

Dans le sillage de dada : Dubuffet, Michaux, Alechinsky et autres périphériques

Nathalie Roelens (Universités d'Anvers et de Nimègue)

Max Loreau oppose avec une grande pertinence subversion et révolution. Révolution, c'est retourner le sablier. Subversion est tout autre chose ; c'est le briser, l'éliminer. (Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, 1968, p.58)

Les propos qui suivent se situent à la fois dans la périphérie de dada et dans son après-coup, son *beyond*. L'hypothèse qui les sous-tend se résume au fait que les héritiers de dada s'attaquent surtout au visage comme emblème de la peinture figurative canonique, à ce que Gilles Deleuze qualifie de « machine de visagété », machine despotique qui impose subjectivité et signification à l'organisme au sommet duquel elle trône. Le visage chez les post-dadaïstes devient la tête d'un *corps sans organes*, le lieu non plus d'une oralité parlante mais d'une buccalité presque animale, tandis que le corps sans organes devient à son tour triomphe d'une esthétique de l'informe qui s'insurge contre l'anthropomorphisme dans l'iconographie occidentale et contre l'idée thomiste sous-jacente de « conformité » entre l'homme et son Dieu créateur.¹

L'année clé de l'essor de ces irrévérances ou de ces dissidences semble être 1948, l'immédiat après-guerre, année de la fondation de la Compagnie de l'Art Brut par Dubuffet, du passage à la peinture chez Michaux, de la période vache de Magritte, de la création de CoBrA

Jean Dubuffet

A plus d'un qui aura goûté de ces ouvrages si indemnes de tout trivial souci d'applaudissement ou de gains, élaborés dans une solitude dramatique et pour le seul enchantement de leur auteur, les ouvrages des professionnels réputés de l'art culturel apparaîtront ensuite pompeuses – et oiseuses – grimaces (Jean Dubuffet, « Notes du tome 1 », dans *Prospectus et tous écrits suivants*, t.1, p. 515)

La légitimité que donne le mouvement Dada à d'autres mouvements provocateurs se traduit chez Jean Dubuffet par sa découverte de l'ouvrage très largement illustré de Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken (Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile)* de 1922.² Ce médecin et historien de l'art avait constitué une importante collection de travaux d'aliénés à des fins de recherche, pour le compte de la clinique psychiatrique de l'université de Heidelberg. Une des figures obsédantes des patients semble être les « Kopffüsser », des céphalopodes ou bonshommes sans tronc. (**fig.1**). Sous le IIIe Reich, dans l'exposition « Entartete Kunst » (*Art dégénéré*), en 1937, cette collection fut cependant détournée de sa vocation originale dans le but de calomnier et de montrer le caractère pathologique d'artistes d'avant-garde comme Kandinsky, Nolde, Klee, Kircher, Kokoschka ou Chagall qui, quelques années auparavant, en avaient découvert la valeur artistique.³

Dès les années 1940 Dubuffet était fasciné par tout ce qui relevait d'une créativité à l'état brut, donc à la fois par les dessins d'enfants, qui représentent d'ailleurs souvent des

¹ Comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, dans son éclairant ouvrage *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon George Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.40.

² Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken (Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile)*, Berlin, Springer, 1922, trad.fr. Gallimard, 1984).

³ Cf. Jean-Hubert Martin, « Dubuffet fonde l'art sans le savoir », in *Dubuffet & l'Art Brut*, Paris, Collection de l'Art Brut, 2005, p.11

macrocéphales (**fig.2**), « un têtard géant, un clown, un gros boudin ou une énorme betterave »⁴ - comme dira plus tard Henri Michaux dans un ouvrage consacré à ce sujet -, les œuvres d'autodidactes, de malades mentaux, d'adeptes du spiritisme, de détenus ou encore de solitaires et de marginaux, bref tout ce qui relève de l'exclusion ou de la clandestinité. Il découvre grâce à eux une approche intuitive, non informée, des anatomies protéiformes et surtout la brutalité et l'archaïsme des procédés employés à l'écart de l'art savant, à savoir le plaisir de manipuler diverses substances insolites ou la fascination pour les univers organiques.⁵ Pour désigner cette diversité de formes, Dubuffet inventera la notion d'Art Brut : un art « cru », inventif et non éduqué.

Un voyage de prospection en Suisse en 1945, qui le conduit dans plusieurs cliniques psychiatriques, lui vaut d'heureuses trouvailles, ainsi les Barbus Müller, des statues sculptées dans des pierres volcaniques, utilisées probablement à l'époque comme bornes délimitant les chemins. Elles tiennent leur nom du célèbre collectionneur suisse, Josef Müller, qui les a acquises au début des années 1940 dans un magasin d'antiquités (**fig.3**). Il découvre encore Aloïse Corbaz (1886-1946, Lausanne), amoureuse de l'empereur de Prusse, Pascal-Désir Maisonneuve (1863-1934, Bordeaux) anarchiste qui compose des effigies de souverains et d'hommes politiques (**fig.4**), Heinrich Anton Müller (1865-1930, Versailles et Suisse), interné à l'asile psychiatrique de Münsingen près de Berne (**fig.5**), Adolf Wölfli (1864-1930, Berne, Suisse), ce patient psychotique dont les travaux sont conservés grâce au Dr Morgenthaler, qui les étudie dans une monographie publiée en 1921 *Ein Geisteskranker als Künstler*.

En 1946, dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Dubuffet émet l'hypothèse d'un art praticable spontanément par n'importe qui, un art qui ne nécessiterait ni don ni instruction, qui procéderait de la jubilation et non de l'initiation. Même si Dubuffet a voulu se démarquer des dessins d'enfants « pour prévenir une assimilation de la sauvagerie telle qu'il l'entendait à l'angélisation naïve dont il est question à l'époque »⁶, même si vers 1945, c'est la folie qui se substitue à l'enfance en tant que source vive de l'invention, entre les cures de folie et l'enfance l'alternative n'est pas exclusive. L'enfance n'a rien à voir pour lui avec le mythe de l'innocence perdue, mais avec l'émergence de fonctions plus archaïques, chaotiques, asociales, maniaques, ce que Lyotard qualifierait d'« inhumain ». A en croire Michel Thévoz, « Dubuffet rejoint la conception psychanalytique d'un recouvrement entre la disposition psychique polymorphe de l'enfance, la folie adulte, et la création artistique. »⁷

