



Journées professionnelles
> les 30/11/2010 et 01/12/2010
les Abattoirs, Toulouse

La médiation écrite en art contemporain

Un espace partagé

De la fiche de salle au cartel développé,

le devenir des paroles sur l'art dans la médiation

Écrire dans le champ de l'art contemporain

Ursula Meyer-Lapuyade est ancien Maître de Conférences en Esthétique et Sciences des Arts à l'Université de Provence .Médiation culturelle de l'art.
Psychanalyste à Aix-en-Provence.

A la mémoire de Jean-Charles Bérardi

Depuis un certain nombre d'années, j'ai ouvert une voie pour mes questions de l'œuvre d'art – ancienne et contemporaine –, questions auxquelles j'ai toujours été sensible. Travaillant à l'Université dans le secteur de la médiation culturelle de l'art et dans le champ de la psychanalyse, l'articulation entre la praxis artistique et la praxis analytique est venue dans mes recherches. Le terme de « praxis » indique que l'expérience subjective est première, non la théorie. À partir de la place du praticien, les questions trouvent des réponses souvent partielles ; réponses comme paris et non comme garanties ou certitudes.

Ma tâche aujourd'hui, comme celle des intervenants précédents et de ceux qui parleront après moi, porte sur des interrogations en rapport avec les écrits du médiateur.

Je poserai quelques outils d'élaboration à partir de la définition de l'œuvre d'art comme une texture poétique (picturale, graphique, filmique, etc.).

J'introduis en premier lieu la notion de construction.

« La construction ne peut être dite vraie,
mais elle doit être juste,
soit permettre de réaliser, de réinscrire au plus juste
la signification qui hante le texte
et qui insiste dans ses fractures ».

Brigitte Lemerer (Cf. *Les deux Moïse de Freud (1914-1939) Freud et Moïse : écritures du père I*, Ed. érès, Scripta. École de Psychanalyse Sigmund Freud. 1997, p. 100)

En quoi l'œuvre d'art (en général) enseigne le psychanalyste et lui donne la possibilité d'en dire quelque chose ? Jacques Lacan affirme que la seule voie à suivre est celle que l'artiste a frayée. (Cf. Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 192 et suiv.).

Ma contribution se situe dans le champ de la psychanalyse en extension, là où la psychanalyse prend en compte les questions que posent aussi les sciences affines (la littérature, la philosophie, l'art, les mathématiques, la logique, etc.) face à l'Histoire passée et à venir, des questions qui se posent dans la société.

Je ne suis pas spécialiste dans le champ de la psychanalyse, ni dans celui de l'art, où je connais peu de choses par rapport à tout ce qui se produit. Venir ici m'a troublée car d'emblée je butais contre l'adjectif « contemporain », bien que je le connaissais dans le langage culturel, dans les discours sur l'art et dans ceux de relation publique. Cette butée m'a mise au travail. Il me semble que ces rencontres du Laboratoire des Médiations en Art Contemporain de Midi-Pyrénées sont proposées afin d'éviter un « enkystement de la pensée », enkystement qui empêcherait de réviser des choses qui au fil des années se seraient installées. Echanger, partager pour que l'exercice professionnel des médiateurs culturels de l'art reste une question en rapport avec la demande institutionnelle, politique initiale.

Cependant, chacun est plus ou moins au courant que dès le départ, il y a eu un certain flou entre les deux notions : art et culture. La pensée artistique des médiateurs devait se frayer un chemin, mais sûrement pas sans outils d'élaboration. Mais lesquels ? Qui est autorisé à juger tel outil comme problématique et tel autre comme juste ? Chacun doit s'engager là.

Depuis longtemps j'ai un trésor intime constitué d'un certain nombre de rencontres avec une œuvre. Il est limité mais j'y retourne souvent et il m'accompagne pour de nouvelles découvertes.

Picasso peint *Guernica* en 1937. La même année il écrit ce poème :

« Cris d'enfants cris de femmes cris d'oiseaux cris de fleurs cris de charpentes et de pierres cris de briques cris de meubles de lits de chaises de rideaux de casseroles de chats de papier cris d'odeurs qui se griffent cris de fumée piquant au cou les cris qui cuisent dans la chaudière et cris de la pluie d'oiseaux qui inondent la mer. ».

