours, à l'exemploralité ? Derrida nous dit ceci :

« ...nous allons découvrir une sorte de loi sans exemple ; et d'abord énoncer notre réponse dans une forme tautologique, comme la duplication inversée de la question.

Ce qu'exclut ce système logo-phonocentrique, ce n'est même pas un négatif. Le négatif est son affaire et son travail. Ce qu'il exclut, ce que ce travail même exclut, c'est ce qui ne se laisse ni digérer, ni représenter, ni dire : qui ne se laisse pas transformer en auto-affection par l'exemploralité. Hétérogénéité irréductible qui ne se laisse manger ni sensiblement ni idéalement et qui – c'est la tautologie – ne se laissant jamais avaler doit donc *se faire vomir*.

Le *vomi* donne sa forme à tout système. A partir de son débordement parergonal spécifique. Il faut donc montrer que le schème de la vomissure, comme expérience du dégoût, n'est pas un exclu parmi d'autres. »¹⁰

Si le *vomi* est la forme du système des jugements de goût, si le *vomi* est la synthèse générale de l'idéalisme transcendantal, c'est parce que le *vomi* n'implique déjà plus une activité comme le vomissement ou le vomir, il n'y a plus d'imitation, et c'est donc un plaisir négatif, la possibilité de son concept que Kant admet. Par exemple, ajoute Derrida, le sentiment du sublime. Celui-ci est un plaisir qui ne jaillit qu'indirectement qu'en étant le produit d'un sentiment d'inhibition : Il s'agit donc d'un plaisir négatif. Et qui diffère du beau comme sentiment d'intensification de la vie. Toutefois le sublime n'est pas l'autre absolu du beau : une négativité se laisse réapproprier dans un calcul économique qui permet d'avaler le sublime, le plaisir négatif est encore un plaisir, le travail du deuil peut encore se faire. « Une seule « chose » est inassimilable. Elle formera donc le transcendantal du transcendantal, le non-transcendantalisable, le non-idéalisable, et c'est le *dégoûtant*. » Citation de Kant : « Une seule espèce de laideur (*Hässlichkeit*) ne peut être représenté d'après nature sans anéantir <envoyé par le fond : *zu Grunde zu richten*> toute satisfaction esthétique est par suite la beauté artistique : à savoir, celle qui excite le *dégoût* (*Eckel*). »¹¹

On approche la question du dadaïsme comme grand dégoût. Souvenons-nous de l'instauratrice du culte du Sacré Cœur de Jésus : Marguerite Alacoque absorbait le *vomi* de l'autre. Et dans l'art contemporain, les actionnistes viennois et certaines performeuses pratiquèrent l'intériorisation littéraire et théâtrale du dégoût. Toute l'esthétique de Genet participe du dégoût intériorisé dans le mathème littéraire par excellence que nous désignons du nom de littème. Le littème avale tout. Mais rejète le plastème. La littérature vomit la peinture qui le lui rend bien. Mais la littérature cède à la plastique vomitive souvent sans le savoir. Son rejet est a priori, inscrit dans un s'entendre-ne pas voir, dans une écriture d'aveugle.

Le dégoût n'est pas représentable, il reste innommable dans sa singularité, le dégoût ne reçoit même pas le statut d'objet de ce plaisir négatif ou de laideur. Sinon il se laisserait réapproprier dans le cercle auto-affectif d'une réappropriation. Le dégoûtant, l'X dégoûtant ne s'annoncerait même pas comme objet sensible et c'est ainsi qu'il ne se laisse pas entraîner nous dit Derrida dans une hiérarchie téléologique, une économie, en étant in-sensible, in-intelligible, irréprésentable et innommable, il devient l'autre absolu du système, et du système kantien, comme du système métaphysique de l'auto-affection de s'entendre-parler, de la présence pleine.