La galerie Drouin, place Vendôme, expose en octobre 1947 les *PORTRAITS/ à ressemblance extraite,/ à ressemblance cuite et confite dans la mémoire,/ à ressemblance éclatée dans la mémoire de Mr JEAN DUBUFFET,/ Peintre (fig.6)*. Dans ces portraits comme incisés en pleine matière, dans une gamme de tons brunâtres et avec le dessin expressif jusqu'à la caricature inspiré de ses découvertes, Dubuffet exalte la ressemblance en la contrariant et en violentant la face humaine. L'inventaire des titres est déjà éloquent de la façon dont il dit en pleine face aux écrivains tutélaires de l'époque que leurs tête (aux drôles de nez, aux dents plantées de travers, aux oreilles dissymétriques) est plus suggestive que leur littérature. Premier délit de faciès lancé au visage de l'écriture : *Léautaud sorcier peau-rouge, Bertelé chat sauvage, Edith Boissonnas démon tibétain, Ponge plâtre meringué, Limbour façon fiente de poulet, Tapié grand-duc, Dhôtel velu aux dents jaunes, Fautrier araignée au front, Fautrier vieille femme,*

⁴ Henri Michaux, *Les Commencements. Essais d'enfants. Dessins d'enfants*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p.18. « La tête déjà est importante. Dominante, grosse autant et plus que le corps, lequel n'offre rien de particulier, tandis que la tête (qui dans la réalité sait déjà accomplir tant de fonctions, manger, sucer, mordre, voir, entendre, goûter, retirer, embrasser, gazouiller, crier, rire, grimacer, faire peur, faire enrager, parler peut-être), la tête est dans son dessin la maîtresse partie, accapareuse entre toutes les parties corporelles. » (p.13)

⁵ Chez Gaston Chaissac, Ferdinand Cheval, dit le Facteur Cheval., Alexander Lobanov, etc.

⁶ Michel Thévoz, « Homo démens », in *Dubuffet & l'Art Brut, op.cit.*, p.64.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

*Michaux façon momie, Michaux acteur japonais, Michaux botaniques, Michaux façon momie, Tapié petit théâtre de rides.*⁸ Que Dubuffet s'intéresse à la même époque à un dialecte algérien d'El Goléa qu'il transpose phonétiquement pour ensuite écrire des poèmes d'illettré. *Ler dla campane*, 1948, *Anvouaiage par in ninbesil avec de zimaje*, 1950, accroît encore la gamme de ses élans rebelles.

En novembre 1947 Dubuffet ouvre, dans le sous-sol de la galerie Drouin, le Foyer de l'Art Brut, fréquenté par quelques initiés. On peut s'étonner de ce paradoxe de l'Art Brut : son lieu de naissance se situe certes dans une cave mais à deux pas de l'hôtel Ritz, place Vendôme, l'un des endroits les plus huppés de Paris. Pour torpiller la culture, on ne peut rêver lieu plus élégant ! Le terme Art Brut lui-même porte la contradiction entre un expression visuelle, comme la définit justement Prinzhorn qui privilégie le neutre « Bildneri » et le système de l'art avec ses codes, sa valorisation et son histoire.⁹

En 1948, Dubuffet fonde à Paris la Compagnie de l'Art Brut, entouré de quelques amis écrivains comme André Breton, Jean Paulhan et Henri-Pierre Roché. Au fil du temps, l'association s'essouffle pourtant. Elle se dissout en 1951. En 1955 Dubuffet s'installe à Vence où il essaie de se rapprocher du monde naturel (collages, ailes de papillon) et où il entame sa série des Barbes, *Eléments botaniques et Matériologies* (**fig.7**).

Le cycle de *L'Hourloupe*, amorcé en 1962, introduit une nouvelle mutation, cette fois dans le sens de la dématérialisation utilisant des substances comme le vinyle ou le polystyrène expansé. « Je l'associais, par assonance, à 'hurler', 'hululer', 'loup', 'Riquet à la Houpe', et le titre 'Le Horla' du livre de Maupassant inspiré d'égarement mental. » Il passe à un registre tricolore bleu, blanc, rouge cerné de noir qui dessine au vinyle un entrelacs sans fin. (**fig.8**)

L'expatriation de sa collection en 1971 vers une francophonie périphérique nous semble le couronnement de son œuvre de « déterritorialisation » contre « l'asphyxiante culture ». Depuis son premier voyage helvétique, il considère que ce pays entretient une relation privilégiée avec l'Art Brut. En 1971, la Ville de Lausanne prend en charge la Collection sous la direction de Michel Thévoz. Aujourd'hui, sous l'égide de Lucienne Peiry, la collection est étoffée par des acquisitions d'œuvres du monde entier.¹⁰

Henri Michaux

La dette envers Dada est sans doute moins évidente à première vue dans le cas du poète namurois Henri Michaux, déjà déterritorialisé pourrait-on dire mais pas suffisamment comme on verra. Dans un autoportrait fictif, intitulé *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, il résume cependant déjà avec esprit de révolte l'année de ses 30 ans :

1929

Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère.

Voyage en Turquie, Italie, Afrique du Nord...

Il voyage *contre*.

Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.

Voyages d'expatriation.¹¹

⁸ *Portraits*, catalogue de l'exposition à la galerie René Drouin, Paris, 1947.

⁹ Cf. p.22.

¹⁰ Jean-Hubert Martin, directeur général du museum kunst palast (Düsseldorf), Préface au catalogue, *Dubuffet & l'Art Brut*, 2005, p. 10.

¹¹ Henri Michaux « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (« Pléiade », éd. établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran), 1998, p. CXXXIII.