Dans ma construction j'essaie

« (...) de réinscrire au plus juste la signification qui hante le texte et insiste dans ses fractures. »

Cris d'enfants maman j'ai peur cris de femmes au secours Carlos Carl cris
d'oiseaux krkrkriikkii cris de fleurscrisde charpentesetdepierres
crisdebriquescrisdemeublesdelitsde chaisesderideaudecasserolesdechats miau
miau miaumiauu

*DPAPIEKRIDODEURKISGRIFKRIDFUMÉPIKANOKOULESKRIKICUISDANLCHODIER
EKRIDLAPLUIKINONDLMERKINONDLMERKINONDLMERKIINONDLMER*

Regardons ensemble le poème que Picasso écrit après avoir peint *Guernica* en 1937 et mettons-le en relief avec ma « construction » : il n'y a que des cris. Des cris d'enfants peuvent encore articuler une parole. Les cris de femme de même.

Le poème parle probablement de la barbarie qui caractérise l'homme en tant que sujet parlant. Que reste-t-il ? Des tags ? Des graffitis ? Ça rappelle l'œuvre des artistes tels que Basquiat, Banny et d'autres artistes du streetart. Sans oublier la BD.

J'ai dit que l'adjectif « contemporain » m'a donné du fil à retordre. Posons quelques autres questions : A partir de quand serait-il justifié d'introduire cette notion ? A partir de la seconde moitié du XXe siècle ? Ce qui impliquerait un savoir sur le réel de l'extermination systématique industrielle des hommes par des hommes.

Patrick Guyon écrit :

« S'il appartient aux œuvres d'art
de dire ce que ne dit pas l'histoire,
un récit de malheur peut être une bonne nouvelle ».

(Cf. *Le devoir du poème, Prosopopée de l'homme debout pour tenter de répondre dans le silence Auschwitz*. Ed. Ombre, 1998.)

Pourrait-on alors avec Patrick Guyon parler du « devoir » du poème, du « devoir » du texte artistique contemporain ?

Où peut-on parler de « contemporain » à partir des possibilités technologiques que les hommes ont inventées ?

Pour les œuvres contemporaines, presque tout est pratiqué, différents moyens techniques sont investis dans des performances, des installations : film, vidéo, peinture... Des artistes eux-mêmes en font partie. Ce n'est pas le produit seul mais le processus de création qui fait œuvre. Pensons aux performances, aux installations, etc. L'espace et le temps en sont bouleversés. Et l'approche de ces créations de même.

La question de la dimension de l'art contemporain rejoint l'expression du « regard contemporain ». Ici, cela vaudrait la peine de parler de la jeunesse. Peut-être dans un travail à venir. Il y a une accélération de notre rapport au temps avec les possibilités technologiques de notre quotidien (le portable, l'ordinateur, l'appareil-photo numérique, etc.). Dans le langage on peut être frappé par des mots jamais entendus : par exemple seniors délinquants, homme-rem. Dans des réunions on ne parle qu'avec des sigles.

Cependant, il y a aussi d'importantes avancées de la recherche, médicale notamment. Les sciences repoussent de plus en plus les limites. Illimité ? « Un monde sans limites ? » (Cf. Jean-Pierre Lebrun, *Un monde sans limite. Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Ed. Point Hors Ligne, érès, 2004).

Il y a un trop plein d'images autour de « l'homme contemporain ». Un trop de beaucoup de choses dans une société contemporaine de la mondialisation capitaliste, dans laquelle tant d'êtres humains manquent de l'essentiel. Il y a les dangers inouïs de la prolifération du nucléaire et les dangers des déchets de cette industrie.

Les hommes, les sujets parlants, encaissent les effets de la contemporanéité, souvent les effets pervers du capitalisme.

Où en sommes-nous de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, adoptée en 1948 à l'unanimité au Palais Chaillot ? Où en sommes-nous face à l'immense écart entre les très riches et les très pauvres ? Où en sommes-nous face au traitement des immigrés, des sans-papiers, des Roms ? Face aux formes de délinquance inouïes ? Et où en sommes-nous du programme élaboré il y a 66 ans, en 1954, par le Conseil National de la Résistance, programme qui concerne la sécurité sociale, la retraite par répartition, l'indépendance de la presse ?

Je dirais que le médiateur et tous ceux qui écrivent sur l'œuvre doivent d'abord rencontrer l'œuvre à promouvoir. Souvent il ne s'agit pas d'une seule œuvre mais de toute une démarche où il entendra aussi ce que l'artiste lui dira. Il a à se débrouiller avec ça, même quand il s'agit de travailler vite. (Cela rappelle parfois les problèmes des traducteurs).