« Pourtant Kant parle bien d'une certaine représentation à son sujet : « En effet, dans cette sensation singulière (*sonderbaren*) qui repose sur la pure imagination <donc il n'y en a pas>, l'objet est représenté en quelque sorte (*der Gegenstand gleichsam...vogestellt wird*) comme s'il s'imposait à la jouissance <*als ob er sich zum Genusse aufdränge* ; le dégoûtant, le *vomi* d'avance est représenté comme s'il forçait à jouir, et c'est pourquoi il dégoûte> alors que nous lui résistons avec force *wider den wir doch mit Gewalt streben* ; la représentation artistique de l'objet ne se distingue plus, dans

9 Ibid.p.85.

10 Ibid.p.87.

11 Ibid.p.89.

notre sensation, de la nature de cet objet et elle ne peut plus alors être tenue pour belle. »¹²

Tout est dit. Comme un ready-made qui s'imposerait en permanence à notre représentation et la détruirait, comme une continuité insistante de l'objet qui pénétrerait dans notre sensation et ne se distinguerait plus de sa représentation, le dégoût kantien offre un statut et le cadre parergonal de tous les dadaïsmes, de tous les arts conceptuels, de toutes les corporités non plastiques. Le forcialisme, la pensée de l'art mettant en jeu une logique des forces et niant la nécessité des formes autonomes, notamment celles qui sont inhérentes à la perception plastique, privilégie cette communication folle et dégoûtante, la logique du diagramme deleuzien, en lieu et place de la sensation c'est-à-dire véritable, l'obsession de l'anti-cliché, du figural comme cliché d'une fausse modernité plastique d'origine littéraire qui s'accommode et jouit de tous les dégoûts à l'intérieur du texte en préservant l'intégrité du langage verbal, de la forme du livre. Kant, grâce à Derrida, n'apparaît pas seulement comme le penseur du jugement de goût pur mais également comme le penseur du jugement de dégoût pur. Le hoquet du dégoût est à chaque fois une citation d'objets ready-mades, un souvenir proustien, un appel de la voix poétique. Le hoquet de la sensation anti-plastique, le spasme qui vous fait connaître d'une certaine façon la jouissance du dégoût délimite, telles les conditions de possibilité a priori de toute expression dadaïste ou incohérente de l'art, de toutes les performances et installations en ce qu'elles se réclament de la vie la plus vivante, donc la plus impossible, en ce qu'elles mettent en scène le jeu même du corps exposé, dont l'exemplarité sanglante, mortifiante, scatologique, sacrificielle, se laisse toutefois absorber par le réseau économique dont le vomir derridien prétendait le voir sorti, le voir toujours à l'extérieur.

Mais dans la logique de cette puissance, Derrida montre que le vomir par rapport au système représente justement ce qui nous force à jouir : il serait notre *corps défendant*.¹³ En créant cette sorte d'infini des à-côtés de la signature et de l'acte par rapport à l'intégrité de l'œuvre, cette logique du vomir autorise l'appropriation générale sur le mode d'une exploitation économique illimitée de l'art, de tous les aspects de la vie. La représentation s'annule elle-même, c'est pourquoi le vomir reste irréprésentable et « abolit la distance représentative – la beauté du même coup – et interdit de deuil. » Le vomir interdit la beauté et autorise toutes les beautés d'indifférence des ready-mades, toutes les textualités négatrices de la peinture, tous les happenings.

La structure tautologique que l'on ne manquera pas d'évoquer à propos de ce vomir qui dégoûte et qui reste hors système, Derrida s'en fait l'objection jusqu'à se demander si cette structure tautologique n'est pas la forme même de ce que construit l'exclusion. Car ce dégoût (*Eckel*) ne désigne pas le répugnant en général, il n'est pas une métaphore : il s'agit bien, nous dit Derrida, de ce qui donne *envie de vomir*. Le rapport moral goût/dégoût constitue le discours de la tautologie, du sens commun ou du truisme sur le dégoût autre absolu du goût, mais il le fait dans la singularité du répugnant, dans cette paradoxale *envie* de vomir. Derrida note ensuite que le dégoût chez Kant connaît une dérivation analogique où le dégoûtant littéral est maintenu cette fois-ci à la place du pire. C'est par l'odorat qui est une sorte de goût à distance, nous dit Kant dans son *Anthropologie*, que l'on comprend qu'une jouissance spirituelle consiste à communiquer ses pensées, mais aussi à trouver cela rebutant quand la chose s'est imposée à nous. On parlera de dégoût pour les choses répétitives et sans attraits. Les pensées banales, là encore pour nous, le sens commun qui dégoûte l'homme d'esprit ou le philosophe. « Il y a donc, nous dit Derrida, plus dégoûtant que le dégoûtant, que ce qui dégoûte le goût. La chimie de l'odorat excède la tautologie goût/dégoût. »¹⁴ Ainsi Derrida perçoit autre chose que le vomir, autre chose que le dégoût assigné par le système, mais le plus insupportable, le plus répugnant, à savoir la vicariance du vomir, quelque chose d'obscène et d'irreprésentable, d'inintelligible qui défie à titre de possibilité, l'identification de l'analogie logomachique. Cet impossible ne répond plus à la question qu'est-ce que c'est, c'est-à-dire ne se permet plus de rentrer dans l'économie d'un manger ou d'un vomir. Il appartient à la logique du parergon comme un élixir du mauvais goût pour la philosophie, son sens commun dadaïste, son académie déterminée par le système du beau comme symbole de la moralité, de l'oral à l'anal, de l'actionniste et du regardeur vicariant le *zôgraphon*, le performeur complice de l'écrivain dans l'âme du *Philèbe* de Platon. La possibilité d'une vicariance se révèle chez Kant comme la condition de possibilité de ce qui dégoûte réciproquement l'écrivain et le peintre. Le mot dégoûte le peintre, il lui faut toujours le vomir. Mais la peinture de plastique pure est également rejetée d'abord comme image, c'est-à-dire sous la forme de l'image, puis comme art conceptuel, pop ou minimal, le rapport au logos assure un autre partage invu, dans cette bévue des rapports entre art et littérature.