Raymond Bellour, dans son introduction au premier tome de la Pléiade consacrée à Michaux, établit lui-même ce lien entre cette « expatriation » et la déterritorialisation de Deleuze-Guattari.¹² La proximité entre Michaux et Deleuze est en effet indéniable et on peut même avancer que l'expatriation volontaire a commencé bien avant les voyages imaginaires ou réels. Dès sa prime enfance, Henri Michaux entame un travail de sape existentielle proche de l'« anorexie » deleuzienne : ce sont les mots « inappétence », « résistance », « gréviste », « secret », « retranché », « honteux », « mépris », « dégoût » qui ponctuent son autobiographie. Deleuze reconnaîtra dans le refus anorexique un geste politique, une façon de trahir la famille, d'échapper aux normes de la consommation, signe que la provocation n'est pas nécessairement dans l'outrance ou dans l'excentricité mais au contraire ici dans la réserve, dans la dissidence introspective : « L'anorexique est un passionné [...]. Il trahit la faim, parce que la faim le trahit, en l'asservissant à l'organisme ; il trahit la famille parce que la famille le trahit en l'asservissant au repas familial et à toute une politique de la famille et de la consommation. »¹³ Or, chacun sait que la culture belge, si elle existe, est une culture de la bonne chère, de la ripaille, de la peau du ventre bien tendue, du *Banquet* (1568) ou du *Pays de Cocagne* (1567) de Bruegel (**fig.9**), de « Et ça sent la morue / Jusque dans le cœur des frites / Que leurs grosses mains invitent / A revenir en plus cuit / Puis se lèvent en riant / Dans un bruit de tempête / Referment leur braguette / Et sortent en rotant » que Jacques Brel chante dans « Amsterdam », ou encore, des tartes à la crème que l'illustre entarteur Noël Godin balance allègrement à la figure des célébrités. (**fig.10**)

Dans sa *Lettre de Belgique* de 1924 Michaux s'en prend déjà à cette goinfrerie proverbiale : « Les étrangers se représentent communément le Belge à table cependant qu'il boit, qu'il mange. [...] 'Truculent – ripaille – goinfrerie – ventru – mangeaille' – »¹⁴ Dans un pamphlet encore plus virulent de 1930, intitulé « En Belgique », digne de *Pauvre Belgique* de Baudelaire, Michaux renchérit : « N'importe où l'on plonge la main on en tire une betterave, ou des pommes de terre, ou un navet ou un rutabaga ; de la bourre d'estomac ; pour le bétail et pour toute cette race mangeuse de farineux, autant qu'il se peut et de lourdeurs. »¹⁵ Il est clair que son célèbre Monsieur Plume (**fig.11**) ne fera pas le poids. Léger comme une plume, il est ballotté d'une mésaventure à l'autre, transparent, « les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston »¹⁶ Ceci dit, la minceur ontologique du personnage le rend en quelque sorte invulnérable.

A la trahison du repas familial s'ajoute, vers 15 ans, le rejet des parents, qui se traduit d'abord par l'évasion dans des lectures effrénées, « pour découvrir les siens, épars dans le monde, ses vrais parents [...] »¹⁷, ensuite par une véritable répudiation du père chapelier et puis rentier. Celui-ci ne sera en effet pas épargné par l'œuvre de Michaux. Tantôt extrêmement fuyant - « Il s'effaçait parfois comme une tache »¹⁸ -, tantôt roué de coups par son propre fils dans « La séance de sac »¹⁹. La première tête à claques dans l'imaginaire de Michaux est donc la figure du père, celui qu'il appela encore le « macrocéphale »²⁰, détenteur de valeurs paternalistes, autoritaires, réactionnaires. Et si Plume est plutôt une tête à claques lui aussi, un clown qui se fait marcher dessus, celui-ci peut soudain, dans certains chapitres, se muer en bourreau, en arracheur de têtes et donc en mangeur de chefs (si l'on renoue avec l'étymologie « caput »). Doit-on y voir un meurtre symbolique du père? L'ironie du sort veut cependant que le père meure vraiment en

¹² Raymond Bellour, in Henri Michaux, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.LXV

¹³ Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs/Flammarion, 1996 (1977), pp.132-133.

¹⁴ Henri Michaux, « Lettre de Belgique », 1924, in *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 51.

¹⁵ Henri Michaux, « En Belgique », 1930, in *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 268.

¹⁶ Henri Michaux, *Un certain Plume*, 1930, in *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 625.

¹⁷ Henri Michaux, *Quelques renseignements*, in *Œuvres Complètes*, op.cit., p. CXXXI.

¹⁸ Henri Michaux, *Le portrait de A*, 1930, *Œuvres Complètes*, op.cit., p 608.

¹⁹ Henri Michaux, « La séance de sac », in *La Vie dans les plis* (1949), Paris, Gallimard, 1972, p.9.

²⁰ « Le Fils du macrocéphale » (1929) constitue la première version du « Portrait de A. » repris dans *Plume*, voir Henri Michaux, *Œuvres complètes*, op.cit., Notice, p.1249.

1930 (la mère mourra 3 semaines plus tard). Ce qui n'empêche pas Michaux de renchérir avec sa « mitrailleuse à gifles », une machine qui sévit surtout au sein de la « vie de famille, comme il fallait s'y attendre »:

Ma colère tout à coup se projeta hors de ma main, comme un gant de vent qui en serait sorti, comme deux, trois, quatre, dix gants, des gants d'effluves qui, spasmodiquement, et terriblement vite se précipitèrent de mes extrémités manuelles, filant vers le but, vers la tête odieuse qu'elles atteignirent sans tarder.

Ce dégorgement répété de la main était étonnant. Ce n'était vraiment plus une gifle, ni deux. Je suis d'un naturel réservé et ne m'abandonne que pour le précipice de la rage.

Véritable éjaculation de gifles, éjaculation en cascade et à soubresauts, ma main restant rigoureusement immobile.²¹

En malmenant le visage, Michaux dénonce la « machine abstraite de visagété »²², selon le concept de Deleuze et Guattari, qui « surcode » la tête avec un visage, qui visagéifie le corps physique et social, une machine qui épingle, identifie, produit des visages conformes et écarte les déviations. Deleuze et Guattari ont eu le mérite d'étudier le visage comme une production sociale remontant à celui du Christ et traversant toute notre culture occidentale, ce « large visage aux joues blanches, avec le trou noir des yeux. »²³. Aussi incitent-ils précisément à échapper au visage, à le défaire, à le libérer du joug des significations et des subjectivations imposées. Echapper au visage – à en croire Deleuze – suppose en effet soustraire les « traits de visagété » à l'organisation du visage, mais aussi lui ôter tout signe identitaire, le rendre méconnaissable. (**fig.12**). Notre hypothèse du lien indissoluble entre culture et visage comme cible des post-dadaïstes se voit donc à nouveau vérifiée ici.