Plusieurs choses sont certaines, face à l'œuvre :

- il n'est pas question de goût
- il n'est pas question de jugement de valeur
- il n'est pas question d'imagination, pour l'essentiel et au bout du compte.

La position éthique de celui qui écrit sur l'œuvre est concernée, son désir confronté à la demande. Les obstacles sont multiples : l'inflation des mots, la surenchère publicitaire qui est liée au piège de la fascination, de la séduction. Le piège d'une promotion qui n'a pas forcément de rapport avec telles photographies, telles installations, etc., mais avec les lois du marché, les discours d'efficacité gestionnaire.

Il y a le piège non négligeable de l'idéologie de la communication. L'idée de communication a été accueillie comme une solution pour reconstruire le lien social qui s'était effondré au cœur du XXe siècle. Mais elle s'est emparée de tout au moyen de paradigmes totalitarisants. Elle prône des repères simples : la valeur du Moi fort, gagnant ; les valeurs de la communication de masse.

L'envie de communiquer va de pair avec l'envie de comprendre, de savoir, de faire comprendre le sens par l'approche pédagogique. Il est fait appel à des spécialistes, dont les connaissances viennent de la théorie et non de l'expérience pratique. La théorie reçue comme vérité, donnant des certitudes dans une société qui manque de repères.

Est-il suffisant que les musées, les espaces d'art contemporain, fonctionnent, aient du succès ? Probablement oui et non, ni l'un sans l'autre, et surtout pas à n'importe quel prix. Les forces de résistance sont nécessaires pour endiguer le spectaculaire généralisé, qui aveugle et rend sourd. Le poétique n'est sûrement pas de l'ordre du spectacle. Il n'est fait ni pour l'oreille, ni pour l'œil. Son domaine est « l'entente, l'intelligence de la langue ». (« Le spectacle est étranger à l'art. » Aristote).

Les créations filmiques de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet m'ont souvent parlé dans ce sens. Ils disent qu'ils se confrontent à la pulsion scopique. Qu'il ne faille pas satisfaire cette pulsion sans la frustrer en même temps. Montrer, oui – c'est un film – mais « pas tout », pas n'importe comment, pas à n'importe quel moment. Montrer en cachant, dévoiler en dérochant. Désirent-ils ainsi faire advenir une structure filmique qui ouvrirait à la possibilité d'une construction ? Selon mon expérience, oui.

Dans mes propos jusqu'ici, j'ai cherché à m'approcher de la difficile question du comment construire, dans le champ de l'artistique, au-delà du lien social, ouvrant vers le partage et la rencontre, ouvrant vers l'équivocité et l'hétérogénéité du texte artistique. Je vous disais qu'il y a nécessité d'écrire à partir d'outils. Il y a nécessité d'articuler le savoir de l'expérience au savoir référentiel. Mais comment passer du singulier de l'expérience à un savoir partageable ?

J'arrive au cœur de mon exposé avec la question probablement centrale :

Qu'est-ce que s'adresser à l'Autre ?

Et qu'est-ce qu'un texte, qu'est-ce qu'écrire ?

Je me référerai aux trois registres lacaniens : le symbolique, l'imaginaire et le réel.

Lacan les a élaborés des années durant. De mon exposé un peu ardu je ne vais aborder que la pointe de l'iceberg.

D'ailleurs écoutons d'abord Adorno :

« Le caractère de **langage** de l'art conduit à s'interroger sur ce **qui parle dans l'art**, c'est là son véritable sujet, et NON celui qui produit ou celui qui le reçoit. » (Cf. *Théorie esthétique*)

« Ce qui parle *dans* l'art » : qu'est-ce que parler veut dire ? L'expérience nous enseigne que « c'est toujours à l'aide de mots que l'homme pense. Et c'est dans la rencontre de ces mots avec son corps que quelque chose se dessine. » (Cf. Jacques Lacan, « Conférence à Genève sur le symptôme » 1975-10-04, parue dans *Le Blocnote de la psychanalyse*, 1985, n° 5, pp. 5 à 23.)

Le point de départ est de travailler près du texte artistique.

Le registre du symbolique : ça débouche sur du réel

Il y a une distinction entre le signifiant et le signifié. Le signifié est toujours autre chose que ce que le signifiant (le mot) a l'air d'indiquer. C'est justement ce dont il convient de se détacher, pour comprendre ce qu'est l'usage de la langue. Ce qui fait sens dans un mot est lié au fait, caractéristique du langage, qu'il n'est jamais un décalque des choses.

