# Valoir le clou Une histoire lacunaire de l'accrochage

Clément de Gaulejac Université du Québec à Montréal

En la réduisant à son simple énoncé, les artistes conceptuels ont bouleversé la notion d'œuvre d'art. La longue dissolution des arts visuels dans le langage constitue la toile de fond des notes qui vont suivre et qui toutes s'attachent à peindre un même objet : le clou qui reste au mur une fois qu'on en a ôté le tableau qu'il soutenait. Il y a bien sûr quelque chose de grinçant à ainsi attirer l'attention sur le résidu matériel d'une aventure spirituelle. Mais ce qui m'intéresse est de mettre en tension la force d'une idée avec ses faiblesses, d'intégrer de manière dialectique le concept à son contexte. Le clou n'est pas seulement révélateur de l'absence de l'œuvre, il est aussi clou pour lui même. C'est à dire une minuscule unité de matière que son dessin minimal prépose aux fonctions élémentaires de l'accrochage, mais qui, par une sorte de retournement réflexif, devient l'objet accroché. Ainsi mis en lumière il ne mime pas l'œuvre absente, mais accepte l'exposition crue de sa nature de clou. J'essaie de profiter de cet éclairage nouveau pour voir comment il délimite son propre espace; comment ce plus petit dénominateur de la valeur accordée à ce que l'on y accroche est un élément clé dans l'élaboration des distinctions esthétiques, un pilier dans la relation contractuelle qui se noue entre un auteur et un regardeur ; et comment, par glissement métonymique de l'œuvre au clou, celui-ci devient un élément déterminant dans l'institution de la valeur de celle-là.

## Valoir le clou

## Une histoire lacunaire de l'accrochage

une histoire en deux temps :

## 1. Une installation : Le Département des coûts

En 2007, au seuil d'une petite salle de la Galerie Saw d'Ottawa, j'ai accroché un marteau sur la face percutante duquel était collé un tampon reproduisant l'inscription : « ça ne vaut pas un clou ». Dans la pièce étaient disposés des tampons encreurs. Le spectateur comprenait ainsi qu'il avait la possibilité de se saisir du marteau pour en frapper les murs. On sait depuis Duchamp que ce sont les regardeurs qui font les tableaux, qu'une œuvre d'art existe par l'intention de son auteur autant que dans la réception du spectateur. En martelant les murs de cette terrible assertion – cette œuvre ne vaut même pas le clou pour l'accrocher – le spectateur se voyait confier l'arbitrage ultime sur la valeur de l'œuvre qu'il lui était demandé d'achever. Dans mon intention, les murs du *Département des coûts* étaient vides avant qu'on ne les recouvre petit à petit d'un jugement de valeur sur une œuvre qui resterait absente. Dans les faits, les murs de la petite salle qui m'avait été confiée pour réaliser cette pièce ont littéralement été détruits sous les coups des regardeurs. À l'issue des cinq semaines de l'exposition il a fallu la reconstruire entièrement.



## 2. Un recueil de notes : Quelques bons clous

Les notes qui suivent prolongent le *Departement des coûts* et la réflexion que cette installation avait ouverte sur le rôle de l'accrochage dans le processus de fabrication de la valeur en art. Un lien thématique fort justifie le rassemblement de ce corpus de textes dans le présent document, mais leur nature fragmentaire n'échappera cependant pas au lecteur indulgent qui acceptera d'en parcourir les méandres. S'il ne convient pas d'importuner celui-ci avec de trop longues considérations d'après-coup visant à donner une forme unifiée à ce travail d'atelier, on se contentera de lui signaler que ces notes de recherches ont été rédigées sans visée unitaire et prépubliées sur mon blog depuis 2007. Cette précision contextuelle était sans doute nécessaire pour éclairer la forme éparse et l'évolution thématique de ces courts articles qui empruntent moins au sérieux de la note de lecture qu'à une certaine forme de folie littéraire.



#### Le vol de la Joconde

Dans une émission de radio de 1954 Sacha Guitry raconte :

[Le 21 août 1911] un homme a volé la Joconde. Il l'a décrochée ; il l'a enveloppée dans une couverture ; il l'a mise sous son bras et passant devant les gardiens qui veillent aux barrières du Louvre, il a dit simplement : « Pour la restauration », et il l'a emportée chez lui ; et il ne l'a montrée à personne ; et pendant des semaines il s'en est délecté. La Joconde avait disparu. Le bruit s'en répandit dans le monde entier et il s'est passé alors une chose extraordinaire. Il a fallu organiser au Louvre un service d'ordre pour endiguer la foule innombrable des visiteurs qui venaient pour regarder le clou auquel pendant des siècles avait été accrochée la Joconde. On me l'avait dit, je ne voulais pas le croire, et moi-même j'y suis allé : c'était vrai ! J'ai questionné l'un des gardiens : «Et tous les jours il y a autant de monde que cela?» Et le gardien m'a répondu : « Mais Monsieur c'est à ne pas croire! Elle a beaucoup plus de visiteurs en ce moment qu'elle n'en avait quand elle était là. »

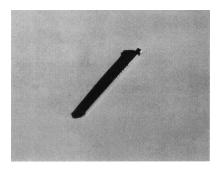
La résonnance de cette anecdote avec le *Département des coûts* est frappante : même spéculation conceptuelle sur une équivalence entre la présence et l'absence de l'œuvre ; même questionnement sur le rôle de l'institution muséale dans l'établissement de la valeur de l'art ; et surtout même déplacement métonymique de l'œuvre vers le clou qui la suspend sur la cimaise.