Michaux reproche en effet à ses ancêtres de lui avoir donné une forme, un visage. C'est ce qu'il dénonce dans cette longue invocation intitulée *Visages de jeunes filles* et où il déplore que la beauté se voie si vite altérée par un « nez d'ancêtre alcoolique et goinfre ou malade [qui] se met à grossir bientôt, bientôt, trop tôt, à grandir insidieusement »²⁴ ou que la malléabilité de ces jeunes visages se voie durcie par la volonté d'être quelqu'un « femme, citoyenne, scout, soldate ? » Ces visages, à la lisière de l'informe et du formé, annoncent déjà leur enfermement futur, « tel ce visage d'un enfant de riche – dont parle encore Deleuze – où l'on discerne déjà la vocation militaire, la nuque saint-cyrienne. »²⁵ Il n'est pas étonnant dans ces conditions que Michaux ait peint surtout des visages informes non marqués, si je puis dire, et se soit intéressé aux dessins d'enfants, et qui désarçonnent « les visages tendus et résolus »²⁶, des adultes.

Autre chef d'accusation : le royalisme, la bêtise du pouvoir, autre père putatif : le roi. Aussi le visage du Roi sera-t-il la cible par excellence de la soif d'irrévérence de Michaux.²⁷ Le peintre surréaliste belge René Magritte a également attenté à la vie du roi dans une toile intitulée *Le Mat* (**fig.13**) : « Un fou déguisé en évêque assassine le roi châtré dont le sexe, divisé en trois parties, meuble l'avant-scène. »²⁸ Or le roi s'avère un père plus tenace que le père biologique, il n'est pas du genre à perdre la face :

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et lui tords le cou.

Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus.

Je le secoue, et le secoue comme un vieux prunier, et sa couronne tremble sur sa tête.

²¹ Henri Michaux, « La mitrailleuse à gifles », in *La Vie dans les plis*, op.cit., p.18.

²² Gilles Deleuze & Félix Guattari, « Année zéro – visagété », in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.207.

²³ *Ibid.*

²⁴ Henri Michaux, *Visages de jeunes filles* (1939), in *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, pp.41-42.

²⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, « Année zéro – visagété », op.cit., p.217.

²⁶ Henri Michaux, *Les Commencements*, op.cit., p.29.

²⁷ « Père, Dieu, ou surmoi tyrannique, il incarne l'ensemble des forces coercitives qui le privent de sa propre souveraineté, tant dans le monde qu'à l'intérieur de lui-même. » (Jean-Michel Maulpoix, *Michaux passager clandestin*, Editions du Champ Vallon, 1984, p.35).

²⁸ Luc de Heusch, *Ceci n'est pas la Belgique*, Paris, Editions Complexe, 1992, p.38.

N'étant pas parvenu à le vaincre par force en l'étranglant, il tente de le rabaisser, l'humilier, le détruire par la honte :

Dans le secret de ma petite chambre, je pète à la figure de mon Roi. Ensuite j'éclate de rire. Il essaie de montrer un front serein, et lavé de toute injure. Mais je lui pète sans discontinuer à la figure, sauf pour me retourner vers lui, et éclater de rire à sa noble face, qui essaie de garder de la majesté.

[...] Et maintenant je le renverse par terre, et m'assieds sur sa figure. Son auguste figure disparaît ; mon pantalon rude aux taches d'huile, et mon derrière – puisque enfin c'est son nom – se tiennent sans embarras sur cette face faite pour régner.

[...] Et si je me retourne, sa face imperturbable règne, toujours.

Je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision comme un enfant.

Cependant il est bien évident que c'est lui le Roi, et moi son sujet, son unique sujet.²⁹

Incapable de tordre définitivement le cou à son noble souverain, Michaux s'en prendra à une autre institution bien belge et royaliste : le cygne, ce pédant volatile qui arbore un grotesque « port de reine, de reine inapprochable »³⁰ dans les jardins publics. (**fig.14**) Or « cet idéal d'élévation au cou altier »³¹ ne fascine que les conservateurs, les attachés au maintien et au rite du Dimanche. Aussi Michaux rêve-t-il secrètement de souiller cette blancheur puritaine, immaculée.

L'actuel « entarteur », Belge cela va sans dire, Noël Godin a quant à lui réussi à convertir ce désir d'insoumission en intervention directe (**fig.15**), en prenant d'assaut la tête des rois de notre époque : magnats de l'intelligentsia, potentats du marché mondial etc. Son « Manifeste de l'internationale pâtissière », disponible sur Internet, se passa de commentaire :

L'internationale pâtissière entend assassiner par le ridicule toutes les célébrités mondiales se prenant spectaculairement au sérieux. C'est ainsi que, ces dernières années, en France et en Belgique, ont reçu des tartes à la crème en pleine figure bon nombre d'illustres baudruches : la romancière creuse Marguerite Duras, le cinéaste mystique Jean-Luc Godard au festival de Cannes, le philosophe nombrillesque Bernard-Henri Lévy, cinq fois, le chanteur crétinisant Patrick Bruel, le présentateur TV faux-cul number one Patrick Poivre d'Arvor, en plein jogging, [...] les ministres visqueux Philippe Douste-Blazy et Nicolas Sarkozy, et bien d'autres. Chaque fois, les terroristes pâtissiers se sont écriés : « Gloup! Gloup! Gloup! Gloup! » et il ont chanté : « Entartons, entartons les pompeux cornichons! »³²

Dans son dernier ouvrage éponyme, Noël Godin, tout en insistant qu'il agit « sans dieux ni contremaîtres ni ports d'attache flibustiers »³³, allègue néanmoins une certaine tradition : « C'est l'apothéose (ou plus précisément l'acmé, le point culminant éruptivo-jouissif) d'une tradition séditeuse fort godante. Comme moult mauvais esprits, en effet, nous avons été souvent mis en joie par les lettres d'insultes assassines que les dadaïstes et les surréalistes, puis les situationnistes, expédiaient à d'illustres raclures de vide-poubelles, [...]. L'attentat pâtissier, c'est ma matérialisation dégoulinante de ces lettres d'insultes sans quartier. »³⁴ Or on doit concéder à ce facétieux profanateur qui se revendique du terrorisme pâtissier que « [ses] pâtisseries de combat n'ont jamais blessé que des égos »³⁵. Son offensive gloupinesque se veut « définitivement anticulturelle » : « L'art n'étant le plus souvent pour nous comme pour Picabia qu'un produit pharmaceutique pour imbéciles'. [...] nous choisissons de cultiver le 'sentiment exquis d'inadhérence à la norme', de mettre nos vies en aventures, en gags, en émotion fortes, de

²⁹ Henri Michaux, « Mon Roi » in *La nuit remue* (1935), OC : 422-423.