Car ne nous y trompons pas, Duchamp avait plus que des objections à l'égard de la peinture, avait plus

12 Ibid.p.90.

13 Ibid.

14 Ibid.p.92.

que du ressentiment à l'égard des cubistes qui l'ont rejeté pour cause de littérature aggravée, son nu descendant l'escalier inscrivait le titre et se limitait à une provocation de nature hydropathique ou incohérente. Il s'installera dans l'esprit qui échappe déjà à la tautologie du goût et du dégoût : « Je voulais fuir l'aspect physique de la peinture <qui le dégoûtait, on ne s'est pas assez interrogé sur ce dégoût physique, même si c'est pour prendre la pose de l'artiste dadaoconceptuel, le dégoût de l'essence de térébenthine >. Je m'intéressais plus à l'humour en peinture. Pour moi le titre était très important. Je voulais, une fois encore, mettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien sûr, considérée comme « intellectuelle », « littérale ». » Le « littéral » ici apparaît sans doute à la place de « littéraire ». Ou alors il fallait voir dans ce choix lexical ce qui est littéral en peinture et qui n'est pas littéraire. Le littéral en peinture est justement ce que fit Duchamp. « Il n'y avait rien en dehors de l'aspect physique de la peinture. Aucune notion de liberté n'était nommée. » La contrainte absolue des recherches de plastique pure, parmi ses frères, comme au sein du groupe de la Section d'or, parmi les fauvistes et les abstraits, voilà ce que ne supportait pas Duchamp, ni les dadaïstes. Mais dans cette économie du dégoût, il voulait bien s'approprier le parfum de scandale qui s'attachait à la peinture moderne.

Car, qu'est-ce que Dada ? C'est une question que l'on peut se poser. On peut se demander : « Comment va la température de Dada ? Est-il mort ? ». C'est Théo van Doesburg, ce défenseur de la plastique pure, qui s'est posé la question dans une carte postale destinée à Tzara. Parmi les divisions du groupe Dada, Theo van Doesburg, en s'adressant encore à Tzara par écrit s'est encore demandé « Comment est Dada ? J'ai reçu une lettre de Clément Pansaers. Il m'écrit ; il a *assasiné* (sic) Dada ? »¹⁵ Mais Théo van Doesburg n'est pas un dadaphobe. Marc Dachy qui signe la préface de l'édition insiste sur le processus de création à la fois déconstructif, dit-il, et positif, destructeur et constructeur de Dada. Il insiste donc sur la kitsch déconstruction. Au nom de l'art élémentaire, au nom d'une libération qui nécessite l'abolition des styles pour atteindre au style, au nom à la chose pure de l'art, libérée de l'utilité et de la beauté, un manifeste constructiviste est signé en 1921 dans la revue de *Stijl*, « Appel à l'art élémentaire », auquel ont souscrit quelques dadaïstes comme Raoul Hausmann et Hans Arp, et au nom de l'ouverture du groupe de *Stijl* et de sa solidarité avec les avant-gardes, un Marc Dichy se prévaut d'une rencontre contre nature entre les constructivistes de la plastique pure et les dadaïstes.