## Une parabole conceptuelle

La charge satirique de Guitry vise le public des amateurs d'art. Sur une trame similaire, John Baldessari, l'artiste qui avait fait promettre à ses étudiants du *Nova Scotia College of Art and Design* de ne plus faire d'art ennuyeux, déroule une parabole en forme de morale esthétique. En 1972, dans *Ingres and other Parables*, il soumet un tableau *peu connu* (je souligne) de Ingres à un processus de réduction – comme on dit d'un bouillon ou d'une sauce – dont il ne reste, à la fin, que le clou.

Ceci est l'histoire d'un tableau de Ingres peu connu. Son premier propriétaire en prit grand soin, mais les choses étant ce qu'elles sont, il se trouva dans la nécessité de le vendre. Les propriétaires suivants ne portèrent pas la même attention à sa préservation, ni n'en prirent autant de soin que le premier propriétaire. Ainsi le second propriétaire laissa-til se détériorer quelque peu l'état du tableau. Peut-être tout cela a-t-il commencé en l'accrochant de travers, en ne l'époussetant pas, peut-être est-il tombé quelques fois par terre alors que quelqu'un fermait la porte avec trop de violence. Quoi qu'il en soit, le troisième propriétaire reçut l'Ingres avec quelques éraflures (pas vraiment des déchirures), et un coin de la toile baillait – la peinture commençait à disparaître çà et là. Les propriétaires suivants le firent retoucher, etc., mais les retouches ne furent jamais parfaites – le déclin avait commencé. Le tableau était dans un triste état. Mais ce qui était important c'était la documentation – l'idée d'Ingres, pas la substance. Et les archives étaient constamment mises à jour. Une lignée claire, une bonne généalogie. C'était un Ingres, sans

aucun doute, même si la peinture ne valait déjà plus grand'chose. L'autre jour il fut vendu aux enchères. Le temps n'avait pas été charitable envers l'Ingres. Tout ce qui en restait était un clou. Peut-être ce clou était-il celui de l'original, peut-être avait-il été utilisé lors des retouches, ou peut-être même Ingres en personne l'avait-il employé pour accrocher le tableau. C'était là tout ce qui restait de l'Ingres. En fait on pensa que ce fut le seul clou d'Ingres jamais mis en vente publique. Moralité : Autant tenir l'idée en tête qu'exécuter le tableau.



## Un clou imaginaire

Yoko Ono raconte (à peu près en ces termes) sa rencontre avec John Lennon. Cela se passe la veille de l'ouverture de son exposition à l'*Indica Gallery*, à Londres, en 1966 :

Un jeune homme à lunettes s'est approché de mon œuvre intitulée Apple – une pomme posée sur un socle. À ma grande stupéfaction, il l'a prise dans sa main, l'a portée à sa bouche et l'a croquée. Je lui ai jeté un regard glacial. Alors il a posé la pomme en rougissant. Plus tard, à propos d'un tableau que j'avais réalisé, nommé Painting to Hammer a Nail in, John me demanda s'il pouvait en enfoncer le premier clou. Je lui répondis qu'après ce qu'il avait fait avec la pomme il devrait me donner 5 shillings pour que je le laisse toucher encore une fois à mes œuvres. « Je vous donnerai cinq pièces imaginaires si vous me laissez planter un clou imaginaire » rétorqua-t-il. Surprise! Ce type jouait le même jeu que moi! Pour la première fois, quelqu'un arrivait à percer ce verre transparent qui, depuis mon enfance, me séparait des autres.

Étonnant dialogue dans lequel Yoko Ono valorise à la fois le respect des règles fixées par elle pour assurer le bon fonctionnement de ses œuvres, et leur transgression. La négociation autour de la valeur de l'œuvre passe très littéralement du domaine matériel d'une estimation financière (5 shillings) au domaine spirituel de la valeur poétique du jeu artistique (le clou imaginaire) et finalement... amoureux.

