

Gilles BARBIER

Un abécédaire dans le désordre.

« Clov : - *La fin est inouïe.*
Hamm : - *Je préfère le milieu* ».

Samuel Beckett
(*Fin de Partie*)

Aux lecteurs et lectrices	4
Aux lecteurs et lectrices	4
Barbier Miniaturiste	6
L'événement de la fin et l'éloge de l'abondance	8
Ver - Vermine (Houellebecq).....	9
La Surabondance	10
Gémellité	11
Double et Tierce	14
Copiez, copions donc. Faites le Deux.....	16
Copier - Fractales	18
Noir, c'est noir.....	19
Le Ver - Devenir animal.....	24
Ver - C.S.O.....	25
Le Ver, plan du C.S.O.....	28
Territo - Déterrto	29
Trou - Territoire	29
Territoire	30
Le Ver - Manger	32
Le Ver	32
Le Ver - Subjectivité.....	33
Un Sujet larvaire au pluriel.....	34
Le Ver - Machine concrète	34
Ver – Consommation - Tube	35
Le Ver - Langage	36
Matière - Expression.....	36
Matière - Langage	38
Le Ver - Expression.....	39
Le Ver - Expression.....	40
Le Ver mange	40
Le Ver parle	41
Le Ver un peu monstrueux	42
Le Ver et la Plasticité.....	46
Le Ver avale le ver	47
Le Ver – Langage	49

Ver - Réseau	50
Le Ver	51
Ver-Manger - Parler	51
Ver - Langage	52
Le Ver cosmonaute	53
Multistrates	54
Ver - Ralenti	55
Le Ver se monumentalise.....	56
La Moule et le Moule	57
Le Mou, le fromage	58
Gilles Barbier et la Bédé.....	59
Obésité - Le Jardinier - Le Sujet.....	61
Le Consommateur.....	61

Aux lecteurs et lectrices

Il y a des artistes du continu, qui pendant toute une vie approfondissent et déclinent la même évidence : Braque, Chardin, Morandi ; et même ceux pour qui la répétition l'emporte sur la différence : Saenredam, Ad Reinhardt, Toroni... Le commentaire critique, dans ce cas (en principe) s'en trouve simplifié¹.

Et puis il y a les créateurs des multiplicités et des écarts dans la surabondance. Avec eux tout se complique, se contredit, s'égare et même se disperse en s'excluant. Gilles Barbier est de cette famille où Picasso, Frank Stella, Tony Cragg, Dubuffet en ont étonné, voire découragé plus d'un. Barbier m'apparaissant même comme un intempestif et impertinent énerguemène défiant le regard et l'entendement. « *Pourvu que ça ne ressemble pas à une œuvre d'art !* » est une obsession très répandue dans les années 70. Pour Barbier, aucun souci. Ce qu'il fait déborde l'art, ce n'en est pas comme d'habitude par trop-plein, par excès de signes et d'intensités, et sans rien déconstruire. Ce pourrait même être de l'art « intermédiaire », le meilleur de tous, celui qui amuse les enfants autant qu'il passionne les intellectuels. Barbier, cousin de Molière de Chaplin et d'Hergé. Il faut sortir de l'art, en effet, car l'art spécifique, l'art spécialisé, l'art des milieux artistiques, est un mauvais concept. Mais on n'en sort que par l'art (et pas selon des appels à la sociologie ou à la politique, etc.). C'est ce que réussit Barbier : faire exploser l'art par sa propre surabondance.

Comment accompagner une telle disparité en l'éclairant sans ne la simplifier ni la réduire ? Quel lien logique ou esthétique relierait les diverses thématiques privilégiées par Barbier : la planche de surf, un ver de terre, le suicide par balle, une peau de banane, *Le Larousse illustré*, de l'emmenthal, la fin du monde, une vieille dame nue et tatouée, etc... Tout cela apparaît, au premier regard (mais cela pourrait durer) comme un prodigieux capharnaüm madréporisé, une morula Baroque infinie, une centrifugeuse de la densité. Ni corps, ni cosmos, mais organes en dispersion dans la nuit d'un « plurivers » (mot valise où un amoureux de Lewis Carroll ne manquera pas de désintriquer « lombric » et « univers » avec le pluriel d'une « versification »...).

Et pourtant, serait-on tenté de dire, tout ce bric-à-brac non seulement fait sens, mais a du style ! La cohérence de Gilles Barbier étant à pister dans les zones les plus risquées de ses « montages ». Par exemple, ne pourrait-on le prendre en flagrant délit d'incohérence, ou du moins d'incompatibilité stylistique lorsqu'il parle avec autant de passion de « glisse », « mousseux », « mouillé », c'est-à-dire d'une certaine viscosité globale dont le ver est un bel exemple, et d'autre part de « miniaturisation » qui est une activité de netteté et de détail ? Viscosité et miniature peuvent-elles faire un style et cohabiter au point de fusionner en un seul univers ? On pourrait répondre oui, par le seul exemple illustre de Jérôme Bosch, dont les marécages sont précis comme du Van Eyck. Et une référence à l'anthropologie ne fera que nous encourager dans cette voie. Dans son monumental

¹ J'ai tenu ce même propos en tête de mon ouvrage consacré à un artiste proche par certains points de Gilles Barbier, *Le Devenir cochon de Wim Delvoye*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007.

ouvrage, Gilbert Durand rassemble les quatre structures de ce qu'il appelle le « régime nocturne de l'imaginaire². » On verra immédiatement comment elles couvrent toute la démarche de Gilles Barbier en mettant en lumière des filières hétérogènes d'une extrême cohérence.

La première structure, selon Durand, est celle du redoublement. Il l'appelle la « persévération » et bien sûr, elle concerne la copie ainsi que les rêveries emboîtant le même sur le même. Cette structure privilégie les stéréotypes, particulièrement la répétition de grands détails, des anatomies. On y reconnaît déjà Gilles Barbier, copiste passionnel. Mais il a plus. Gilbert Durand insiste sur la « viscosité » de cette structure sensorio-mentale. On y « prolonge » les images autant qu'on les répète. Et la figure du ver y surgit ! Ainsi que le thème de la terre, du terrier, de la maison ou de la chaise, comme exemples d'une structure d'intimité. (Gilles Barbier, même en plein cosmos, trace des cavernes.). La peinture de Van Gogh, à ce sujet, est abondamment évoquée par Durand, tant par la viscosité de sa matière et de son geste que par ses motifs (depuis la pomme de terre jusqu'à la chambre). Ainsi, Gilles Barbier, copiste, est-il aussi un artiste de l'emboîtement fluide. Le ver parle, avec lui, un langage négligeant les qualifications substantives ou adjectives. Il élocute par segments visqueux mais nets.

La deuxième structure anthropologique du régime nocturne de l'imaginaire, selon Gilbert Durand, prolonge la viscosité des thèmes plastiques par une viscosité affective et sociale. Elle est adhésive. Elle appartient à ce que Barbier entend par « le mouillé », « le mousseux », « la glisse ». Le ver en est enduit. Tout s'agglomère de la sorte et s'agglutine à partir du ver en tribus, meutes, essais. Gilles Barbier se refuse par là à l'isolement. Sa viscosité collective tend vers une sorte de grand Tout socio-cosmique, une soupe épaisse et vivante. D'où ses noirs qui n'essaient pas d'être transparents. Encore Van Gogh !

La troisième structure exalte la deuxième par la couleur. Elle transfigure la viscosité en éclats et elle l'extrait de la lise où elle pourrait s'empêtrer. C'est une extase, en ce sens qu'elle porte le sujet hors de lui, soit en le projetant dans le cosmos, soit en le dispersant par explosions cérébrales ou dissections ventrales. Soit les deux. Et même un peu plus, car cela peut aller jusqu'à une dispersion moléculaire. C'est par là que Barbier apparaît comme un brillant coloriste. La sensation colorée lui permet même de flirter avec la mystique...

La quatrième structure consacre le rôle de la miniaturisation. Durand en parle comme « gullivérisation », insistant sur la minutie du processus, son obsession des détails, particulièrement anatomiques. Par la miniature, on vise dès lors le « grand détail », qui est la miniature globale (la méga-maquette de Barbier). Plutôt le paysage que le portrait ! Et même, plutôt un ver qu'un visage pourrait-on dire pour évoquer le principe fondamental de la miniature qui consiste à inverser les valeurs. Plus c'est petit, comme Poucet ou les Schtroumpfs, plus c'est intelligent. Plus le motif de l'art est modeste pour les modernes, depuis Chardin, mieux il touche le sublime... Gilles Barbier, grand maître ès miniatures et obsessionnel du détail peut de la sorte s'appuyer sur le ver et sur la bande dessinée (créature inférieure et art mineur) pour réussir sa microcosmisation.

² Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 287-298.

Résumons-nous : d'abord copier comme viscosité du détail et recopier dans l'intime, ensuite pousser la viscosité au niveau relationnel, puis exalter vers le cosmos cette double viscosité par l'éclat de la couleur, enfin rendre le tout intelligible et sensible comme « grand détail » dans la miniaturisation. Ainsi copie-viscosité-miniature forment-elles une chaîne d'agencements d'un très haut niveau de structure cohérente. Et il ne s'agit aucunement de réunir, de recentrer ces quatre phases sous un seul chapiteau de sens.

Gilles Barbier n'est en aucun cas le mécanicien d'un centre de gravité despotique à partir duquel il (ou on) pourrait interpréter, exhiber ou faire rayonner ses propres disparités et agencements machiniques. Bien au contraire, copie, viscosité, éclat, miniaturisation sont chaque fois des blocs de signes qui filent sur des orbites très larges mais aux bords définis. Tout se joue par des rapports vers le dehors. Le ver donnant à ce système, une segmentarité linéaire de succession. C'est le début de cette redondance de résonance au sein de laquelle (copie, miniature, viscosité) le ver, comme on le verra plus loin, se met à parler.

Barbier Miniaturiste

En miniaturisant, n'arrétant pas d'en rajouter en de « super-maquettes », Gilles Barbier renonce en partie à ses empathies et dimensions sensibles pour avoir accès comme maître du jeu, aux dimensions intelligibles de sa démarche. Celui qui joue aux trains miniatures peut sans crainte y organiser même les déraillements. Et ce travail, comme le suggère Levi-Strauss en parlant « d'esthétique » de la miniature, introduit directement à la beauté. Ce qui est miniaturisé est beau (ou joli) et intelligent : Poucet et les Schtroumfs sont mignons, irrésistibles.

À cela, Barbier ajoute tout logiquement le plaisir de la miniature comme technique de sauvetage à la fois scientifique et ludique. Claude Levi-Strauss a bien démontré l'importance de la miniature (*La Pensée sauvage*) dans l'art. Elle lui apparaît essentielle à toute espèce de production, depuis un masque africain jusqu'aux fresques de la Sixtine. Tout art, selon lui, miniaturise un état du Monde. Toute plume tente un microcosme. Et Gaston Bachelard déclare que « *toute miniature est à la fois une maîtrise et une rêverie* ³ ». On s'y perd et on y apprend à comprendre. Gilles Barbier abonde dans ce sens. Il se promène entre les collections d'un collectionneur de trains miniatures et de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp. « *Quand on miniaturise, dit-il, c'est qu'on a renoncé à synthétiser* ». En quelque sorte, si on comprime la copie, apparaît la miniature. Tous les micro-processeurs numériques permettant aujourd'hui d'imprimer les 50 volumes d'une encyclopédie sur une disquette constituent l'apothéose de milliers d'années pendant lesquelles lutins et Poucet ont magnifié les exploits des homoncules. « *Plus c'est petit, plus c'est intelligent* », disent les chercheurs en informatique. Comme le montre Barbier, le nain a du génie, le nanisme, les nanotechnologies sont l'avenir de l'humanité.

Ce monde fourchu par fractalisations exigera de son commentateur un texte lui-même polyglotté, une écriture virale et catastrophique, c'est-à-dire une

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957

sorte de poétique (au sens où Ponge y rencontrerait Artaud) guettée par l'illisible et constamment dynamisée par l'humour. Il faut « schtroumpfer », voilà le maître-verbe. Surtout de ne pas dire : dans le travail de Barbier j'aime surtout ceci, pas du tout cela, ce qui en ferait manquer à coup sûr l'invariant souterrain. Le terme « d'invariant » ne suggérant absolument pas une quelconque structure imposée d'en haut, un sens supérieur globalisant, quelque chose comme « le signifiant » des structuralistes. Au contraire, l'invariant de Barbier (comme celui de tous les créateurs) s'invente inchoativement et se doit d'être mis à nu de la même manière. C'est un reptile (état supérieur du ver et de la chenille). Il est totalement immanent à son propre programme tout comme les harmoniques le deviennent en une improvisation musicale.

Et donc, ne rien expliquer, ne pas vouloir écrire simple et clair, mais aider (modestement) cet art à se déployer, à accroître son potentiel existentiel auprès du public ; les travaux de Gilles Barbier ne nécessitent aucune analyse, ne suggèrent aucun petit secret à interpréter. Vouloir à tout prix en justifier chaque élément équivaldrait à vouloir préciser que la pomme de Newton était une golden et pas une granny smith. À de telles œuvres nouvelles, il faut un nouveau discours, un accompagnement. Écrire ceci comme une navette – voilà le mot qui convient – un texte navetteur ajoutant ses trajectoires à toutes celles qui vont et viennent en l'œuvre de Barbier, n'arrétant pas de se croiser, de se télescoper, de se nouer et se défaire, de se tisser et se défaire en des réseaux déflagrants. L'art occidental, qui s'était affirmé à la fin du Moyen Âge (au Quattrocento) par une série de certitudes, n'a cessé depuis lors de vaciller. Depuis Cézanne, avec Duchamp, et aussi avec Einstein, Planck, Maxwell, etc., nous sommes entrés en une sphère d'incertitudes. Gilles Barbier a osé placer ses œuvres comme des sentinelles clignotantes au plus près du trou noir qui figure désormais notre horizon. C'est là qu'il faut le rejoindre.

Je sais quel risque je prends et fais courir à ceux et celles qui vont me lire en adoptant une attitude où l'éloge pourrait être soupçonné de connivence. Serge Daney disait que « *l'activité critique devait être celle d'un passage de gué. D'un côté, précisait-il, il y a le public et de l'autre, les œuvres. Il nous faut les faire passer réciproquement d'une rive à l'autre* ». Gageons que ce qui va suivre permettra à chacun et chacune de placer le pied sur de bonnes pierres, branlantes mais sûres.

Quant à la question : mais par où commencer ? N'importe où. Surtout pas de chronologies ! Il y a mille entrées chez Gilles Barbier. Son travail ne cesse de nous apparaître criblé et tentaculaire. On ne demande pas à un tel céphalopode de vous tendre la main droite. D'où ce titre, volontairement deleuzien, comme tout le reste : *L'abécédaire de Gilles Barbier*.

Bien qu'il semble obsédé par la conservation des choses, il ne faudrait pas croire que Gilles Barbier désire entasser des souvenirs personnels comme autant de blocs d'enfance. Cette mémoire-là est une reproduction circulaire et carcérale, un album de photos mensongères. L'encyclopédie (le dictionnaire illustré que Barbier recopie), bien que le mot signifie le cercle d'un savoir enseigné (*en-Kuklos-paidaiän*), ouvre le cirque en principe transcendant de la connaissance. Vue et relue par Barbier, l'encyclopédie devient une spirale. On n'en verra jamais la fin. Elle multiplie les connexions avec un maximum d'extensions polyvoques. C'est pourquoi Barbier adore introduire des petites fautes en ses copies agrandies des

pages du dictionnaire. Ces petits trébuchements excitent au plus au point des lignes de fuite au sein du cercle sur lequel se repose le savoir du champ social, politique et culturel. Et même s'il en atteignait le bout, Gilles Barbier envisage déjà de tout recommencer à zéro ! L'encyclopédie devient dès lors une ritournelle et cesse de se vouloir un édifice. Avec un peu d'imagination, on pourrait dire que le vœu secret de Barbier serait de faire « chanter » le dictionnaire. Et le ver ? Il ne parlerait donc pas : il chantonne des contines ou clame de l'opéra-rock. « *La musique commence là où s'arrête la peinture* », dit-on. Faudrait voir et entendre cela de plus près, sur la frontière poreuse qui les unit. Entendre la peinture et tenter de voir la musique me semblerait une initiative digne de Gilles Barbier. En faisant chanter-parler le ver, il réussit à atteindre cette région imprenable par un pouvoir quelconque où la voix se laisse regarder et ne fait plus que bruissier.

Pas de prolifération sans une tierce... Pas de ligne de fuite positive si on se contente de binariser. Woody Allen, à qui l'on demandait s'il était pour la peine de mort par pendaison ou par chaise électrique, répondit : « *Après mûre réflexion, je préfère une petite promenade à Central Park...* ».

L'événement de la fin et l'éloge de l'abondance

Commencer par la fin. Considérer la fin, non pas comme l'ultime phase d'un début, déjà condamné à finir, mais comme un grand et bel événement en soi. Le seul fait qui vaille. Barbier ou le millénarisme ludique. En finir ! Fin de partie. La suprême jubilation à la Beckett. Commençons donc par là, étrançons cette stupide peur du dernier chapitre, du soir ultime, de la terrorisante mort de tout : moi-je, ceux que j'aime (et qui m'aiment), la biodiversité, la Terre, et l'art entretemps. Ah ! La mort annoncée de l'art ! « *La peinture est en décadence depuis Lascaux* » déclarait Miro. Pas étonnant que pour la majorité d'entre nous elle paraisse livide, moribonde, n'en finissant pas d'agoniser. Arrive Barbier avec ses vaisseaux spatiaux, ses radeaux de survie, ses naufrages, sa copie de copies. Une Apothéose de l'Apocalypse. C'est un opéra du remue-ménage, et méninges. Pour que ça survive, que cela ait une chance de surnager en la soupe du chaos, il faut, en effet, que ça grouille... « *Grouillez-vous* » semble dire Barbier. Et en ce mot-valise mixe la vermine et la vitesse. Exactement cela. Nous y sommes : Barbier ou le grouillis, le grouillamini, la grulescence l'agitation vermicellaire au sein d'un vaste différentiel de vitesses. Une seule fois qui explose en débuts sans fins. Serait-ce l'invariant que nous espérons dégager au sein de cette prolixité hétérogène ? Une partie, sans doute, de la séquence de ses anneaux. Mais ne soyons pas trop pressés d'y voir clair. Il suffit à ce niveau d'avoir perçu un tremblement à la fois viscéral et intersidéral. Un artiste, il y a six siècles, avait vécu quelque chose de semblable : Jérôme Bosch – Millénarisme, aussi : le Moyen Âge s'achève. Dieu se retire. La miniaturisation (un thème de Barbier) chère aux Frères Van Eyck se révèle intenable. Le monde devient comme une termitière éventrée. Tout f... le camp dans tous les sens, par tous les bouts. Il y a de la vermine partout, la matière même du réel est vermoulue. Avec Barbier, cependant, l'obsession de la Fin des Temps et le travail des vers sur le cadavre de l'Histoire prend une allure différente.

Le ver est proche du cancrelat, non par sa morphologie mais du fait de son fourmillement. Celui-ci est l'image première de toute animalité. Tout ce qui remue et grouille renvoie d'une façon ou d'une autre, carapace ou non, à la larve. On voit bien que l'imagination de Gilles Barbier a identifié et parfaitement exploré un tel paradigme animalier. Cela va de l'invertébré au robot, c'est-à-dire du cil vibratoire aux tentacules. Tout le secteur d'une « discursivité » reptilienne. Un enfer radieux.

Le rapprochement entre l'œuvre de Barbier et celui de Jérôme Bosch est irrésistible, et très pertinent (il y a lui-même songé). En effet, ces deux faiseurs de monde sont des concepteurs du chaos en tant que métamorphoses agitées. On peut y voir, à des siècles de distance, une même première expérience effarante du temps. La durée apparaissant chez eux comme une fourmilière éventrée avouant son anarchie des trajectoires temporelles. La psychanalyse a cru y voir le symptôme d'un traumatisme d'un sevrage œdipien. On se gardera de réduire de telles entreprises cosmogoniques et cosmologiques aux prétendus complexes d'Œdipe de Jérôme Bosch et de Gilles Barbier ! Dans le cas de ce dernier, et son choix du ver comme devenir-animal et corps exemplaire, il est évident que l'on déborde du terrain des symboles pour entrer dans celui de purs devenirs.

Ver - Vermine (Houellebecq)

La vermine dégoûte et épouvante. Lorsque Michel Houellebecq la décrit, c'est au moyen d'un arsenal de mots cliniques, des pincettes manipulant la putréfaction comme un médecin légiste. Mais cela ne suffit pas ! Il lui faut en plus offrir à la progression dévorante des vers une sortie rassurante : la géométrie du cercueil. Et l'on voit immédiatement ce qui sépare et même oppose la vision vermigène de Barbier à la conception, disons vermifuge, de Houellebecq. Le premier est un moderne lyrique, capable d'affronter la mort avec une sorte d'insolence présocratique. Gilles Barbier proposant, avec son « sujet larvaire », un sujet hautement qualifié. Il peut affronter sans périr les mouvements terribles de la vie et de la pensée en cette aube crépusculaire du XXI^e siècle. Le second est, malgré les qualités de son style flaubertien, un désillusionné de la modernité, hanté par la pulsion de mort et cerné de toutes parts. Son Moi sophistiqué enchaîné dans un cauchemar qu'il ne peut supporter.

« En 1961, son grand-père mourut. Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou oiseau attire d'abord certaines mouches (Musca, Curtonevra) ; dès que la décomposition le touche en tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les Calliphora et les Lucilia. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries et des sucs digestifs rejetés par les larves, se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. Au bout de trois mois, les mouches ont terminé leur œuvre et sont remplacées par l'escouade des coléoptères du genre Dermestes et par le lépidoptère Aglossa pinguinalis, qui se nourrissent surtout des graisses. Les matières protéiques en voie de fermentation sont exploitées par les larves de Piophilatetia et par les coléoptères du genre Corynetes. Le cadavre, décomposé et contenant encore quelque humidité, devient ensuite le fief des acariens, qui en absorbent les dernières sanies. Une fois desséché

et momifié, il héberge encore des exploitants : les larves des attagènes et des anthrènes, les chenilles d'Aglossa cuprealis et de Tineola bisellelia. Ce sont elles qui terminent le cycle.

Bruno revoyait le cercueil de son grand-père, d'un beau noir profond, avec une croix d'argent. C'était une image apaisante, et même heureuse ; son grand-père devait être bien, dans un cercueil si magnifique. Plus tard, il devait apprendre l'existence des acariens et de toutes ces larves aux noms de starlettes italiennes. Pourtant, aujourd'hui encore, l'image du cercueil de son grand-père restait une image heureuse⁴ ».

La Surabondance

La Fin du Monde est une vieille histoire, il n'y a pas une mythologie, pas une seule religion qui n'en fasse état. Quant à la science-fiction, cette littérature que l'on aurait grand tort de considérer comme mineure, elle s'en est constamment inspirée. Et pourquoi s'en étonner : la vie sur Terre ayant débuté voici quelques milliards d'années, il faudra bien en toute logique qu'elle meure un jour, tout comme les êtres vivants et les civilisations dont elle se compose. Cependant quelque chose a changé au sujet du thème de l'Apocalypse avec l'arrivée de la pensée scientifique. Auparavant, le cataclysme final était non daté. Si le texte de Jean l'Évangéliste le scandait de sonneries de trompettes et de sceaux brisés, la fin des temps échappait à la chronologie. Elle appartenait à un autre temps et annonçait un nouveau monde... Mais la laïcité se mit à penser cela en termes précis, consciente que dans deux milliards d'années ou quatre ? (Quelle importance !) le soleil explosera, anéantissant notre planète en son feu de supernova. Fin des utopies rédemptrices.

Quoi qu'il en soit, mythique ou astrophysique, avec ou sans jugement dernier, la fin du monde est irréductible et l'être humain doit à présent tenter de survivre avec cette horrible pensée : « Tout ça, les éléphants (s'il en reste), la cathédrale de Chartres, la forêt amazonienne (ce qui en resterait), le théâtre de Shakespeare, les romans de Victor Hugo et Marcel Proust, les tableaux de Vermeer, etc. Tout cela va donc se volatiliser ! L'idée de cette disparition globale et collective de la vie terrestre nous est d'autant plus intolérable qu'elle sonne aussi la fin de toute mémoire. « *Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes, même dans le souvenir* » écrivait Guillaume Apollinaire. Mort atroce de la Terre et de ses trésors, car nous sommes seuls dans l'Univers, seuls et sans héritiers.

Si tu abrites de telles pensées Ô toi à qui je m'adresse en t'invitant dans l'univers de Gilles Barbier, renonce donc à tout velléité créatrice (inventer un vaccin, faire un enfant, innover en art). Et, lecteur-lectrice du présent texte, est-ce même souhaitable que tu en poursuives la lecture (et moi, l'écriture) ? Toute résistance au sentiment d'un terminal néant étant impossible, et le suicide provisoirement retardé, nous resterait donc le silence. Un mutisme total et terrifiant, un bruit blanc sans début ni fin. Mais voici Gilles Barbier !