Lacan dit que plus on parle du langage, plus on s'enfonce dans ce que l'on appelle ses failles et ses impasses. Il poursuit : « Ça débouche sur un impossible à dire, sur du réel. Cependant « (...) l'impossible à dire c'est en fin de compte ce que nous cherchons toujours à dire. » (Cf. Jacques Lacan, « Discours de Tokyo » 21 avril 1971 dans *Lettres du Japon*. Document interne à l'École de psychanalyse Sigmund Freud. Hors commerce.)

Les véritables artistes *en* savent sans doute quelque chose. Je ne dis pas qu'ils le savent. Don DeLillo, auteur de *Point Omega* (2010) dit : « Un écrivain sent certaines choses avant les autres, peut-être. Dans *Point Oméga*, je montre justement que (...) l'art en général aide à voir. Et à s'interroger ».

On peut ici parler d'un savoir textuel qui en quelque sorte n'est supporté par aucun sujet (sujet dans le sens d'un être humain qui parle, d'un artiste, etc.). « Ce qui parle *dans* l'art » : il s'agit là d'un savoir qui ne se sait pas savoir. L'inconscient que Sigmund Freud a découvert, c'est de ça qu'il parle.

Lacan signale un piège – penser que ce que nous disons s'adresse à quelqu'un : il ne s'agit pas de se tromper d'adresse. Au-delà, ça s'adresse à un tiers élément que Lacan appelle le grand Autre : ça s'adresse au lieu de grand A qui est un lieu vide. « Mais tout ce qui s'inscrit dans le langage n'est pensable que par référence au grand Autre. C'est ce qui distingue radicalement ce qui est de l'imaginaire et ce qui est du symbolique. » La principale caractéristique du grand Autre est qu'il n'existe pas. C'est un signifiant de la non-existence. Mais il est indispensable à ce que fonctionne l'appareil du langage, l'appareil psychique (que Freud a tôt appelé appareil d'écriture).

Le signifiant du grand A barré est insaisissable et détermine un *impossible à dire*, qui est de l'ordre du réel. J'avais parlé auparavant de cet « impossible à dire » comme « ce que nous cherchons toujours à dire ».

Le registre de l'imaginaire

Ce registre nous est peut-être plus familier, même en le méconnaissant dans notre quotidien. Il nous confronte, dans le rapport à notre semblable, à la relation en miroir. Il est de l'ordre d'une capture par l'image. Tout ce que l'on appelle *la vie* est réglé par cette capture, bien que ce fonctionnement imaginaire soit absolument essentiel, à condition que nous l'articulions au registre symbolique. Il s'agit d'un registre qui nous inscrit dans une grande ambiguïté. Nous avons intérêt à repérer toutes les problématiques de pouvoir, de fascination, d'inclusion/exclusion, etc.

Lacan dit dans la « Conférence à Genève » : « La pensée est en fin de compte un engluement dans (...) l'imaginaire. (...) Si l'homme (...) n'avait pas ce qu'on appelle un corps (...) il ne serait pas profondément capté par l'image de son corps. » J'ajouterais : et à partir de là, par l'image de toute chose, celle d'une peinture par exemple, autant que celle d'une publicité, etc. C'est la raison pour laquelle j'ai insisté sur la nécessité de repérer la distinction entre image-monstration et « image écriture ».

A l'endroit où Lacan parle des trois registres il dit : « Une chose en tout cas certaine c'est que ce n'est que par l'appareil du symbolique que l'on débouche sur du réel. Cela ne veut pas dire que l'imaginaire ne serve à rien, mais qu'il soit au principe de l'illusion, ça ne fait aucun doute. »

Or, l'inscription de la parole convoque une altérité radicale, fondamentalement comme parole de l'Autre (grand A) et non du semblable. Une parole au-delà de la relation imaginaire, celle qui est de rivalité, concurrence, fascination, etc.

Lacan évoque le « mystère de la parole ». *Mystère* non dans une signification idéalisée, mais dans le sens d'une coupure radicale, d'un retranchement à reconnaître. Une coupure radicale, un retranchement à reconnaître : l'homme face à la pulsion de mort, face à son impouvoir, l'homme pris dans ses éternelles répétitions, ignorant ou méconnaissant l'essentiel au sujet du silence, de la solitude, du beau tragique. La parole de l'Autre opère une brèche, là où les idéologies, notamment l'idéologie de communication, recouvrent, unifient.