#### La clause du clou

Nasreddine, connu aussi comme le *Hodja* ou *Djeha* est un personnage mythique de la culture musulmane. À la fois sage et fou, Nasreddine prend toujours le contrepied du sens commun. Ses histoires sont des sortes de mini contes moraux dont la tradition orale a isolé certains éléments pour en faire des proverbes. Ainsi, une expression populaire

algérienne affirme : *mesmar Djeha, ma yet'semar ma yetneha* — le clou de Djeha, il ne peut être ni enfoncé ni arraché. Il existe plusieurs versions de cette histoire. En voici une que j'emprunte à Jihad Darwiche :

Un jour, Nasreddine décide de vendre sa maison. Il trouve un acheteur et lui dit : je vends ma maison, mais dans cette maison, il y a un clou, planté dans un mur. Ce clou, je ne le vends pas, il est à moi. Tu n'as pas le droit de l'enlever ni de l'enfoncer. Le marché est conclu devant notaire, avec mention de la clause du clou. Le lendemain Nasreddine frappe à la porte de son ancienne maison: bonjour! Je viens voir mon clou. Le nouveau propriétaire amusé par l'excentricité de Nasreddine le laisse entrer. Celui-ci s'installe quelques minutes devant son clou, le caresse puis s'en va. Deux jours plus tard, Nasreddine revient frapper à la porte : je dois accrocher quelque chose à mon clou, et il y accroche un sarouel sale. L'acheteur n'est pas content mais il ne dit rien. Le jour d'après, Nasreddine revient pour accrocher à son clou une carcasse de mouton. Face aux protestations de l'acheteur, Nasreddine répond : c'est mon clou. Je peux y mettre ce que je veux. Tous les jours, Nasreddine vient vérifier que la viande est toujours bien accrochée à son clou. Et jour après jour, l'odeur devient de plus en plus insoutenable. Au bout de deux semaines, l'acheteur attrape Nasreddine et lui dit : tiens! je te rends ta maison. Je n'en veux aucun sou! Je veux seulement partir loin d'ici! Et c'est ainsi que Nasreddine récupéra sa maison, grâce à un clou.

Dans cette histoire, le clou détermine un espace plus grand que le sien propre, dessinant une sorte de zone franche comprenant tout ce qu'on pourra y suspendre. Cette souveraineté autoproclamée n'est pas sans faire penser au champ de l'art qui revendique l'autonomie de ses critères esthétiques par rapport à ceux du sens commun. On aurait (parfois) tort de considérer cette indépendance comme un snobisme. La plupart des artistes ont en effet la noble ambition de rétrocéder au sens commun leurs découvertes esthétiques, une fois celles-ci validées par leurs pairs. Mais il est vrai aussi que tous n'ont pas la roublardise de Nasreddine et que la plupart d'entre eux ne retrouvent jamais leur maison.

#### Le concours du plus beau clou

Dans son livre *Bardadrac*, à la page 74, Gérard Genette ouvre entre *Civil* et *Cogito* une entrée *Clou*. Voici ce qu'on peut y lire :

Dans un conte, peut-être d'Andersen, dont je ne retrouve pas la trace, et que je vais sans doute esquinter un peu, trois artisans ferronniers s'affrontent pour le concours du plus beau clou, épreuve suprême dans sa simplicité comme, en cuisine, celle de l'œuf à la coque. Le premier met au feu une barre de fer, la triture une fois rouge quelques minutes sur son enclume, et présente aux juges un clou de belle venue. Le deuxième travaille de même, et produit un clou tellement plus beau que personne n'imagine qu'on puisse le surpasser. Le troisième concurrent dédaigne la forge, et commence à marteler sa barre à froid. Les assistants ne voient pas où il veut en venir, et envisagent un instant de le disqualifier pour

oubli des recettes les plus élémentaires de la ferronnerie. Sans se démonter, il martèle son fer jusqu'au moment où ses coups répétés l'ont amené au degré de chaleur nécessaire; alors, il met la barre en forme, et finit par montrer un clou exactement aussi admirable que celui du deuxième concurrent. Pas davantage, puisque c'était impossible, mais la façon dont il a procédé fait toute la différence, et il remporte le prix à l'unanimité. Moralité contestable : en art, tout est dans la manière.

Ici encore il est question d'un clou qu'on évalue, mais cette fois pour lui-même et non plus en fonction de ses états de service. Dans le conte attribué par Genette à Andersen, le clou est le clou (du spectacle).