⁴ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

Barbier un artiste extrêmement sensible à tout ce qui vient d'être évoqué. Tout son œuvre est marqué par un double thème apocalyptique : 1°) Il faut archiver, copier, dupliquer un maximum de choses pour constituer une hyper-mémoire du Tout en une encyclopédie lyrique du désespoir, 2°) Il faut songer à déménager, bâtir des hypothèses et imaginer des vaisseaux pour décoller et aller voir ailleurs. L'idéal de Barbier : tout cloner et emporter cette encyclopédie sur un nouveau *Radeau de la Méduse* ! On a bien entendu « tout », et cela suggère une certaine proluxité dans l'art de la miniature. C'est là que sa démarche est passionnante en opposant la surabondance de ses thèmes et images au phénomène de la néantisation annoncé (et dont l'effet de serre n'est probablement que la phase apéritive). Le monde est promis au Rien ? Toute cette merveilleuse bio-noosphère n'était donc qu'un bref entracte au sein de l'infini silence ? « *Fort bien, songe Barbier, allons-y pour prolifération héroïque et humoristique. Faisons retentir les galaxies d'un rire imprenable, un homerikoos geloios fractalisé en échos infinis* ». Déjà Rabelais ou Brueghel avaient ressenti une telle nécessité face au chaos. Tous les grands écrivains, musiciens, peintres, philosophes furent proluxes : Klee, Pollock, Warhol, Dostoïevski, Kant, Alexandre Dumas, Rubens, Basquiat, Deleuze, Hugo, etc. La seule réponse à l'Apocalypse, c'est la générosité productrice. Vous me direz : « *Oui, mais il y a des médiocres qui sont surabondants !* » Certes, mais alors ils agissent selon la répétition du même, par un sempiternel ressassement, tandis qu'avec Barbier, il s'agit tout au contraire de multiplicités et de différences.

La matrice d'inspiration de Gilles Barbier (l'une de ses sources) qui l'aura propulsé en cette variété surabondante étant sans nul doute sa connaissance et son amour de la science-fiction. La littérature de S.F., en effet, aura réussi à étendre notre Monde à n dimensions infinies. Elle est une force extensive faisant apparaître de toutes nouvelles conditions d'individuation. C'est elle (son influence sur le cinéma et la bande dessinée) qui aura donné à l'humanité du XXe siècle la notion de possibilité illimitée. Le passé en perdit sa pertinence, et le futur apocalyptique son poids mortel. Un exemple, parmi dix mille : les récits des voyageurs d'*Hypérion*, de Dan Simmons : « *L'image électroniquement délimitée était celle d'un gros porteur de combat, d'un noir mat. Il était particulièrement impressionnant, comme seuls les grands bâtiments de guerre ont su l'être au cours des siècles. [...] il avait une ligne tout à fait incongrue avec ses quatre bouquets de mâts rétractés en position de combat, sa sonde maîtresse de soixante mètres de long, aussi effilée qu'un éclat de silex, son propulseur Hawking et ses carters de fusion répartis à l'arrière du corps de lancement comme des plumes sur la tige d'une flèche⁵* ». Il faudra tenir compte de ce « noir mat » qui traverse les silex du paléolithique, les archers de la bataille d'Azincourt et ces machines d'un futur imaginé, lorsque l'on s'approchera des œuvres de Gilles Barbier. Tout cela s'y trouve selon de nouveaux agencements encore méconnus des arts plastiques. Question de faire sauter les verrous tenaces de la hiérarchie artistique des genres et de contrarier ce public homogène, classique, idéal qui tente aujourd'hui de survivre en vain au sein d'une culture du charivari.

Gémellité

⁵ Dan Simmons, *Hypérion*, Tome I, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 27.

À la base de la pensée de Gilles Barbier et de son art, il y a l'angoisse mais pas seulement celle d'un millénarisme annonciateur d'Apocalypse aujourd'hui encouragé par la destruction de la biodiversité. L'autre versant de cette angoisse est existentiel et intime. Il se développe sur fond de solitude adolescente. Gilles Barbier s'inventerait un double psychique, une espèce de jumeau idéal qui abolirait sa peur de la solitude. Cet autre, totalement fantasmé, lui ouvrit les portes de l'univers tout en lui permettant une pratique créatrice décentrée. En quelque sorte, le « je est un autre » rimbaldien, ou cette « inquiétante étrangeté » freudienne, sont des petits pas de côté qui, au lieu de perdre le Moi, lui donnent, comme aime le dire Barbier, « plus d'espace ». Toute la question étant de se dupliquer afin de se rassurer et cependant de se différencier pour se définir. Il n'est pas étonnant que les Dupondt d'Hergé soient pour Gilles Barbier des personnages idéaux. Leur différence est minime et leurs écholalies énormes.

Gilles Barbier s'inscrit dans une déjà longue lignée moderne des doubles qui ont rompu avec les couples d'Artagnan-Planchet, Dom Juan-Sganarelle et Dom Quichotte-Sancho Pansa. Plus question de maîtres et valets. La doublure est latérale chez Tweedelde-Tweedeldum, les jumeaux que Lewis Carroll (avec deux r et deux l) présente à Alice. Jean Baudrillard y décelait une froide tristesse : « *La folie horizontale, la nôtre, celle de la confusion génétique, du brouillage des codes et des réseaux, des anomalies biologiques et moléculaires, de l'autisme – opposée à la folie “verticale” de jadis, la folie psychique, la folie transcendante du schizophrène, celle de l'aliénation, de la transparence inexorable de l'altérité. Aujourd'hui, ce sont plutôt les variantes monstrueuses de l'identité, celle de l'isophrène, sans ombre, sans transcendance, sans autre, sans image, celle de l'autiste, qui a comme dévoré son double et absorbé son frère jumeau (inversement, la gémellité est une sorte d'autisme à deux). Folie identitaire, ipsomaniaque, isophrénique. Nos monstres sont tous des autistes maniaques. Sortis d'une combinaison chimérique (fût-elle génétique), privés d'altérité sexuelle et héréditaire, frappés de stérilité héréditaire, ils n'ont pour destin que de se refaire une altérité en éliminant les autres (Frankenstein – mais c'est aussi le problème du racisme). Les computers aussi des machines autistes et célibataires – ce dont ils souffrent et se vendent, c'est d'une tautologie féroce de leur propre langage. Partout c'est la folie horizontale opposée à la folie verticale⁶* ». Mais une telle vision désillusionnée n'est pas du tout celle de Gilles Barbier, même si elle a dû le hanter quelque peu. On le verrait plutôt proche de la jubilation exubérante des *Exercices de style* de Raymond Queneau. Parmi la centaine de textes composant les *Exercices de style*, celui qui s'intitule « En partie double » est placé en deuxième position de l'ouvrage, immédiatement après son énoncé de base. Tout le livre ne serait-il que la déclinaison de ce premier dédoublement ? Les phrases les plus baroques, les effets de rhétorique les plus somptueux, l'appel aux langages diversement colorés n'étant en sorte que la copie travestie du même contenu et laissant obstinément réapparaître au fil des pages le texte premier, tel quel. Ce double-là ouvre à une série en principe illimité. Et même si Queneau devait s'être arrêté à « L'énoncé » et « En partie double », les deux premiers textes de ses *Exercices*, il eût déjà été trop tard pour y stopper une déclinaison vertigineuse. Trop tard parce que l'axe de la profondeur, celui par lequel le double antique accédait au miroir de Narcisse ou à la profondeur de l'âme du sujet, a disparu au profit d'une multiplication horizontale des copies : « *Vers le milieu de la journée et à midi. Je me trouvai et montai sur la*

⁶ Jean Baudrillard,.....p. 24-25.

plate-forme et la terrasse arrière d'un autobus et d'un véhicule des transports en commun bondé et quasiment complet de la ligne S et qui va de la Contrescarpe à Champerret. Je vis et remarquai un jeune homme et un vieil adolescent assez ridicule et pas mal grotesque : cou maigre et tuyau décharné, ficelle et cordelière autour du chapeau et couvre-chef. Après une bousculade et confusion, il dit et profère d'une voix et d'un ton larmoyants et pleurnichards que son voisin et covoyageur fait exprès et s'efforce de pousser et de l'importuner chaque fois qu'on descend et sort. Cela déclaré et après avoir ouvert la bouche, il se précipite et se dirige vers une place et un siège vides et libres. Deux heures après et cent vingt minutes plus tard, je le rencontre et le revois cour de Rome et devant la gare Saint-Lazarre. Il est et se trouve avec un ami et copain qui lui conseille de et l'incite à faire ajouter et coudre un bouton et un rond de corozo à son pardessus et manteau ».

Les Dupondt agissent et trébuchent le long de cette patinoire. Ils sont symétriques par leur physique, leur vêtement, leur gestuelle et par leur verbe, c'est-à-dire, en un mot par leur bêtise. Un jour Hergé les fit s'enchaîner par leurs propres menottes et l'on assista, dans cette péripétie de *L'Île Noire*, à la mise en évidence des liens strictement latéraux qui unissent et emprisonnent les deux infortunés représentants de la loi. Enchaînés, les deux policiers ne pensent que tendre ou contracter leur lien latéral. Aucun d'entre eux ne sera jamais l'ombre de l'autre. Aucun n'étant modèle, nul ne sera copie. Roland Barthes, parlant de *Bouvard et Pécuchet*⁷, dont le lien de parenté avec les Dupondt est évident, évoquait l'idée que tout le livre de Flaubert n'aurait été qu'un hommage à la copie et que celle-ci reproduit, non pas des œuvres ou des choses mais des langages. « *L'écrivain combine des citations dont il enlève les guillemets* » ajoute Barthes et il se prend à rêver de Bouvard et Pécuchet « *devenant structuralistes* » ! Il est évident que les Dupont et Dupond sont loin d'une telle pratique des signes. Mais on ne peut s'empêcher de voir en leurs sempiternelles citations de proverbes et leurs innombrables redites et ajouts une caricature simiesque de l'art de la citation et de l'appropriation. Le problème spécifique des Dupondt, et qui fait d'eux des sous-produits simplifiés de Bouvard et Pécuchet, étant qu'ils sont incapables de saisir le fonctionnement du langage qu'ils miment. Ils collent aux choses et voudraient doubler celles-ci par des mots. Passer de l'objet au verbe leur paraît évident. Mais la nature même du signe, son régime symbolique leur échappe. Ils se cognent aussi souvent aux choses qu'aux mots, et le lapsus reprend avec eux toute sa charge étymologique : tomber. Par conséquent, les Dupondt n'ont pas plus d'emprise sur le réel que sur le langage. À l'issue des *Bijoux de la Castafiore*, dont Tintin vient de brillamment de résoudre l'énigme, les deux policiers à qui l'on a remis la précieuse émeraude s'empressent de la laisser choir dans la prairie : « *Et comme c'est vert, l'herbe...* » « *Je dirais même plus...* » Leurs dernières répliques suggèrent pour les délices du lecteur que, dans leurs mains, l'objet continuera d'être une poursuite, un signe mercuriel insaisissable comme le langage : « *C'est bien toi qui as l'émeraude !...* » « *Mais non, c'est toi.* » « *Pardon, je te l'ai donnée ...* » « *Pas du tout !...* » « *C'est toi, au contraire, qui...* »

Chez Gilles Barbier, les peaux de bananes dont il jonche le sol de ses expositions sont-elles les signes d'un jeu de pistes ou des occasions physiques de glisser-chuter ? « *Il ne suffit pas de juxtaposer un cube à un cube pour obtenir un*

⁷ Roland Barthes,.....

*signe du cube, dit Umberto Eco mais tout simplement un autre cube, qui tout au plus peut représenter le premier*⁸ ». Présentation ou représentation ? Représentation ou duplication ? Une grande partie de l'art moderne s'est posée ces questions, y répondant ou essayant d'y répondre de diverses manières depuis Marcel Duchamp jusqu'au Pop Art. Un sèche-bouteille de Duchamp n'était pas le double imagétique d'un sèche-bouteille, mais un signe... Les Dupondt, d'emblée, nous dissuadent de rechercher auprès d'eux ce qui fait le jeu du signe, son vide articulé au réel. Leur symétrie quasi parfaite, à peine rompue par le D final du premier et le T final du second, et nuancée d'une manière minimale au niveau du dessin par la moustache droite de l'un et la moustache recourbée de l'autre, est fatale à toute dynamique née de la complémentarité ou de l'opposition. René Girard disant de *Bouvard et Pécuchet* qu'ils s'opposent et se complètent comme deux potiches sur une cheminée bourgeoise⁹. On ne pouvait mieux préciser que tout contraste, dans un tel cas de figure, se voit dévoré par la symétrie. L'écholalie, maître-mot des Dupondt, déjà leitmotiv de Bouvard et Pécuchet, interdit l'accès au langage intériorisé. On le saisit exemplairement si l'on en étudie la définition dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : « *Écho, la nymphe à la voix sonore, qui ne sait ni répondre par le silence à qui lui parle, ni prendre elle-même la parole la première* ». La symétrie en écho n'est que segment passif d'un langage qui la dépasse en aval et en amont. Alors que la sagesse utilise la dualité comme possibilité de choix, comme capacité de diviser et de distinguer – on songera au *mèn/dé* grec – la symétrie à la Dupondt ne connaît jamais l'alternative. Elle rend les juxtapositions impassibles et les oppositions, vides. Elle ajoute le 1 au 1. S'il y a bien une chose impensable pour les deux détectives, c'est le choix, la division ; ainsi, dans *Le Temple du Soleil*, l'un d'eux propose au Capitaine de continuer la piste à la recherche de Tournesol : « *La moitié du groupe d'un côté...* » Et lorsque Haddock leur lance que « *La moitié de trois, ça fait un et demi !* », les Dupondt semblent à la fois perplexes et prêts à imaginer le Capitaine scindé en deux parts. On verra que cette question de division du Un en deux a été particulièrement développée par Gilles Barbier s'agissant de la scissiparité du ver de terre.

Double et Tierce

Est-ce que le trois peut ouvrir des séries illimitées avec plus de chances que le deux ? Où se produit pour Gilles Barbier la solution des séries proliférantes¹⁰ ? Il semble qu'il y arrive tout de suite, alors que des grands créateurs de doubles comme Kafka, Hergé, Flaubert, Lewis Carroll ont dû énormément travailler pour débloquer les doubles et les triangles marqués par le familialisme et la loi. Pour Barbier, tous les segments de ce scénario où même les concepts sont des personnages, participent à un joyeux phénomène de « glisse ». Voilà sa ligne de fuite positive et rapide. Sa pensée et ses œuvres glissent d'un ver à une planche de surf et de celle-ci à une peau de banane. Ça n'arrête pas de glisser. On parle du ver et se pointe une vache, puis un Mac Do ! Question de vitesses, de prolifération des doubles à l'infini, ou plutôt à l'indéfini. Barbier ne quitte jamais le plan sur lequel

⁸ Umberto Eco,

⁹ René Girard,

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari se posent cette question dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p. 99-100.

une certaine viscosité éclatante lui permet de tout changer sans aucun appel à une quelconque transcendance symbolique. Il n'y a pas de représentant du sens chez Barbier. Il est totalement immanent en ses glissades métamorphiques, tout comme le sont les plans obliques de Miro, Dubuffet, Bosch, Brueghel, Turner, Cézanne.

Entrer dans le monde de Barbier c'est sans aucun doute y pénétrer par le terminal, un terminus-anus à considérer avec Le Président Schreiber comme l'œil de Dieu. Soleil noir. Premier enseignement barbiérien : fichez-nous la paix avec vos peurs du moins et du plus rien. La peinture se meurt ! (« *I'm making the last painting possible* » déclarait Ad Reinhardt dans les années soixante). Et la sculpture aussi ? Le roman ne va pas bien. Le théâtre, bof... Quant au cinéma, cela ne saurait tarder... Faisons donc tout autre chose : un mixte de bédé, de vidéo *game*, de musée de cire, de roman-photo, de dessin cartoon et de dessin d'ingénieur. La fin de l'activité artistique solennellement annoncée pour la première fois par Baudelaire à Manet : « *Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art* » devient soudain avec Barbier un mot mélancolique sans devenir. Barbier, y répond comme inventeur en multi-médias et acteur de sciences-fictions. Mais il ne nous promet aucune utopie avant-gardiste. Nul *revival*. Pas de tradition à renflouer. Rien qu'une pétarade polyvoque, un carnaval millénariste. Il ne propose aucune stratégie de sauvetage par icône-idole, ni de réinstaurer un quelconque sacrifice rédempteur (thème à la mode selon divers rituels masos). Cela peut aisément s'illustrer par l'évolution de l'image du Christ en quelques siècles. D'abord Pantocrator, le fils de Dieu règne sur l'espace et le temps. Ensuite il quitte sa croix suprême, se fait comprimer dans la perspective de Mantegna, pétrifier dans le cercueil que lui bâtit Holbein, se fait disséquer par Rembrandt (non sans avoir tenté de résurrectionner en un bœuf écorché) pour finalement disparaître de l'horizon de la peinture. Le corps glorieux divin cède alors progressivement sa place aux athlètes d'Eros. Et ceux-ci, à leur tour, furent mis à mal. Bref, Gilles Barbier est l'héritier de cette longue esthétique de la disparition des visages et des corps hérités de ceux du Christ. Et au lieu de s'y abîmer ou de raviner en lui quelques miasmes expressionnistes, il nous propulse des têtes, des cerveaux, des visages-jardins, des circuits, des réseaux et de corps-machine, des anatomies clonées, toutes inorganiques, fragments souverains.

On l'a bien vu avec les Nouveaux Philosophes leurs justifications humanitaires et leur bonne conscience politique grâce auxquelles on allait tirer la philosophie de son discours autarcique, en mettant au placard ceux qui (Derrida, Foucault, Lyotard, Deleuze-Guattari), entre 1968 et 1980 suscitèrent cependant au sein de la philosophie universitaire un véritable séisme salvateur. Mais un Bernard-Henri Lévy aura tout fait pour encourager la littérature à se faire phagocytée par le journalisme et pour magnifier le sujet mondain (télévisuel) à l'image même de son épouse, artefact parfait. En art contemporain, on aura vécu lors de ces dernières décennies des phénomènes fort semblables... D'un côté, des artistes-vedettes, s'investissant médiatiquement et jouant le jeu de la société-marchandise (Jeff Koons, Mathew Barney) de l'autre côté des animateurs culturels qui, à l'inverse, ouvrent béantes les portes des milieux de l'art pour y inviter le moutonnement des subjectivités (Le Palais de Tokyo). Dans les deux cas, on peut se demander où serait la place d'une pensée et d'un discours critiques ? C'est le temps du design *all over*... Une sorte de régression soft. L'amnésie inconséquente après les citations postmodernes... Il faut entrer en résistance contre tout cela, et des démarches comme celles de Gilles Barbier ou de Wim Delvoye me sont indispensables car elles

sont des créations prémonitoires de mondes et des imaginations productrices d'un désir réel.

Copiez, copions donc. Faites le Deux...

Parler ou manger, et surtout parler ou se taire indique à quel point le langage est marqué par des dualismes, des divisions binaires, qui commencent avec les morphèmes et les phonèmes pour se développer avec des dichotomies du genre animal/humain, masculin/féminin etc. S'il est vrai que le langage est premier, c'est lui qui a inventé le dualisme. Et donc, il est hors de question de vouloir y échapper. Gilles Barbier semble avoir deviné que pour déjouer le culte du langage, son érection comme force disjonctive, il ne servirait à rien d'accroître des multiplicités, car les additions et accumulations ne font pas sortir du dualisme. Prenez un empilement d'objets par Arman, la question demeure ironique art ou non-art ? Alors, Barbier s'est choisi la copie, ou plutôt une certaine activité de copiste qui est le bégaiement. Bégayer, c'est refuser l'accès frontal et profond au mot. Bégayer, c'est piétiner en crabe, latéralement, avec les mots. Barbier dirait, « donner de l'espace au mot ». Le ver de Barbier bégaie dans la mesure où il mange et parle, où il mange de la parole pleine. Le bègue ajoute du ET, ET, ET même s'il n'a que deux termes à prononcer. Il en défait le dualisme potentiel par le dedans. Il n'y a plus à se demander ce qui est forme ou fond, si c'est lui (le ver) ou l'artiste qui parle. Cela n'appartient plus exactement à un locuteur mais à une « versification » de l'entre-deux. Paroles flottantes du ver dans l'espace. Ainsi tout bégaiement-bredouillement est musical. Une vocalise dans un opéra de Mozart, les triples croches de Charlie Parker étant des apothéoses du langage bègue, le flux absolu de tout signe.

Le cosmos vers lequel tendent les regards de l'humanité désemparée du XXI^e siècle apparaît totalement inhospitalier. Nul Eden sur Mars, pas de Sélénites en vue... Gilles Barbier en assume le triple refus d'accueil : silence, froid, noir. Tous ses dessins étalent cette nuit inhabitable. Déménager, pour lui, veut y dire élargir les trous noirs et en faire un écran sans fond et sans bords pour y choir à l'infini. Nous voilà cloués en la case-départ, tout juste bons à ramper sur le sol terrestre en creusant nos galeries qui sont nos tombes et des terriers qui se veulent des temples. Seuls dans l'Univers, nous envoyons des bouteilles à la mer galaxique et intergalaxique qui nous reviennent comme des échos. La nymphe Echo est la préférée des déesses mythologiques pour Gilles Barbier. Au sein de ce vertige pascalien, il hyperbolise l'écho tout comme il avait magnifié la fin. « *Partir, c'est pas mal* » semble-t-il dire, et il en rit comme un artificier pour qui la plus belle fusée peut à tout moment se muer en pétard mouillé. Par contre, copier, c'est infiniment mieux. Barbier parle de la copie avec ferveur, ajoutant le geste à la parole. Il rêve aujourd'hui d'arrêter d'inventer de nouvelles scènes et images (il me semble que cela lui sera difficile, mais soit) et de tout recopier de son œuvre, depuis le début. N'a-t-il pas entrepris la copie minutieuse, en grand format des pages du *Larousse Illustré* ? Les clonages de son propre corps abondent en ses travaux. Copier, c'est sauver quelque chose ou quelqu'un de la disparition ou de la menace de l'oubli. Au lieu d'emporter toute notre mémoire terrestre dans le cosmos (mais il nous faudrait de fameuses fusées pour empaqueter les éléphants et la cathédrale de Chartres), Barbier songe avec pertinence à son stockage numérisé, à un clonage salvateur. Il

parle par ailleurs de la copie comme d'un « élargissement » de sa propre entité, d'une amplification « latérale » de soi-même, bref d'un plus, et non pas d'une aliénation.

Or, on sait combien la reproductibilité d'une œuvre d'art est apparue suspecte au moment de l'invention de la photographie, au milieu du XIXe siècle. Ce fut un choc dont le texte incontournable de Walter Benjamin (*L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1936) est le plus beau témoignage. Il y a de la nostalgie dans les propos du grand philosophe : cette perte du halo « auratique » de l'œuvre ancienne. Sa puissance culturelle étant réduite par la société des médias en simple valeur d'exposition. Mais aussi, Benjamin avait pressenti, en tout cela (le remplacement du concert par le disque, du théâtre par le film) quelque chose du travail du temps, son aller-retour depuis le plus profond jadis jusqu'au *hic-nunc*. Ainsi l'aura d'une idole pourrait se revivre aujourd'hui comme capacité de mettre le temps au travail en notre perception. Et donc, la modernité dont nous vivons un moment particulièrement dramatique par l'annonce d'un désastre écologique peut-être irréversible, se doit de répondre à la disparition de l'Unique par la propagation du multiple.

Les biologistes nous disent que le roman de la vie sur Terre s'est joué au fil de leurs milliards d'années de copies cellulaires au sein desquelles les protéines ont joué le rôle prépondérant à l'élimination des erreurs. « *Ce qui s'inscrit dans un programme génétique, dit François Jacob, c'est le résultat de toutes les reproductions passées, c'est l'accumulation des réussites puisque la trace des échecs a disparu*¹¹ ». Gilles Barbier travaille à ce niveau de la copie. Il voit en elle, non pas la stricte et molle reproduction du même, mais tout au contraire l'aventure de notre stabilité vitale en train de se chercher. Il y a chez Barbier des bras et des mains palpeurs de protéines, des combinaisons de cubes, des phylums, des populations énormes de bactéries, des migrations acides. C'est comme un grand texte, le tableau textuel du devenir biologique au sein duquel le copiste, le transcripteur devra tout faire pour stabiliser un programme la vie. Chaque fois, il refait le chemin, insatisfait de l'état actuel ou probable des choses. Le copiste, en lui, est un navigateur lancé dans les océans de l'Évolution. S'il lui arrive de faire parfois du cabotage (ou cabotinage ?) c'est pour flirter avec les amers et rives des grands nombres, ces récifs où pourraient s'échouer le monde cellulaire en gésine.

« *Le cadre est dans le temps* » disait Godard, et Barbier pourrait ajouter « *L'Être est dans la copie* ». Copier, c'est déjouer la tragédie fatale en déplacer les enjeux. Barbier s'inscrit de la sorte dans une déjà longue filiation du Deux. Cela commença avec le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Deux copistes, et gaffeurs. Déjà les Dupond-Dupont, leurs redites et répétitions : « *Je dirais même plus !* », et même les couplages phonologiques à la Gilbert and George (Prononcez Guilbert-Djorge, afin de percevoir cette petite différence qui fait trébucher le deux, comme d'ailleurs le firent le B et le P de *Bouvard et Pécuchet*). On est deux, non pas pour rêver du Un, ni pour y retourner, mais pour ouvrir une série. Quand Barbier met en scène ses mannequins de cire dignes du Musée Grévin, il ouvre les vannes de sa propre sérialité. Le Sujet (l'artiste) n'a plus de centre. Il existe par les bords d'un identique provoquant des différences infinitésimales.

¹¹ François Jacob, *Logique du Vivant. Une histoire de l'hérédité*.