³⁰ Henri Michaux, « Notes au lieu d'actes » (1959), *Passages, op.cit.*, p.153.

³¹ *Ibid.*, p.154

³² www.gloupgloup.com

³³ Noël Godin, *Entartons, entartons les pompeux cornichons !*, Paris, Flammarion, 2005, p.7.

³⁴ *Ibid.*, p.16.

³⁵ *Ibid.*, p.53

les rendre de plus en plus ludiques, de plus en plus dissolues, de plus en plus inadmissibles gondolantes, de plus en plus inadmissibles pour les pouvoirs en place. »³⁶

Ce « Gloup! Gloup! Gloup! Gloup! » n'est toutefois pas étranger au poème *Te gri ro ro* avec son « Glü glodül ül » ou au *Glu et Gli* de Michaux, comme si dans tous ces cas l'action directe (encore velléitaire chez Michaux, réelle chez Arp et Godin) était indissociable d'une intervention directe sur la langue maternelle. Deleuze n'hésiterait pas à qualifier ces gestes de « mineurs », la littérature mineure relevant selon lui également d'une politique, d'une machine de guerre, d'une guérilla, « écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. [...] devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? »³⁷, un geste « orphelin »³⁸, une façon de se déterritorialiser et de déterritorialiser ses parents, un geste « célibataire, qui devance les conditions collectives d'énonciation »³⁹

et glo
et glu
et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
et s'englugliglologa

les glous glous
les sales rats
tape dans le tas!⁴⁰ (OC : 110)

Mais Michaux n'a pu, semble-t-il, se satisfaire de velléités d'action ou de jeux de langue. C'est à une action sur sa propre personne, une réelle expatriation volontaire, voire une trahison envers soi-même, qu'il s'est livré. Dans « Qui il est » (1939), nouvel avatar de l'auto-portrait fictif, Michaux usurpe une identité autre, il se dit de Paris: « Né le 24 mai 1899. Belge, de Paris ». ⁴¹ Cette adoption d'une nationalité étrangère nous rappelle l'expatriation volontaire d'un autre renégat de ses origines, à savoir : Henri Beyle, alias Stendhal qui rédigea son épitaphe en italien :

Errico Beyle
milanese
visse, scrisse, amò
Quest'anima
adorava
Cimarosa, Mozart e Shakespeare
morì di anni...
il... 18...⁴²

³⁶ *Ibid.*, pp.53-54.

³⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p.33-35.

³⁸ *Ibid.*, p.142.

³⁹ *Ibid.*, p.150.

⁴⁰ Henri Michaux, *Gli et glu* in *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 110.

⁴¹ Henri Michaux, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.705 « La Belgique, ce pays qui n'existe plus. Flandre et Wallonie vivent sous le régime du divorce par consentement mutuel » (Luc de Heusch, *Ceci n'est pas la Belgique*, o.c., p.14.) « Magritte le Wallon, Broodhaers le Bruxellois, attestent la vitalité de la dérision, de la dérision, dont Ensor le Flamand avait fait la pierre angulaire de l'art moderne en Belgique. Broodhaers constate que la Belgique n'est, pour un déserteur affamé, qu'un os tricolore à ronger. Et Magritte ouvre la peinture à la liberté absolue de l'esprit, bravant linguistique et dialectique. » (*ibid.*, p.22)

⁴² Henri Beyle, Milanais, vécut, écrivit, aima. Son âme adorait Cimarosa, Mozart et Shakespeare. Il mourut à l'âge de... en 18... (Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*)

De surcroît, cette dénégation du père et de la patrie, cette expulsion hors de soi de ses ancêtres et de ses chefs va de pair chez Michaux avec une autre déterritorialisation, autrement spectaculaire, en l'occurrence un changement de mode d'expression, le passage de l'écriture à la peinture.

Et c'est encore Deleuze qu'il faut invoquer ici car il a eu le mérite de considérer la déterritorialisation et le devenir comme des formes de « trahison » eux aussi : « Être traître à son propre règne, être traître à son sexe, à sa classe, à sa majorité. [...] trahir, c'est difficile, c'est créer. Il faut y perdre son identité, son visage. Il faut disparaître, devenir inconnu. »⁴³ Devenir-peintre au risque d'y sombrer c'est le défi que Michaux a voulu relever.

Or le fameux « Clown » de la même année que « Qui il est », 1939, (**fig.16**) réussira, grâce à cette percée dans un autre art, à hypothéquer l'être en général et à faire perdre la face au sujet en particulier. Le texte et la gouache étant réalisés conjointement, l'impact en sera décuplé. Faisant écho à Plume, mais assumé par une première personne, le clown s'érige maintenant en emblème d'une option existentielle à laquelle correspond un nouveau moyen d'expression. Double déterritorialisation dès lors, de la poésie vers la peinture et du moi formé vers la dépossession du moi (à la fois pénible et salutaire). Après avoir vilipendé ses proches, c'est sa propre identité qu'il fustige ici, bref, il se trahit :

Un jour

Un jour, bientôt peut-être.

Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers.

[...] A coups de ridicules, de déchéances (Qu'est-ce que la déchéance ?) par éclatement, par vide par une total dissipation-dérision-purgation, *j'expulserai de moi la forme* [j.s.] qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables.⁴⁴

On connaît la suite. Michaux se mettra à peindre de façon effréné des bouches ouvertes, des cris. Ainsi cette gouache intitulée « CRIER » (**fig.17**). Michaux s'est rendu compte que sa rage demandait à être montrée faute d'être entendue. Qui plus est sa femme Michaux succombe à d'atroces brûlures au visage en février 1948 ce qui fera qu'il redoublera en vigueur avec des visages à l'aquarelle, flous, informes, délavés, cabossés, balafrés au mépris de tout trait de visagité, trahissant toute la tradition iconographique du portrait, dans un affolement sans précédent, comme pour se déconditionner de l'écriture (**fig.18**). Il inaugure d'une certaine façon les esthétiques molles qui ajoutent à l'informe une temporalité de l'écoulement, une horizontalisation par liquéfaction, une irréversibilité entropique. (**fig.19**)

Cette nouvelle esthétique se transformera encore radicalement sous l'influence de l'expérience hallucinogène en ruissellement de traits, en déferlement de sillons, en « tapis vibratile »⁴⁵ le dessin devient sismographe de la révolte intérieure. (**fig.20**)

René Magritte⁴⁶ témoigne, à notre sens d'une trahison analogue, perpétrée également en 1948 d'ailleurs. Déjà *Le Viol* de 1934 (**fig.21**) ne laissait rien présager de bon mais la facture était encore irréprochable. Or en 1948, à l'époque où sa renommée était plus ou moins établie, Magritte n'a pas hésité à renier soudain son style et à bafouer sa réputation avec son exposition « vache » à la Galerie du Faubourg Saint-Honoré à Paris.⁴⁷ Composée de 17 toiles et de 22

⁴³ Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 56.