Mais qui a tué Dada ? Le petit chien de Tzara. Dada est un chien, une autruche, un crabe écrasé pour en faire un appât de pêcheur sur la plage. Ici c'est un chien. Qui s'est interrogé sur l'animalité Dada ? Et ses mises à mort ? Qui a assassiné Dada ? Au-delà du Cœur à Barbe qui a vu la fin officielle du dadaïsme mis à mort au cours d'une scène de violence publique par les surréalistes, comment aujourd'hui est la température Dada ? Dégoûté lui aussi par « un cadavre malodorant qui vient gâcher toutes nos jouissances spirituelles, et réduire, instantanément, tout ce qui existe à l'état de décomposition : de la femme de ménage à l'artiste (c'est-à-dire, au fond, les mêmes) tout le monde se bat contre la décomposition, la nature. »¹⁶ Si van Doesburg fait son Dada, il ne put le faire au nom de Mondrian. Mais on retrouve les lieux communs de l'appropriation créatrice à l'égard de la nature, la productivité créatrice divine imitée par le génie : « Dada est l'activité créatrice en soi. »¹⁷ C'est-à-dire que l'on retrouve la prétention proprement dégoûtante et criminelle du romantisme littéraire reconduite par les Emile Goudeau et autres Jules Lévy dadaïstes avant l'heure. Le philosophe Hugo Ball avec sa chanteuse fonda le cabaret Voltaire. Le théâtre dadaosophique reprenait le modèle du cabaret d'artiste parisien avec une performeuse et un homme de lettre. Pas dégoûté pour autant, Dada dénonce le pourri avant de le cultiver : « Marié à la logique <le rationalisme des peintres français, impressionnistes et cubistes ?>, l'art vivrait dans l'inceste, englutissant <question de bouche kantienne derridienne>, avalant sa propre queue toujours son corps, se fornicant en lui-même <presque Artaud> et le tempérament deviendrait un cauchemar goudronné de protestantisme, un monument, un tas d'intestins grisâtres et lourds. » (Manifeste Dada de 1918). Dada se veut d'abord hygiénique dans son *economimesis* : « il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie... ». Dionysisme hygiénique et sanitaire. Bacchus du balais. Il faut aussi s'en prendre au philosophe complice, il nous faut nos philosophes ad hoc, les Hugo Ball et les Raoul Hausmann qui inventa le terme de « dadasophie » : « Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blennorrhagie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du DEGOUT DADAÏSTE »

Les philosophes ont été trouvés un peu partout avec l'arrivée des penseurs du marché de l'art américain : les Danto, Goodman et autres Dickie, comme il y a des philosophes du Pentagone. Mais on ne trouva nulle part l'improbable derridada. Malgré les dérives et les produits derridés des

15 Théo van Doesburg, *Qu'est-ce que Dada ?*, L'Echoppe, 1992, p.38 et p.36.

16 Ibid. p. 31.

17 Ibid. p. 27.

« plastiques » et des « vidélastiques » cautionnés par certains derridiens.

Pureté de la spontanéité dadaïste. Et si certains ont poussé Derrida à proclamer, ou à reprendre cette définition slogan : « la déconstruction c'est l'Amérique », « deconstruction is/in America » il nous faudra penser à Merz. Et à telle lettre de Man Ray à Tristan Tzara (8 juin 1921) :

MERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMER

de l'a <une photo de femme nue> merique !

Mais la déconstruction n'est pas la merzique.

Autrement dit, les Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Kurt Schwitters ont pu à leur tour élaborer une plastique constructiviste, mais c'est en aucun cas au nom des principes spontanéistes et iconoclastes de dada lui-même qui, sur le plan plastique, n'a fait montre d'aucune invention artistique. Le Mertzbau mélangeait la construction sauvage d'une géométrie abstraite proliférant dans un intérieur ornés de tous ces petits rituels littéraires de mythologie existentielle, avec niche et noms propres aménagée dans des structures d'emprunts. On voit l'allergie allégorique des deux substances littéraires et plastiques, leur deux corps antithétiques. L'envahissement abstrait du Mertzbau était lui-même une idée littéraire, son registre formel est d'importation et son art est celui du détournement théâtral et poétique des peintures et des sculptures cubistes, plasticistes ou suprématises.