On comprend dès lors la passion de Gilles Barbier pour les dictionnaires et encyclopédies où tout est recopié, classé, illustré, repérable. Roland Barthes disait du grand œuvre de Diderot et d'Alembert que l'on pouvait y trouver « *le savoir sans l'angoisse* ». Recopier un dictionnaire, pour Barbier, constitue, en effet, un acte d'un grand apaisement, une activité basique, une sorte de retour aux espoirs des Lumières par le biais de la pitoyable drôlerie flaubertienne. Taxinomie du *Larousse* quand tu nous tiens ! Classer, nommer, identifier, mémoriser, mettre à la portée de tous, permettre toutes les connexions imaginables... Le mot « encyclopédie » est ici d'un apport considérable : « *en-kuklos, pédaïau*, éduquer en cercle ». En désirant tout déménager-copier, Gilles Barbier voudrait bien que cette duplication, qui est un voyage sur place (une évasion à la Kafka ou Proust), lui permette de s'entourer d'une sorte de savoir comme milieu une science porteuse de vie et de jeu, un cosmos admirable. Et le mot « cosmos », lui aussi mérite que l'on s'y arrête : « *Bien paré, bien peigné* » disaient les Grecs lorsque l'univers leur semblait intelligible et beau (d'où « cosmétiques »). Gilles Barbier fait de la cosmologie comme un primitif, à la fois savant et enfant. Une cosmologie bigarrée (il pousse le maquillage très loin). Un cercle du savoir qui explose, un dictionnaire qui s'inachève. Oui, quelque chose comme Rabelais, un séisme par contaminations virales. Les Sauvages classaient les espèces, nos Classiques les rangèrent sur d'immobiles étagères.

Ainsi pouvons-nous clôturer un premier trajet du voyage de l'invariant de Gilles Barbier : 1°) En finir et commencer ; 2°) Déménager sur place ; 3°) Copier en inventant ; 4°) Miniaturiser pour jouir. Voulez-vous enseigner aisément aux enfants la théorie de l'évolution, la logique du vivant, le rapport du hasard et de la nécessité ? Montrez-leur ce grand dessin de Gilles Barbier où des billes rouges dégringolent, se casent, s'égarer ou se suspendent. Quelle sottise : avoir séparé en notre enseignement, les arts et les sciences ! Gilles Barbier n'est ni le seul, ni le premier à montrer que les scientifiques et les artistes d'une époque sont préoccupés par les mêmes problématiques. Les premiers les approchent par des concepts nouveaux, les seconds les investissent par des percepts inouïs. L'art et la science sont au coude-à-coude, confraternels comme Seurat et Chevreul. Vinci n'est pas un cas isolé. À la mort de Velasquez, on découvrit dans sa bibliothèque personnelle, des dizaines d'ouvrages d'astronomie ; Duchamp a lu *La Physique quantique* de Planck vers 1910 ; Cézanne a écrit une longue lettre au mathématicien Klein (un des maîtres de la topologie, ou géométries des surfaces aberrantes) pour lui dire : « *Nous faisons la même chose !* ». Tony Cragg connaît la théorie de l'A.D.N. comme s'il l'avait écrite.

Copier - Fractales

De plus en plus de publicités télévisuelles montrent divers objets se pulvérisant dans l'espace sous forme de petits cubes pour s'en aller ailleurs se reconstituer sous d'autres formes. Il s'agit d'essaimages de pixels, c'est évident. Le pixel se définissant par trois chiffres, il suggère automatiquement la cubicité de sa nature physique. La publicité, toujours avide de nouveautés technologiques (celles qui enchantent et épatent) a bien compris la force de processus où le pixel devient le

véhicule fractal de toute image de 3D. Or, Gilles Barbier travaille sur ce phénomène depuis un certain temps et selon une poétique beaucoup plus complexe. Il ne lui suffit pas de fractaliser une chose pour la déplacer et la métamorphoser dans un seul et même espace continu. Les fractales (ou duplication d'une forme par ses bords, selon des déclinaisons du même en plus petit¹²) sont pour Barbier une stratégie de duplication-évasion. On y retrouve son goût de la copie couplé à celui d'un grand déménagement. Au lieu de demeurer sur un même plan de déclinaison (une déclivité gigogne) il saisit l'occasion d'atomiser considérablement toute forme qu'il entend propulser vers un ailleurs. On passe alors, grâce au pixel, à un niveau a-formel et subatomique. Les grosses entités qui forment notre monde et qui veulent y épanouir un univers cohérent, enfantent des fractales tout à fait insensées. Les bords du cosmos se fractalisent avec l'énergie d'éruptions solaires et jaillissent dans le grand noir où elles pourraient s'anéantir. Ce sont des lignes abstraites, des mots, des organes, des chaises, des vers etc... L'unité du monde humain avoue son hétérogénéité par de telles fusées fractales. Barbier aurait-il ajouté à la théorie de Mandelbröt un chapitre consacré aux disruptions et discontinuités ? La publicité n'y avait pas songé, préoccupée de cibler le produit sur le consommateur et de le valoriser comme unique.

Noir, c'est noir

La grande migration de Barbier ne s'exerce pas exclusivement vers le cosmos, mais s'aventure dans un abîme temporel bien plus vertigineux. La nuit qui tapisse ses œuvres est celle des galaxies et celles d'une action. Ce sont des surfaces. Barbier peint tous ses noirs comme de « l'étant ». Les blancs des textes et des images, en ses œuvres, n'étant que des « réserves ». Cela n'est point étonnant : le blanc de l'information est ce qui surnage après que la lente et opaque déferlante de l'entropie ne soit arrêtée, fût enfin stoppée. À présent, le dessin émerge, le blanc éclate, l'image se stabilise et même se reproduit, le texte crève la nuit de ses bulles vindicatives. *Fiat* Barbier ! Il peut se remettre à recopier tranquille, et même faire de ci-de là quelques petites fautes pour tenir système en éveil. Il lui est même possible d'esquisser quelques fréquences possibles de mutations ! Le texte chimique et biologique auquel il s'est attelé comme un moine copiste embarque sur un vaisseau *Apollo*, le lui permet.

Quand Barbier dessine, ou peint du noir, c'est avec des ténèbres d'astrophysicien. Fini les clairs-obscur des Baroques ou même les noirs et blancs du cinématographe. Ceci est d'une toute autre étoffe. Une autre nuit. Vous n'avez pas idée de son opacité immensément traversable ! C'est un *all over* sans fond ni bords dont Barbier capture les flux et les franges. Pas du tout un remplissage achrome (d'ailleurs, « *Le noir est une couleur* » comme le disait une pub pour le Portugal). Rien de carbonifère. On assiste ici à une sorte de surf sur le bord d'une déferlante appelée « Univers ». Ni Rembrandt, ni Orson Welles n'en ont vu poindre la nappe. Ce n'est ni auroral, ni crépusculaire. C'est noir. Gilles Barbier a compris qu'il lui faudrait faire œuvre à partir de ça. Ni un noir d'angoisse comme celui de Goya, ni le *dubito* pascalien à la Georges de Latour, ni surtout une spéculation monochrome sur la fin de la peinture, avec Ad Reinhardt. Il y a dans les noirs de

¹² On doit ce concept à Mandelbröt.

Barbier quelque chose qui échappe même à la musique. Une sorte de minceur insondable dépourvue de tout refuge. Bref, une affaire de cosmonaute. Nuit devant, noir à l'arrière, splendeur glacée et silencieuse partout.

Et voilà pourquoi les œuvres de Barbier étalent cette nuit jusqu'aux extrêmes bords où il lui faut enfin dessiner et tenter d'écrire dans des blancs « en réserve ». Ces blancs fument, comprimés sous la pression d'une noirceur omnivore. Ils sont encerclés par le cosmos et son devenir inter-galaxique. D'où l'abondance des bulles dans tout l'œuvre peint de Barbier. Ce sont des cris, des saillies, des émissions de messages qui sont émises au moment où la déferlante noire atteint les extrêmes limites de la vie.

Et les sculptures de Barbier, me dira-t-on, quel rapport avec ses noirs ? Cela me paraît évident. Le noir, dans ce cas, c'est nous. Ces figures d'ivrognes, de suicidés ou de manifestants, ses nains et des jardiniers grotesques surgissent, cernés par notre propre opacité. Elles clament une clarté stridente parce que l'humanité vient lécher leurs pieds comme une marée de nuit. Vues par une humanité qui, semble-t-il, s'est mise à renvoyer la planète bleue aux oubliettes, elles ne peuvent que crier la clarté clinique de leur présence de cire, quelque chose qui ne semble ni mort, ni vivant. Quelque chose qui n'aurait plus à faire la différence. Qui serait là en train de proférer des messages, non pas au grand bleu, mais à un immense noir dont les avant-postes sont les humains. Car il n'ironise pas, ne pose jamais de fausses questions déjà riches de réponses. Il y va avec humour : l'univers n'a pas de sens, la Terre non plus, quant à l'homme... ! Tout a de moins en moins de sens, vive le *nonsense*. Le rire des présocratiques, de Nietzsche, de Rabelais et de Woody Allen. On n'a jamais fait un art d'allégresse en une situation aussi désespérée. Le public, la masse, l'humanité constituent une sorte de suie intarissable. Il ne faut pas remonter à Nietzsche pour le percevoir, ni nourrir quelque mauvais jugement fasciste qui en découlerait. Il suffit d'allumer la télé, de regarder la foule, d'écouter les sondages etc. « *Noir, c'est noir... ! chante Johnny, il n'y a plus d'espoir !* », il ne parle que de la confusion émotionnelle qui obscurcit les esprits. « Aimer son public, tout faire pour lui et s'en aller en Suisse » voilà l'éthique, et rien n'y changera. Si la Terre, sa biodiversité et son habitabilité sont en train de f... le camp, c'est à cause de notre propre nuit. Les Chrétiens y voyaient l'approche et même la victoire du péché. Sur ce point-là, ils n'avaient pas tort. « *Il faut, veiller*, disaient-ils, *être vigilants* ». C'est bien ce que fait Gilles Barbier, comme tous les artistes et les penseurs qui accèdent à la puissance du sens : « être aux aguets ». Ces figures de cire sont à comprendre comme des vigiles.

Il n'est pas point besoin de se plonger dans les ténèbres somptueuses de la science-fiction pour commenter cela. Je pense que les figures de cire de Barbier serrées de près par des flux sourds, muets et aveugles disent tout simplement, l'infini malentendu de l'art et du public. Et je ne parle même pas de l'art contemporain, ni même des modernes ! Les œuvres du passé, elles aussi, subissent en silence la marée noire du non-vu, non-lu, non-pensé. Ce n'est pas une pensée élitiste, mais un simple constat. Une question de statistiques qui ne juge personne. Et tant pis pour les démagogues. Il faudra bien un jour que l'on dise qu'il y a des lectures plus pertinentes que d'autres, des œuvres, et des approches qui intensifient l'intensité et le sens. Alors Gilles Barbier, entouré par la meute du bruit, s'évertue à être évident. Ne cherchez plus le sens, voyez comment ça marche ! Il écrit et dessine, cumulant les deux canaux. Je te montre et je te dis. On en revient aux

époques bénies où le texte et l'image cohabitaient en peinture. La bédé connaît cela et elle est hautement contemporaine de Barbier. Mais pas si simple. Voilà que la suie cosmico-humaine s'accroît, se densifie, perdure. Alors il faut multiplier les résistances : copier, copier, copier, jacasser, accumuler, multiplier. L'œuvre de Barbier aimerait bien accueillir la noirceur entropique des humoïdes avec simplicité. Mais elle n'y arrive pas. C'est devenu intenable. Un tumultueux malentendu noir l'oblige à s'agiter.

L'agitation de Barbier n'est pas du tout celle du « sujet ». Cela ne vient pas de lui. Il est aux antipodes des expressionnistes, ces bourreaux tardifs de la forme. Tout expressionnisme est inintéressant, vieux, centré sur la détresse du « sujet » classique. Barbier est d'une autre étoffe. C'est une question de frontières, de récifs et de rivages. Il se définit comme seuils, passages et mutations. Il n'a aucune conscience centripète à défendre. Lui, il aimerait être aussi serein et bête que les Dupondt, aussi copiste qu'un moine toscan du XIV^e siècle (ou du XII^e, si vous préférez...). Mais il n'y arrive pas. C'est trop tard. Les choses terrestres ont pris une toute autre allure. Les photocopieuses, les scanners, les clonages sont en action. La marée noire est devenue une affaire multi-médias. L'artiste se doit de les rencontrer et de pousser plus avant leur protestation contre l'oubli.

En avant, devant nous, l'art de Barbier déroule son tapis noir. Il s'y précipite et demeure en suspens. Le voilà qui se diffracte. Son questionnement l'oblige aussitôt à jeter un regard en arrière, en amont de notre devenir planétaire. Fin du monde, naufrage, classification et déménagement, l'univers de Barbier est aussi celui d'un big bang. « Pourquoi ceci, tout cela, et pas Rien... ? » est une question-limite où vient buter l'athéisme. Et cinq secondes avant le starter qui explosa partout dans l'univers, en chacun des endroits des galaxies ? *Quid ?* Samuel Beckett a posé à ce sujet la question qui fera plonger tout le monde, croyants inclus, en un abîme de perplexité : « *Mais que foutait Dieu, cinq minutes avant la Création ?* ». Quant à Barbier, il a préféré s'éloigner de quelques millions d'années de ce point o fort embarrassant pour se lancer dans des supputations probabilistes. Combien de chances, sur des milliards de combinaisons d'atomes, de protéines, d'acides, pour que naisse la vie ? Faire œuvre dans une telle perspective (mais le mot est inadéquat) est quasi impossible. Richard Dawkins, l'illustre astrophysicien, n'a-t-il pas déclaré que la probabilité de l'apparition des premiers virus sur notre planète était celle d'un lancer de dés qui eût donné les mêmes chiffres en 6 millions de coups consécutifs... (*L'Horloger aveugle*). Ajoutant, dans le même ouvrage : « *À coup sûr, deux mille chimpanzés tapant sur des claviers de machines à écrire finiront bien par écrire "Hamlet". Mais je n'ai pas envie d'attendre que cela se produise [...]*¹³ ».

Quand on crée, on est forcément dans le noir. On ne rencontre personne. On n'est même pas accompagné. Barbier, par exemple, est le passager clandestin de son propre vaisseau, un ver dans la cale de l'Arche de Noé. Tout seul, n'ayant même pas une femelle, puisqu'il est androgyne et ségmentarisable. Coupez-le en deux et ça fait un milliard de vermicelles. Seul et extraordinairement peuplé. On dit que la Terre se désertifie... Mais du côté de Barbier, elle est en surpopulation d'*aliens*, de particules, d'altérités et fragments. Et donc, même ses noirs sont des

¹³ Richard Hawkins, *L'Horloger aveugle*, (1986), trad. Bernard Sigaud, Paris, Robert Laffont, « La Fontaine des Sciences », 1989.

peuplements, des nébuleuses de vie et de langage. Je serais tenté de les appeler des « noirs d'encre », mais à condition de disposer en ma tentative de la poudre d'une imprimante laser. Noir, ce n'est pas noir, comme le voudrait la chanson. Van Gogh disait en discerner une cinquantaine dans la peinture de Franz Hals. Chez Barbier, un œil motivé par l'imperceptible – c'est-à-dire un regard concerné par la peinture – décèle en ses velours veloutés d'ébène liquide quelque chose du grain poudroyant de l'infinitésimal. J'hallucine ? Pas du tout, la grande peinture incarne l'esprit d'une façon moléculaire et cela ne peut se faire que par une exploration des limites, des devenirs imperceptibles du visible et du vivant. C'est intempestif et nécessaire. Il faut y aller voir, devenir voyant, dégager les micro-événements sous les images. Oser voir le réel bien au-delà et en-deçà d'un réalisme (bourgeois, socialiste, maoïste, ou à la Pierre Restany) qui le clôturerait au moyen de conventions et certitudes. Il s'agit, pour Barbier, d'atteindre les confins d'une tessiture épiphannique. Donnez du noir (ou du blanc, ou n'importe quelle autre couleur) à un peintre médiocre et vous verrez tout de suite s'étaler une opacité inerte, fatale, totalement inexpressive. Les noirs de Combas ou d'Adami, par exemple, ne résonnent pas, ne vibrent d'aucune poudreuse interne. Idem pour les grisailles emplâtrées de Ming ! Pousser le noir à la splendeur, avec Le Caravage, Frank Stella, Rothko, Soulages, Sugimoto est de l'ordre de l'expressivité pure, c'est-à-dire de ce point de fulgurance où le matériau devient expression mentale et où l'esprit s'exprime comme matériau. Rendre la poudreuse d'une imprimante expressive comme le fait la gouache de Barbier.

De telles entreprises sont violentes à plusieurs titres. On est forcé d'y aller voir, forcé de rencontrer l'indicible, forcé de comprendre et forcé d'en revenir. Telle est la violence des limites. C'est pourquoi, chez Barbier, parfois le corps éclate, se disperse, éviscéré, délité, éparpillé. Ou alors des essaims de logotypes noirs viennent tatouer le corps nu d'une vieille femme. Et l'on pourrait parler de cruauté, alors que la peau ridée est plutôt la limite-écran d'un vaste système de marquage, de surcodage par stratégie publicitaire. La meute des marques se trompe de cible et demeure en suspens, face à la mort, déjà. De ce télescopage surgit quelque chose comme une vérité. Il ne s'agit jamais de supplices. L'expérimentation des limites, lesquelles selon Barbier sont des surfaces « mousseuses », n'a rien à voir avec la tradition sacrificielle en laquelle se complaisent des artistes contemporains comme Orlan, Abramovic, Gina Pane, Fabre, Nietzsche... Pour Barbier, il ne peut y avoir supplice puisqu'il n'y a plus ici de sujet centré, cerné, contraint de parler, de répondre aux inquisitions des idéologies. Il est « ailleurs » et tout de suite comme le héros de *Brazil* de Terry Gilliam en fin de parcours. Et c'est alors le vrombissement libre des signes, la logorrhée rabelaisienne à la Barbier : Grandgousier qui raconte, crache, vomit, vocifère. Le sujet unique, l'idolâtrie du Un, du chef-d'œuvre, du centre, d'un Dieu, n'ayant en cette chorale polyglotte aucune espèce de rôles. Pour Gilles Barbier, le propos est cinglant : ne jamais parler au nom du sujet (ni du réel, son alter ego du côté objectif), mais toujours procéder par séquences de l'être, par connexions, ramassages, captages, croisements, conjugaisons, bref : opérer par le dehors, les raccordements dedans-dehors. En un mot, viser les multiplicités, les exciter, les amplifier. Et la spécificité de l'art contemporain en prend un sérieux coup !

Gilles Barbier s'en explique parfaitement : ses noirs ne sont jamais pédagogiques, comme ceux des tableaux sur lesquels Joseph Beuys écrivait à la craie son éthique de l'art à l'usage des individus en principe tous artistes... Ce qu'il

nous faut, ce n'est pas une pédagogie de plus, une sémio-politique s'ajoutant à celles, marxistes ou freudiennes, qui ont barricadé la scène de l'art contemporain pendant plusieurs décennies la réduisant comme une peau de chagrin par déconstructions successives. Nous avons le désir d'une imagination artistique débordante et de créations de mondes par l'art. Ni le formalisme minimaliste, ni l'art conceptuel n'y sont arrivés, quant aux figurations narratives, elles n'ont fait que singer les richesses bien plus passionnantes de la bédé, du cinéma et des vidéo *games*.

Les noirs de Barbier sont cosmiques et photocopiques. Ils sont d'encre imprimante et de ciel étoilé. Ils sont de velours céleste. Mais cette double nature ne les met pas à l'abri du temps, bien au contraire, et seule la voix d'un astrophysicien comme Trinh Xuan Thuan peut en commenter l'étoffe¹⁴. Les noirs de Barbier s'étalent entre deux états premiers de l'univers dont la science a beaucoup de mal à saisir le mode de connexion dans le temps. Soit un premier état (300.000 années après le big bang) d'une très dense homogénéité et d'une uniformité extrême, et un deuxième état 2 milliards d'années après le big bang, où des échanges de semences galaxiques et de fluctuations complexes eurent lieu. Quelle est la profondeur réelle de cet univers qui est devenu le nôtre ? Les noirs toujours égaux de Barbier le suggèrent (au moins jusqu'à l'amas d'étoiles de la Vierge, à 400 millions d'années-lumière de la Terre) avant de venir percuter des images de vie improbable et de formations hétérogènes.

Les noirs de Barbier sont astronomiques, semble-t-il, et liés à des explorations en apesanteur. Mais ils sont tout autant souterrains puisque des vers s'y meuvent. Ce sont des ciels et des cryptes, des immatériales opacifiées, des non-lieux habitables. On y nidifie mais en même temps la vie y flotte. Le plus important, pour Barbier, c'est d'arriver à faire cohabiter (co-exister) des éléments de mémoire et des devenirs étonnants. D'une part, il entasse du savoir (des souvenirs à prétention collective) et d'autre part, il lâche toutes les amarres. Il a besoin des territorialités, d'une sorte d'enfance de l'art qui s'appuierait sur sa propre enfance, mais il en connaît trop bien les pièges pour s'y laisser enfermer. Et dès lors, il ne cesse de déterritorialiser tout ce qui pourrait faire barrage à ses lignes de fuite : l'école, le couple, la famille, la société, le grand art, etc. Le ver étant le corpus même des dites lignes, celui qui transforme toutes les limites circulaires en segments alignés. Ce ver est capable de sceller l'accord du plus profond souterrain au plus vaste aérien dans un seul étal noir. Voilà la surface d'inscription idéale pour Gilles Barbier : un tableau noir astral et géologique, c'est-à-dire une surface qui s'invente, à la fois matérielle et immatérielle. La surface des peintres.

Ce ciel noir, chez Barbier, n'est pas un horizon relatif qui fonctionnerait comme une limite en changeant au gré de ses observateurs. Dans la mesure où il est un nouvel état de l'horizon de la peinture, il crée un horizon absolu capable de rendre tout événement indépendant d'un état de choses visible où il s'effectuerait. Parlant en ce noir, le ver de Barbier ne crée aucune situation de dialogue avec nous. Il est pur événement. C'est par là que ce noir est insaisissable, inépuisable, insondable. Il se fait même indivisible car c'est lui qui décide de s'interrompre pour produire lui-même, à partir de ses « réserves », des formes, des images et des concepts qui s'y distribuent sans rien y diviser. Ce noir est un désert qui se laisse

¹⁴ Trinh Xuan Thuan, *La Mélodie secrète*, Paris, Gallimard, *Folio*, 1988, p.12.

peupler par des tribus nomades de vers, de vaisseaux, de mots, d'organes et il n'a pas d'autres régions ni horizons que celles de tous ces déplacements qu'il accueille et génère. En ce sens, ce noir est vraiment infini, donne cette sensation d'infinitude que l'on retrouve chez tous les grandes peintres, depuis Rembrandt jusqu'à Rothko. Par la qualité de ce noir, Gilles Barbier fait exploser et implorer ses désirs de copiste. En effet, le noir se charge à lui tout seul de multiplier l'événement en extension illimitée. Il est même sans doute l'image même de la pensée de Barbier, sa façon de s'orienter dans la pensée, de ne pas en chercher les limites ni la méthode mais son plan d'immanence. « *Tiens ! disait le ver... on y était déjà !* » Quand s'élance la pensée de Barbier, c'est comme noir-ver qu'elle lui revient.

Il aura fallu au ver de Barbier pour oser la parole en une pareille nuit. Comment pourra-t-elle retentir ? Où se trouvent ses destinataires ? Le vide y interdisant les vibrations, la parole y est impossible. Bruits blancs en le silence noir... La sagesse des Dogons dit : « *Tisser la nuit serait composer une bande de silence et d'ombre. Qui tisserait après le coucher du soleil, après que Dieu ait fermé la porte du monde, deviendrait aveugle¹⁵* ». En tissant un réseau vermiculaire dans la nuit la plus étendue, son espace-temps d'un noir sans bords, Barbier a pris de très gros risques. Ses œuvres sont des aventures sémio-cosmiques où le héros-lombric-orateur (et nous à sa suite) se trouve en grand péril. Pas besoin d'un *Alien* à l'horizon (quel horizon ?) pour y ressentir cette peur du langage absorbée par le grand noir.

Le Ver - Devenir animal

Pourquoi tant d'écrivains et d'artistes ou de philosophes sont-ils à ce point attirés par des animaux de type larvaire comme l'œuf, l'amibe, le cancrelat, le ver, etc. ? Parce que ces animaux sont embryonnaires, même adultes. Ils n'ont pas quitté le plan des intensités non formées. Or, l'ennemi de Michaux, de Beckett, de Kafka, de Deleuze, de Klee, d'Artaud, c'est l'organisme et sa rigidité, son côté « fini ». Le larvaire offre à Barbier un milieu intense de matières non organiques. Qu'est-ce qu'un ver, sinon l'addition jamais terminée d'anneaux (modèle mince de l'œuf) ? Chez le ver il n'y a pas d'obsession d'individualité subjective. Son individuation ne va pas d'un universel abstrait (l'espèce) à l'individu existant. Le ver est capable d'actualiser à lui tout seul un champ virtuel intensif et réel où se joue constamment sa différenciation. Le ver n'étant pas insécable, on peut exercer sur lui toutes les violences de modification. En un mot, le ver est une singularité virtuelle, une sorte de câble de virtualisation en attente de s'exprimer. Chez Barbier, c'est exactement ce qu'il effectue : il parle, il dit et inscrit. À ce moment, il est l'actualisation événementielle de sa propre virtualité. C'est imprenable ! Aucune puissance réductionniste du sens n'en viendra à bout.

Tout artiste important (celui qui fait sens et laisse traces) développe un devenir-animal. Cela peut être évident, comme le cochon de Wim Delvoye, le coyote de Beuys, le ver de Barbier, ou plus subtil : le bivalve de Vermeer se cachant

¹⁵ C'est dans *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, (1948), que Marcel Griaule, rapportant les propos du vieux sage dogon met en lumière les rapports du tissage et de la parole, Paris, Fayard, Librairie Arthème, 1975.

derrière une perle, mais devenir-animal il y a. Intensifier son devenir-animal, c'est poursuivre une altérité, se refuser aux géôles de la subjectivité identitaire. C'est échapper aux pièges tendus par les institutions sous les pas de l'art et surtout, c'est prouver que l'art est directement concerné par la vie et qu'il s'y découvre lui-même.

