

Un « schmürz » dans le monde de l'art :
l'art médiumnique au risque de la métapsychique

*

Texte paru dans le catalogue de la Halle Saint Pierre ,
Septembre 1999.

Bertrand Méheust.

Quelques informations, tout d'abord , pour cadrer les développements qui vont suivre. Au plan historique, ce que l'on appelle aujourd'hui l'art médiumnique est apparu, au XIX^e, avec la vague du spiritisme, et a accompagné son développement au long du XX^e, notamment au Brésil. Le terme même de "médium" est récent, il a été inventé au siècle dernier. Mais en réalité il s'agit de la résurgence d'un phénomène extrêmement ancien, aussi ancien que l'art des grottes ornées, qui s'est chargé, au siècle dernier, avec le spiritisme, puis avec les recherches psychiques, de significations nouvelles, et qui ne doit son apparente incongruité, qu'à la désacralisation de la société occidentale. Cette position décalée signe aux yeux de beaucoup son caractère populaire et déclassé, son irrémédiable déshérence. Nous y voyons au contraire de quoi questionner l'origine et le sens même de la création artistique.

*

Commençons par situer l'art médiumnique par rapport à l'art brut. C'est, comme on le sait, le peintre Jean Dubuffet qui a forgé cette expression en 1945, pour désigner un mode de création qui avait totalement échappé au recensement muséographique et à la réflexion esthétique. L'artiste "brut" est une personne isolée, qui n'a reçu aucune formation artistique, et, bien souvent, aucune formation en général. Jusqu'à la quarantaine, cette personne est restée absolument indifférente à l'art. Mais un jour, au milieu de sa vie, une irrésistible impulsion de créer s'empare d'elle, et la pousse à modeler les matériaux avec lesquels elle est en contact; par son métier, ou sa vie quotidienne. Un garagiste se mettra à faire des sculptures avec de la ferraille, un bûcheron à sculpter des souches, une ménagère entreprendra de tricoter des labyrinthes...Les oeuvres produites dans ces conditions, malgré leur extrême diversité, présentent des caractères bien particuliers qui permettent de les distinguer

des productions courantes. Elles ignorent les canons de l'art officiel, et témoignent d'une densité, d'une présence qui coupe le souffle ou produit un malaise à la limite, parfois, du supportable. Dubuffet a entrepris de collectionner ces oeuvres, et de repenser l'art à leur lumière. Il a voulu, de façon très polémique, dresser l'art brut contre la production sclérosée de l'art accrédité, non sans quelque contradiction puisque, pour faire connaître et célébrer cet art "silencieux", il a pris le risque de le livrer en pâture à la récupération du système marchand, et de le dévaluer par le geste même à travers lequel il voulait le faire connaître et le célébrer. A ses yeux, ces Ailleurs que la peinture d'avant-garde est allé chercher, au début du siècle, dans les mondes exotiques, et qu'elle nous a restitués sous une forme splendide mais déjà atténuée, ces Ailleurs, c'est en nous qu'ils se trouvent et font énigme. Si les créateurs d'art brut nous donnent ces créations qui coupent le souffle par leur puissance expressive, c'est qu'ils ont échappé au dressage culturel, "grâce" à l'isolement, à la misère, à la maladie, physique ou mentale, à la vieillesse, ce qui leur a permis de développer des potentialités créatrices que notre culture se charge de réprimer avec l'efficacité que l'on sait. Pour Dubuffet, l'art brut est orphelin, et l'artiste véritable, dans notre culture, ne peut tirer son oeuvre que de ses ressources intérieures, de son "Ailleurs-ici." Dubuffet a été contraint d'atténuer cette thèse, mais il ne l'a jamais reniée. Elle constitue sans nul doute le point le plus problématique, mais aussi le plus riche, de sa thèse.

Nous pouvons maintenant essayer de dégager les rapports de différence et d'homologie entre l'art brut et l'art médiumnique. Ces deux modes d'expression ont un commun de produire des oeuvres habitées, au sens le plus strict du terme, c'est-à-dire hantées. La différence est que la part médiumnique est implicite dans le premier, et explicite dans le second. Le créateur d'art brut serait ainsi une sorte de médium non déclaré; alors que le créateur médiumnique travaille sous la dictée d'une voix, ou d'une impulsion gestuelle, qui semble venir d'un autre monde, et qui, en