## **Une distinction par le clou**

Dans la saison 4 de la série télévisée *The Wire*, de David Simon et Ed Burns, l'inspecteur Lester Freamon résout l'énigme des « corps disparus », en remarquant que les portes condamnées de certaines des maisons vides du West side de Baltimore sont clouées plutôt que vissées. Il déduit de cette distinction que les meurtriers se servent de ces maisons pour cacher les cadavres de leurs victimes. Il parvient alors à convaincre sa hiérarchie de faire fi des statistiques et de se servir de sa découverte pour ouvrir toutes les maisons clouées. La police édite un document pour apprendre aux patrouilleurs à distinguer la vis standard du clou qui ne l'est pas. En trahissant l'usage d'un cloueur à poudre, ces clous non standards désignent non seulement les tombes des victimes, mais ils leur attribuent également un auteur. Car si le téléspectateur sait, depuis la scène d'ouverture de la saison, que le cloueur incriminé est la possession de la tueuse Snoop, et qu'avec son complice Chris, elle signe ainsi ses crimes, il n'en va pas de même pour la police de Baltimore qui a plutôt tendance à se réjouir d'une apparente réduction du nombre de meurtres dans la ville. La clé de cette énigme ne tient qu'à un clou : la capacité de l'inspecteur Freamon à associer entre eux des détails à première vue anodins : la scène du crime est bordée de maisons vides aux portes recouvertes de contreplaqué et on a remarqué la présence d'un outil improbable dans la voiture de ceux qu'on suppose être les tueurs.



## **Reliques**

À propos des objets qui subsistent de ses performances, l'artiste américain Chris Burden, parle de « reliques ». Dans une interview accordée au magazine *Artpress* en 2009, il s'exprime ainsi :

On peut réaliser une œuvre sans qu'il soit nécessaire qu'un objet lui soit associé. [...] « Relique » est un mot lourd de sens, qui renvoie à la religion. Mais pour moi, les reliques n'étaient à l'origine qu'une pierre de touche. Je ne sais pas vraiment pourquoi je les ai conservées, sinon en tant que souvenirs. Ainsi des clous qui ont servi à me clouer à l'arrière d'une Volkswagen dans Trans-Fixed (1974). Je les ai gardés de nombreuses années avant de les exposer. Ils subsistent, mais pas l'objet primaire, qui était la performance, l'action [...] le concept!





Ici encore le clou apparait comme objet ultime, l'instrument d'une aptitude obstinée de la matière à recueillir l'empreinte des affects – et à leur survivre.

## Le bois de malheur

Pour tous les observateurs du christianisme, la crucifixion est un moment clé. Pour les croyants elle est une condition de la foi. (Jésus dit à l'incrédule Thomas Didyme qui demande à mettre ses doigts dans ses plaies pour y croire: « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru!»). Pour les historiens elle est un élément de preuve important, si ce n'est le seul, de l'historicité de Jésus. En effet, dans le contexte du premier siècle en Palestine, la crucifixion était le plus infamant des supplices. Les premiers chrétiens étaient des juifs en train de se séparer du judaïsme et par conséquent contraints de se tourner vers les Romains pour les convertir. Difficile de les imaginer leur proposant d'adorer un crucifié (criminel et vaincu) s'ils n'y étaient pas obligés par une réalité historique indéniable, trop grosse pour être passée sous silence. « Ce que nous ne pouvons cacher, glorifions-le! » semblent s'être dit les rédacteurs des évangiles : « Non seulement nous ne dissimulerons pas la crucifixion de notre sauveur, mais nous en ferons le cœur même de notre liturgie, la condition de notre foi. » Dans leur livre *Corpus Christi*, Gérard Mordillat et Jérôme Prieur enquêtent sur la rédaction du texte des évangiles. Dans le chapitre consacré à la Crucifixion ils s'interrogent :

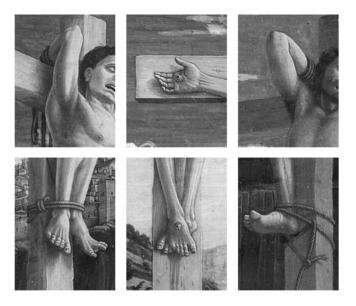
En règle générale, les condamnés [à la croix] devaient être liés. Pourquoi alors Jésus aurait-il été cloué aux pieds et aux mains comme l'indique ce passage où Thomas dit en parlant du ressuscité : « Si je ne vois pas la marque des clous dans ses mains, je ne le croirais pas. » Cela

reflète-t-il un souvenir authentique qui singularise la mort de Jésus ou cela apparaît-il pour de toutes autres raisons?

Et un peu plus loin ils avancent une hypothèse :

Les évangélistes se devaient de montrer en quoi l'exécution de Jésus se distinguait de toutes les autres. Le clouage des pieds et des mains [contribue] à la singularisation de sa mort. À la fin du deuxième siècle, Tertullien attribuait à Jésus le monopole des clous : « Seul il fut crucifié de manière si remarquable. »

Cette distinction est particulièrement mise en évidence par Mantegna dans sa *Crucifixion* (1459) : des trois suppliciés du Golgotha, seul Jésus est cloué.



En lui imposant le clou, c'est un surcroit de souffrance que lui ont prescrit les rédacteurs des évangiles, mais sans doute cherchaient-ils par cette distinction à confirmer le retournement à leur avantage de la folle contrainte historique que constitue la croix dans la biographie de leur sauveur. En quelque sorte, ils enfoncent le clou.