Pas besoin de pieuvres (Victor Hugo) ou d'araignées (Louise Bourgeois), un abricot peut suffire (Pierre Bonnard) ; un frémissement de l'air ou de l'eau (Virginia Woolf) fera l'affaire. Ce qui compte, c'est de s'échapper de l'animalité banalisée par le social, le gentil Bambi à sa maman, le Dumbo qui pleure. Gilles Barbier n'a même pas eu un seul temps d'attendrissement pour cette animalité-là, codée par la psychanalyse et développée dans les circuits de la consommation médiatique. Il a choisi le ver... Avec ça, on est tranquille. Le devenir-ver ne séduira personne du côté de Disneyland. C'est répugnant, en principe inexpressif, dépourvu de sentiment. Un peu comme les mouches ou les moustiques, l'agressivité en moins. Une bête en laquelle on peut planter un hameçon sans état d'âme. Le ver est le devenir-animal de Gilles Barbier. Devenir animal, c'est trouver sa ligne de fuite positive et la tracer en un continuum d'intensités. Là sur le corps du ver, à travers lui, toutes les formes se défont. Barbier ne doit plus rien trouver, le ver est l'élongation d'une matière non formée. Ce ver ne renvoie pas à une mythologie. Quel fabuliste depuis Esope jusqu'à La Fontaine se fût risqué de descendre jusqu'à lui ? Cependant ce même ver n'est pas à rechercher dans quelque cloaque du bas ! Il se développe en franchissant latéralement (sur un plan oblique) des seuils et des gradients. Ver-parole. Ver-astronef. Ver-sexe. Ver-corps-sans organes. Ver-microcosme. Ver-consommateur. Ver-surf. Ver-cri. Et ce cri-parole est ce qui entraîne la voix et le langage doublement articulé dans un pur événement : sentence et bruit. Ce que dit le ver est proféré par un ON subjectif... Seul l'art est capable d'explorer de telles zones où le langage se voit inextricablement mixé aux devenirs-animaux. Deleuze-Guattari parlent à ce sujet de « zones d'indiscernabilité ». Pour Barbier, il ne s'agit pas de faire la bête ni d'anthropomorphiser l'animal, mais de créer une sorte de suspens, d'état de lévitation où s'esquissent puis se dessinent les métamorphoses.

Ver - C.S.O.

Le ver, sa morphologie séquentielle, encourage la dispersion ou les agencements (les deux ensemble, paradoxalement) d'un corps-sans-organes, c'est-à-dire d'un corps au sein duquel les organes fonctionnent en dehors du projet dominant d'un organisme. Étant un C.S.O., le ver marque la limite du corps schizophrénique, là où il fait face au corps morcelé et surtout aux mauvais objets partiels qu'il émet ou reçoit. Il convient à cette définition d'Antonin Artaud : « *Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d'œsophage Pas d'estomac Pas de ventre pas d'anus je reconstruirai l'homme que je suis*¹⁶ ». Le ver apparaît de la sorte comme un grand corps lisse. Ce qui ne veut pas dire que le C.S.O., celui du ver, soit un corps inorganique. Il faut plutôt le percevoir avec Gilles Barbier comme peuplé d'organes indéterminés. À tout moment, un organe peut s'échapper et commencer sa petite ritournelle en plein ciel. L'anus se met à chanter. Et cette faculté polymorphe et centrifuge décourage le Un du corps.

¹⁶ Cité par Gilles Deleuze dans *Logique du Sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969, p. 108.

Définir un être, c'est *ipso facto* se demander où il commence et par où il finit, le tout selon quel ou quels axes. Par exemple, l'oursin se chie dessus et doit aussitôt se nettoyer par vibrations de tentacules. Tout un programme, très éloigné de celui d'une mouche, qui salive à l'extérieur, sur sa proie ou de celui d'une pieuvre, très différent de sapiens-sapiens... Le bout du corps, pour ce dernier, c'est le regard, son visage-langage, tandis que pour un lion, c'est la gueule, les dents. Et qu'est-ce qui se produit, pensa Barbier, si l'extrémité du ver est à la fois bouche, œil, langage et locomotion ? Tout en un. Quelque chose qui fasse éclater tous nos concepts de corps, d'organes et d'organisme... Complètement fou, quasi divin. Le corps glorieux. Pas celui de Praxitèle, plutôt celui d'Artaud.

Comment les termes « schizo », « consommation », « capitalisme », « corps sans organe », « langage », « sujet larvaire », « début de la fin », se condensent-ils dans la figure du ver, voilà la question qu'il convient d'éclairer avec Gilles Barbier, en parcourant son travail depuis vingt ans. Un tel complexe, ou constellation, ouvre (creuse) la voie royale de tout commentaire possible à son sujet. Le ver n'étant pas à comprendre ici comme une métaphore, une image quelconque d'un remplacement par rhétorique, mais comme le réel, même. S'il y a bien une chose que Barbier décourage, comme tout grand artiste ou écrivain c'est le « comme » faisant la différence entre le réel et le sens figuré. Quand Proust écrit : « *Le poulet rôti dans sa chasuble d'or* », il ne compare pas le profane et le sacré, il les emboutit en une seule qualité d'expression dont la métaphore est le véhicule et le liant. Les vers de Barbier ne sont pas des images du corps humain allégorisées en vers, mais un seul réel métaphorisant. Un réel plurivoque et multistrate, un réel qui s'effectue à même le corps affectif des images, à considérer comme imagination délirante seulement si elle inclut et intensifie des émotions et du langage comme quantités intensives, le réel encore.

La question : quel corps, chez Gilles Barbier, pour réussir un sujet larvaire consommateur ? Parfois, le ver lui semble déjà trop compliqué, quasi organique ; alors il cherche quelque chose de moins directionnel. En deçà du ver, il y a l'œuf, ou un monocellulaire, la poche biologique, un corps sans organes, ou plutôt un corps où les organes sont très indépendants, voire perturbateurs, des organes qui fluent, pètent, se dispersent, s'étalent, innovent des connexions incongrues du genre anus-bouche. Un corps traversé de migrations ! « *Un agencement machinique est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet, mais non moins vers un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et circuler des particules asignifiantes, intensités pures* ¹⁷ ».

Il y a donc plus de ressemblance et d'affinités (structurales, fonctionnelles, signifiantes) entre un lombric et un turboréacteur qu'entre ce turbo de jet et une locomotive à vapeur, ou bien entre le lombric et un crotale. La vraie famille paradigmatique du ver et du moteur à réaction, c'est leur lien dynamique-organique avec leur milieu fluide. La terre ou l'air, avalés et rejetés avec une intensité de plus-value. Terreau fertilisé chié par le ver, air échauffé craché par le turbopropulseur. L'élément porteur et alimentaire passe dans leurs corps creux et

¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976 p. 10. (Repris dans *Mille Plateaux*)

les immerge tout en les faisant saillir. Ainsi Barbier et son devenir animal larvaire, peuvent-ils sans aucun hiatus passer du terrier souterrain des larves aux canaux mécaniques interstellaires des cosmonautes. De telles prodigieuses mutations, lumineuses comme des technologies et paradoxalement opaques comme la vie (ou l'art), n'ayant absolument rien à voir avec les failles, effondrements et coupures de la psychose schizophrénique.

Pour Barbier, l'œuf a deux identités. Soit il est obèse, monumental, malaxant quantité de matériaux à la façon d'une usine ou d'un turboréacteur. C'est *Le Jardinier* de Barbier. Soit il s'est dispersé en spores d'une mycose d'ovocytes à la limite de l'imperceptible. C'est *L'Ivrogne*. Dans les deux cas, on y trouve l'état maximal du corps sans organes – comme une question de stimulus, de production de stimuli ou bien plus que de représentation. Un œuf ne représente rien, il n'entre pas dans les cloisonnements et coupures de la représentation. Il faut le prendre comme un tout traversé d'énergies encore indécidables. Chez Barbier, même un suicide au fusil n'est pas un acte fatal que l'on pourrait constater, analyser ou interpréter comme une mise en scène. C'est une machinerie, une machination. Quelque chose de figuratif-narratif qui produit du figural-abstrait. Pour que le réel se plie à cela, et pour que disparaissent les codages idéologiques, métaphysiques, structuraux dont on l'accable, Barbier a choisi de le faire exploser. Voyez ce qui se passe en le rorschach sanglant, sur le mur derrière l'homme au crâne explosé.

Le ver est une ligne. Voilà qui ressemble à un constat dénotatif, et pourtant ... Cette ligne se tortille, parle, se segmente, se dissout ou se durcit, dépend d'un moule, ressemble à un organe égaré (œsophage-intestin grêle). Il y a donc beaucoup de lignes en cette ligne et notre lapalissade se creuse soudain en une polyvocité du ver qui n'était pas du tout prévue. Le ver, c'est la plasticité dans la constance, quelque chose comme un personnage de bédé ou d'un film d'animation de Tex Avery. Ce passage d'un roman de Rodolphe Töpffer va nous permettre de faire le lien entre le ver de Gilles Barbier et la bande dessinée : « *Mais dans ce moment il lui arrivait une chose bien singulière. Il avait atteint le plan d'intersection qui sépare la sphère d'attraction de la terre, de celle de la lune : en sorte qu'ayant le buste dans l'une, et les jambes dans l'autre, il restait immobile également sollicité par les deux astres ; seulement il observait que son corps en prenait de l'allongement, sans que toutefois les organes vitaux en fussent altérés. Ce qui l'étonna encore, ce fut de remarquer une foule d'aérolithes arrêtés, dans la même situation et pour les mêmes causes que lui, sur cet immense plan d'intersection, où ils surnageaient comme des tronçons de bois sur un océan sans rivages ; selon qu'ils se corrodent dessus ou dessous, les débris qui s'en échappent gravitent vers la lune ou vers la terre, où ils fournissent aux hypothèses des savants. Le docteur se trouvant à portée de l'un des plus gros, voulut s'y asseoir ; mais à peine l'eût-il touché, que l'équilibre d'attraction se trouvant rompu, l'aérolithe gravita vers notre Terre avec une vitesse prodigieuse, et c'est celui qui se voit encore dans l'église cathédrale du bourg d'Asnières, où ils en ont fait leur maître-autel¹⁸* ». D'abord, le docteur Festus est en apesanteur, comme le ver de Gilles Barbier. Ensuite il est écartelé entre les forces du haut et les forces du bas, tout comme le ver en question se promène entre l'obscurité souterraine et le noir cosmique. Enfin son corps s'en modifie par allongement. Il devient un segment

¹⁸ Rodolphe Töpffer, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, (1840), Toulouse, Ombres blanches, « Petite Bibliothèque des Ombres », 1994, p. 103-104.

vermicellé. Le corps se distend mais sans se rompre et en répartissant ses organes. Il mute en un aérolithe savant, c'est-à-dire comme une pierre parlante.

Le Ver, plan du C.S.O.

Qu'est-ce qu'un corps sans organes (le C.S.O. dont parlent Deleuze-Guattari) ? « *On est tous dessus, on peut le rater, il vous attend, c'est une réelle expérimentation du désir* », disent les co-auteurs de *Mille Plateaux*¹⁹. Quelque chose comme le plan de consistance et d'immanence d'un désir libéré aussi bien de la hantise du manque que de la réussite du plaisir. Plus précisément le C.S.O. est déjà en formation dès que le corps en a assez des organes et de leur organisation en organisme. On les éparpille, on les perd ou on les dépose, mais en aucun cas on ne les aligne organiquement selon les schémas acquis. Et donc pourquoi la bouche pour parler-boire-manger et pas chier ? Grandes questions schizoïdes avec le risque de la folie, du trou noir où tout choirait pêle-mêle. Le problème n'est plus celui du Un organique qui s'opposerait à des organes multiples mais d'un continuum ininterrompu d'intensités d'un certain genre. Une substance pour ces intensités, mais pas de corps hiérarchisé et dominant. Pour Gilles Barbier, c'est évident : le C.S.O., c'est le ver de terre !

Le ver est sécable à l'infini, totalement déterritorialisé, consommateur mêlant bouche et anus, parole et dévoration, cri et texte, sérénité aérienne et angoisse souterraine. Il est le C.S.O. en personne car il manifeste le désir de se nourrir, se mouvoir et s'exprimer sur un même plan d'immanence. On ne peut localiser et organiser ses organes car ils s'agencent eux-mêmes et se moquent de toutes coupures faisant sens. Le ver pouvait rater son C.S.O., par exemple en se vidant, ou en se réfrigérant dans le noir cosmos. Mais Barbier l'a bien armé d'intensités conjuguées de façon à produire un continuum sans aucun point culminant ; le ver, comme C.S.O. n'étant pas un centre, surtout pas une individuation centrée, mais un échangeur-mélangeur. Son C.S.O. étant une sorte de plateau d'énergies qui permet à d'autres plateaux (l'organisme, la signifiante et la subjectivation) d'entrer en résonance. Le ver est une composante de ces passages, un passager parmi d'autres.

L'ennemi du ver, comme C.S.O., ce ne sont pas les organes et Gilles Barbier les accueille à de nombreuses reprises dans ses œuvres (tout comme le fit Basquiat), mais ce n'est jamais pour en reconstituer un organisme (qu'il éventre). L'ennemi, c'est l'organisme, son organisation verticale. Le ver n'est jamais vertical.

Miniaturiser, c'est faire exactement le contraire que fragmenter. Au malaise (lyrique, mais périlleux) de la désorganisation on préférera dès lors une sorte de maîtrise du Tout. Claude Lévi-Strauss en a donné une définition éclairante : « *À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties* » [...] « *Et même si c'est là une illusion, la raison de procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la*

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 185-186 (le chapitre Comment se faire un Corps sans Organes ?).

sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétiques
20 ».

Territo - Déterrito

Les vers qui flottent dans l'univers aérien du noir et qui parlent en émettant des bulles que personne ne lit ni n'écoute, sont-ils encore insérés en un territoire ? Ou bien Gilles Barbier a-t-il tenté sur eux une tentative de déterritorialisation absolue (celle qui nous attend dès que nous aurons dû quitter la planète...) ? On pourrait voir les choses comme ceci : d'une part, le ver nidifie en les forces de la terre. C'est son intériorité et elle nous garantit la nôtre. D'autre part, en étant propulsé dans le cosmos aérien, il pénètre en plein chaos. Les enjeux du ver deviennent de ce fait ceux d'un combat et d'une étreinte entre deux types de forces. Celles du haut le déterritorialisent chaotiquement tandis que celles du bas le territorialisent en un réseau lui donnant un statut d'individu social (le consommateur). C'est dans l'entre-deux de ces deux forces que Gilles Barbier a placé et développé sa propre fonction créatrice.

Comment entrer dans l'œuvre de Gilles Barbier ? C'est une question posée à la majorité des artistes²¹. Et les historiens seront prompts à vous répondre : par le début. Tandis que les sémiologues vous diront : par sa structure (son signifiant). Mais tout cela n'offrira que de mauvaises lectures. La démarche de Gilles Barbier s'y refuse, et son réseau de terriers creusés et arpentés par des vers peut être approché par n'importe quel bout. Je comprends que cela déconcertera certains, éduqués dans des méthodes de linéarités unifiantes. Mais il faut y insister : entrez par où vous voudrez : le ver, le cosmos, le noir, la bulle bédé, la copie, le pli, le clonage, le sauve-qui-peut, le suicide, le trou etc. *Entrez et sortez*, telle est l'injonction de Barbier, *creusez la terre et jaillissez au ciel*. Soit une territorialisation farouche, presque foétale (le sein maternel comme terreau) et la déterritorialisation surgissante du noir. Le ver pourrait bloquer le désir au fond d'un trou sans issue, mais les planches de surf, cousines des vaisseaux spatiaux, se dressent dans l'azur noir et libèrent ce même désir en paroles proliférantes. Le ver souterrain et aérien est fait d'une même ligne gothique sans début ni fin, un rhizome, un entrelacs. Quelque chose comme les enluminures des Celtes, les nouilles de l'architecture 1900 et Pollock qui se mettraient tous à pulser sur le web.

Trou - Territoire

« Faire son trou » est une expression socio-animale. Est-on propriétaire ou locataire de son propre terrier ? Ou encore, est-ce que le creux qui fait le sujet ? La conscience comme repli... Le doute que Barbier introduit à ce sujet pose le

²⁰ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 35.

²¹ C'est la question inaugurant l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., 1975.

problème de la déterritorialisation²². C'est le trou dans le mur qui sauve le rat. Toute existence est une ou plusieurs lignes de fuites et celles de l'animal sont positives (de survie). S'échapper comme un nomade, mais pas à la sauvage, tel est le propos de Barbier. On ne déterritorialise jamais sans se reterritorialiser. Vidanger l'évier, le lavabo ou la baignoire en fixant le cyclope noir par où le flux s'en va, c'est *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Si un jour un être humain arrivait à traverser un de ces « Worm Holes²³ » (un terme qui fait les délices de Barbier !) découverts par les astrophysiciens, il échapperait à coup sûr à son propre espace-temps. Mais ce serait pour se reterritorialiser en la Rome impériale au Moyen Âge ou du paléolithique. Dans *Prisonniers du temps*, Michael Crichton a imaginé un commando lancé dans un passé médiéval extrêmement contraignant (langage, maniement des armes, etc.) et son titre en dit long sur sa destinée.

Sortir du territoire, dans le monde vermicellé de Gilles Barbier veut dire capter et coder tous les flux qui seront ainsi traversés. Ensuite, pénétrer en de nouveaux territoires où s'improvisent de nouvelles fonctions (de corps et de sens). C'est une affaire de machine qui capte, délimite, traverse et code les flux. C'est bien ainsi que l'entend Gilles Barbier, puisque son ver est intimement mêlé à la terre-territoire, comme terrier déterritorialisant et au langage.

Territoire

Bien évidemment, lorsque le trou déterritorialisant atteint son maximum d'intensité, il se transforme en fusée ! Une chaise, signe-objet minimum de territoire se voit alors propulsée dans le cosmos. Le locataire sur siège éjectable quitte la Terre-mère primitive et souterraine ainsi que tous les signes (la vermine marchande) que le capitalisme ne cesse faire grouiller dessus. Que va-t-il trouver « là-haut » ? Un grand froid noir, sans aucun doute. Mais immédiatement, Barbier y révèle des meutes de multiplicités. Ses lignes de fuite et de déterritorialisation n'arrêtant pas de se définir par les bords, leur dehors. Ces bords ourlent les bulles bédé proférées ou murmurées par les vers désormais comiques et cosmiques. On a franchi un seuil, dans le noir, au-delà duquel les grosses entités territoriales signifiantes se voient pulvérisées. Le ver parle en intensités. Et comment ferait-il autrement ? Gilles Barbier, né aux Nouvelles Hébrides sous régime linguistique anglo-saxon, pétri d'une immense culture en bandes dessinées de tous horizons, ne pouvait prendre la parole selon un angle majeur (langue, art). Il fut minorisé et c'est en tant qu'artiste mineur, mais nullement marginal ou prolo, qu'il partit à l'assaut de la forteresse de l'art contemporain. Puissance des littératures et arts mineurs quand ils ne jouent pas le jeu du régionalisme. Il y a, en effet, chez Barbier comme chez Moebius ou Kafka cette formidable puissance d'être capable de creuser directement et impunément le matériau social, économique, mythique et d'y faire son trou prend aussitôt une valeur collective. Les vers de Barbier ne parlent pas en

²² Les termes « déterritorialiser » et « reterritorialiser » sont utilisés pour la première fois par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972. Repris par la suite dans *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, et *Mille Plateaux, op.cit.*, ainsi que *Qu'est-ce que la Philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1991,

²³ « Worm Hole ».

son nom, ni en leur propres patronymes (lesquels ?!), mais comme énonciation plurielle et collective ; c'est là que « ça » se met à crier, de tous côtés à la fois.

Il y a peut-être une explication non biographique (évitant les pièges des interprétations psy) au sujet des vers qui parlent-crient de leurs petites bouches dentées. C'est que les lèvres, la langue et les dents se territorialisent en mangeant. Aussi longtemps que le ver creuse la terre en la digérant, tout va bien. Il est totalement territorialisé, par l'extérieur du terrier que par l'intérieur de son tube digestif. Mais à partir du moment où il quitte cette primitivité pour tenter l'articulation de mots et de phrases, sa bouche se déterritorialise. Il se retrouve dans un noir astral qui n'est plus la terre engendreuse et nourricière. Et la disjonction qui s'opère à ce moment en lui le fait parler-crier. Le ver qui parle (Barbier qui écrit ses paroles, indiquant souvent qu'il s'agit d'écriture « hors bulles ») ne peut se nourrir. Le voilà obligé de jeûner, lui qui n'a jamais cessé de s'empiffrer de silence. Mais il ne crie pas « *J'ai faim !* », il crie : « *Je crie !* », et par là il tente de proférer du texte, c'est sa seule chance de reterritorialisation. Le ciel de Barbier se peuple alors de corps et d'organes, de grottes, de paysages. Une grande spéléologie (le corps obscène féminin) se met en œuvre pour retrouver les racines du verbe.

Le ver, qu'il soit souterrain ou céleste, ne fait pas le monde. Il ne se meut jamais en dehors du nôtre. L'art de Barbier est tout, sauf onirique. Il a fallu la prétentieuse et naïve vanité des Surréalistes pour croire au salut en dehors ou contre la représentation sociale. Un art qui attaque la représentation avec des représentations est condamné à l'échec. Avec Barbier, on ne s'échappe pas du corps social, on ne le bascule pas cul par-dessus tête. Il n'a nul désir d'affronter la loi car il la troue comme du fromage. C'est cela, expérimenter. Son ver de terre n'est pas une allégorie, il n'a nul besoin de passer par une lourdeur symbolique pour se mettre au travail. Il creuse, il bouffe, il étançonne, il fait réseau, il fertilise, il parle, il entre en apesanteur. Il est à lui seul tout un système de lignes entrelacées, un ensemble d'agencements. Il n'y a jamais de prothèses, chez Barbier (sauf en ce qui concerne l'obésité), car sa machine-ver s'en passe, étant à elle seule productrice de corps multiples, de pièces détachées, d'organes déterritorialisés en quête de nouvelles singularités et individuations. Barbier échappe à la loi par sa faculté d'étendre à l'infini des proliférations de séries.

Il est à noter combien l'obsession de la copie, chez Gilles Barbier, et sa jouissance du clonage constituent le moteur de base de toute la prolifération du ver. Le deux, chez lui, n'implique rien d'autre que l'ouverture de la série ouverte. À la limite, le ver permet à Barbier de faire l'économie du deux, de passer directement à l'illimité. Sectionner le Un en deux ou trois parties et il survit avec force car il est habité lui-même par la scissiparité sans fin. Et tout cela, bien sûr, va à contre-courant de tout ce que l'on nous a inculqué à propos du sujet. Le sujet étant une entité à envisager selon le principe de l'indivision. Il est in-dividé, de la catégorie de l'atome, (a-tomos) lui aussi insécable dans la tradition occidentale. Bien que bombardé par les objets (se trouvant sous (sub) leurs jets), il leur résiste. Le sujet se veut tellement homogène qu'il ne partage ni sa conscience, ni ses souffrances, ni sa mort.

Le sujet larvaire de Barbier se refuse à être rattrapé. Il est doué pour cela, car il fait partie de la bande paradigmatique des devenirs-animaux, disons, inférieurs : le cancrelat de Kafka, la tique de Deleuze. À un tel niveau, l'animalité est

toute proche d'une physique des particules et d'une biologie des protéines. On franchit avec elle les issues que l'animal pourrait encore bloquer. Le ver ne prêterait pas à une représentation d'un objet complot, d'un sujet sous le regard de la loi. On passe avec lui à un démontage lyrique des agencements machiniques et au franchissement d'un seuil qu'un animal trop complexe et trop proche de l'humain ne pourrait franchir. C'est pourquoi il importait à Gilles Barbier, il lui était hautement indispensable que le ver parlât, qu'il se mette à vociférer, jacasser, et cela afin de souligner la frange, l'écume (la « mouille » dit Barbier) où le devenir-animal devient un désir absolu : la mise en pièces du langage au nom d'une puissance collective. On ne dit pas tragédie de l'Espace, mais « Odyssée ». Le ver n'est pas un sujet et Gilles Barbier non plus, ils sont une fonction générale qui prolifère sur elle-même, capable, admirablement, de se segmentariser et se démultiplier, d'essaimer. C'est comme la dissipation de spores dans l'espace. Par le langage pulvérisé, Barbier construit des blocs infinitésimaux ou d'autres, majuscules, tous inclus en une seule construction « astronomique ». Celle-ci est résolument tournée vers le futur, mais un futur contigu.

Le Ver - Manger

La Terre circule dans le ver comme une proie en état de digestion permanente à l'intérieur d'un long tuyau reptilien. Le spectateur se doit d'accompagner sa lente descente latérale (on verra l'importance de cet axe, s'agissant du devenir larvaire du corps selon Barbier), très souvent horizontale, comme une chute entièrement détournée de sa finitude anxiogène. Quelque chose comme un anaconda prenant trois mois pour digérer un cochon. En bande dessinée, cela donne Milou se déplaçant comme une protubérance dans ce corps longiforme du reptile, sous les yeux effarés de Tintin. « *Rumination* » dit Barbier à Jean-Yves Jouannais, c'est-à-dire, lenteur et retours, réversibilité de la chute de l'aliment vers l'excrément. En quelque sorte, une gigantesque opération de sevrage interne ! L'invariant de Barbier pourrait s'y résumer comme une stratégie de l'anti-chute en espace-tube, c'est-à-dire du ralentissement alimentaire par avalage-digestion. Il n'y a rien de plus essentiel en la matière pour nous sevrer sans trop de souffrances. Toutes les autres chutes même les plus ralenties, sont sources de grande peur.