L'amerzique donc. Mais celle-ci n'est peut-être pas une idée. Du moins on l'a vu pas une idée plastique. Or il arrive que les idées soient comme des catins. C'est la philosophie des cabarets d'artistes plasticistes. « Mes pensées, ce sont mes catins » dit le neveu de Rameau. Pierre Chartier dans son édition invite à apprécier « le choix d'un terme qui, gardant encore quelque chose de sa simplicité première (« Petite Catherine »), n'est pas tant dépréciatif que « léger » et virevoltant. »¹⁸ Le Neveu de Rameau présente le narrateur, philosophe et admirateur du Neveu, comme abandonnant son esprit à tout son libertinage. « Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air ébahi, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant tous et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. »¹⁹ Au Palais Royal, dans le jardin, se trouvait l'allée de Foy où l'on pouvait rencontrer ces performeuses et plasticiennes qui vous donnent des idées. Les descendants de la Petite Catherine nous offrent leurs colonnes rayées et leur sol surélevé brisant les proportions de la façade de Contant d'Ivry. Mais avoir une idée en peinture, ce n'est pas la même chose. Si l'idée est capiteuse, si elle est femme comme le pense Nietzsche et Derrida, une idée plastique se présente encore autrement. Elle n'est pas celle d'une seconde satire. La satire que Diderot appelle *mystification* et qui reprend l'histoire réécrite de sa maîtresse artiste peintre Madame Therbouche.. On suppose un portrait funeste qui s'accroche à la rétine ou à la tétine, formidable jeu de mot. Le personnage principal, Desbrosses est chargé de récupérer quelques portraits du Prince chez l'ancienne maîtresse de celui-ci afin d'éviter de se compromettre. Il fallut à Desbrosses imaginer la mystification de l'influence funeste du portrait pour effrayer la femme. « Qu'une bague, un portrait, une lettre, un billet tendre qu'on aura reçu viennent à tomber sous les yeux et voilà le simulacre perfide qui s'attache à la rétine. »²⁰ Mlle Dornet, la victime, rapporte à Diderot la théorie épicurienne du simulacre que ce faux médecin de Desbrosses lui a exposée : « Diderot. – Et il prétend ? Mlle Dornet. – Qu'il s'échappe de là je ne sais quoi de pernicieux, de simulacre...oui, des simulacres, c'est le mot... qui s'en vont s'attacher...à la tétine...là, dans l'œil. »²¹ L'histoire inachevée, apparemment, le dernier épisode en est résumé. Il s'agissait encore de faire apparaître les bustes du Prince et de la Princesse habillés comme s'ils étaient vivants, et placés au fond d'un petit appartement tendu de noir. On aurait trompé la belle dame en faisant disparaître par une mise à feu au phosphore les deux fantômes. Mais Desbrosses se cassa la tête de deux coups de pistolet et la suite n'eut pas lieu. Tout y est la mise en scène surréaliste, la plasticienne absolue disséminée entre toutes les Nadja superstitieuses, le coup de pistolet de Vacher, la bouche de la rétine-tétine, de Mme Therbouche, les toiles recouvertes et le dégoût, la maîtresse délaissée. Le danger de ce simulacre, la complexité de la physiologie rétinienne, une toile d'araignée tissée des fils nerveux les plus déliés, les plus fins, mais c'est la queue des passions qui est à redouter, cette queue là n'a point de fin. En effet, tout se passe comme si une contamination vitaliste, existentielle, toujours très littéraire, très circonstancielle, ayant une structure d'événement supposée impossible, une épaisseur temporelle, un jeu de références venait frapper la rétine jusqu'au cerveau,

18 Diderot, *Le Neveu de Rameau* et autres textes, le Livre de Poche, 2002, p.42, note.

19 Ibid.

20 Ibid.p.46.

21 *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Folio classique, 2005, p.155.