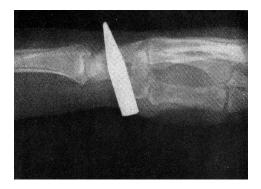
#### L'obsession du Docteur Barbet

Dans les années 1930, le Docteur Barbet entreprit de prouver « scientifiquement » l'authenticité du Suaire de Turin. Une partie de sa thèse était la suivante : les traces de sang du suaire indiquent sans détour que le Christ a été cloué dans les poignets et non dans les mains – ce que l'on croyait jusqu'alors. Homme très pieux, voire bigot, soucieux jusqu'à l'obsession d'accorder sa foi avec sa raison scientifique, le docteur commence alors une série d'expériences anatomiques visant à démontrer sa thèse. Dès lors, et de son propre aveu, il a « vécu treize ans dans l'intimité des cadavres ». Dans les sous-sols de l'hôpital Saint-Joseph à Paris, il crucifie des macchabées, mesure l'angle des bras, des jambes, ampute, radiographie, dissèque... Tout au long de son livre, *La Passion selon le Chirurgien*, publié en 1948, il explicite sa méthode :

Venant d'amputer un bras au tiers supérieur chez un homme vigoureux, j'ai planté mon clou carré de huit millimètres de côté (clou de la passion) en pleine paume, dans le troisième espace. J'ai suspendu doucement au coude quarante kilos (moitié du poids d'un corps d'homme qui a près d'un mètre quatre-vingt). Après dix minutes, la plaie s'était étirée, le clou était au niveau des têtes métacarpiennes. J'ai provoqué alors une secousse très modérée de l'ensemble et j'ai vu le clou franchir brusquement le point de l'espace rétréci par les deux têtes métacarpiennes et déchirer largement la peau jusqu'à la commissure. Une deuxième secousse légère a arraché ce qui restait de peau.

Le reste est à l'avenant : le Docteur Barbet s'autorise toutes les hypothèses scientifiques à l'exception de celles qui seraient en contradiction avec le texte des Écritures. Il conclut que les clous ont été plantés «en plein carpe» (os du poignet). Or, d'un point de vue ostéologique, le carpe fait bel et bien partie de la main. À sa grande satisfaction, cette découverte met en conformité la science anatomique et le canon évangélique qui stipule, par la bouche de Jésus s'adressant à Thomas : « Vide manus meas — Vois mes mains ». Pour finir, le docteur affirme, à propos « du seul passage anatomique préformé, chemin naturel, où le clou passe facilement et où il est maintenu très solidement », que « c'est précisément là que le Linceul [de Turin] nous montre la trace du clou, là où un faussaire n'aurait jamais eu l'idée ni l'audace de le figurer ». Le Suaire de Turin est donc authentique, CQFD.





Cette histoire me touche d'autant plus que le docteur Barbet était mon arrière grand-père et que le hasard le plus fortuit fait croiser nos chemins de Facteurs Cheval à la recherche du Palais Idéal; d'un côté ses expérimentations morbides aux confins du croire religieux et du savoir scientifique; de l'autre mes élucubrations circulaires autour du clou comme témoin de sa charge.

#### Le doublon

Quelques 240 pages après que le lecteur ait convenu avec le narrateur de l'appeler Ismaël, une première mention est faite de la baleine blanche qui donne son nom au chef-d'œuvre d'Herman Melville. Et c'est Achab lui-même, le furieux capitaine du Pequod qui se charge des présentations. Au début de ce 36<sup>e</sup> chapitre, alors que la fin du jour approche, il cale sa jambe de bois dans un trou du gaillard d'arrière et y convoque la totalité de son équipage pour cette harangue :

« Vous tous, les guetteurs, m'avez, plus d'une fois, entendu donner des ordres au sujet d'une baleine blanche. Regardez bien! Vous voyez ce doublon? et il éleva dans le soleil une large pièce d'or – il vaut seize dollars, les gars! Vous le voyez bien? Monsieur Starbuck passez-moi la masse, là-bas... » Tandis que le second allait quérir le marteau, Achab, sans mot dire, frottait lentement la pièce d'or sur les pans de sa vareuse, comme pour en aviver l'éclat, en fredonnant à voix basse un air sans paroles, dont le son si étouffé, si indistinct semblait être le bourdonnement des rouages de sa vie intérieure. Prenant le marteau des mains de Starbuck, il marcha sur le grand mât, le marteau levé dans une main, brandissant de l'autre le doublon, et s'écria à voix forte : « Celui d'entre vous, les gars, qui me lèvera une baleine à tête blanche, au front ridé et à la mâchoire de travers, celui d'entre vous qui me lèvera cette baleine à tête blanche dont la nageoire de la queue est percée de trois trous à tribord – écoutez bien! celui d'entre vous qui me lèvera cette baleine-là, celui-là aura cette pièce d'or, les enfants !» - Hourra ! Hourra! crièrent les marins en agitant leurs suroîts pour saluer le clouement au mât du doublon.