Cela nous fait autrement aller vers l'œuvre, même avec la question : est-ce qu'il s'agit d'une œuvre ? Peut-être « pas toute ». Mais des essais vers, des endroits. Ce sont des vastes questions dans un contemporain où l'illimité est à l'horizon, où tout est possible ou presque. Celui qui parle, n'opère pas seulement un choix délibéré de mots ; une volonté consciente, quelque chose à son insu est engagé. Le travail du texte à écrire est donc requis dans une rigueur, que l'on pourrait appeler rigueur éthique. Celui qui écrit ne doit pas s'effacer de ce qu'il a à dire, pour qu'il y ait de l'énonciation et non un propos dévitalisé. Celui qui écrit engage quelque chose de lui-même. A lui d'être au plus près de ce qu'il énonce, avec ce qu'il engage. (Je remercie Françoise Delbos de m'avoir donné le texte de son intervention au colloque 2010 de l'Ecole de Psychanalyse Sigmund Freud « Le savoir de l'expérience ». Il m'a soutenue dans ce que je cherche à formuler.)

D'où mon insistance à parler de la société contemporaine et à rappeler la dimension de l'artistique dans l'articulation du poétique et du politique. Le caractère de l'œuvre d'art est langage, en écoutant Adorno. Ce qui est engagé là se situe au-delà du discours courant, et renvoie à ce qui ex-siste dans le langage, nous échappe irrémédiablement.

En quoi y a-t-il une nécessité de la profession des médiateurs dans les musées, les espaces d'art contemporain, etc., dans le domaine de l'art en général ? Il n'y a pas que le sens des mots. Il y a des scansion, des ouvertures, des fermetures, des équivoques qui organisent le texte et produisent un jaillissement de sens inattendu, voire incongru. Les effets de ce jaillissement, sur celui qui écrit et sur celui à qui s'adresse l'écrit, atteignent chacun, un par un. Des effets de sens qui opèrent une relance du désir.

Ce qui est à œuvrer est ce qu'un texte fait à celui qui y est confronté, au-delà du sens ; de sorte que celui qui est à l'écoute du texte ne sait pas ce qu'il entend de ce qu'il lit au-delà de ce qu'il croit avoir entendu. L'étrange expérience d'un visiteur, d'un amateur d'exposition d'art contemporain : peut-être a-t-il entendu ce qu'il ne sait pas qu'il a entendu. Surprise. Relance du désir possible.

Cela me conduit à une énonciation à laquelle je n'avais pas pensé en commençant ce travail. Peut-être « médiatiser » dans le champ de l'art fait-il partie des trois professions impossibles : gouverner, éduquer, psychanalyser, comme dit Freud. Reste à travailler.

Je finis avec quelques traces qui portent sur ce qui a eu lieu pour moi en travaillant la question : qu'est-ce qu'écrire dans le champ de l'art (contemporain) ? Il s'agit d'une mise en résonance de deux écrits dans le champ de l'art à partir d'une seule phrase :

« Cette œuvre a fait un tel **effet** sur moi
que je suis retourné la voir tant de fois. »

1912 La statue du Moïse créée par Michel-Ange en 1513-1515

2006 L'installation vidéo *24 Hour Psycho*

Projection au ralenti pendant vingt-quatre heures du film de Hitchcock
Psychose créée par le plasticien Douglas Gordon au MOMA / NY 2006

Sigmund Freud et Don DeLillo écrivent et réalisent respectivement une **construction**, l'un sur la statue du Moïse, l'autre sur l'installation vidéo.

Dans chacun de ces écrits il y a des traces d'une rencontre avec un *réel* en jeu et des traces d'une *subjectivation*.

Le signifiant anonyme concerne les deux écrits sur l'œuvre d'art. L'un au début du XXe siècle, l'autre au début du XXIe siècle. (Cf. 1912 (1927) Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Ed. Folio n° 93 ; 2010 Don DeLillo, *Point Oméga*, Actes Sud.)

L'un est de Sigmund Freud, l'autre du romancier américain Don DeLillo.

- En 1913, Sigmund Freud écrit que la statue du Moïse de Michel-Ange a fait un tel effet sur lui, qu'il est allé la voir chaque fois qu'il était à Rome, à tourner autour, à s'attarder en sa présence, à guetter le regard de Moïse.

- Au début du XXIe siècle (2006-2010), Don DeLillo affirme dans une interview (cf. Le Monde des livres, 3 septembre 2010) qu'il est allé voir l'installation vidéo du plasticien Douglas Gordon *24 Hour Psycho*. Il dit que cette installation vidéo a produit un tel effet sur lui qu'il est retourné la voir plusieurs fois pendant des heures et des heures.