général, mais pas toujours, se donne explicitement comme telle. Ceci posé, la différence est parfois mince entre l'artiste brut et l'artiste médiumnique. Entre le premier et le second on trouve des transitions, et il existe des cas hybrides. C'est d'ailleurs pourquoi les collections d'art brut exposent des artistes médiumniques, comme Laure Pigeon, Augustin Lesage, Joseph Crépin, Marguerite Burnat-Provins, etc. . Il y a toutefois une différence qui n'a pas été assez remarquée. Selon Dubuffet, l'artiste brut serait vierge d'influences culturelles. Or ce n'est pas toujours le cas des artistes médiumniques. Quand on consulte leurs biographies on s'aperçoit qu'en général ils ont été en contact avec des groupes spirites ou avec des personnes intéressées par les recherches psychiques; ce fut le cas, par exemple, de Lesage. Même si leur vocation artistique, on y reviendra, semble brutale et spontanée, même si elle a souvent les aspects d'une élection, elle n'en a pas moins été préparée par une longue incubation culturelle. On ne peut donc pas dire qu'ils soient vierges d'influences: l'Ailleurs-ici n'est pas sauvage, il est porté par des courants culturels dissidents. Seulement, ces influences ne concernent pas des canons artistiques auxquels les créateurs devront souscrire, mais un ensemble de croyances susceptibles de susciter, et en même temps d'expliquer, les mécanismes de leur création. D'autre part, si certains artistes médiumniques ont reçu une formation artistique, - Marguerite Burnat-Provins par exemple - l'oeuvre qu'ils produisent en état de transe est en général en totale rupture avec leurs créations antérieures. Ajoutons enfin que certains peintres travaillent sous la dictée de grands maîtres du passé: ainsi, pour le peintre brésilien Luis Gasparetto, les grands maîtres de la peinture mondiale - Rembrandt, Matisse, Monet, Manet, etc., forment une sorte de panthéon, dont il incarne tour à tour, en état de transe, telle ou telle figure, avec une rapidité fulgurante. Il y a bien, là encore, une influence assumée; mais cette influence s'exprime par des voies si étranges, qu'elle subvertit les canons de l'art occidental plus sûrement que l'idée de virginité culturelle chère à Dubuffet.

*

L'art médiumnique recouvre tout le spectre des manifestations artistiques; on cite toujours la peinture, mais il ne faut pas oublier le dessin, la sculpture, la poésie, l'écriture, la musique, la danse. Je prendrai une illustration poético-littéraire, moins connue que les traditionnels exemples picturaux celui de Mrs Curran, une médium de Boston étudiée par le docteur Walter Prince . Cette dame n'avait reçu qu'une éducation assez décousue, ayant quitté l'école à quatorze ans; elle ne s'intéressait pas particulièrement au spiritisme, et c'est en essayant, par curiosité, de participer à une séance de oui-jà, qu'elle commença à pénétrer dans les labyrinthes du psychisme. Elle se trouva alors en contact avec une femme du XVII^e siècle qui disait s'appeler Patience Worth. La communicante prétendait être née en 1649 dans le Dorsetshire; elle s'exprimait dans un anglais archaïque tout à fait caractéristique, et communiquait sur sa vie et sur son temps des informations très riches qui semblaient excéder totalement le niveau de culture du médium, notamment sur le plan historique et linguistique.

*

La spécificité esthétique des oeuvres dites médiumniques est immédiatement perceptible, même pour une personne qui n'est pas versée dans l'art, et elle a été abondamment, et parfois admirablement commentée. Mon propos n'est donc pas de me pencher sur cet aspect, il est plutôt de mettre l'accent sur les conditions psychiques dans lesquelles s'effectuent ces oeuvres hors normes, qui contribuent à marquer leur originalité et leur étrangeté. C'est pourquoi il me semble opportun de commencer, pour cadrer le problème, par présenter les études, enfouies dans l'oubli et pourtant si riches, que le docteur Osty a effectuées dans les années vingt sur plusieurs artistes qui travaillaient en état de transe et chez qui se manifestait de façon