S'ensuit une description de Moby Dick et l'exposé du but véritable de l'expédition du Pequod : la vengeance du Capitaine Achab dont le cachalot blanc emporta jadis la jambe, l'obligeant à « se tenir debout sur un moignon mort ». Environ 250 pages plus loin, au chapitre 99, les membres de l'équipage soliloquent chacun à leur tour à propos du doublon, «isolé et sanctifié» sur son mât, révéré comme «l'emblème évocateur de la Baleine blanche». Pip, l'idiot du navire, a le dernier mot de cette ronde prophétique :

Ce doublon-là, c'est le nombril du navire, et ils brûlent tous de le dévisser. Mais dévissez-vous le nombril, qu'en adviendra-t-il? D'autre part, s'il reste en place, c'est laid aussi car, lorsque quelque chose est cloué au mât, c'est un signe qu'une affaire devient désespérée. Ah! ah! vieil Achab! la Baleine blanche. elle te clouera!



On sait en effet que la folie d'Achab entrainera le Pequod et son équipage à leur perte. À la fin du roman, le cachalot coule le navire en le fracassant de son front puissant et emporte le capitaine dont le cou s'est retrouvé noué par la ligne d'un harpon. Ismaël, seul survivant de ce cataclysme assiste à l'engloutissement du navire:

Mais tandis que les derniers tourbillons se refermaient sur la tête de

l'Indien au grand mât, laissant encore émerger sa flèche ainsi que le penon qui flottait paisiblement de toute sa longueur, la dérision d'une coïncidence voulut qu'au-dessus des lames destructrices qui le touchaient presque, un bras rouge tenant un marteau sortit de l'eau et d'un geste large, se mit à clouer plus fort et toujours plus fort le drapeau à l'espar qui pointait encore. Un aigle de mer avait suivi, provoquant, la descente du grand mât loin de sa vraie demeure parmi les étoiles, harcelant Tashtego en piquant du bec le drapeau; son aile se mit à battre entre le marteau et le bois et, sentant aussitôt ce frisson éthéré, le sauvage noyé, dans la convulsion de son agonie, le cloua. Ainsi l'oiseau du ciel au cri d'archange, le bec impérial levé, le corps captif du drapeau d'Achab, sombra avec son navire qui, tel Satan, ne descendit pas en enfer sans avoir entraîné à sa suite une vivante part de ciel pour s'en casquer.

Le premier clou lie le destin des hommes à celui du navire. La fortune recherchée par les marins est littéralement clouée au bois du grand mât au moment même ou est prononcé pour la première fois le nom de la baleine blanche. Quand les espoirs de fortune seront engloutis avec ceux qui les portent, c'est l'aile d'un aigle de mer qui sera prise pour un drapeau par le bras aveugle du *païen* Tashtego et clouée à son tour, sur la partie haute de ce même grand mât. Ces deux clous changent successivement le statut des objets qu'ils fixent : le doublon devient le blason qui inaugure la traque de la baleine et l'aigle de mer le triste étendard du naufrage qui la termine.

#### Un cercueil

Une des occurrences du martyre des pianos tel que l'ont à maintes reprises orchestré les membres de Fluxus. En lui clouant ses touches, Maciunas, avec l'air faux d'un vrai croque-mort, fait jouer sa dernière partition au piano. Il le cloue comme on cloue le couvercle d'un cercueil ou, pour le dire autrement, il lui cloue le bec.



#### **Oracles**

Dans une de ses Fables, Ésope raconte ceci:

Un vieillard craintif avait un fils unique plein de courage et passionné pour la chasse ; il le vit en songe périr sous la griffe d'un lion. Craignant que le songe ne fût véritable et ne se réalisât, il fit aménager un appartement élevé et magnifique, et il y garda son fils. Il avait fait peindre, pour le distraire, des animaux de toute sorte, parmi lesquels figurait aussi un lion. Mais la vue de toutes ces peintures ne faisait qu'augmenter l'ennui du jeune homme. Un jour s'approchant du lion : «Mauvaise bête, s'écria-t-il, c'est à cause de toi et du songe menteur de mon père qu'on m'a enfermé dans cette prison pour femmes. Que pourrais-je bien te faire?» À ces mots, il asséna sa main sur le mur, pour crever l'oeil du lion. Mais un clou s'enfonça sous son ongle et lui causa une douleur aiguë et une inflammation qui aboutit à une tumeur. La fièvre s'étant allumée là-dessus le fit bientôt passer de vie à trépas. Le lion, pour n'être qu'un lion en peinture, n'en tua pas moins le jeune homme, à qui l'artifice de son père ne servit à rien.