Le Ver

Le ver est en total devenir. Aucune nostalgie. Toujours de l'avant. En avant-ver-toute ! C'est une petite turbine qui vrille et creuse en étayant sa galerie par son propre corps. Le corps du ver lui sert à bouffer-avancer-consolider. Tout le contraire d'un programme politique ou culturel, qui évoque des étais (ses sécurités de soutien) avant même de s'être quelque peu avancé en aveugle. Le ver de Barbier est capable même de transfigurer la fin (le cadavre final, celui de la terre) en jubilation. Il est tellement synergique, faisant communier organes et fonctions en une seule motricité, qu'il en ignore la peur. Des psys (Françoise Dolto), des papes (Jean-Paul II), des politiques (Sarkozy) vous diront : « *N'ayez pas peur !* » Mais ils

le disent depuis leurs propres terreurs et elles contamineront tôt ou tard leurs publics. Mais le ver, quant à lui, ne peut rien craindre, puisqu'il a osé œuvrer au sein du grand Tout. Le ver progresse dans le sein océanique de l'univers. Il y est devenu une ligne de fuite positive. Avoir un devenir-ver, c'est se fondre en une vie impavide, c'est vraiment « devenir » : « *Devenir, c'est trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population*²⁴ ».

Le Ver - Subjectivité

L'erreur de notre pensée et de notre art, c'est de s'être subjectivés au départ autour de l'illusion du sujet unique et centré. Nous n'avons pas fini d'en payer les conséquences. Par exemple, sur le web, au lieu de voir s'élargir et s'affirmer une contre-culture de décentration et de multiplicités, on risque fort d'assister à la multiplication de points de vue comme instances du Moi. Les plateaux de télévision débordent de confessions impudiques tandis que le roman multiplie les récits autobiographiques déguisés ou non. En art, c'est tout aussi redoutable. Malgré des exemples illustres et désormais incontournables de singularités expansives libérées, de points de vue totalement a-centrés comme Mondrian, Duchamp, Magritte, Warhol, on voit proliférer des sujets préalablement formatés, particulièrement des peintres. Car le médium peinture semble pour d'aucuns, et ils sont nombreux, indissociable à jamais de la tragédie subjective couronnée au gré des sondages par la figure de Van Gogh.

Or, le sujet a perdu beaucoup de son intérêt au profit de concepts tels que singularités pré-individuelles ou individuations non-personnelles. Loin des échanges tensionnels entre le JE et le TU, on y préfère les connexions multiples du IL et du ON. Les enjeux d'un nouvel état de la philosophie, de l'art, et bien sûr de la politique se jouent là. Et c'est bien dans ce nouveau contexte de la pensée et de la création que surgit le ver de Gilles Barbier. Bien sûr, Il est singulier. Il n'est pas informe ni amorphe. Il s'exprime. Mais jamais il ne donnera pas au spectateur une image cadrée. On ne fait pas le portrait d'un ver ! Barbier ne s'oppose pas au Sujet. La question n'est pas de polémiquer ou d'exclure, mais d'ouvrir un autre champ de pensée et de perception. Le ver est une « autre » subjectivation qui rejoint celle envisagée par Félix Guattari : « *Doit-on tenir les productions sémiotiques des mass media, de l'informatique, de la télématique, la robotique, en dehors de la subjectivité psychologique ? Je ne le pense pas. Au même titre que les machines sociales qu'on peut ranger sous la rubrique générale des Équipements collectifs, les machines technologiques d'information et de communication opèrent au cœur de la subjectivité, de ses affects et de ses fantasmes inconscients. La prise en compte de ces dimensions machiniques et subjectivation nous amène à insister, dans notre tentative de redéfinition, sur l'hétérogénéité des composantes agençant la production de subjectivité. On y trouve ainsi : 1. des composantes sémiologiques signifiantes, qui se manifestent à travers la famille, l'éducation, l'environnement, la religion, l'art, le sport...2. Des éléments fabriqués par l'industrie des médias, du*

²⁴ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 11.

cinéma, etc.. 3. des dimensions sémiologiques a-signifiantes mettant en jeu des machines informationnelles de signes, fonctionnant parallèlement ou indépendamment du fait qu'elles produisent et véhiculent des significations et des dénotations et du fait échappent donc aux axiomatiques proprement linguistiques²⁵ ».

Un Sujet larvaire au pluriel

Il ne s'agit aucunement, pour Gilles Barbier, de dire ou de montrer que le ver c'est lui-même ou quelqu'un d'autre de précis. (Le ver solitaire est une aberration médicale !) Le ver est une multiplicité qui se refuse au sujet isolé. À lui seul, il est déjà plusieurs. Il grouille et prolifère, exactement comme l'inconscient à partir du moment où on le libère de la subjectivité centrée qui le durcissait en une seule strate. Le ver est une foule, un bruissement, une formation. Un ver n'existe jamais seul puisque déjà sa tête et sa queue sont disposés à d'autres segmentations. Il ne faut pas tenter de dénombrer les vers. On ne peut comptabiliser que des formes, et le ver est de l'ordre des multiplicités indénombrables, comme les flocons de neige dans un tableau de Brueghel, les atomes d'hydrogène dans un tableau de Turner.

Le milieu du ver, c'est le rhizome souterrain au sein duquel il ne cesse de se déplacer, provoquant à l'infini des variations de distances qui se modifient sans cesse. Les terriers du ver ne sont pas des trous négatifs mais des tubes bouche-anus. Des artistes comme Gilles Barbier et Wim Delvoye s'évertuent à saisir l'être vivant, non pas des pieds à la tête, mais par la bouche et l'anus. La machine anale les passionne comme nouvelle possibilité d'individuation. Énorme refoulement de l'anus par la pensée occidentale, qui l'a réduit à la honte d'une privatisation négative. Par contre, chez Miro, Antonin Artaud, Kurt Vonnegut, Gilbert and George, on voit bien un désir d'exprimer par l'anus tout un champ singulier d'ouverture, à la fois aux forces de l'inconscient et à celles de l'univers. L'anus solaire... La *Cloaca* techno-scatologique de Wim Delvoye et le ver céleste et anal de Gilles Barbier sont nos nouvelles machines de subjectivation. Quant au trou du ver, il est tout aussi intense que son passager-ouvrier-consommateur. Trouer une masse ou une surface, pour Barbier, ce n'est donc pas du tout blesser, enlever, castrer (?), mais opérer un basculement dans la mouvance des êtres et surtout dans la vitesse de leurs particules. D'où la joie de Barbier de faire démarrer des fusées, de tirer un coup de feu, de placer des bulles de bédé dans le ciel noir : autant de trous positifs. De tels instants poussent le tableau ou la statue dans des multiplicités moléculaires. Et c'est là, entre deux ou trois régimes de signes que Barbier provoque l'œuvre comme un pur événement.

Le Ver - Machine concrète

²⁵ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, « L'Espace critique », 1992.

Le ver avale pour avancer et se nourrir (le poisson avale pour respirer). Il creuse sa galerie à la dimension exacte de son corps, et il restitue assez rapidement au terreau. Manger-avancer-chier est l'agencement machinique du ver magnifié par Gilles Barbier à divers niveaux, incluant même le langage ! Car cette machine, qui a pu sembler depuis toujours comme un organisme inférieur, se révèle au contraire (de par son fonctionnement-action et non pas ses formes-organes) un être exemplaire. Le ver, un corps glorieux ! Au début de la Chrétienté, un Père de l'Église, Denys l'Aréopagite voyait dans le lombric une assez bonne image de Dieu, disant que « *La divinité étant irréprésentable, il ne fallait surtout pas tenter de la figurer selon un axe de ressemblance, en la figure, par exemple, d'un vieillard barbu...* » Au contraire, le ver, dissemblant par excellence, pourrait providentiellement faire l'affaire. Et le saint homme ne croyait pas si bien dire.

L'un des plus grands écrivains de science-fiction du XXe siècle, Philip K. Dick a poussé cette définition dévaluée de Dieu jusqu'à l'abjection : « *Les philosophes présocratiques avaient peut-être raison ; le cosmos est une vaste entité pensante. Et qui ne fait rien d'autre que penser. En ce cas une alternative : ce que nous appelons l'univers est tout simplement une forme ou un déguisement qu'elle prend ; ou encore elle est en quelque sorte l'univers – on peut trouver des variations à ce point de vue panthéiste, celle que je préfère est qu'elle imite soigneusement le monde que nous croyons percevoir tous les jours et que nous en restons abusés. C'est le point de vue de la plus vieille religion des Indes ; jusqu'à un certain point c'est aussi l'idée de Spinoza et d'Alfred North Whitehead, le concept d'un dieu immanent, un dieu à l'intérieur de l'univers, pas celui d'une entité transcendante qui ne fait donc pas partie du monde. Comme dit la maxime Soufi : "L'ouvrier est invisible dans son atelier" ; où l'atelier c'est l'univers et l'ouvrier c'est Dieu. Mais cette idée exprime encore la notion théiste d'un univers créé par Dieu ; pour ma part je dis : peut-être est-ce que Dieu n'a rien créé du tout mais existe simplement. Et nous passons nos vies à l'intérieur de lui, ou d'elle, ou de "lui" s'il n'a pas de sexe que nous pourrions définir, à nous demander constamment où nous pourrions le trouver. J'ai pris plaisir à suivre ces chemins de pensée pendant plusieurs années. Dieu est aussi proche de nous que les saletés qui jonchent la poubelle – pour parler plus précisément, Dieu est la saleté dans la poubelle²⁶ ».*

Ver – Consommation - Tube

Un jour, ayant fait le voyage Bruxelles-Montréal, avec une courte escale à New York, je me suis surpris à penser que depuis le matin, j'étais passé d'un couloir à un autre, n'ayant voyagé que par connexions de tubes (couloirs d'aéroports, carlingues). Et je me suis exclamé : « *Et bien, je me suis bien fait entuber !* » Le ver est un tube doué d'un regard-bouche, se terminant vers l'avant (dont on n'est jamais tout à fait sûr) d'un orifice servant à voir, bouffer et parler. Tout cela mis au service d'un « avancer-bouffer » car ça se termine de même à l'arrière. En effet, si le ver avance, c'est qu'il bouffe, digère et chie une seule et même chose. Il est un tube univoque. Barbier l'a compris et il y voit une image parfaite de notre prototype de consommateur.

²⁶ Philip K. Dick, *Total Recall*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 300-301.

Comme le suggère Francis Ponge, le silence lui semble destiné : « [...] *puis du chef de son corps pris dans la corde à nœuds, il interroge l'air comme un ver de sa motte*²⁷ ». On remarquera que Ponge a subtilement évité de parler d'une « tête » s'agissant du ver, lui préférant cette prudente définition de « chef de corps ».

Le Ver - Langage

L'idée métaphorique de Denys l'Aréopagite évoquant Dieu à l'image d'un lombric n'est pas une moquerie. Elle implique la possibilité du langage en le ver, la présence du langage à tous les niveaux du vivant. Teilhard de Chardin disant qu'une barre de fer détient de la pensée puisqu'elle résiste à être pliée.

Quel langage donc, pour les annelés ? Par quel bout les prendre ? Il existe une blague révélatrice à ce sujet : c'est un ver qui sort de terre et aperçoit un de ses confrères faisant de même non loin de lui : « *Bonjour !* Dit-il. Mais l'autre ne lui répond pas. *Vous pourriez être poli !!* Lui crie le premier. Et le second : *Ta gueule, imbécile, je suis ta queue...* ». Parler sans queue ni tête est ridicule, mais il y a pire, parler avec tête et queue !

On pourrait s'étonner de la rapidité avec laquelle Barbier évoque la possibilité du langage en le ver. Cet animal n'est-il pas un exemple de silence, de travail souterrain dans le plus noir silence ?

« *Parle et je te baptise* » disait un prélat du XVIIe siècle à l'orang-outang qu'on lui présentait en cage. Et cela fut dit au nom des vieilles dichotomisations... Ce qui provoqua le drame des éléphants, selon Jacques Lacan, ce ne furent pas les chasseurs d'ivoire, mais le fait d'avoir été appelés « éléphants », et cette histoire de nomination tragique commence avec la Bible, lorsque *Yahvé* demanda à Adam de donner des noms aux animaux qu'il fait défiler devant lui... Mais Barbier n'en a cure. Le ver parle. L'animalité fait désormais intrusion en le langage. Ou plutôt, le langage devient une sorte de zone ou de territoire d'indiscernabilité. Il nous faut des nouveaux concepts pour comprendre cette étrange mixture langagière où l'art, depuis toujours, se déploie avec l'animalité. Le ver de Barbier, c'est l'indécidable du langage, la ligne tremblée, dédoublée, diffractée où il ondule et se module.

Matière - Expression

Le ver mange. Il semble ne faire que cela nuit et jour (nuit et nuit). Il taille dans la matière. Au plus profond. La surface, connaît pas. La clarté des signes, en conséquence, non plus. Le ver pourrait illustrer ce mot d'Antonin Artaud à propos de Lewis Carroll (pervers des surfaces) : « [...] *Quand on creuse le caca de*

²⁷ Francis Ponge, . Le Gymnaste **COMPLETER**

*l'être et de son langage, il faut que le poème sente mauvais*²⁸ ». Mais le ver parle, il émet des textes parlés, tout en surfaces ! Et la question reposée par Gilles Barbier à la modernité est donc bien, celle fondamentale de l'expression des profondeurs et des rapports avec la surface comme effets. Le piège des modernes, comme l'a montré Greenberg étant cette platitude de la planéité qu'il a infligée à l'abstraction américaine et que le minimalisme a fait sienne, c'est de s'être refusé au corps-passoire par lequel la désignation des profondeurs entre en phase avec la signification surfacière. Il nous faut désigner l'obscur afin qu'il retentisse dans l'épiderme du sens. Et inversement, creuser-trouer la surface afin qu'elle capte les forces pulsionnelles du plus profond²⁹. La profondeur maigre (une minceur) caractérise Manet, Mondrian et Picasso. En insistant sur des surfaces de glisse, des trous-énergies, Barbier n'arrête pas de la rejoindre. Sa poétique de la surface expressive au nom de la profondeur s'est choisie le ver, un ver gastronome, (et gastéro-phore, ou gastéro-pode, car il n'est qu'un long ventre), un ver cosmonaute, un ver rhéteur afin d'emboîter en ses propres segments et terriers son possible triple corps : poreux, morcelé, dissocié.

Quand ça parle, chez Barbier, c'est toujours par forage et geysers, ça vole en morceaux par trous et fusées, proférations d'une bouche immédiatement diffractée en une barrière de corail bruissante. Au fait, un massif corallien, celui d'Australie qui fait 2000 kilomètres, est-ce encore un individu ? Et si ça parle, ça parle d'où, par où ? Combien de bouches pour avaler l'eau salée et la recracher en paroles ?

Le langage du ver, pour Barbier, est semblable à l'état de décomposition du terreau dont il se nourrit. Pour qu'il soit prononçable et audible (consommable) il lui faut s'éclater en tout petits morceaux, en débris fertiles. Morceler le langage pour lui faire exprimer l'intimité de la matière vocale, psychique et symbolique, tel est le propos de tout logorrhée des modernes : « *Les cacaoyers des cacaoyères ne donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao !* » (*La Cantatrice chauve*, Eugène Ionesco). « *Chère, très chère peluche ! Depuis combien de trous, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer !* » (*Un mot pour un autre*, Jean Tardieu). Avec Barbier, comme chez tous ces créateurs de type schizoïde, tout mot est physique et le langage cesse d'exprimer les choses à distance pour se confondre par effraction en un nouvel état du corps. Le ver est celui qui parvient le mieux à le rendre inexpressif. Et cela ne peut s'effectuer sans mal ! Parler-manger sont des opérations qui s'excluent. Lorsqu'elles se mélangent (comme dans le ver de Barbier) une sorte de cannibalisme terrifiant en surgit. Lewis Carroll en offre un magnifique exemple : « *Vous avez l'air un peu intimidé*, dit la Reine Rouge ; *souffrez que je vous présente à ce gigot de mouton : Alice... Mouton ; Mouton... Alice*. Le gigot se mit debout dans le plat et s'inclina devant Alice ; la fillette lui rendit son salut en se demandant si elle devait rire ou avoir peur. *Puis-je vous en donner une tranche ?* demanda-t-elle en prenant en main le couteau et la fourchette et en tournant la tête vers la Reine. *Certes, non*, répondit la Reine Rouge d'un ton catégorique ; *il est contraire à l'étiquette de découper quelqu'un à qui l'on a été présenté*³⁰ ». Quand le ver de Barbier parle de sa petite bouche cannibale, il ne mélange cependant pas

²⁸ Antonin Artaud, *Lettre à Henri Parisot, Lettres de Rodez*, G.L.M., 1946.

²⁹ J'ai travaillé ce thème dans *Le Devenir-cochon de Wim Delvoye*, op.cit..

³⁰ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, (1871), trad. Henri Parisot, Paris, Aubier Flammarion, « Bilingue », 1971, p. 231.

l'aliment et le langage en un seul organe ; il propose plutôt d'en montrer l'étroite frontière, la ligne-charnière très mince (chez lui plus que chez d'autres espèces) où s'articule le sens. Bien entendu, cette frontière oscille et tremble. À tout moment elle peut se transformer en zone du cri. Est-ce que le ver crie ? Oui, mais musicalement. La question posée au langage par le ver, c'est celle du passage du cri animal à la note musicale mille fois posée par les grands musiciens de jazz, particulièrement les saxophonistes ténors : Sonny Rollins, Colemans Hawkins, Ben Webster et surtout John Coltrane. Comment faire hurler le métal en y fusionnant les aurochs, les esclaves et Mozart ? C'est une grande plainte et une immense fureur. Quelque chose qui traverse tout le chemin des caravanes et des voiliers négriers jusqu'aux champs de coton. Quelque chose qui commence et finit dans le crâne sage d'un éléphant. Comme une statue face à la déferlante de l'Histoire ou une sentinelle à la frange du chaos et de la violence. C'est là que se tient Barbier, sans nul doute. Et c'est pourquoi il est un grand artiste. Il n'y a pas d'art sans une participation quelconque avec « ça ». Il ne s'agit pas d'illustrer la violence humaine mais d'équivaloir la violence universelle. Être digne de tels événements (30 millions d'Africains déportés en deux siècles), c'est tracer quelque chose de fou qui en soit digne. Soit le ver qui parle et qui, sous ma plume, trouve les noires et les *blue notes*.

« *Et qu'est-ce qui est le plus grave, demande Gilles Deleuze, parler de nourriture, ou manger des mots* ³¹ ? ». Parler-manger, dit le ver, pourquoi choisir...

Matière - Langage

Gilles Barbier laisse très souvent son lecteur sur place par la rapidité de transgression des genres et des matières de son discours. Il parle des molécules, du ver, de la vache, des sports d'hiver, de Mc Donald, sans aucune transition, et amplifie ainsi son glissement fondamental du ver parlant, ou si l'on préfère, celui de la matière douée de signes. Où commence le langage ? Où passe la frontière entre les états de la physique (la biologie) et les échanges langagiers ? En quelque sorte, le ver de Barbier témoigne d'un nouveau matérialisme qui oblige à revoir ce concept à la lumière des moyens technologiques considérables que sont devenus les nôtres. Où placer les nouvelles limites de l'organique et de l'inorganique ? La question ne se limite pas à l'usage de microscopes hyperpuissants. Elle engage une vaste quête. Par exemple, François Jacob en a dévoilé un pan vertigineux se développant à travers les siècles entre la biologie, le taoïsme et le calcul binaire : « *Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici la ressemblance du code génétique avec un vieux système symbolique décrit, il y a près de trois mille ans dans le livre chinois I Ching, le Livre des transformations* ³². *Cette analogie a été soulignée par la musique de John Cage qui a fait usage de ce livre pour composer sa musique stochastique. Le système décrit dans I Ching repose sur un jeu de relations entre les deux principes opposés : Yang, le principe mâle représenté par un trait plein — , et le Yin, le principe femelle représenté par un trait interrompu - - . Ces deux principes Yang et Yin s'assortissent par couples pour former quatre types de diagrammes : le vieux Yang, le vieux Yin le jeune Yang et le jeune Yin. Ces quatre structures se*

³¹ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, op.cit., p. 36.

³² G.S. Stent, *The coming of the Golden Age*, New York, The Natural History Press, 1969, p. 64-65.

combinent par trois pour former $4^3 = 64$ hexagrammes ; et chaque hexagramme représente l'un des aspects fondamentaux de la vie. Au cours de la longue histoire de I Ching, les hexagrammes ont été disposés selon des structures variées. L'une de celles-ci, l'arrangement dit « naturel », a été précisé au cours de la période Sung. Ce système vise à expliquer la diversité du monde vivant. C'est par transformation de Yang en Yin ou inversement que la vie passe d'une forme à une autre. Les relations entre les êtres vivants peuvent ainsi être déduites de ce système symbolique.

Retour de Chine, des missionnaires jésuites montrèrent I Ching à Leibniz. Celui-ci fut fort surpris de constater que cet ordre naturel définissait un système de numérotation binaire très semblable à ce que lui-même venait d'inventer. Peut-être plus surpris encore furent les généticiens du XXe siècle en découvrant une extrême analogie entre l'ordre « naturel » de I Ching et le code génétique. Car si l'on assimile convenablement chacun des quatre diagrammes chinois à l'une des quatre paires de radicaux chimiques composant l'ADN, chaque hexagramme équivaut à l'un des triplets génétiques. La structure de l'ordre « naturel » décrit dans I Ching se trouve alors correspondre point par point à celle du code génétique. C'est peut-être I Ching qu'il faudrait étudier pour saisir les relations entre hérédité et langage ³³».

Bien que les contenus marxistes du terme « matérialisme » ne le découragent pas, et qu'il aime approcher le système capitaliste avec les arguments d'une économie de consommation, Gilles Barbier rejoint le matérialisme en ce que celui-ci avait de plus vivant. Son apologie du ver de terre mangeant-parlant me fait irrésistiblement songer aux textes de Diderot. Au siècle des Lumières, les philosophes et les savants rêvaient d'une matière spiritualisée. On cultivait la mécanique, la physique et la chimie (nouvelle venue) pour bien arracher le spirituel (la conscience, le langage) de son contexte religieux. Avec Barbier, nul doute que les grandes bagarres sur la matière et l'esprit ou sur la matière et la forme ne soient devenues des couples très archaïques. Par contre, le ver, comme machine de forage ouvrant le champ mixte des mots et des choses à une seule expérimentation, voilà qui s'ouvre à l'avenir. Le matérialisme a une histoire, c'est de l'Histoire.

Le Ver - Expression

Si le ver parle et se meut d'un seul tenant (s'émeut), c'est donc qu'il est animé de mouvements bio-cognitifs. Il illustre à merveille cette topologie de la subjectivation dont plusieurs auteurs (Foucault, Deleuze, Barthes) se réclament. Le ver ne réclame pas plus la totalité organique que l'unité du *cogito*. Il agit-parle selon les plissements, par combinaisons et permutations. Il ne cesse, comme Alice, d'expérimenter le parler-manger sans jamais arriver à en épuiser le sens. La force du ver, c'est sa porosité-élasticité. N'essayez plus de tracer une seule frontière en deçà de laquelle ça ne parle pas et au-delà de laquelle ça n'arrête pas de parler, surtout de ce qui ne parle pas. Il n'y a plus de cloison séparatrice.

³³ François Jacob, *Le Modèle linguistique en biologie*, Critique, Mars 1974, n°322, p. 205.

Le Ver - Expression

Devenir expressif, c'est être actif, en ce sens qu'une seule activité intensifie à la fois la matière, l'expression et la matière du contenu. Forme et fond étant mis en phases d'expression. Quand l'art atteint son niveau, il est expressif comme contenants-contenus entremêlés. On ne peut désintriquer une touche colorée de Chardin de ses images de fruits mûrs. Le ver se met en branle, mange, digère, défèque, creuse des tunnels, les fertilise, et tout cela en se mouvant. Il mêle sa propre forme à de l'informe, tout en mélangeant ce qu'il contient et ce par quoi il est contenu. Le ver ne connaît pas la ligne droite, laquelle ne serait pas expressive. Il lui préfère l'ondulation, la mouvance et l'arabesque, là où le pli et le dépli suscitent des rythmes. Pas étonnant qu'il se mette à parler. Gilles Barbier n'a même pas besoin de le presser comme un tube de dentifrice. Le ver se met à parler tout seul, par ex-pression. Il s'exprime parce qu'il est tout entier voué à une formidable symbiose des contenants et des contenus. À la première lecture, l'attribution du langage au lombric par Barbier peut sembler incongrue, mais à y réfléchir elle est d'une pertinence totale : le ver étant la logique du sens langagier, son évidence basique. Il parle par bulles ? Ce n'est pas le fait d'une fantaisie arbitraire. Il est, en effet, expressif comme un personnage de bande dessinée : en bougeant. Voyez Tintin, et ses sempiternels départs, Little Nemo en chutes et envols, le Marsupilami, Les Pieds Nickelés etc. Le ver est un héros de bédé au ralenti, un phrasé permanent, un corps séquentiel toujours à la limite de la dividualité, mais résolument lui-même. On ne peut forer la terre en étant tout le temps disparate car cela manquerait de force de pénétration. Mais on ne peut y demeurer seul et unique car cela équivaut à une fossilisation.

Le ver, très expressif, et donc incertain quoique performant, oscille entre deux stades de l'être vivant. Il participe à l'individuation du fait qu'il s'étend selon un axe, mais il appartient à la dividualité, parce qu'à tout moment il peut accepter la dispersion de son corps par morcellement. Individu (non divisible), il parle comme un sujet, dividual (en objets partiels que l'on aurait du mal à orchestrer en « bons » ou « mauvais » introjetés ou pro-jetés), il provoque des agencements machiniques. La dispersion du ver n'étant jamais définitive (mortelle), elle permet à l'infini de nouvelles connexions. Barbier se réjouit de ces deux versants : le ver, corps énonciateur et corps sans organes, quelle aubaine ! Cela part dans tous les sens, permettant des œuvres paradoxalement très proliférantes et extrêmement discursives.