frappante et incontestable, la capacité de produire dans l'instant des oeuvres complexes sans les avoir préméditées. L'approche d'Osty, il faut le préciser, est résolument métapsychiste, c'est-à-dire qu'elle est centrée sur l'étude des mécanismes psychologiques, en général manifestés en état de transe, qui aboutissent parfois à la métagnomie (possibilité d'acquérir des connaissances sans passer les canaux des sens) ou à la médiumnité physique (télékinésies, productions d'ectoplasmes, etc.) De son point de vue, l'art médiumnique n'est qu'un des facettes de la créativité humaine manifestée dans la transe, et son intérêt, toutes considérations esthétiques mises à part, est d'élargir nos conceptions de l'être humain, en nous obligeant à concevoir, au-delà de la couche superficielle de la personnalité consciente, un inconscient chargé de potentialités immenses, un inconscient très différent , on y reviendra, de ce que nous concevons aujourd'hui , à la suite de Freud, sous ce terme. Laissant à d'autres le soin de juger de la valeur proprement esthétique des oeuvres, Osty s'est concentré sur les modalités psychologiques de leur production. C'est la ligne que je suivrai, sans pour autant perdre l'art de vue, en espérant, de cette façon oblique, éclairer certains processus de la création.

Il y a d'abord le cas de Lesage, auquel Osty a consacré une longue étude. Mineur de son état, Augustin Lesage n' a reçu aucune formation artistique et ne s'est jamais intéressé à l'art. Un jour de 1911, il est à son travail, dans un étroit boyau, quand se produit un événement qui va bouleverser sa vie. Il a alors trente cinq ans. Une voix soudain lui dit : "Un jour tu seras peintre". Le jour suivant, la voix lui parle à nouveau. Il est terrorisé à l'idée de redescendre dans la mine. Quelque temps après, comme il assiste à une séance spirite, il reçoit des messages qui lui confirment cette vocation et il entreprend de réaliser des dessins qui lui sont dictés par les esprits. Puis viendront des tableaux, réalisés dans un état fébrile, de grandes structures où tout l'espace est comme saturé par la prolifération de vastes constructions architecturales.

Osty a concentré sa réflexion sur la première toile de Lesage, qui, à ses yeux,

domine toute la production artistique du peintre-mineur. En effet, on peut admettre que, par la suite, les autres oeuvres peuvent s'expliquer par la technique apprise à travers ce geste initial, et par l'influence subséquente du milieu; mais cette première toile elle-même reste inexplicable par la psychologie courante, elle pose au plus haut point "le problème psychologique de savoir sans avoir appris.". D'où cet homme inculte, sans hérédité artistique décelable, sans avoir jamais reçu la moindre notion de dessin et de peinture, tire-t-il les réminiscences artistiques égyptiennes, orientales, etc., qui traversent ses oeuvres? Et d'où tire-t-il cette étonnante sûreté de geste? Comment cet ouvrier à la main durcie par la pioche parvient-il à atteindre, dès son premier essai, une telle finesse d'exécution? D'après les hommes de l'art consultés, la manière de Lesage, dès les premières toiles, va en effet, à l'encontre de ce que l'on attend d'un peintre. Étant donné la dimension de ses toiles, on attend des motifs adaptés à la surface à couvrir. Or, il se comporte en miniaturiste, il sature l'espace de ses miniatures. D'autre part, il affirme ignorer ce qu'il va faire sur la toile, et proclame: " Je fais ce qu'on me dit de faire. " Ainsi, la veille de sa prestation à l'institut métapsychique, il dit à Osty: " Un message m'a fait savoir que le tableau sera principalement sur variation de mauve", et il en sera effectivement ainsi. Et de fait, il peint, sans hésitation, sans arrêt, sans retouches, sans trembler, avec la même sûreté, dans le domaine de la forme, que celle manifestée, dans le domaine de la parole, par Mrs Curran, dans l'exemple précédent. Ainsi, quand il exécute des symétries compliquées, il ne reporte pas son regard sur le côté, pour ajuster sa création au travail déjà réalisé; il exécute d'un geste sûr, sans retouches, comme si un regard intérieur lui donnait aussitôt la position du pinceau sur la toile. Tout se passe comme s'il mettait en oeuvre, au plan de la création formelle, cette espèce de regard intérieur, d'auto-survol, que manifestaient les "somnambules magnétiques" dans le domaine organique, ou dans le domaine du temps, quand, pendant leurs accès, ils prédisaient, parfois à la minute près, la série des crises qui allaient les conduire à la guérison - ou, dans certains cas, à la mort.