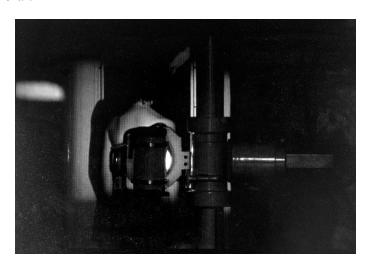
Dans cette histoire, le clou joue un rôle transitionnel entre le signifié (le danger du lion) et le signifiant (le lion peint sur un mur). Il transmet la dangerosité du lion réel à son avatar peint, supposé inoffensif. Mais dans un mouvement ironiquement croisé, c'est la matérialité même de l'idée qui est finalement fatale au fils. À moins que ce ne soit l'impossibilité psychotique de discerner entre la chose et l'idée de la chose qui le perde, dans une confusion sourde à la mise en garde de Gregory Bateson selon laquelle « l'idée de chien n'a jamais mordu personne ».

Au début de son aventure au Tibet, Tintin fait un rêve dans lequel son ami Tchang, victime d'une catastrophe aérienne en plein Himalaya, l'appelle à l'aide. Sans hésiter il se met en chemin pour aller sauver son ami. Il lui faudra traverser de terribles épreuves pour réaliser cet exploit. Parmi ces épreuves il en est une, à la fois minuscule et mystérieuse, qui retient mon attention. Après une escale à New Dehli, les héros doivent se dépêcher de rejoindre l'aéroport s'ils ne veulent pas louper leur avion. Ils s'installent dans un taxi dont le chauffeur leur assure qu'ils seront bientôt à l'aéroport, à moins dit-il, qu'ils ne crèvent un pneu. Or, la vignette où figure cet énoncé, nous montre précisément un clou, la pointe vers le haut, sur la trajectoire du véhicule. Les choses semblent mal parties, mais dès la vignette suivante elles rentrent dans l'ordre : le taxi évite le clou. Dans Le réel et son double, Clément Rosset livre une belle analyse de la mécanique funeste des littératures oraculaires : ce sont les tentatives pour se soustraire aux prophéties qui les réalisent. Œdipe se jette vers son destin en essayant d'y échapper. Dans la fable d'Ésope, le père, croyant soustraire son fils à son destin, l'y précipite. Je ne sais pas si on peut parler d'oracle à propos de la minuscule péripétie du clou dans *Tintin au Tibet*, mais d'une manière générale on peut dire de Tintin qu'il choisit délibérément d'ignorer les mises en garde ; son courage se nourrit de la magnifique surdité qu'il oppose tout au long du récit aux prophètes de malheur qui vouent à l'échec son entreprise de sauvetage. Dans ce contexte, je crois que le clou a une fonction de talisman : il figure le danger qu'on évite pour avoir su l'ignorer, non pas en surmontant sa peur, mais parce qu'à aucun moment on en a pris conscience.

## Julien Leclou, héros de L'argent de poche

- − Qu'est-ce qui se passe là-bas? demande l'infirmière.
- C'est Leclou qui veut pas se déshabiller! lui répond le cœur des enfants..

À la fin de *L'argent de poche*, de François Truffaut, le jeune Julien Leclou est forcé de se déshabiller (de s'exposer), pour passer la visite médicale de son école. La maltraitance dont il est victime apparaît alors au grand jour et le film bascule vers son dénouement à la fois narratif et moral.



Comme le suggère le titre du film, L'argent de poche est à l'argent ce que l'enfance est à l'âge adulte : une petite valeur qui circule au milieu d'une plus grande. C'est également le sens que semble donner au film l'instituteur joué par Jean-François Stevenin quand il s'adresse aux élèves pour tenter de mettre en mots cette « même chose » à laquelle « tout le monde pense » : la découverte des blessures sur le corps de Julien Leclou, son placement en famille d'accueil et l'arrestation de ses parents maltraitants. Dans son discours il oppose les adultes qui ont la possibilité d'améliorer leur vie, « quand ils le veulent vraiment», aux enfants pour qui cet affranchissement est impossible, du fait même de leur non-conscience de ce qui les opprime. Ce constat est optimiste, mais sur un mode paradoxal : personne n'est condamné à souffrir ... toute sa vie. Pour Julien, il admet que le mal dont il a été la victime s'est redoublé d'un enfermement dont il aura peine à sortir. Un peu plus tôt, il essayait de soulager la culpabilité de l'institutrice qui n'avait rien remarqué : « N'oubliez pas que le petit Leclou faisait tous ses efforts pour ne rien laisser paraître de ce qui se passait chez lui. » C'est cette invisibilité de la souffrance de Julien que combat le cinéma de Truffaut, tout entier solidaire des mots de l'instituteur. Quand on découvre Julien au début du film, c'est par un lent traveling vertical, des pieds à la tête. Ce mouvement de caméra semble signifier (rétrospectivement) : voyez la force de cette vie qui pousse malgré tout. Immédiatement après cette présentation au spectateur, Julien est présenté aux élèves, et il reprend à son compte l'affirmation de cette force, en opposant l'évidence de son existence à l'incrédulité de son jeune voisin de pupitre :

- T'habites où?
- Vers les Mureaux
- − Y'a pas de maisons là-bas!
- − Bien sûr que si y'a des maisons, j'y habite!