⁴⁴ Henri Michaux, « Peintures » (1939), *Œuvres complètes, op.cit.*, pp.709-710

⁴⁵ Alfred Pacquement, p.182.

⁴⁶ Rappelons que René Magritte, Marcel Broodthaers, E.L.T. Mesens, Marcel Mariën, et Jacques Lizène [qui s'attaque lui aussi au visage dans son «fun-fichier» : filme ou photographie des visages et échange le nez et les yeux entre eux (1993)] ont fait l'objet d'une exposition « Magritte en Compagnie. Du bon usage de l'irrévérence » (Bruxelles, Musée du Botanique, du 23 mai au 3 août 1997).

⁴⁷ « Pour rappel : il avait 50 ans. Jusque-là, il n'avait montré ses oeuvres à Paris que dans des manifestations de groupe. L'accueil qui leur avait été réservé avait été mitigé. Il en souffrait et voulait certainement frapper 'un grand coup', quitte à utiliser une méthode plus dadaïste que surréaliste – Dadaïsme au demeurant, que Magritte

gouaches, celle-ci est exécutée en 5 semaines, entre mars et avril 1948 (**fig.22**). S'agit-il d'un canular d'un Magritte qui veut s'acoquiner ou s'est-il livré à une expérience plus subtile que de choquer seulement les Parisiens? Il s'agit en tout cas d'un geste de déstabilisation: « déstabilisation par rapport aux techniques consacrées par l'œuvre précédente ; déstabilisation par rapport au figuratif magrittien, à son réalisme et à sa façon de provoquer le mystère.⁴⁸ Cette exposition fit scandale par ses obscénités, ses outrances, et ébranla tant le public parisien bourgeois que le surréaliste orthodoxe. On lui reprocha d'être belge et de ne pas vivre à Paris, la capitale artistique de l'époque. On lui reprocha également la vulgarité de ses tableaux mais surtout d'avoir été bon peintre autrefois. La pipe, multipliée à outrance, devient allusion sexuelle burlesque et provocatrice lorsque Magritte la relie au nez du fumeur. Ce qui n'est pas sans nous rappeler l'invective de Michaux dans son pamphlet *En Belgique* : « Race au nez luisant! race infecte qui pend, qui traîne, qui coule, voilà la race au milieu de laquelle il est né. » (OC : 269), les caricatures de James Ensor (**fig.23**) ou encore les portraits-charge de la plume de Baudelaire dans *Pauvre Belgique*

Le visage belge, ou plutôt bruxellois.
 Chaos.
 Informe, difforme, rêche, lourd, dur, non fini, taillé au couteau.
 Dentition angulaire.
 Bouche non faite pour le sourire.
 Le rire existe, il est vrai, mais inepte, énorme, à *propos de bottes*.⁴⁹

Magritte aurait forgé le terme *vache* lui-même comme parodie du mot *fauve* et voulait se moquer de la nonchalance des Parisiens en faisant un tableau par jour. Magritte écrit encore à son ami poète Louis Scutenaire : « Eluard aime mon exposition mais il préfère acheter le Magritte d'antan. »⁵⁰ En réponse à cette remarque, Scutenaire rédige une biographie provocatrice dans laquelle il réinvente une identité parisienne à Magritte, une espèce de tract explicitement anti-français intitulé *La vie et les actes de René Magritte d'antan peintre universel et parisien*, dont voici quelques clauses :

1. Unissant Descartes au Mystère primordial et au Tropic le Bloc occidental, René Magritte d'Antan naît d'un Auvergnat et d'une indienne Apuz au Guatemala, à la Chocolata.
2. « Tu seras peintre! » prédit à l'enfant une envoûtante germano-maya, Canakrol, qui le déniaise dans la grotte initiatique du pueblo. Elle taille des statues maléfiques, dessine des talismans et meurt jeune.
4. « C'est le premier de nos Primitifs » déclare Jean-Baptiste Bernanos. « Il est l'aboutissement extrême de notre modernisme » proclame Jean-Baptiste Gide. « Il va mourir au pied de la croix », écrit Jean-Baptiste Claudel. « Votre gueule! » rétorque à celui-ci Jean-Baptiste Péret à une interview à « Le Figaro mercenaire ».
20. Aujourd'hui, toujours debout sur le fumier du Lion de Belfort et des Chevaux de Marly, René Magritte d'Antan oppose à la facilité monégasque, à l'intransigeance tartare et à la lourdeur belge, la bannière claquante des convenances parisiennes.⁵¹

et ses amis proches avaient ressuscité dans trois tracts de 1946 («L'imbécile», «L'emmerdeur», «L'enculeur»). En tout cas, 'il ne fut pas question une minute de rassembler des peintures exécutées dans l'une ou l'autre manière qui avaient fait leur preuves, raconta Scutenaire (*René Magritte*, Bruxelles, 1947). Le peintre peignit donc à neuf. La source : 'Quelques caricatures montrées par Colinet, publiées avant 1914 dans un magazine pour enfants, furent les mèches du brûlot', poursuivait le poète-comparse. [...] déni absolu d'un art 'sérieux' [...] dédain affiché pour 'l'espèce humaine', dans la mesure où il voulait mettre 'les pieds dans le plat', termes par lesquels il intitula le catalogue de cette exposition parisienne et 'vache'» (Jacques Meuris, *Magritte*, Paris, Casterman, 1970.)