Le Ver mange

Que fait essentiellement le ver ? Manger. Comment ? En étant lui-même avalé par la terre qu'il mange. La terre lui passe dedans et dehors. Le ver apparaissant de la sorte comme le mangeur idéal, un avaleur du redoublement, celui qui ne doit jamais craindre un quelconque sevrage brutal comme la privation d'un dessert ou une chute dans l'escalier ! Brueghel et Bosch avaient illustré ce thème archaïque par les images des gros poissons avalant des petits etc. Éternels avaleurs, perpétuels avalés, eux-mêmes avalant. On retrouve le même bonheur de la dévoration chez Rabelais, dont les Gargantua, Grandgousier et Gargamelle disent

bien la joie gourmande infinie. On doit à Gaston Bachelard d'avoir compris l'importance poétique du thème de la chute liée à celui de l'avalage³⁴. Manger, suscite une chute ralentie des aliments à l'intérieur de l'être, et ce ralenti provoque à son tour, par redoublement, un grand apaisement vis-à-vis de l'extérieur. Être gourmand peut donc parfaitement vouloir dire se vouloir philosophe. Le ver de Gilles Barbier parle ? Quoi de plus naturel... Dans le titre de son ouvrage de gastronomie, *La Physiologie du goût*, Brillat-Savarin juxtapose un premier substantif, scientifique, à prononcer par dentales et labiales, et un second, gustatif, dont l'énoncé, pharyngal, se fait par le gosier. Le ver ne dissocie pas, comme ces gastronomes bien élevés, la bouche, l'œsophage et l'anus. Il les ajuste et les unit. Pour lui, rien du plaisir ne se passe en dessous de la ceinture. « *Il jouit par degrés* » ce que Roland Barthes, commentant Brillat-Savarin, appelle « l'échelonnement des phénomènes » ou « le champ des discours soumis à un jeu de degrés³⁵ ». Revoir le ver de Gilles Barbier sous cet éclairage le ferait concevoir comme une série en « décalages » ou « décrochages ». Le ver temporaliserait, rendrait éminemment lisible le rapport de la manducation et de l'avalage avec le langage et le cri. C'est pourquoi, d'ailleurs, Gilles Barbier peut, à partir de ce trampoline animalier et métaphysique, passer du ver aux parcs de loisirs.

Est-ce que le ver boit ? Non, pas du tout, et cela n'a aucune importance, puisqu'il mange du mou-tiède. Il mange-boit. Le grand principe d'une matière aqueuse et maternelle ne se dissocie pas pour lui de l'avalage des solides. Il n'a pas dû passer du sein (ou du biberon) à la cuiller et à la fourchette. Il mange du soluble, ou en tout cas, il fait tout pour que la terre lui soit une purée hautement fluide. Il tête le terreau. Et cela lui délie la langue. Avec Barbier, le ver est même encouragé à créer des néologismes : Sommet d'une gourmandise perverse : s'inventer des mots pour les déguster en premier.

Le Ver parle

Gilles Barbier sait que le ver de terre parle, et même constamment. Et si le ver est coupé en deux, qui parlera ? Barbier est décontenancé devant cette créature parlante inhabituelle. Il ne se contente pas de la faire parler comme Jean de La Fontaine le fit avec ses animaux fabuleux. On est ici dans un tout autre monde que celui où il suffit de donner des bottes à un chat pour qu'il se mette à discourir. Il s'agit pour Barbier de porter le langage hors de son rôle représentatif. Qui parle ? Un ver, un trou, du noir, une femme, une chaise... À qui cela s'adresse-t-il ? À personne. Comment cela parle-t-il ? Par bulles, comme en bande dessinée. Enfin, en partie seulement, les bulles émises dans les œuvres de Barbier ne contiennent qu'une partie des énoncés. Les autres parties, en continuité avec elles, étant du texte aligné. Comme si la bulle se profère brièvement tandis que le texte s'énonce avec ampleur. Parole-bulle en fondu-enchaîné avec de l'écrit-dicté. C'est très étrange, ce passage d'un registre à l'autre où parole et écriture scellent une alliance et un désaccord...

³⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 129-182, ainsi que *La Terre et les rêveries de la Volonté*, 1948.

³⁵ Roland Barthes, *Brillat-Savarin*, Paris, Hermann, 1975, p.7.

Et donc, revenons au ver parlant et ses bulles. Cet animal ne parle pas « comme » les hommes, mais il aboie des mots, parcouru par des intensités langagières, distribuant des états de tonalités langagières. On verra plus tard pour le sens. D'abord le phénomène du langage poussé vers ses limites, là où il n'y a plus ni homme, ni animal, mais expérimentation d'un seuil à franchir. C'est cela qui fascine Barbier : le seuil insécable où se joue la différence homme-animal et où le langage n'est plus que sa propre déterritorialisation. Le ver de terre parle étant déterritorialisé en plein ciel. Lorsque le ver se met à parler, il n'y a pas de locuteur humain à opposer au cri animal. Le ver permet à l'homme d'extraire des séquences de mots qui échappent un certain temps à la signification. En cela, les élocutions du ver s'inscrivent dans la filière des écrits bruités d'un Rabelais, d'un Joyce ou d'un Michaux.

Mais serrons d'un peu plus près le mode locutoire du ver. « La bulle » est une des créations spécifiques du médium bédé. Rien à voir avec les hiéroglyphes égyptiens ou les banderoles et phylactères gothiques, qui n'étaient pas exactement des paroles émises. Lorsque Fra Angelico insère la parole de l'Ange dans une Annonciation, il ne fait que recopier les termes des textes sacrés : « Ave » comporte trois lettres pour symboliser la trinité divine. Avec la bulle du 9^e art, on libère la parole dans l'image (on parle parfois de « ballons »). La bulle s'invente, comme résolument multimodale, n'ayant pas renoncé au texte imprimé mais tentée par l'invention du phonographe. Et telle est la culture audio-visuelle de Gilles Barbier.

Le Ver un peu monstrueux

L'art de Gilles Barbier procède par poussées successives ou synchrones, des obliques, des incertitudes éclatantes du genre de celles que Watt, le héros de Beckett rencontre et examine dans un champ, entre deux clôtures brisées : « *C'était une brèche, dans la clôture, une large brèche irrégulière, ouverte par des vents sans nombre, des pluies sans nombre, ou par un sanglier, un taureau sauvage, en pleine fuite, en pleine poursuite, aveuglé par la colère, ou par la peur, ou sait-on jamais par le désir charnel, au point de se ruer à cet endroit à travers la clôture, minée par des vents sans nombre, des pluies sans nombre. C'est par cette brèche que je passai, sans mal, ni dommage pour mon uniforme joli, et me voilà dans le couloir, en train de regarder autour de moi, car je n'avais pas encore retrouvé mon aplomb. Mes sens étant maintenant aiguisés jusqu'à dix ou quinze fois leur acuité normale, je ne tardai pas à distinguer, dans l'autre clôture, une autre brèche, opposée quant à la forme semblable à celle par où voilà à peine dix ou quinze minutes, je m'étais frayé un chemin. Ce qui me fit dire que nul sanglier n'avait ouvert ces brèches, ni nul taureau, mais l'action du temps, particulièrement sévère à cet endroit. Car où était le sanglier, ou le taureau capable, après avoir ouvert de vive force une brèche dans la première clôture, d'en ouvrir une seconde en tout point semblable, dans la seconde* ³⁶ ? ». Cette fluctuation au sein d'un entre-deux est très exactement le fait des artistes (du moins de ceux qui accèdent au niveau des métamorphoses). Dans une tronche tordue d'un Picasso, il y a une poussée, une pensée, un langage qui ont démarré bien avant et

³⁶ Samuel Beckett, *Watt*, (1953), trad. Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur, Paris, Minuit, 1968.

qui traversent la figure peinte. En amont et en aval parlent les vers de Barbier, jamais vraiment ici, là où on les attendait. Ils enveloppent ce qu'ils développent et déploient ce qu'ils contiennent. Ils profèrent un replié-déplié au bord de leur tuyauterie vocale, alimentaire et fécale. Ils sont avant le verbe qu'ils lancent en bulles et après ce même trou langagier. Il y a une grande surface libidinale, un ruban : voilà ce qui est premier : un ver kilométrique. Ce qui est forme, ce qui fera œuvre, c'est le moment de pliage, le mode de pli-repli-dépli de cette longue séquence vermigène. « *Ne cherchez pas la "scène" de l'art, sa représentation cadrée et spécifique, nous dit Barbier, percevez plutôt ses incessantes reptations* ». Fond ou forme ? Vieille question gestaltiste devenue ici : avant/après ? trou/segment ? Il y a beaucoup d'informations, de mots proférés ou fichés, ou inscrits dans les œuvres de Barbier, mais ils ne sont pas là pour indiquer ce que tout cela représente. Non pas que ces fromages, radeaux, intestins, cerveaux, ne signifient rien. Mais le rapport est inverse : ce sont les mots qui désignent les régions du corps sans organes. Locataires plutôt que propriétaires, ils y sont premiers. Et c'est comme cela que le ver parle : d'abord, il produit des signes, il ne les représente jamais. Il est dans un rapport direct au signe-intensif. Le langage le fait passer d'un seuil à un autre, le façonne, le pousse vers l'individuation. Ce langage est la puissance de l'art.

On a parlé du noir, chez Barbier, de ce désert absolu qui est l'espace cosmique. Et c'est bien là que ce genre de langage peut être proféré. Là, le réel cesse d'être une habitude ou un principe. Dans cette nuit, Barbier ne sait plus s'il parle ou s'il est parlé, qui parle dans le ver coupé. Quel bout ? Bien sûr, il y a de l'horreur dans ces paroles lâchées dans un noir sans bords et sans fond, de cette atrocité que la science-fiction connaît bien. Le monstre d'*Alien* rode. Comment va-t-il se reproduire ? Il ne comprend pas bien la reproduction sexuée, confondant œsophage mâle et vagin. Dupliquer *Alien*, voilà la solution qui convient à Barbier. Copier ! Dans *Alien*, Ash, le cosmonaute androïde-robot n'est qu'une copie, mais avec quelle force il affronte la mort ! Plus tard, les *Aliens* vont proférer à l'identique. Et c'est là, en effet, que Barbier explore et développe du fait de sa culture personnelle, que la copie inventant elle aussi le réel de l'image, cesse d'être un acte mineur. Copier, c'est proférer le bégaiement du réel langagier, le psalmodier, « *lui donner de l'espace* », comme aime à le dire Gilles Barbier. On voit bien à présent comment chez Barbier, l'amour de la copie nous ramène en boucle à la cohérence de sa démarche ! Copier s'inscrivant comme moteur passionnel au sein d'une concaténation du langage où l'on dénombre le ver, (sa duplication), la consommation (sa répétition), le corps sans organes (son refus d'unité).

Le Ver - la Moule - le Consommateur

Mais il faudrait se garder de ne voir en cette plasticité qu'un mode d'inachèvement. C'est là que Barbier se différencie totalement des visions larvaires du passé, depuis Victor Hugo jusqu'aux Surréalistes. Rien à voir avec Jean Valjean contraint de patauger dans les égouts de Paris (*Les Misérables*), ni des animalcules rampant dans les tableaux d'Yves Tanguy. Regardez bien les vers de Barbier : ils sont techno ! Ou plus précisément ils ont la netteté des images numériques. Les

vers de Barbier émettent la force lumineuse du virtuel. Ils sont très réels, quoique peut-être en attente d'actualité, et flottent tout en parlant dans l'infini mouvement de leur modulation. Ils se modulent sans se défendre d'une forme préexistante. C'est pourquoi ils se posent la question du moule... Est-ce qu'une forme moulante déterminerait les formes vivantes ? Et Barbier (comme jadis Marcel Broodthaers) répond par une pirouette du langage : voici des moules, des coquilles (erreurs typographiques) s'accrochant sur les parois de son radeau.

Mais la moule est, comme le ver, un sujet larvaire ! Machine filtrante, elle serait, comme le ver, une actualisation réelle de l'intervalle, d'une création véritable au sein d'un flux permanent modulé. Bivalve géométrique (forme) et animal visqueux (informe) étroitement unis pour que l'eau y glisse ; le mouvement continu de l'eau entrant et sortant de la moule étant très proche de celui de la terre dans le ver. En fait, la poule, comme le ver, est une image non métaphorique du consommateur. Celui-ci est une machine continue de jouissance transformatrice.

Le Ver parle

Le signe, c'est ce qui fulgure entre des disparités. Si le ver dialoguait avec des annelés de son espèce, ou même avec des serpents, voire des taupes ou des merles, il n'y aurait pas production de signes mais seulement des métaphores d'un langage pré-acquis, du genre fable d'Ésope à de La Fontaine. L'intervalle ne serait pas assez grand, le vide pas assez retentissant pour que le signe s'y invente. Chez Barbier, c'est évident, les signes émis par les vers sont contraints de faire passer leurs bulles dans un grand écart, le plus vaste de tous : le noir cosmique. Il ne s'agit donc plus d'opposer un lion à un vermisseau, d'accréditer quelque généalogie pré-darwinienne ou encore de détrôner l'aigle pour couronner le ver, comme si toute la pyramide du vivant s'inversait. Barbier se moque des arbres de l'évolution. Il a choisi le ver, au mépris des schèmes historiques de la zoologie, pour sa capacité de faire signe là où personne ne s'y attendait. Soudain, le ver a été capable d'une accélération foudroyante qui l'a placé sur orbite avant de lui permettre le langage. Question d'accélération et de décélération. À présent, le ver est infiniment lent. Il se meut sur un plan de composition virtuel où la différence générique entre l'homme et l'animal n'a plus cours. Il s'agit à présent, par l'art, d'un devenir-animal, du devenir-ver de Gilles Barbier. Un continuum d'une variation unique en traverse les différences. C'est un passage. L'accès à une altérité que l'on n'avait fait qu'entrevoir dans la vie quotidienne. Le ver de Barbier apparaît alors, au sens de la constellation des devenirs-animaux d'artistes comme une sorte d'animal abstrait capable de tous les agencements métamorphiques, le langage inclus. En quelque sorte, le ver c'est la plasticité en personne !

Le Devenir-animal

Il se peut que le problème, aujourd'hui, ne soit plus de croire ou de ne pas croire en Dieu, ni même de croire ou de ne pas croire en l'homme. Ceux qui s'accrochent encore à de telles questions ne vivent aucunement les enjeux du siècle qui commence. Le problème a changé et tous les désillusionnés de Dieu ou de

l'homme qui sont en fait des impuissants du sens tentent de poursuivre de très anciens et obsolètes enjeux, d'où leur fureur. En quoi peut-on croire ? Croire au monde, non pas à son existence, ni même à la limite temporelle de cette existence, mais à ses possibilités en mouvements et intensités. De quoi ce monde est-il encore capable bien que je ne puisse plus, semble-t-il le transformer... Et cela implique *ipso facto* que l'on soit plus proche des animaux, des plantes et des roches. Les grands artistes de demain seront ceux dont le devenir-animal sera bouleversant. Les autres, même s'ils étonneront quelque temps, ne seront guère importants, c'est-à-dire ne feront pas sens dans la durée. Le sens, en effet, ne peut se manifester que par son extension et sa fuite en avant. L'artiste d'aujourd'hui qui a compris cela rejoint le monde dans et par ses divergences, car l'homme son contemporain, est maintenu écartelé dans des séries et des ensembles impossibles : croissance et pollution, humanitaire mondialiste et migrations écologiques, éthique quotidienne et mensonges publicitaires, technologies d'intelligence et régressions religieuses, etc. Le temps n'est donc plus du tout aux clôtures du savoir mais bien aux captures du sens. Personne ne peut dire où se limite le territoire de l'art, mais personne ne pourrait déterritorialiser l'art à la sauvage sans le mettre en grand péril. Question de territorialités et de déterritorialisations animales, et surtout de reterritorialisation... Comment faire œuvre par le ready made, qui n'est qu'un objet quelconque, totalement déterritorialisé... ? Par la signature ? Le musée ? Comment se passer totalement du musée si l'on fait du Land Art ? Il faut sans cesse capter du sens, le transporter et le transformer. Barbier a lancé ses escadrilles vermicellées dans le vaste noir cosmique pour qu'elles y tentent une migration animale et artistique dont la mission est le langage.

Et si les vers que Barbier lance dans le vaste lac noir du cosmos étaient des appâts ? Ils y seraient comme les premiers éléments machiniques d'un gros appareil de capture du sens... Une machine impériale éclatée, comme ces robots et méga-vaisseaux que la science-fiction se plaît à pulvériser au laser lors de batailles intergalactiques. Cependant, comme Gilles Barbier le précise, ce genre de science-fiction « d'après-guerre, territoriale, paranoïaque, macroscopique, technologique » le fatigue et lui préfère ce qu'il appelle « la science-fiction post-informatique, mentale, schizoïde, nanoscopique, psychologique ». En quelque sorte, c'est plutôt le fantasme de Dan Simmons et de Philip K. Dick que celui de Herbert ou d'Asimov, qui nourrit ce à quoi rêve la science pour Barbier. Il apprécie en la science-fiction tout le contraire des clichés du genre « les Martiens attaquent ». Il y a trouvé une littérature où l'imagination des mégamachines s'agence à des microprocesseurs du sens. Et c'est cela, de telles entités paradoxales et hétérogènes, fourchues et divergentes, qu'il lui faut capturer.

Les vers de Barbier, tout comme les planètes, les bulles et textes, les mobiles de glisse, les organes du corps humain, n'étant que les débris épars du sens, les fragments éparpillés d'une croyance signifiante à la recherche de captures. Cela est très animal. Et le devenir-animal de Gilles Barbier y donne sens car cela est aussi extrêmement linguistique. D'où la parole donnée au ver divin ou impérial comme sujet dérisoire et souverain. C'est Humpty Dumpty : l'œuf qui parle avec autorité à Alice, car, dit-il, « il est le maître des mots ». Cependant ce n'est qu'un œuf, le sujet larvaire par excellence (il suffit de deux degrés de différence pour que les œufs du crocodile produisent des mâles ou des femelles...). Juché sur un mur, Humpty Dumpty est dans l'incertitude de chuter à tout moment. Alice lui demande

si ce qu'elle voit sur lui est une ceinture ou une cravate ! Le devenir-animal de Gilles Barbier se joue en une telle constellation ambiguë. Il n'imité pas le lombric et celui-ci ne tente pas de ressembler à sapiens. Tout se joue dans une zone d'indiscernabilité où l'homme et l'animal se croisent (au sens génétique et cinétique). Zone noire éclatante, pour noces et captures, et surtout pour un accès à d'éclatantes altérités.

Le Ver et la Plasticité

Pour Barbier, le langage est premier. C'est lui qui agit sur la plasticité cervicale. Problème : comment encoder le cerveau et marquer le corps, inscrire la mémoire sur la peau, faire s'intérioriser la loi sans rigidifier l'ensemble ? Un ver parlé (qui parle) ne deviendrait-il pas une tige d'acier, un tube encodeur ? À la plasticité absolue capable de se remodeler à l'infini de l'informe par formations et déformations, au point de « plastiquer » toute forme d'une façon terroriste, il faut donc, a songé Barbier, préférer une flexibilité subtile. C'est celle du ver ! Il a un axe, il résiste à l'éparpillement, il est constant, il se courbe dans tous les sens, s'entortille et se noue, se laisse sectionner sans renoncer à son être. C'est un super-roseau. La Fontaine aurait dû y songer. Mais il avait en tête un héros encore vertical et unique, son ressort individué. Mais la flexibilité, la plupart du temps et particulièrement dans le fonctionnement de notre cerveau, se superpose à la plasticité. C'est donc vers elle qu'il faut tendre.

On doit à Catherine Malabou des travaux importants concernant le concept de plasticité³⁷. Elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'un concept aux significations précises, alors que la flexibilité n'est qu'une notion vague, sans tradition ni pensée. La plasticité est un bon concept parce qu'elle rassemble des énergies et des formes, des forces et des matières hétérogènes. Et s'il est vrai que tout cerveau humain est hautement programmé (par exemple, chez tous les individus, l'information visuelle qui émane de la rétine termine sa course dans la partie visuelle du cortex, c'est-à-dire dans le lobe occipital qui occupe la partie postérieure de la masse cervicale), la plasticité s'y développe par la mise en place de connexion, un modelage connectif. Ainsi, le ver imaginé par Barbier ne cesse de faire mentir ce qui ne serait qu'une simple flexibilité. Il procède comme une sculpture vivante, n'arrétant pas de se soustraire au poids fatal d'un programme. Il ne se borne pas à exécuter ce programme. Il passe dedans, il le traverse, il s'en sert pour le faire exploser. Et une fois son réseau topographique centrifuge mis en place, le ver peut à loisir s'inventer de nouvelles connexions. Le rôle du milieu est ici fondamental. Tout l'art de Barbier retentit en un milieu multi-stratifié et se nourrit de lui. La plasticité du ver lui est interne et externe. Elle permet de faire l'apologie du mou.

Émettre une bulle, en bande dessinée, cela ne signifie-t-il pas qu'il y a un locuteur et que cette parole émane de lui ? On hésite à répondre oui, car la bédé recherche moins des sujets d'énonciation que des dispositifs d'agencements. La bulle n'est pas un texte, ni une parole, mais un entre-deux. Elle émane d'une

³⁷ Catherine Malabou, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, « Beaux Livres », 2000.

personne mais elle est immédiatement (visuellement et auditivement) prise en charge par des événements de type mécanique. Elle est collective parce que diffractée. Philippe Geluck, le dessinateur du célèbre *Chat* a montré cela à merveille. Dans un dessin, *Le Chat* tient son propre portrait en main et désigne son image en disant : « *C'est moi* », tandis que le portrait déclare : « *C'est lui* ». Ou ceci, qui éclipserait tout discours de sémioticien : *Le Chat* vous fait face et dans une bulle, à sa droite il dit (il écrit) : « *J'aimerais que vous cessiez de lire* », tandis que dans la bulle, à sa gauche, il est écrit (est dit) : « *Quand je vous parle !* ». Que nous sommes loin de la tradition littéraire qui veut qu'une parole appartienne à quelqu'un, qu'elle ne cesse d'en émettre la subjectivité. Le ver de Barbier parlant par bulles, rompt avec le système locuteur du sujet. Il n'a pas besoin d'un nom propre, d'un statut personnel, d'un arbre généalogique, etc. Il est directement lié à un agencement mécanique collectif par la production matérielle de bulles. Il sera difficile de surcoder de tels énoncés, de les enfermer dans une quelconque tyrannie dite signifiante. Une bulle de bédé, c'est du langage produit tout proche, par sa physique médiatique, du désir comme production. Un ver sur le divan freudien ? Vous n'y pensez pas. Un chien, peut-être, ou même un poisson rouge et son bocal. Mais le ver est une formation d'énoncés directement lâchée dans un espace social et politique à explorer. Rien à voir avec l'introspection.

Il y a des centaines de romans qui choient, en France sur les tables des libraires chaque automne (saison de la chute des feuilles) sans que pratiquement aucun d'eux n'accède le moins du monde à la littérature. Par contre, la façon dont Barbier conçoit le verbe du ver et s'interroge à son sujet nous introduit directement en littérature, celle de Kafka, de Beckett, de Marguerite Duras, de Claude Simon, de Francis Ponge. Il n'y a pas, chez Barbier, en les verbiages de vers, d'un côté des particules asignifiantes de l'animalité brute, et de l'autre des syntagmes chargés de sens. Le ver ayant cessé d'opposer parler-manger, il n'y a plus en lui que des segments qui se laissent définir par leurs rapports avec des machines très diverses : devenir animal, science-fiction, culture dominante, angoisse millénariste, etc. Tout cela étant, formant, présentant un agencement collectif d'énonciations. Ce que Deleuze appelle un « devenir imperceptible », là où le nom propre (mais comment baptiser un ver ?) atteint son plus haut niveau d'individuation en perdant toute personnalité : Little Nemo.

Le Ver avale le ver

La fonction de la science est de dépasser la surface des objets, de voir au-delà de leurs apparences et de se débarrasser des illusions que nous imposent quotidiennement notre cerveau. Ce dernier est incapable de suivre les définitions du réel dès qu'elles s'éloignent des objets perçus par l'expérience directe. Co-existent donc, grâce à la science – mais on peut dire exactement la même chose au sujet de l'art – deux états du monde : l'un quotidien et collectif d'accès aisé, l'autre expérimental et complexe, accessible selon un travail mental privé. L'art peut faire percevoir ces deux versants du réel en synchronie, alors que la science n'arrive pas à en donner une représentation habitable. Par exemple, lorsque l'astrophysicien

Arthur Eddington³⁸ propose une description de ce qu'il nomme ses « deux tables », la première est un meuble en bois, un objet quotidien sur lequel, selon les termes de Francis Ponge : « *Ô table, ma console et ma consolatrice, table qui me console, om je me consolide*³⁹ ».

Par contre, sur sa seconde table, Eddington pose le vide de son coude scientifique sur le vide de sa table scientifique et l'objet évoqué n'est que trajectoires et particules formant matière. Un grand sculpteur de notre temps, Tony Cragg, a réussi à montrer sous un seul regard la table domestique et la table scientifique en couvrant la première d'un réseau de traits au fusain qui en font apparaître la nature sub-atomique. Cragg est d'ailleurs capable de dévoiler les spirales de l'ARN et de l'ADN en une colonne torsadée de visages.