Julien Leclou est le pivot de *L'argent de poche*. Il est la plante vénéneuse qui organise cette chronique des vies ordinaires autour du lent dévoilement de ce que personne ne veut voir. Ce n'est pas pour rien que le dernier plan du film dans lequel apparaît Julien est précisément celui où la femme médecin approche de sa poitrine un appareil qu'on suppose de radiographie et qui s'apparente beaucoup à un projecteur. Julien disparaît dans une sorte de mise en lumière, une exposition à la fois attendue et redoutée.

## Les poteaux du plateau

Le 15 juillet 2010, la Cour d'appel a rendu public un jugement qui invalide l'interdiction municipale montréalaise « d'inscrire un message, de coller ou d'agrafer une affiche ailleurs que sur une surface prévue à cette fin ». Le jugement stipule que cette réglementation viole la Charte canadienne des droits et libertés (d'expression en l'occurrence). Cette décision va dans le sens de nombre de revendications émanant de la communauté culturelle indépendante de Montréal et de son attachement à la liberté d'affichage. Je me demande si, suite à ce jugement, la Ville de Montréal va continuer à « nettoyer » les poteaux bien situés — nettoyage consistant à arracher les affiches et dont la particularité est de faire apparaître des générations de broches ayant servi à fixer des générations d'affiches. Ainsi, dans un même mouvement, l'arrachage met à nu l'accrochage et révèle la valeur quasi patrimoniale de l'affichage sauvage.



## Les offrandes

À Sant'Antonino, en Haute-Corse, dans l'Église de l'Annonciation et de la confrérie, on tombe par hasard sur un rappel de cette évidence de la triade clou -> valeur -> beauté. Dans une pochette plastique épinglée sur un mur, cette adresse au visiteur :



À côté, un tronc recueille l'argent :



En dessous, une buche accueille les clous :



#### À suivre

Cette série de clous n'a pas de clôture. Elle est à suivre comme le sont les épisodes d'un feuilleton dont on ne veut rien moins que connaître par avance le dénouement. je sais seulement qu'il faudra un jour écrire sur le mont-de-piété et les objets qu'on y met au clou; parler des clous du capitole plantés dit-on par les empereurs romains pour acheter la bienveillance des dieux; faire une part belle au jargon des assureurs qui négocient clou à clou le transport des œuvres entre deux musées; évoquer les clous dateurs qui authentifiaient les traverses de chemin de fer; citer Escola citant Tchekhov pour qui, dans la fable, tout devait faire sens, de sorte que « si au début de la nouvelle on dit qu'il y a un clou dans le mur, à la fin c'est à ce clou que le héros doit se pendre. » Et enfin, prévenir l'agitation monomaniaque, car je me suis laissé dire que « si le seul outil que nous ayons est un marteau, nous tendons à voir tout problème comme un clou » (avertissement parfois attribué à Paul Watzlawick, parfois à Abraham Maslow).

*Altérités*, vol. 8, nº 1, 2011 : 142-158.

## Références

## Baldessari, J.

1972 *Ingres and other Parables*. London: Studio International Publications.

#### Barbet, P.

2003[1948] *La passion de Jésus-Christ selon le chirurgien.* Paris : Médiaspaul.

## Bateson, G.

1997 Vers une écologie de l'esprit 1. Paris : Seuil.

#### Burden, C.

2009 Entretien avec David Zerbib. ArtPress 358, juillet-août.

#### Darwiche, J. et David B.

2000 *Sagesses et malices de Nasreddine, le fou qui était sage.*Paris : Albin Michel.

#### Escola, M.

2008 Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive.

http://www.fabula.org/atelier.php?Principe\_de\_causalite\_regress ive#\_ftnref21

#### Genette, G.

2006 Bardadrac. Paris: Seuil.

#### Hergé

1960 Tintin au Tibet. Paris: Casterman.

## Melville, H.

1989 [1851] Moby Dick. Traduction de Henriette Guex-Rolle. Paris : Garnier-Flammarion.

#### Mordillat, G. et Prieur, J.

1997 Corpus Christi. Enquête sur l'écriture des Évangiles. Paris : Mille et une nuits.

## Rosset, C.

1976 Le réel et son double. Paris : Gallimard.

## Ono, Y.

2006 *Oui, à chaque instant, je pense à John*. Entretien publié par lexpress.fr le 16/02/2006.

## **Filmographie**

François Truffaut, réal.

1976 L'argent de poche. 104 min. Les films du Carosse. France.

David Simon et Ed Burns, réal.

2002-2008 The Wire (Série), HBO. USA.