⁴⁸ *ibid.*, pp.118-121

⁴⁹ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard «Pléiade» (éd. Claude Pichois), tome II, p.829.

⁵⁰ Suzi Gablik, *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1972, pp.151-152.

⁵¹ In *ibid.*, pp.189-190.

Jacques Lizène, autre irrévérent belge (**fig.24**) s'attaque lui aussi au visage, par exemple filmant ou photographiant pour son « fun-fichier » (1993) des visages dont il troque le nez et les yeux entre eux. La « belgitude », si elle existe, s'accommode bien, semble-t-il, de ces apatrides, de ces trouble-fête, de ces traîtres sympathiques ou féroces.⁵²

Pierre Alechinsky

Chez Pierre Alechinsky, belge lui aussi, c'est principalement le démenti de l'anthropocentrisme par Dada qui résonne. Séduit à la fois par Michaux et par Dubuffet, Alechinsky fait subir au visage une anamorphose entre l'humain, l'animal et le végétal, par la grâce d'un magma de lignes sinueuses aux pouvoirs multiples. L'œuvre de ce benjamin du mouvement « Cobra » (1948-1951) est en effet marquée par ce côté incontrôlé de peindre qui engendre des formes indistinctes, un bestiaire étrange, une « population grouillante d'êtres énigmatiques »⁵³, un « devenir-animal » de l'humain selon le concept de Deleuze⁵⁴, un devenir qui n'a ni effet de source ni effet de cible, une « alliance monstrueuse », « pacte », « union illicite », « symbiose entre règnes hétérogènes », « communication transversale ».

Il faut sans doute à nouveau la sensibilité aux dessins d'enfants que possède Henri Michaux pour comprendre Alechinsky. A l'instar de ce qui se passe dans le dessin d'enfant, la faune goguenarde semble chez le peintre belge ignorer la séparation des règnes. Alechinsky, qui, comme James Ensor, était « friand de carnaval, fête de la transformation par excellence »⁵⁵, nous fait assister à des curieux devenir comme ces coiffes à longs panaches des gilles de Binche qui s'éploient en volcans en éruption, mais aussi en serpents qui se délovent, cobras en mue perpétuelle. Ainsi cette *Cantatrice* de 1966 (**fig.25**), dont une gueule de cobra sortie de l'abondante chevelure « débraye » le chant auquel la cantatrice semble rechigner. Tantôt devenir-serpent de la chevelure, tantôt devenir-chanteuse du cobra, le devenir-animal ne s'offre à aucune saisie univoque.

N'oublions pas qu'Alechinsky préfère, à la station debout du peintre occidental devant le chevalet, la posture penchée du peintre oriental, la toile posée à même le sol, la Terre, la « Gaia » que la mythologie grecque représentait d'ailleurs sous forme de reptile, serpent ou dragon. C'est encore cette vue surplombante qui donnera lieu en 1965 à *Central Park* (**fig.26**), qui serait né de la phrase entendue par tout étranger débarquant à New York: "Don't cross Central Park by night":

Du cinquantième étage on domine Central Park [...]

Don't cross... En bas, un monstre attendait tapi dans la topographie du parc. Méandre de Cobra ? Anamorphose ? Terrible avec sa perruque en fouillis d'arbres, son profil indiqué par la découpe des chemins, ses joues glabres colorées en vrai. [...] Central Park, dragonne aux yeux de rochers plats, mère à la peau de prairie un peu chauve. Mais décidée, prometteuse.⁵⁶

⁵² Cf. *La Belgique Visionnaire / Visionair België. C'est arrivé près de chez vous*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et Mercator Fonds, 2005 avec son commissaire d'exposition peu orthodoxe Harold Szeemann, Suisse de surcroît.

⁵³ Willy Van Den Bussche, «Un voyage dans l'imaginaire», in *Pierre Alechinsky*, Anvers, Fonds Mercator, 2000, p.9.

⁵⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, «1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...», in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 285-379. Trop oédiptiens, familiaux, sentimentaux ou trop archétypiques, les animaux représentés par l'iconographie traditionnelle sont précisément ceux que Deleuze exclut du devenir-animal. Il réserve celui-ci aux « animaux davantage démoniaques, à meutes et affects, et qui font multiplicité, devenir, population, conte... » (p.293)

⁵⁵ Willy Van Den Bussche, *op.cit.*, p.11.

⁵⁶ Pierre Alechinsky, *Hors cadre*, Bruxelles, Labor, 1996, p.20.

Le titre de l'œuvre annonce la représentation d'un parc. Le témoignage de l'auteur, mais surtout la morphologie du parc, nous dévoile une tête de *cobra*. Toutefois à y voir une tête de cobra, nous aurions déjà affaire à une signature figurative d'un nom « *Cobra* » qui n'est finalement qu'un homonyme du « serpent à lunettes » car il désigne, comme on sait, l'acronyme inventé par Christian Dotremont, à savoir: *Copenhague, Bruxelles, Amsterdam*. Le devenir-animal du parc et le devenir-animal du poème se chevauchent à nouveau sur fond de carnaval de Binche.

Central Park véhicule évidemment à la fois la tête de cobra, l'allusion au groupe et, de surcroît, un plan aérien de Central Park. On pourrait même y ajouter une allusion à la tête de mort telle qu'elle apparaît en anamorphose à l'avant-plan des *Ambassadeurs* de Holbein, aux taches et coulures d'un test de Rorschach ou, à plus forte raison, à cette fameuse « tache » de Henri Michaux, sous-titrée *Un poulpe ou une ville* offerte en 1926 à Jean Paulhan : une espèce de protubérance cellulaire à l'allure équivoque, qui fait hésiter le spectateur entre la vue d'un plan aérien d'une ville, celle d'un poulpe aux multiples tentacules, ou celle d'un simple crachat informe. Dans ces conditions, le titre *Central Park* n'est là que pour provoquer le sens, creuser la distance entre signifiant et signifié.

Mais qu'est-ce qui autorise en dernier ressort ces lectures alternatives à celle qu'induit le titre? *Central Park* est le premier tableau d'Alechinsky qui présente des « remarques marginales », terme de typographie désignant ces petites gravures en marge de la planche gravée.