quand l'image s'est attachée à cette toile mobile, quand l'âme a pris les ondulations de cette substance et produit ses larmes et son attendrissement sa douleur et ses insomnies, ses vapeurs. Cette queue infinie de la substance littéraire ne traverse pas les yeux, la rétine devient celle du regardeur, le dégoût pictural à l'égard de la substance littéraire des passions, des sympathies sans visualisé pure, devient la tétine, la mamelle optique du littéraire duchampien intéressé aux fantômes et qui se veut éternel. Car « le lendemain, je songeais à me faire peindre un de ces tableaux attachés à une perche qu'on plante dans un carrefour, et où j'aurais crié à tue-tête... ». Le Neveu de Rameau maître en pantomime, imite sa pauvre petite femme qui était une espèce de philosophe, qui s'intéresse aux échecs, qui se mortifie aux pieds de sa divinité, Mlle Hus, comédienne : « pardon, madame ! pardon ! je suis un indigne, un infâme. Ce fut un malheureux instant ; car vous savez que je ne suis pas sujet à avoir du sens commun, et je vous promets de n'en avoir de ma vie. »²², car notre philosophe du Palais Royal a eu la malencontreuse idée d'adopter une position de grande franchise, une fois dans sa vie : « Le grand chien que je suis ; j'ai tout perdu ! J'ai tout perdu pour avoir eu le sens commun, une fois, une seule fois dans ma vie <...> La sottise d'avoir eu un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison. »²³ Notre philosophe sans le sou perdit sa situation et fut chassé comme un malpropre, « faquin, tirez. Ne reparaissez plus. Cela veut avoir du sens, de la raison, je crois ! Tirez. » Car le neveu s'adressant au narrateur lui avoue qu'il se serait rendu vil en d'autres occasions, mais « à propos de bottes », c'est-à-dire à propos de tout et de rien, il a voulu défendre sa dignité. Alors qu'en temps normal, « pour un liard, je baiserais le cul à la petite Hus. » et ce n'est pas si facile car « ma foi, le simple et le figuré me déplairaient également là. ».

Ainsi comme l'on sait, « les débuts de Dada, affirme Tzara, n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût. ». Car for de la sympathie des simulacres substantiels de la littérature ou performatif d'objet, d'objets littéraires visuels, on le sait bien, Tzara pourra encore affirmer : « Un jour ou l'autre on saura qu'avant Dada, après Dada, sans Dada, envers Dada, contre Dada, malgré Dada, c'est toujours Dada. » Sauf à entendre et à voir un autre dégoût tout aussi originaire, une satire seconde comme il y a une métaphysique seconde, une mystification ou histoire des portraits, un dégoût Dada comme véritable acédie picturale, l'acédie venant d'un mot grec signifiant l'indifférence, indifférence à la beauté d'indifférence. Un derridada jamais n'abolira le hasard. Parce qu'il n'y a pas de derridada. « Nous aimons *tout*, nous n'aimons *rien*, nous sommes indifférents, in-di-ffé-rents.

Nous sommes morts, mais nous ne pourrions pas, parce que nous n'avons jamais le même cœur dans la poitrine, ni le même cerveau dans la tête. » Paul Eluard rend hommage à tous les greffés du cœur à barbe. Tous les peintres sont des greffés du cœur à barbe, c'est leur manière de saluer la fin violente du dadaïsme historique en 1921 au cours d'une ultime provocation théâtrale brutalement interrompue par un commando surréaliste. Mais un monstre perdure : le dadao-surréalisme et autre dadao-duchampisme. Nous invitons le lecteur à se reporter ailleurs dans notre philosophie de la plastique pure, au sujet des rapports plus difficiles entre Badiou et Dada, mais aussi l'attitude de tous les néo-dadaïstes et leur négation de la peinture, par exemple chez Guy Debord que nous avons également analysée.

Quoi qu'il en soit le vomis du système selon Kant relu par Derrida, s'il rend également possible une lecture renouvelée de la spectralité littéraire qui hante la peinture et la vicarie, la transforme en dadaïsme, le vomis kantien qui reste irréprésentable, indifférent, adiaphora à l'intérieur de l'auto-affection du s'entendre-parler, ce vomis, ce dégoût, ce répugnant apparaît comme spectralité littéraire, totalité littéraire au regard d'une rétine qui ne se transforme pas en tétine du regardeur, qui se maintient dans le jugement de goût purement plastique. Par quoi le négatif d'une plastique pure jeté au rebut et même approprié dans une economimesis dada, fait retour dans le destin de la littérature promise de plus en plus à une destruction spécifique par l'image anti-plastique, colossale et vomissive qu'elle a toujours soutenue, le regardeur – écrivain vomissant par la rétine, l'écrivain dans l'âme du *Philèbe* n'a plus de rétine, il vomit ses ready-mades par la tétine de l'œil, son « je m'ec... », « je t'... » etc.

Décembre 2005

22 *Le Neveu de Rameau*, édition du Livre de Poche, op. cit. p.63.

23 *Ibid.*, p.62.