Pour Gilles Barbier, aucun objet, aucun être vivant ne peut être délaissé, évincé au profit d'un programme esthétique ou idéologique. Un bloc de gruyère, ça résiste à la métaphysique et pourtant... On n'est jamais certain d'en être propriétaire... Peut-être tout juste locataire, usager, consommateur. Et donc ce fromage, bien que parfaitement irremplaçable, ne lui suffit pas. Ses orifices ouvrent des tunnels quantiques vertigineux, des sauts en grands écarts. Propriété ou location ? Onde ou particule ? Ici ou là-bas ? Le fromage, comme le ver, est donc bien doué d'une double nature et tout l'art consistera à la révéler en une seule fulguration synchronique. Voici du gruyère, des bananes, du terreau, des bonshommes, un radeau, dit Barbier. Vous les reconnaissez ? Et bien, maintenant, fermez le cockpit, le voyage inter-mental va commencer. Le fromage va avouer qu'il est mental. C'est inhumain, ou surhumain, comme on voudra, et Barbier en est parfaitement conscient. Il a remis en maison de retraite tous les super-héros de son enfance. Tous ridés, voutés, roidis, parce qu'il sait que jouer au superman-artiste (le « génie », le « maître ») est une entreprise perdue d'avance. Reste l'inhumain. Là, avec les vers, ça va beaucoup mieux ! Cézanne l'avait montré. Il faut aller vers l'inhumain. Et Magritte : « *J'aime les pierres parce qu'elles ne pensent pas* ». Règne chez Barbier un climat d'inhumanité constant qui lui permet d'aller se balader dans le froid et noir cosmos comme chez lui, ou dix pieds sous terre...

Le ver parle-t-il ? On commence à comprendre que cette impertinente question de Barbier est à la fois scientifique et artistique. C'est qu'il s'agit pour lui de traverser un certain nombre de sites de reconnaissance moléculaire par sauts et continuités. Le ver parle, bien sûr, si l'art, le devenir animal d'un artiste, excite sa capacité de transduction des signaux en signes. Devant un mur de dessins de Barbier, on est tenté de dire que la polymérisation des protéines s'est mise à former des structures comme les protéines des muscles, et que de là une dispersion virale les mène aux confins de l'univers (des plurivers).

Parler par bulles comme le fait le ver de Barbier c'est trouser l'image, faire un trou dans la représentation par l'intrusion d'un blanc nul. Mais en même temps, c'est redonner de la force à la représentation, laquelle ne semble homogène, paraît se vouloir continue mais n'accède au spectacle narratif que par fractionnements et ruptures. « Aussi, la bulle du ver fait-elle vraiment un trou dans l'espace scénique de Barbier ? » devient-elle une question de première importance.

³⁸ Arthur Eddington, *The Nature of the physical World*, (1935), University of Michigan Press, 1963, p. 11.

³⁹ Francis Ponge, *La Table*, Paris, Gallimard, 1991, p. 75.

Le Ver – Langage

Le ver parlant de Barbier n'en reste pas aux choses et aux mots. Aucune œuvre d'art ne s'en contenterait. L'art n'acceptant pas la dichotomisation des mots et des choses. « *Ceci n'est pas une pipe* » déclare Magritte, dans sa tentative de « défaire le calligramme⁴⁰ » afin d'ouvrir les images et le langage à un exercice supérieur. Il appert dès lors que le visible ne peut être que vu et que l'énonçable ne peut qu'être parlé (écrit) mais que l'art est capable de les faire coexister. Le ver barbiérien, lui aussi, est de cette stupéfiante clarté. « *Regardez-moi* » et « *Écoutez-moi* » atteignant chacun la limite qui le sépare et le connecte à l'autre. Cette limite est constituante. Un ver qui parle se profile sur la mince ligne (son corps) d'un paradoxe éclatant : « *Je ne suis qu'un segment visible et je parle. Mieux : je suis une image flottante et ma parole s'écrit* ». Et pour que cela ait lieu (reçoive son plan d'inscription), on l'aura deviné, il fallait que Barbier l'inscrive dans et sur ce noir que l'on a précédemment tenté de qualifier. On le voit, ce noir a une fonction de surface-espace absolu. C'est un tableau pour dessins et textes à la craie, caisse de résonance de la parole, terreau céleste, infini temporel, intermezzo gigantesque, opacité d'encrage, expansion du silence, temps distendu.

On pourrait s'attendre à ce que le ver bredouille, qu'il n'ait pas accès au langage de la communication et qu'il se bornerait à imiter la poétique par un mauvais usage de la parole. Mais pas du tout ! Le ver s'exprime admirablement. Le bégaiement dont Gilles Barbier s'était déclaré un fervent acteur s'agissant de son art de la copie, n'a absolument pas cours ici. Et d'ailleurs, ce même bégaiement n'était aucunement une maladresse, une déformation linguistique. Bégayer, c'était entreprendre une reptation vers la clarté et par la clarté. Copier est un acte créateur par variation de la langue ou de l'image au sein de la parole et de la peinture. Barbier ne mime en aucun cas une désorganisation du langage. Il sait qu'il ne suffit pas de malmenier un code ou de parodier un cliché pour obtenir une formation nouvelle en art.

En principe, si l'on écoutait Victor Hugo, le ver devrait parler argot. Créature du bas, vermine souterraine, la langue majeure ne lui doit-elle pas être interdite ? « *L'argot c'est la langue des ténèbres* » écrit Victor Hugo dans *Les Misérables*. Et il ajoute (les malheureux et les délinquants) dans le même chapitre : « *Il fait noir dans le malheur, il fait plus noir encore dans le crime ; ces deux noirceurs amalgamées composent l'argot*⁴¹ ». Les êtres que Hugo évoque à ce sujet sont de la famille du ver : « *Épouvantable langue crapaude qui va, vient, sautèle, rampe, bave et se meut monstrueusement dans cette immense brume grise faite de pluie, de nuit, de faim, de vice, de mensonge, d'injustice, de nudité [...]* ». Mais cette vision romantique, toute en noirceur abyssale et de chute du héros (le sujet, l'artiste) dans les cloaques coupables n'est pas le problème de Gilles Barbier. Si son ver parle un argot quelconque c'est une sorte de sabir scientifico-surréaliste et pas du tout un patois subalterne. On est passé pas loin, mais on y échappe. Le ver parle

⁴⁰ L'expression est de Michel Foucault.

⁴¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome II, Paris, Gallimard, 1973, p. 320.

un argot parmi d'autres, parmi l'argot des tennismen, des économistes, des radiologues, des linguistes, des prêtres, des surfeurs, des politiques, des artistes et critiques en art contemporain, etc. Il n'y a que des argots. La langue officielle est depuis longtemps une langue morte, tout comme le public classique, homogène et dominant est devenu depuis belle lurette une multitude de publics. Le ver n'a donc pas du tout envie d'être malheureux ni délinquant ; il argote en plein ciel avec l'assurance d'un chanteur de rap. Il ne rampe pas comme un crapaud en sa lise : il nage et vole telle une hydre.

Et bien oui, le ver est hors-langage, et même hors-cri, mais c'est précisément le dehors du langage qui le fait parler. Il faut tenter de dépasser les limites de la déraison en risquant le délire. Et cela, seul le langage le peut. Tous les écrivains, peintres, musiciens qui ont compris la gravité de leurs entreprises savent cela, qu'il leur faudra aller à l'irreprésentable, l'indicible et l'inaudible pour y proférer et agencer des sons, des mots, des couleurs. Et de ce fait, ils souffriront toujours d'un très pénible malentendu... On les attend en des zones claires et solides (le Moi, la littérature, l'art) et ils ne font que se manifester dans des entre-deux qui semblent confus par de l'impersonnel inexpressif. Et Barbier, par exemple, n'essaie pas de faire parler ses créatures dans des catégories familiales et sociales où les rôles et les codes sont distribués. Le ver qui parle, chez lui, erre dans les vastités mondiales et cosmiques. S'il n'arrête pas de se faire aider par un copiste à l'œuvre dans *Le Petit Larousse illustré*, c'est parce qu'il a soif d'apprendre, non pas des codes mais des surabondances, des multiplicités. Copier le dictionnaire, c'est ré-écrire les mots et les choses. Et tout cela, malgré l'ordre alphabétique, n'est qu'une gigantesque dissonance. On voit donc comment tout cela est lié et s'agence d'une façon très précise : le ver-le langage-le cosmos-le cri-la copie. Le tout à concevoir comme une aventure, le lancer d'une fusée, une escadrille d'ovnis, un radeau. Un grand et méthodique chambardement. Quelque chose comme le mot *caravansérail* constitué d'un harem et d'une caravane.

Ver - Réseau

Tout l'œuvre de Barbier s'étend comme un vaste réseau. Chaque point peut s'y connecter avec une infinité d'autres. L'esprit et le regard y entrent par où ils le désirent, et en sortent de même, car le réseau sert autant à connecter qu'à déconnecter. Des sociologues comme Zygmunt Bauman appellent cela « La Modernité liquide⁴² ». En ce sens, le réseau de Barbier privilégie la « glisse », le « mouillé », ou le « mousseux », utilisant pour cela aussi bien la planche de surf, le ver de terre, la peau de banane que le calcul des probabilités, le radeau de la méduse, ou des fusées interstellaires. Gilles Barbier, de ce fait, ne s'engage jamais d'une façon rigide et permanente : « locataire ou propriétaire » est son maître-mot. À la structure ferme de jadis, difficile à dénouer, il préfère celles de notre temps, « liquides » c'est-à-dire d'un très haut niveau de plasticité. Liquidités, liquidations, liquéfactions, autant de mots pour dire les liens fluides (on parle du « courant » électrique) qui font et défont sans cesse les relations humaines par l'argent, la violence, l'oubli. La télé, médium dominant, est une entreprise d'amnésie fluide au quotidien. Quant au web et ses capacités énormes de rencontres personnelles et de

⁴² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

stockage d'informations de tous niveaux, il fait poudroyer les certitudes en multiplicités incontrôlables, extrêmement liquides, comme des écrans plats du même nom.

Le Ver

C'est grâce au ver que Barbier peut organiser ses expéditions cosmiques, car un tel corps voyage à la fois au niveau biochimique, morphogénétique, cellulaire et intergalactique. Il est à l'aise sous microscope et sous télescope. Lorsqu'il voyage, expédié en fusées par Barbier dans des espaces bio-sidéraux, on ne peut plus y distinguer un dedans et un dehors. Ce voyage est partout à la fois, et c'est ce qui explique le côté grouillant des œuvres de Barbier, leur nature « boschienne » de miniature de vermines. C'est un corps pour strabisme extrême. C'est-à-dire une entité de signes et d'intensités capable de faire apparaître simultanément le régime molaire des choses (celui des symboliques socio-politiques) et le régime moléculaire (celui où le désir échappe aux codes et produit ses fulgurances). À tout moment, des marques de produit de beauté avec toutes ses connotations de marketing peuvent marquer le corps nu d'une vieille femme comme une pluie de cendres ou une dermatose de mort.

Ver - Manger - Parler

Même si cela fait crier et montrer les dents pour mâcher ou lacérer les mots, il n'y a pas d'opposition, chez Barbier, dans les cris de ses vers, entre l'aliment et le langage. Ce sont les deux phases ou composantes d'une même forme d'expression. Une sorte de bélier brandi face aux murailles de l'art majeur, de la culture des élites, de l'art contemporain « spécifique ». Le ver commence par énoncer. Il conçoit le sens ensuite. Très vite, tout vient en même temps et c'est cela qu'il est ardu de commenter car le discours critique désarticule ce qu'il analyse. On demandait à Serge Daney s'il commençait ses critiques de cinéma par la forme ou par le fond, et il répondit : « *La forme et le fond sont les deux bouts d'un même bâton et je le saisis par le milieu. C'est par le milieu que ça pousse* ». Et donc, me voici tenté de ne rien expliquer, de tout raconter, de tracer des parallèles, des sécantes et des tangentes aux lignes de force de Gilles Barbier. À ce moment, on est enclin à dépasser même la figure du ver, son corps-machine et ses cris-bulles pour se risquer du côté des devenirs moléculaires. C'est là que ça bruisse vraiment, que Barbier se trouve un flux de vie invincible et que la fin est festive ! Descendre au niveau des molécules, comme le fait Richard Brautigan, c'est mixer intensité et repos : « *As Yukiko slept, her hair slept long and Japanese about her. She didn't know that her hair was sleeping. Protein needs its rest, too. She did not think like that. Her thoughts were basically very simple*⁴³ ».

Le ver parle. Et s'il est coupé en deux dans ma bouche, se demande Barbier, qui parle, quel bout ? C'est qu'il lui faut douter du seul sujet énonciateur,

⁴³ Richard Brautigan, *Sombrero fallout*, London, Picador, 1976, p. 14.

du sujet expressif tout seul. Immédiatement il passe à des agencements d'énonciations. *Y-a-t-il un pilote dans l'avion ?* Oui, mais on ne sait pas exactement où il se niche. Un trou noir peut parler, un organe isolé aussi, ou un objet. La bonne question posée par Barbier étant : avec quoi les flux de parole-écriture (les bulles) du ver sont-ils en rapport ? Ou encore, qu'est-ce que le ver est à présent en train de « creuser » dans la langue qu'il parle... ? En inventant la bulle, la bande dessinée n'a-t-elle pas bousculé l'orthodoxie locutoire de la langue officielle ? Et si le ver n'était qu'un moule à vers, un tube en lequel on introduit « les enfants en apprentissage du langage » et que l'on récupère à l'autre bout sous forme de vers ? Horrible et magnifique machine à fabriquer de la saucisse linguistique...

Ver - Langage

Le ver, dans les opéras burlesques de Gilles Barbier, parle, cela est évident puisqu'il émet des bulles et que celles-ci ont obtenu à présent dans notre culture le statut d'une parole insérée dans le dessin. Mais la façon dont les phylactères de Barbier sont émis est singulière. Parfois ils naissent du rien, comme ça, en pleine noirceur céleste, d'autres fois ils sortent d'un organe (une poche) dépourvue d'organe phonateur, quand ce n'est pas d'un objet (chaise, caisse), très souvent ils changent de régime graphique. Par exemple, dans *Bubble Chambre*, trois personnages émettent des bulles dont les textes dits se poursuivent en contiguïté avec ceux de larges paragraphes écrits. Et cela explore en un splendide diagramme céleste où l'astronomie et les arts décoratifs floraux se mêlent. Manifestement, Barbier ne veut pas que ses textes-paroles obéissent à un destinataire et ciblent un destinataire. Il cherche à les libérer de leur fonction communicationnelle, déjà et surtout visuellement. Enfin, ne pas exactement être libre (qu'est-ce que ça voudrait dire dans l'espace-temps intersidéral dénué de repères), mais atteindre un état non formé de la matière. Et cet état, c'est le cri. Les petites bouches dentées exhibées par les vers de Gilles Barbier m'ont fait penser à celles des personnages de Francis Bacon. Le cri rend visibles ou tente de rendre sensibles des forces qui traversent et dépassent le dicible et le représentable. Et ce n'est plus une question de narration figurative... Quelle piètre définition de la peinture que voilà ! Le cri n'a rien à raconter, tout le monde connaît le mot de Bacon : « *Peindre le cri plutôt que l'horreur* ». La bouche qui crie, en peinture, doit en effet se débarrasser de tout scénario anecdotique susceptible de l'éloigner des forces invisibles qui font crier. Mais qu'est-ce qui fait crier Barbier ? Pour Bacon, c'était la viande, le sang immobile. Et Picasso, Goya, Poussin, Munch, Georges de Latour, Le Caravage ? Que de chorales du cri dont on ne peut ni doit dire les partitions mais seulement ressentir le son, la modulation musicale elle-même mutée en bruit. Ainsi jouait Miles Davis dans les décennies électroniques de sa carrière riche en mutations. Même plus d'accords, rien que de la stridence du son. Ainsi Jimmy Hendrix, et John Cage... Je ne crois que Gilles Barbier ait le désir de parler de sa machine à souffrir... Quel furet s'est introduit dans le réseau de ses terriers, et quelle panique ? Il n'en dira rien, ayant écarté l'angoisse de son activité de copiste-locuteur. Mais de la machine à cris, oui. Ses vers criards sont pris dans une immense machine, font partie active d'un processus où l'artiste n'est plus seulement un artiste, mais un micro-processeur parmi une foule d'autres. C'est cela que l'art contemporain oublie trop souvent, ou qu'il peine à atteindre, même s'il

l'envisage. Car pour atteindre la qualité du cri comme pure intensité asignifiante, mais toujours active comme langage, il faut impérativement passer par un devenir-animal. Pour Barbier, le devenir-ver est une façon, non pas d'être prostré, de gigoter, de se liquéfier sous la botte des pouvoirs, mais tout au contraire une stratégie et une poésie capables de lui trouver une issue où plus aucun système oppresseur ne pourrait le détecter. Et si on demandait à Daniel Buren quel est son devenir-animal ? Ce serait peut-être le début de bonnes questions...

Le Ver cosmonaute

Envoyer le ver de terre dans le cosmos pourrait s'avérer une entreprise floue et même dérisoire. Le déterritorialiser sans aucune méthode précise n'étant en définitive qu'une fantaisie sans importance, une rêverie incapable d'élargir ou de modifier quoi que ce soit. Gilles Barbier l'a pressenti. Pour réussir les trajectoires orbitales du ver, il lui faut cesser d'être ou de se vouloir romantique. C'est-à-dire ne pas se conduire en artiste esseulé, ne pas rechercher dans la terre (ou la Terre) que des forces souterraines, et surtout ne pas rompre les liens avec le peuple. Le ver-artiste romantique serait la caricature ultime du raté comme minorisé grotesque, même pas revancharde. Il y a beaucoup d'artistes romantiques attardés aujourd'hui : solitaires, en mal de peuple parce que trop compliqués ou à l'inverse, simples, enchaînés à des forces souterraines dont ils n'arrivent pas à gérer le chaos. Gilles Barbier s'en dégage. Il semblerait travailler avec des moyens presque infantiles au point qu'on le croirait drapé dans son fantasme personnel et donc soustrait aux milieux populaires pour lesquels l'art contemporain ne cesse de poser problème, mais en fait, il n'en est rien. Ses œuvres, d'une précision extrême et d'un haut niveau de philosophie de vie, déjouent de telles tentations. Son ver cosmique parlant par bulles de bédé explore la texture du langage savant et populaire ainsi que la matière molécularisée de la vie.

Cela n'est pas simple, j'en conviens, mais il ne faut pas craindre des complications abusives. Ceux qui prétendent résoudre d'un coup de cuiller à pot le problème de l'art vivant et du grand public sont des démagogues et des escrocs (tout comme les politiques qui tiennent le même discours : « *On vous a compris ! On vous écouterait...C'est vous (le peuple, la masse, la majorité) qui détenez le sens etc.* ». Les mass-médias, les partis politiques et les organisations culturelles qui se vantent de démocratiser l'art contemporain ne sont que des machines à reproduire, des pièges à fabriquer du flou. Tout cela opère comme brouillage généralisé. Pour échapper à ce bombardement anesthésiant, il faut que l'artiste s'en libère par les deux bouts : d'un part, il se doit de moléculariser son propre matériau (c'est le côté schizoïde du ver de Barbier) et d'autre part, il veillera à la cosmicisation de toutes les forces qu'il aura molécularisées (c'est alors que Barbier envoie tout dans l'espace galactique). À ce moment de nouvelles populations sont possibles, qui échappent aux dispositifs de contrôle et de dressage des divers pouvoirs. Les nouvelles populations créées par des artistes comme Barbier, Paik, Annette Messager, Wim Delvoye, n'invoquent plus du tout un peuple comme force constituée. Gilles Barbier suscite là un peuple à venir, un peuple virtuel qui peut-être ne s'actualisera jamais, dont les enjeux valent le désir. Le plus important, c'est aussi et surtout cesser de

penser l'art à partir du Un subjectif de l'artiste. Barbier, c'est évident, fut pluriel, tout de suite.

L'art pour tous ? D'accord. Mais un par un, que chacun et chacune y vienne. Et surtout, que tous y travaillent. Il faut se garder d'accuser la majorité silencieuse en cette matière alors que les décideurs qui organisent nos musées, les biennales, salons, grandes expositions et créent de nouvelles cimaises ne font que creuser le trou noir où tout le monde s'engloutit. C'est peut-être cela, aussi, le noir de Barbier, cette caisse de résonance où il catapulte ses vers parlants. La prolifération des événements d'art contemporain à prétention populaire, la foule des très jeunes artistes qui s'y pressent, les médias qui s'en font l'écho mi-complaisants, mi-moqueurs, tout cela finit par se déverser comme un matériau beaucoup trop riche pour être lisible. Tout se brouille. Le discours critique devient intenable (et d'ailleurs le plus en plus rare et non souhaité). L'exemple parfait de cette situation fut et demeurera sans doute le Palais de Tokyo... On y rend flous des ensembles sans jamais arriver à y définir des opérations de consistance ou de consolidation. Yves Michaud a parlé d'*Un état gazeux de l'art contemporain*⁴⁴ et le mot sonne juste. Par contre, la prolifération à l'œuvre dans les travaux de Gilles Barbier ou de Wim Delvoye (ou dans les tableaux de Albert Oehlen, de Christopher Wool, Julie Mehretu et Takashi Murakami est d'une grande sobriété. Et c'est cette simplicité qui leur permet de se sortir du bruit. Deleuze-Guattari, encore : « *Un ensemble flou, une synthèse de disparates n'est défini que par un degré de consistance rendant précisément possible la distinction des éléments disparates qui le constituent*⁴⁵. »

Tout l'effort du présent commentaire étant de mettre en lumière l'ensemble flou de Barbier en tant que mixage des éléments hétérogènes qui ont été énumérés dès le début (fin du monde, multiplicités, copies et clonages, miniaturisation, ver territorial et déterritorialisé [noir cosmique et machinique], nomadisme, trou etc.) provoque des opérations spécifiques de consistance et de consolidation. En un mot, le tohu-bohu prolifique de Barbier est une logique d'agencements qui est animée d'une grande sobriété. Ce qui nous était apparu surabondant et disparate ne pouvant s'être mis en place, en orbite, en transit que dans une atmosphère raréfiée : les noirs dont il a été question.

Multistrates

Il n'y a pas d'art sans géologie feuilletée (à couches superposées à interacter par feuillage-lecture). On peut distinguer les artistes importants des autres qui demeurent superflus (flux d'une seule surface) par la capacité des premiers à cartographier des paysages multi-strates. Par exemple, Cézanne anime un cristal de conglomérations minérales et azurées tandis que Bernard Buffet n'est qu'un monologue fossile rabattu sur la misère de l'ego. Pour Gilles Barbier, le corps humain avec ses organes est le synclinal d'un paysage dont certaines strates jacassent au niveau des virus et des protéines tandis que d'autres musicalisent la

⁴⁴ Yves Michaud.

⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari.

nuit intergalactique. Mais il y a plus... Barbier est capable à tout moment, par ses images et ses propos, de transvertébrer cet univers pourtant pluriel et d'y dégager des étendues inattendues. Le corps d'un ver se connectant aux toboggans de chez Mc Do, ou l'activité ruminante d'une vache à une lecture éco-sémiotique des sports d'hiver.

Ver - Ralenti

Les personnages de Barbier ne sont pas, en principe, des sportifs. On ne peut demander à un ver de battre des records ! Mais les planches de surf très présentes dans ses œuvres indiquent une piste sportive. Non pas qu'elle soit liée aux valeurs énergétiques de type sportif : surfer pour Barbier, est une manière de penser, de créer des personnages conceptuels. On peut alors parler d'athlètes philosophiques et le ver devient une sorte de « glisseur » philosophe. En effet, les sports de glisse (sur la neige, dans les vagues, en rollers, parapentes etc.) développent des exercices sur des faisceaux énergétiques existants. Et le penseur d'aujourd'hui, lui aussi, est un surfeur qui commence par se laisser porter par une vague énergétique pour en dégager une différence dynamique pure. Les possibilités d'existence, de pensée, de création ne peuvent se concevoir pour Gilles Barbier que sur un plan d'immanence capable de développer la puissance d'être de ses personnages conceptuellement sportifs. Le ver glisse comme un surfeur mais avec plus de ralenti. Il prend les prouesses sportives à l'envers pour les pousser vers la philosophie et l'art. Beauté du ralenti. Accès à la pensée par le ralenti. Déploiement du temps en espace par le film au ralenti. Infra-temps. Prenez le générique de *Raging Bull* de Martin Scorsese. On y voit De Niro (incarnant La Motta) s'exerçant sur un ring. L'extrême ralenti et sa musique transforment la boxe en une sublime chorégraphie que le combat (la prouesse sportive) ne permettrait jamais de voir.

Pour vraiment ralentir, le ver de Gilles Barbier aura même dû renoncer à son territoire. Dans son réseau souterrain il pouvait encore s'agiter et disparaître. Mais déterritorialisé en plein ciel noir, il pousse son ralenti de cosmonaute jusqu'à une sorte de nonchalance particulière : la stupeur de parler. Ce ver est un idiot !
« *Mais un idiot n'est pas ce que l'on pense. C'est un penseur privé et singulier, qui forme des concepts avec ses propres forces tandis que le penseur-professeur ne fait qu'enseigner les concepts qu'il a appris*⁴⁶ ». Le ver, idiot ralenti et déterritorialisé, (poussé à bout) est forcé de penser-parler. Gilles Barbier entretient avec le langage et les concepts le même étonnement inventif. Il ne maîtrise rien, faisant d'intempestives, mais pertinentes et révélatrices intrusions sur la scène où ça pense. À ce moment, vitesses et ralenti implosent en une durée abstraite (mais très réelle) un temps fulgurant.