Ce qu'il y a de particulier à ces « remarques » c'est que, loin de composer un cadre ornemental, elles sont comme une lecture, une glose dessinée de l'œuvre première, elles resémantisent l'image colorée et peuvent même l'emporter sur ce noyau central. Dans notre cas, elles confirment la lecture animale, monstrueuse du Park new-yorkais: les remarques satellites modulent, font serpenter la figure de cobra dissimulée dans la végétation. Autrement dit, la périphérie désavoue ironiquement ce que le titre nous enseigne à propos du centre. La marge renferme toutes les perspectives possibles sur la figure centrale qui perd ainsi sa prééminence et se laisse évincer par les sémoses alternatives.

Ajoutons à cela le fait qu'Alechinsky était ambidextre, écrivant de la main droite, peignant de la main gauche revendiquant ainsi le droit à la rébellion graphique. On peut alors émettre l'hypothèse peut-être dérisoire mais néanmoins plausible que la tête de cobra est encore un leurre, que *Central Park* représente bel et bien « Central Park », vu du haut par la posture penchée, mais surtout peint de la main gauche, tel un îlot de liberté et de spontanéité, parmi le tracé rectiligne des rues et avenues de Manhattan *écrites* de la main droite. Cette hypothèse n'est cependant pas davantage à l'abri d'une ultérieure révision car les remarques, en dépit de la cartographie ordonnée qui les accueille, pullulent déjà d'une tendance au désordre (le devenir-animal des habitants de Manhattan?)

Ce que toutes ces tentatives brutes, vaches, clownesques, gloupinesques, anarchistes ou carnavalesques ont en commun est un désintéressement et une insolence enfantine impensable sans cet antécédent de choc mais cependant déjà établi que constitue le dadaïsme, comme si les irrévérents de l'après-guerre jouissaient d'un rapport de *fort-da* avec dada, bref d'un *fort-dada*.

Table des illustrations

1. Karl Genzel, *Jesus auf dem Schiffe* (Kopffüsser), avant 1920, bois coloré, 26,4 x 18 x 5,8 cm, Collection Prinzhorn, Heidelberg.
2. Dessin d'Ariane, dessin de Rébecca (filles de l'auteur de l'article)
3. *L'Art Brut : Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*, fascicule 1, Gallimard, Paris, 1947, Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

4. Pascal-Désir Maisonneuve, *La Reine Victoria* (1927-28, assemblage de coquillages sur bois, 33x37,5x22cm, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq ; *Le diable*, 1927-28, en assemblage de coquillages, 25x22x18,5cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
5. Heinrich Anton Müller, *L'homme aux mouches et le serpent*, 1925-27, crayons de couleur sur papier, 57,4 x 42,5cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
6. Jean Dubuffet, *Supervielle*, 1945, h/t, 130.2 x 97.2 cm ; *Dhôtel nuance d'abricot*, 1947, h/t, 116 x 89 cm ; *Léautaud sorcier peau-rouge*, h/t, 92x73cm, décembre 1946, Museum of Modern Art, New York ; *Henri Michaux*, janvier 1947, h/t, 130.7 x 97.3 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection ; *Monsieur Plume plis au pantalon (Portrait d'Henri Michaux)*, 1947, huile et gravier sur toile, 136,9 x 103,5 x 7,2 cm
7. Jean Dubuffet, *Le Strabique*, 1953, ailes de papillons, 25x18 cm ; *Barbe des colères*, juin 1959, assemblage d'empreintes, encre de Chine, 51x34 cm, coll. Fondation Dubuffet, Paris.
8. Jean Dubuffet, *Autoportrait II*, 30 novembre 1966, marqueur sur papier à lettre, 25x16,5 cm, Coll. Fondation Dubuffet, Paris ; *Autoportrait V* (1966) 26x17,5 cm, marqueur.
9. Pieter Bruegel l'ancien, *Le banquet de noces*, 1568, huile sur lin, 114x164 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; *Le Pays de Cocagne*, 1567, huile sur bois, 52x78 cm, Munich, Alte Pinakothek.
10. Noël Godin, Bill Gates (www.gloupgloup.com)
11. Henri Michaux, *Plume*, 1944, encre, reproduit dans *Peintures et dessins*, éd. du Point du Jour, 1946, Henri Michaux, *Plume*, 1947.
12. René Magritte, *Le Mat*, 1939, h/t, 72 x 53, Collection M. et Mme Daniel Mattis, New York.
13. Henri Michaux, Lithographie, reproduite dans Meidosems, éd du Point du jour, 1948.
14. *Cygne à Bruges* ([photo www.rijmelareis.nl/Brugge.htm](http://photo.www.rijmelareis.nl/Brugge.htm))
16. Chevènement, *Charlie Hebdo*, mercredi 27 mars 2002, in Noël Godin, *Entartons, entartons les pompeux cornichons*, op.cit.
17. Henri Michaux, *Clown*, 1939, gouache, 50x32 cm, Fonds Bertelé.
18. Henri Michaux, CRIER, *Gouache*, 1942 (appartient à l'auteur), légende extraite de « Mes propriétés » Foucade, 1929, in *Peintures et dessins* (1946) repris in *Œuvres complètes*, p. 884
19. Henri Michaux, *Aquarelle*, 1948 ; Henri Michaux, *Aquarelle*, 1948, Henri Michaux, *Aquarelle*, 1948 Sans titre, 1946-48.
20. Robert Smithson, *Glue Pour*, 1969.
21. James Ensor, *Les mauvais médecins*, 1892, huile sur bois, 50x61cm, Université Libre de Bruxelles
22. Henri Michaux, *Dessin mescalinen*, encre de Chine, 1957 ; *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979 (65dessins)
23. René Magritte, *Le viol*, 1934, 25 x 18 cm, huile sur toile, Galerie Isy Brachert, Bruxelles.
24. René Magritte, *L'art de vivre*, 1948, gouache ; *Le Stropiat*, 1948, huile, 60 x 50 cm, coll. Christine et Isy Brachot, Bruxelles ; *Le Stropiat*, gouache, 32,5x41 [cf. *La lampe philosophique*, huile, 1936, 46x55] ; *Les voies et les moyens*, 1948, huile, 55x46, Anvers, Ronny van de Velde
25. Jacques Lizène
26. Pierre Alechinsky, *La Cantatrice*, 1966, acrylique sur toile, 100x154cm, coll. Privée.
27. Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965, acrylique sur papier marouflé sur toile avec remarques marginales à l'encre de Chine, 162x193 cm, coll. privée.