- 1912 : Freud réalise un étonnant et laborieux écrit de sa mise en lecture du texte que l'artiste a inscrit dans la pierre. Il étudie les écrits d'historiens de l'art et les passages de la Bible. Tous les commentateurs s'accordent à penser que Michel-Ange a créé le Moïse à l'instant où il voit danser le peuple autour du Veau d'Or : instant où il va briser les Tables de la Loi, conformément aux dogmes religieux.

- 2006 : DeLillo écrit un petit livre, *Point Oméga*. Il y retrace l'expérience de sa rencontre avec l'installation vidéo *24 Hour Psycho*. Dans une salle obscure, froide, vide, il y a la projection au ralenti pendant vingt-quatre heures sur un grand écran transparent du film *Psychose* de Hitchcock. La projection est sans aucune bande-son.

- Freud découvre un *réel* en jeu, une lettre manquante dans la position corporelle du bras de Moïse qui tient les Tables de la Loi, lettre négligée dans les discours culturels et religieux. Freud réinscrit la lettre manquante et réalise sa **construction** : c'est le Moïse de Michel-Ange et non celui de l'Église. « Notre Moïse ne bondira pas et ne jettera pas les Tables loin de lui. » « Il (Michel-Ange) introduit dans la figure de Moïse quelque chose de neuf, de surhumain, et la puissante masse corporelle, la musculature débordante de vigueur du personnage ne sont utilisées que comme moyen d'expression physique de la plus haute prouesse psychique qui soit à la portée d'un humain : l'étouffement de sa propre passion au profit et au nom d'une mission à laquelle on s'est consacré. »

- DeLillo écrit sa rencontre avec un *réel* innommable et en fait sa **construction** : « Tout donnait l'impression d'être réel, le rythme était réel, (...) des corps bougeaient à peine, cause et effet si radicalement séparés que tout lui paraissait réel, à la façon dont sont dites réelles toutes les choses du monde physique que nous ne comprenons pas. » « Le temps réel n'a pas de sens. La phrase n'a pas de sens. »

- Freud retrace son expérience de *déssubjectivation* : « (...) parfois, je me suis faufilé précautionneusement hors de la pénombre de la nef, comme si je faisais moi aussi partie de la populace sur laquelle se darde son œil, la populace qui ne peut tenir fermement à une conviction, qui ne veut ni attendre ni faire confiance et jubile dès qu'elle a retrouvé l'illusion que lui procure l'idole. »

- DeLillo, *Point Oméga* : il y a un homme adossé au mur qui au fil de l'expérience du lecteur se multiplie en plusieurs personnages : il est DeLillo, il est cet homme contre le mur, il est le jeune cinéaste de la fiction, l'assassin soupçonné, Dennis, il est le tueur Norman Bates et l'acteur qui l'interprète, Anthony Perkins. De cette expérience de *déssubjectivation*, l'auteur du livre interroge : « Sortirait-il dans la rue ayant oublié qui il était et où il habitait, après vingt-quatre heures d'affilée (...) Si l'exposition était prolongée, et qu'il continuait à venir, cinq, six, sept heures par jour, une semaine après l'autre, lui serait-il encore possible de vivre dans le monde ? Le voulait-il ? Où était-il le monde ? »

Il est étrange de découvrir que le signifiant « anonyme » apparaît dans les **constructions** des deux auteurs.

- Freud publie son écrit sur le Moïse de Michel-Ange *anonymement* en 1914. Des années plus tard, il écrit une lettre à Eduardo Weiss : « Pendant trois semaines de solitude, en septembre 1912, je suis resté debout, tous les jours dans l'église, en face de la statue, l'étudiant, la mesurant, la dessinant, jusqu'à ce que s'éveille en moi cette compréhension que, dans mon essai, je n'ai osé présenter que d'une façon *anonyme*. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai légitimé cet enfant non analytique. » En 1924.

- DeLillo, son livre *Point Oméga* se structure en trois parties :

Anonymat - 3 septembre ;

2006 Fin d'été/ début d'automne ;

Anonymat 2 - 4 septembre.

Écrire dans le champ de l'art : qu'advient la dimension contemporaine de l'art ? Faudrait-il introduire le contemporain par : « 1914-1939 » et au-delà ?

Ursula Meyer-Lapuyade

Les journées professionnelles du LMAC ont été réalisées avec le soutien de la DRAC Midi-Pyrénées, du Conseil Régional Midi-Pyrénées et des Abattoirs dans le cadre de ses 10 ans.