Ralentir sa course en plein ciel, y exprimer des bulles capables de transformer le texte en paroles, c'est le nouveau travail du ver. Mais il se garde de jouer au prophète... Il ne tente nullement d'instaurer là-haut un plan de transcendance. Cela serait catastrophique, au sens plein du mot : un renversement de strophes, l'inversion du misérable en dieu. Mais le ver montre et fait tout autre

⁴⁶ Voir à ce sujet, Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, op.cit., (particulièrement le chapitre : Les Personnages conceptuels, p. 60-61 et 69-70).

chose : il développe un plan d'immanence là ou d'habitude planent des pouvoirs transcendants. On me dira : mais le ver avait-il besoin de cela, n'est-il pas *ab ovo*, en sa terre et selon son corps, une parfaite immanence, une force en soi ? Oui, mais cette immanence-là, manque toujours de quelque chose (un interlocuteur, des complices) si elle n'est pas chargée, si elle ne s'invente pas une existence comme force en suspension. Et puis, il faut revoir la puissance territorialisante de la terre. Le ver de Barbier incite à poser cette question : et si la terre n'était pas le territoire, et si déjà dans son terrier, le ver y était séduit ou soumis à un processus de déterritorialisation ? La terre se confondant avec ceux qui la quittent ; elle n'est pas séparable des territoires totalement ouverts sur un ailleurs. Quand Barbier découpe des blocs de terre comme du cake au chocolat, y dévoilant les réseaux de ver, on peut se demander qui est premier : le ver prêt à décoller ou la terre comme territoire... Le ver est un mutant qui entraîne la terre dans ses fuites célestes. Mais la terre est une zone d'indiscernabilité où toute son odyssée se joue. Bien évidemment, la terre opère par déterritorialisations relatives tant qu'elle maintient son rapport historique avec des territoires. Mais Barbier s'en libère. Son ver aérien ne dit pas dans quel contexte temporel il agit. Il pratique une déterritorialisation absolue, celle de l'œuvre d'art et celle aussi de la terre passant dans le pur plan d'immanence de la pensée.

Dans le ciel noir, le ver de Barbier ne rencontre pas dieu (ou une instance supérieure du vrai et du beau). Mais ce qu'il y cherche, et semble avoir trouvé, c'est la foi en l'existence du monde, ou plutôt les possibilités des mouvements (et stases), vitesses (et ralentis) du monde. Et Barbier, qui y croit, réussit dès lors grâce au ver (qui est son sujet exemplaire), à faire naître de tous nouveaux modes d'existence. Modes très proches de l'animalité, de l'art et de la philosophie. Entrelacs immanents ayant absorbé toutes les transcendances. Au moment où l'humanité semble déjà avoir perdu le monde, cette démarche retentit comme extraordinairement importante.

Le Ver se monumentalise

Comment le ver se tient-il en l'espace noir d'où il parle ? Il ne gire pas. Il ne s'y incruste pas plus. On ne voit pas quel moteur interne et quelle force externe uniraient leurs énergies pour le maintenir là. Et l'on pourrait poser la même question aux animalcules de Miro ou aux cristallisations de Kandinsky. Tout cela tient debout (en l'air) tout seul. Si le ver de Barbier arrive à tenir debout (déployé à l'horizontale étant sa façon d'être debout) tout seul en cette vie acrobatique, c'est parce qu'il est « composé ». Sa composition faite d'affects, de concepts et de percepts⁴⁷ échappant à son auteur. Si beaucoup d'œuvres d'art ne « tiennent pas » c'est parce qu'elles n'ont pas rompu avec un sujet expressif. Et souvent ce sujet expressif est infantile, produit des œuvres qui ne tiennent pas dans la durée. La force gravitationnelle du ver de Gilles Barbier tire son autonomie (son auto-énergie perpétuelle) de ce détachement vis-à-vis de toute sensation ou de tout sentiment de celui qui l'a conçu et de tous ceux qui le perçoivent. Indépendant de l'artiste et de nous, le ver est en aplomb et se monumentalise. On peut aller le visiter comme on

⁴⁷ Ce thème est développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, op.cit, p. 74-75.

va à la grotte Chauvet, à la chapelle Scrovegni de Giotto ou à celle de Matisse à Vence. Il est sidérant, ce ver (littéralement, lumineux comme une étoile) ! Il crée dans le noir des constellations invraisemblables, anormales, imparfaites, mais peu importe puisqu'il constitue un bloc où se conserve une faculté d'auto-position qui est celle de l'œuvre d'art.

Le ver de Barbier est-il un monstre ? Oui, car tout monstre est composite, composé de choses et comportements hétérogènes. Un ver qui parle et qui flotte dans l'espace est donc un beau monstre. Mais ce qui guette la monstruosité, c'est l'incohérence, ne plus pouvoir être Un, se détraquer, se déliter. Les Surréalistes ont expérimenté cela : jusqu'où peut-on aller dans le sens de la créature du *Docteur Frankenstein* ? Il y a de cela chez Barbier. Il n'arrête pas de tâter les organismes, de les concevoir comme des cohérences en dispersion, des disparités. Mais la tératologie de Gilles Barbier a ceci de nouveau et de très exaltant qu'elle vise la clarté. Les nuits du ver sont intelligibles. Des schémas s'y étalent qui témoignent de la biologie, des probabilités, des fractales, d'astrophysique. La lumière intersidérale y sculpte et même cisèle les contours et reliefs. Dès lors le monstrueux ver apparaît cristallin, beau comme l'astronef de 2001, *Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick.

Le choix du ver comme sujet et corps exemplaires chez Barbier n'est pas à comprendre comme une projection mimétique. Ce ver n'est pas un fantasme, c'est-à-dire, une mise en scène du sujet Barbier. Il faut prendre cette métamorphose (et pas une métaphore...) bien plus loin, en amont. Si ver il y a, c'est que cette individuation-là s'avérait être la seule à pouvoir supporter les élongations, torsions, pliures, renversements et trouées que le désir profond de Gilles Barbier allait lui faire subir. Seul un sujet larvaire, en effet, aura pu incarner des poussées aussi contradictoires que la fin globale de l'exaltation proluxe, le trou et l'énergie, la viscosité et la miniature. Toute autre entité vivante y aurait vu éclater la forme ; et d'ailleurs, c'est ce qui arrive aux corps humains quand ils s'y risquent. Ils gonflent ou se pulvérisent. Même un œuf, individuation primaire entre toutes, devient obèse, se disperse ou se liquéfie dans le milieu noir où le ver se prélassé. Mais le ver est un C.S.O. parfait, un corps sans organes à haute plasticité, un axe horizontal avec ses lignes de fuite positives (terrier, consommation, parole, fertilisation, réseau).

La Moule et le Moule

Dans son ouvrage principal, Gilbert Simondon insiste sur la nécessité d'abandonner l'ancien schéma de l'hylémorphisme (le rapport d'une matière inerte avec une forme active), ce qui équivaut à remplacer le moulage de la matière-forme par une modulation des forces et des matériaux⁴⁸. Dans *Untitled (Les Vers)* de 2003, Gilles Barbier fait dire à une jeune femme dans une grotte : « *Je pense qu'il s'agit d'un moule. On introduit dans la bouche du MOULE des petits enfants en apprentissage du langage, et l'on récupère à l'autre bout des VERS. Ces joyeux toboggans multicolores sont en secret des moules à vers* ». Tout autour d'elle, des vers se déploient dans le noir stellaire. Certains parlent, d'autres copulent, d'autres

⁴⁸ Gilbert Simondon, *L'Individu et sa Genèse physico-biologique*, (1964), Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 1995.

sont sectionnés. Partout, des aérolithes semblent des vers en attente, ou des crottes de vers, ou leurs territoires dispersés. Cet ensemble est prodigieux ! Rien n'y manque : le ver est bien une machine embryonnaire transformant l'enfance du langage en modulations (en moules fluides). C'est une chorégraphie à la fois aérienne et souterraine : la femme parle à une sorte de mineur dans une cavité. Mais cette « poche » est en fait le pédoncule terminal d'un ver. « *On voit votre culotte* » s'exclame le vieil explorateur de la terre. Tout le chemin libidinal (multicolore) est donc parcouru, depuis les connexions sexuelles primaires jusqu'à la pudeur. On ne verra pas la moule de tout ce moulage...

Le ver présente justement des états du corps « avant » une représentation organique verticalisée. Il rampe, est traversé, se sectionne, semble n'avoir ni tête, ni queue, ni haut, ni bas, pas même des organes distribués selon des membres. C'est un œuf anamorphosé ! Une ébauche à perpète. Un être à la limite de l'informel. Ce qui le traverse, ce sont des intensités ou régions d'activité animant une onde de variation tout au long de son axe, d'un pôle à l'autre. Ainsi le ver appartient-il au paradigme du trou. Il est un orifice en élongation, tunnel, tube, il ne comporte que des seuils, des zones, des changements de vitesse. Comme le trou, dans la pensée et les œuvres de Barbier, rien ne lui manque, il ne connaît pas le vide.

Le Mou, le Fromage

Il n'est pas étonnant que Gilles Barbier ait donné une place importante au fromage en ses œuvres. Fromage troué, ce qui nous obligerait à traiter en même temps deux axes de sa poétique. Laissons le trou pour un moment à son apparente vacuité et occupons-nous du fromage. On doit à Jean-Baptiste Botul, un très curieux philosophe français contemporain, dit-on, de Sartre, de Merleau-Ponty et de Bachelard, un ouvrage intitulé *La Métaphysique du mou* qui va nous aider grandement : « *À la réflexion, le fromage est peut-être la substance qui dévoile le plus parfaitement (d'un point de vue phénoménologique) les degrés de la mouité, du mou-mou au dur-dur, négation dialectique du mou, du sens hégélien, évidemment*⁴⁹ ». Et Botul rêver à la motilité coulante du Camembert. Son terme de « mouité » fait irrésistiblement songer au « mouillé », où nage avec délice Barbier (bourbier !?).

Le ver troue la terre, la balle de fusil transperce le crâne du suicidaire, trou cul-trou de balle, gruyère ou Emmenthal ? Question de trous larges ou petits. Faire son trou, est-ce une question de propriété ou de location ? L'espace de Barbier est troué de multiples façons, c'est un monde criblé. Mais il ne conçoit pas du tout ces trouées comme des manques ou une absence de matière. « *Une question d'énergie*, dit-il, *un endroit où la matière change de vitesse [...] Trouer, selon lui, c'est traverser la matière comme un champ malléable d'énergies* », c'est-à-dire faire fi de la différence du dehors et du dedans, de la bouche et de l'intestin, du visage et du cerveau, et aussi, surtout de l'espace sédentaire (propriétaire) et de

⁴⁹ Jean-Baptiste Botul, *La Métaphysique du mou*, Paris, Mille et Une Nuits, « Hors collection », 2007, particulièrement p. 25 et 51. En fait, ce Botul serait un personnage fictif fabriqué de toutes pièces par un journaliste d'un grand hebdomadaire satirique.

l'espace nomade (locataire). Il n'y a pas moyen d'étendre le réseau du ver de terre en plein ciel sans un tel concept dynamique du trou. Et c'est ainsi que Barbier parvient à être troglodyte à 500.000 années-lumière de la Terre. Trouer l'espace de cette façon lui permettant d'innover en fantastique. C'est courir sur un champ de mines en encourageant les « vers de ciel » à se détourner des terres d'agriculture et d'élevage pour errer en circonvolutions désorbitées.

Et ici, je me laisse aller, en prenant tous les risques... Il me semble qu'il y a chez Barbier quelque chose qui le rapproche de Vulcain, le dieu forgeron souterrain qui fabriquait des ustensiles et des armes pour les dieux de l'Olympe. Double nature de Vulcain, à la fois incarcéré dans sa forge et mobile dans les altitudes où brillent ses objets. Tous les forgerons seraient gémellaires. Le forgeron dogon ne se marie pas avec les purs mais avec ceux qui ont une génération gémellaire calquée sur celle des génies fondateurs (couples de jumeaux) du peuple dogon. Alors, si j'ai vu juste, Gilles Barbier démiurge et forgeron, nomade et sédentaire, à la fois ver de terre et astronome, se devait de regarder du côté des doubles gémellaires et d'être fasciné par la copie et le double. On ne peut séparer deux jumeaux, ils sont tous encollés par un côté ou l'autre. De même, chez Barbier, on ne peut séparer le Un de sa copie, le ver de la parole. Le noir d'un seul et même passage souterrain-aérien les relie.

Gilles Barbier et la Bédé

Plutôt que de rechercher quel destinataire exactement parle par la bouche et le corps du ver, mieux vaudrait sans doute se demander comment ça parle, c'est-à-dire ce que l'usage de la bulle implique en la parole du ver de Barbier. Et cela change tout ! Rien de tel qu'une étude physique d'un média pour comprendre ce qu'il pourrait signifier. Une bulle-bédé, même si elle fait un trou dans l'image, reste subordonnée au dessin. Elle y constitue un sous-cadre. Chez Barbier (comme chez Franquin ou Régis Franc), elle est explicitement polymorphe, passant du cri à la parole et de la parole au texte. Mais le ver lui-même est polymorphe, gondolant, mutant, son corps est une bulle étirée, comme celui du Docteur Festus, le héros de Rodolphe Töpffer, le génial genevois inventeur de la bande dessinée, au milieu du XIX^e siècle⁵⁰, ou comme celui de Gaston Lagaffe et de Little Nemo lorsqu'il est victime d'anamorphoses.

Pour Gilles Barbier, le médium-bédé produit des corps-langages dont la bulle constitue le segment doué de la plus grande plasticité. Sans l'usage de la bulle, jamais la bande dessinée n'eût pu se balader entre le bruit et le langage, jamais elle n'eût réussi à fonctionner par agrégats (Barbier adore !), collisions, multiplans, (Barbier connaît), tournoisements et catastrophes (Barbier en provoque). La bulle est le point fort où le trou dans lequel l'on tombe devient en une nanoseconde la bouche qui avale et celle qui parle. C'est elle qui anime des flots, des tentacules, des annelures et mastications. La bulle est un chewing-gum verbal échappant à la typographie aussi vraie que le ver de Barbier se dérobe à tout schéma anatomique. Une bulle proférée par un ver en état d'apesanteur échappe par ailleurs à l'unité homogène de ce que les Anciens appelaient « cosmos » (monde bien orné, paré,

⁵⁰ Rodolphe Töpffer, *Voyages et aventures du docteur Festus*, op cit., p. 103.

peigné). Ce que Barbier actionne là est de l'ordre de la dislocation. On ne peut même plus parler « d'univers », car le « un » n'y est pas « tourné vers ». Les bulles des vers de Barbier, comme celles du *Little Nemo* de Winsor Mc Cay ou du *Major fatal* de Moebius, portent des messages sans retour, des panoplies d'états-moments de plurivers.

Il n'est pas étonnant que Gilles Barbier, pétri de science-fiction et de bandes dessinées ait été vivement intéressé par la théorie d'astrophysique des « cordes » et des « trous de vers ». Des physiciens aventureux ont même travaillé et creusé les équations de la Relativité pour explorer la possibilité d'entrer par une singularité dans un coin de l'Univers puis de ressortir en un autre endroit du même Univers par une autre singularité. Ces deux singularités seraient connectées par une sorte de tunnel situé non pas dans l'espace ordinaire mais dans un « hyper-espace » ressemblant au passage souterrain reliant deux trous que des vers de terre auraient creusés dans le sol. Le physicien américain John Wheeler (1911-) qui a toujours eu le don d'inventer des noms qui flattent l'imagination du public (c'est lui qui a introduit l'appellation du « trou noir » dans le langage de la physique), a misé sur cette ressemblance pour surnommer une telle paire de singularités un « trou de ver de terre » (*worm hole* en anglais). Ce dernier ressemble beaucoup à un trou noir, sauf qu'il ne possède pas de sphère-horizon qui, une fois franchie, ne permet plus de rebrousser chemin. Alors que les voyages dans les trous noirs sont strictement à sens unique, les voyages dans les « trous de ver de terre » peuvent être à double sens. Vous êtes libre d'entrer, mais aussi de ressortir et de communiquer avec le reste du monde si le cœur vous en dit. Les « trous de ver de terre » sont nus, exposés à la vue de tous. Ils n'exercent pas de censure cosmique. Surtout, ils possèdent une propriété extraordinaire qui fait rêver les physiciens et les auteurs de science-fiction : ils permettent de voyager à travers le temps. Entrez dans le trou de ver dans une direction, et vous irez dans le futur. Allez dans la direction inverse, et vous retournerez dans le passé. Au lieu d'être un spationaute, le trou de ver de terre vous permet de devenir un voyageur dans le temps, autrement dit un « chrononaute » !

Mais ne vous précipitez pas pour acheter des billets : il reste maints problèmes à résoudre, certains en apparence insurmontables, avant de pouvoir utiliser des « trous de ver de terre » comme machines à voyager dans le temps ! Tout d'abord, on ne connaît pas très bien leur recette de fabrication. Nous savons que les trous noirs sont engendrés par l'effondrement gravitationnel d'étoiles massives à court de carburant. Mais quel agent est à l'origine des singularités qui constituent les entrées et les sorties des « trous de ver de terre » ? Pour répondre, il nous faut appeler à la rescousse deux protagonistes. En premier lieu, la mécanique quantique, la physique qui décrit l'infiniment petit et qui a le don de permettre l'existence des phénomènes les plus invraisemblables. Ensuite, la gravité, avec son pouvoir de courber l'espace. L'alliance de ces deux protagonistes donne, nous l'avons vu, une théorie appelée « gravité quantique ». Les lois de la gravité quantique prévoient l'existence de minuscules « trous de ver de terre » dans l'espace de 10^{-33} cm de taille, vivant le temps infiniment bref de 10^{-43} secondes. Un flash photographique durerait 10 millions de milliards de milliards de milliards de milliards de fois plus longtemps ! « Les trous de ver de terre apparaissent et

disparaissent dans un cycle infernal de vie et de mort comme une sorte d'écume quantique flottant dans l'espace qui nous entoure⁵¹ ».

Obésité - Le Jardinier - Le Sujet

Prenez un avion pour les Etats-Unis si vous voulez percevoir ce qui va suivre très rapidement. Un gros avion (on attend le nouvel *Airbus*). Un avion obèse pour voyageurs obèses. Qu'est-ce qu'une obésité ? Une seule forme, l'extension d'un sphéroïde. Un corps lent qui se dandine comme un manchot de l'Antarctique. L'expérience des limites mortifères du même. L'obèse n'a plus de corps articulé, il devient monocellulaire. Un ver qui aurait mal tourné, en quelque sorte. Le jardinier qui pousse une brouette en laquelle il y a son ventre, est un parfait exemple de cette obésité. Au ver qui habite parfaitement son milieu terrestre, qui le traverse, s'en nourrit et le fertilise, le jardinier obèse oppose une prothèse ! Sa brouette s'ajoute à son corps comme métaphore. Mais le ver est nu, n'ayant rien à « objecter ». Pur corps trajectile, il est en fait sécable mais homogène, glouton mais mince, souterrain mais parfait.

Le Consommateur

Il fut un temps où l'être humain se définissait comme chasseur ou chaînon-carrefour au sein de sociétés tribales, plus tard, comme interprète de signes hiérarchisés ou encore sujet solitaire pensant et finalement simple force de travail. Aujourd'hui toutes ces définitions du sujet se voient détrônées par celle de « consommateur ». Barbier est fasciné par le ver parce qu'il y discerne une sorte d'exemplarité consommatrice qui renvoie directement à d'autres : Mc Donald, 4 x 4, etc. Le ver est donc pour lui un corps glorieux, le révélateur de son propre devenir animal en tant que relation directe de sa singularité au désir collectif. Le ver est le sujet désirant de Barbier.

Barbier parle tout autant du ver en tant qu'acteur du langage (et même en tant que codes) que comme consommateur. Il y a là, bien entendu une contradiction embarrassante : comment concilier le verbe actif et créateur et la consommation passive et aliénante ? Barbier en suggère la synthèse paradoxale. En effet, le capitalisme s'avouant incapable de fournir un seul code à l'ensemble du champ social, il ne cesse de défaire ce corps social jusqu'aux limites de sa déterritorialisation, mettant en phase : 1°) L'abstraction des flux du capital. 2°) La création d'un corps sans organes de type schizoïde. 3°) La jouissance consommatrice qui crée le lien artificiel mais réel entre le capital abstrait et les flux déterritorialisants du désir. Si l'on regarde bien les œuvres de Barbier et si on prend la peine de lire sa pertinente et abondante production de textes, on y trouvera développée et imagée toute la bigarrure du système capitaliste consumériste.

⁵¹ Trinh Xuan Thuan, *Le Chaos et L'Harmonie. La Fabrication du Réel*, (1998), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000. [Page ?](#)

Barbier est l'artiste que Deleuze et Guattari eussent applaudi⁵² ! Sa passion pour le ver cumule la dévoration-consommation de notre temps et le « corps sans organe » (le C.S.O. deleuzien), à considérer comme « sujet larvaire ». Seul, un tel sujet peut affronter les dynamismes hétérogènes en lesquels la société de consommation nous plonge. Les subjectivités centrées et verticales, les sujets formés, qualifiés et composés (héroïques) y périraient. Le ver, par contre, « passe » au travers et dedans.

Qu'est-ce qui risque à tout moment d'être exclu de la consommation ? La vieillesse. Cette vieille femme tatouée est une planète flétrie, un sphéroïde de victime de mauvais plis. Les rides et les effondrements de son anatomie sont irréversibles n'offrant en principe aucune surface d'inscription pour la marchandise. Et pourtant une pluie de poussières noires qui « marquent » vient choir et s'incruster sur elle. Ce qui était démarqué devient remarquable, insolite, paradoxal, donnant à penser. Ce qui important, est ce qui a un futur. Ici, le futur des signes. On n'atteint pas le futur par consensus, mais par différend. Cette vieille dame pourrait n'être qu'une Récamier de décharge publique, une impudeur de déchetterie, une grosse larve triste. La voici transformée en champ de bataille du sens. Elle est devenue à la fois lisible et illisible, populaire et expérimentale. Elle resplendit. Elle offre à voir des possibilités d'hypothèses, des accords en plein désaccord, car Barbier a mis fin à sa relation unilatérale avec l'Autre (le consommateur, l'esthète, le moraliste). Au lieu de piéger la vieillesse et l'exclure du désir (qui est une relation au corps via les signes), Barbier a réussi sur elle une étonnante déliaison du désir. Est artiste celui qui réussit à inventer dans les images ambiantes des nouvelles images. Il entraîne les images hors de leurs écrans coutumiers. Cela est éclatant, mais non point clair. Le murmure des marques sur le silence de ce nu senior produit quelque chose d'inaudible. Il faut attendre, prendre son temps, beaucoup de temps. Les deux dernières répliques de *En attendant Godot* disent et montrent cela : « Vladimir : *Alors on y va ?* Estragon : *Allons-y* ». Et Beckett ajoute : « *Ils ne bougent pas* ». Le ver n'est pas l'identité passive du capitalisme, il ne l'illustre pas du tout. Il insinue plutôt son écart et sa mort possible. En tant que consommateur, celui de Barbier axiomatise toutes les dérives possibles du décodage généralisé capitaliste. Ce ver appelle à lui tout un packaging rassurant. Barbier récupère des essais de marques et tente de les aligner en sa consommation linéaire. Le packaging étant l'abc de toute la symbolique consumériste. Warhol a commencé par là : *Brio, Campbell, Coca*. Et tout l'œuvre de Barbier peut apparaître ainsi comme un gigantesque travail de « produits dérivés ». L'art étant devenu d'abord multiplicités et ensuite, logiquement, « emballages », c'est entre le ready made duchampien et le packaging warholien que tout s'est joué. Dada et les Surréalistes ne l'ont pas accepté, refusant le Pop Art sous prétexte qu'il lui manquait une dimension révolutionnaire. C'est n'avoir rien compris aux nouveaux enjeux de l'art du XXe siècle. Le Surréalisme s'est mis hors-jeu, dès le départ, entretenant sa petite révolte adolescente à perpète, tandis que tout basculait sur le terrain de la consommation de masse : emballage, publicité, logotypes, télé, etc. Nous assistons aujourd'hui, avec des artistes comme Jeff Koons, Wim Delvoye et Gilles Barbier à la maturité d'une toute nouvelle ère artistique, celle des artistes commerciaux.

⁵² Les lignes qui précèdent peuvent être approfondies dans *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, op.cit., p. 41-42, ainsi que le chapitre intitulé Sauvages, barbares, civilisés **PAGE ?**

Mais contrairement à ce que vous diront des commentateurs trop pressés, ou des détracteurs toujours en retard de cinquante ou cent ans, l'entreprise de Gilles Barbier n'a rien d'euphorique. C'est une empoignade. Une bagarre qui pourrait tourner à la confusion en reléguant l'artiste parmi les fous, les délirants en manque de structures. On a affaire ici avec le capitalisme glorieux de ce siècle à un énergumène protéiforme. Pas étonnant que les frontières entre la gauche et la droite s'y dissolvent ! Et les limites du vivant, et celles du sujet conscient (en face du cosmos, face à la mort) rapport avec l'inconscient et les « autres » ? Gilles Barbier travaille donc en la frange, le pli, la déferlante d'une turbulence.

Se voulant larvaire, Barbier se plonge inévitablement dans un état de contemplation et de passivité où tout lui arrive et à partir duquel se pose immédiatement la question du devenir. Le sujet larvaire se trouve pris et enveloppé dans un pli du temps. Comment y opérer, tranquille mais inventif, une intégration globale d'événements locaux ? Quelle temporalité pour un ver, sa nuit, ses reptations-consommations ? Ou plutôt, la question qui se pose, et restera très obsédante tout au cours de la démarche de Barbier sera celle de pouvoir construire une ou des synthèses⁵³ qui fassent sens et qui soient événement. Sinon, le ver se complairait dans une sorte d'habitude sensorielle. Et même s'il parle, ce sera au nom de toutes petites différences. Or, Barbier vise explicitement de très grands écarts par disjonctions fulgurantes (coups de fusil, fusées, vieillissements extrêmes de ce qui ne devrait pas...etc.), il lui faut mener son sujet larvaire bien au-delà de sa passivité première.

* * *

⁵³ Kant parlait de synthèses de l'appréhension dans la sensibilité, de reproduction dans l'imagination et de la cognition par le concept, et cela conviendrait fort bien à la métaphysique de Gilles Barbier. Mais je préfère m'appuyer sur les trois synthèses – de connexion, de disjonction et de consommation – développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, *op.cit.*, p.90.