Osty a également étudié la psychologie de la création chez Marguerite Burnat-Provins, une artiste belge chez qui la médiumnité s'est révélée soudain sous l'impact émotionnel provoqué par la guerre, le 2 août 1914. Chez l'artiste, qui s'exprime par la peinture et le dessin, la médiumnité se manifeste sous la forme de visions qui se présentent soudain avec une netteté incomparable, avec formes et couleurs. Tout a commencé pour elle le . Une foule de caractères allégoriques aux expressions saisissantes s'est imposée à elle, sans qu'elle ait un seul instant cherché à la faire surgir. Peu à peu, une véritable comédie humaine s'est mise en place, avec des allégories figurant des croyances, des qualités et des défauts moraux, ainsi que des personnifications naturelles comme le Vent, la Vie, les Visages de la Nuit, etc. Simultanément, les noms de ces personnages se sont imposés sous la forme d'hallucinations auditives; ils constituent un véritable feu d'artifice verbal. Quand la vision surgit, l'artiste exécute sous impulsion (?), et l'hallucination se développe simultanément selon trois modes: elle entend des mots, voit le sujet à peindre, et est agitée par une impulsion gestuelle. Quand on l'interroge sur les ressources de son art, elle affirme, comme la plupart des artistes médiumniques, que l'inspiration ne vient pas d'elle, et qu'elle peint et dessine cette faune étrange à son corps défendant. "Je ne dessine, ni n'appelle, ni ne crée ces personnages. La plupart me sont antipathiques ou odieux. Je les subis, je les sens venir en courbant les épaules. "

Osty a encore examiné les mécanismes de la création chez Juliette Hervy, laquelle produit, en état de transe, des poèmes de facture classique, qui semblent sortir, tout faits, de son écriture fébrile. Pour tester la spontanéité de ces productions, Osty a convié la médium à écrire ses poèmes à l'institut métapsychique, dans des conditions contrôlées. Cette dernière est installée à une table, sur laquelle sont placées des feuilles de papier numérotées. On lui donne alors un thème sur lequel broder. Une fois en transe, elle se met à écrire sans un instant de pose: on retire les

feuilles à mesure. Quand elle donne de la prose, elle écrit sans arrêt, la plume court sur le papier d'un mouvement toujours égal. Quand il s'agit de poésie, l'avancée se produit par impulsions de quelques vers, entrecoupées de courts temps de pose. Pendant que sa main écrit, on peut discuter avec elle, prendre le thé en sa compagnie, sans interrompre la dictée, bien que cela lui cause une grande fatigue. Si elle s'arrête, elle reprend le texte au mot exact où elle l'a laissé. Ses textes, quels que soient les thèmes qu'on lui impose, font toujours preuve d'une facture parfaite, et d'une grande unité de style. Elle écrit, comme bien d'autres, sous la dictée d'une voix qui parle dans sa tête, et, une fois de plus, les hallucinations auditives vont de pair chez elle avec des impulsions gestuelles, comme elle l'a elle-même précisé. "Le temps d'écrire la date et la question posée, la transe surgit. J'ai l'impression de me dégager de mon corps physique qui s'engourdit et de me tenir un peu en arrière de mon cerveau dans un état d'attente. En même temps que ma main subit une impulsion souvent légère, parfois assez rude, j'entends une voix mentale, au centre de mon cerveau. Cette voix dicte ce que j'écris. Elle a un timbre particulier et ce timbre se retrouve à chaque fois que la même entité (...) se manifeste à nouveau. "

Je m'attarderai plus longuement sur l'étude qu'Osty a consacré au peintre polonais Marijan Grujewski, car elle me semble condenser, sur un cas exemplaire, et même un cas limite, les caractères les plus frappants de l'art médiumnique. Que Grujewski ne semble pas avoir laissé un nom dans le panthéon des artistes médiumniques, importe peu ici; ce qui nous intéresse - ce qui intéressait Osty en 1928 - c'est qu'il concentre sur lui les traits les plus frappants de l'activité artistico-médiumnique.

Marijan Grujewski est né en Pologne, le 8 septembre 1898, dans une famille de propriétaires terriens. Dès l'enfance, il se signale par une exceptionnelle capacité visionnaire, qui fait penser à celle que l'on prête à William Blake. Des têtes humaines lui semblent sortir de partout, les nuits de pleine lune, et même en plein jour. A huit

ans, quand il commence l'apprentissage de l'écriture, il se rend compte que sa main refuse de lui obéir. Ce handicap va l'empêcher de suivre le cursus scolaire normal. En 1915, la mort de sa mère le blesse profondément, et, la même année, son frère, sa soeur et son cousin l'entraînent à une séance spirite . D'abord immobile, la table utilisée par le groupe s'anime peu à peu, puis, de séances en séances, le petit groupe assiste à tout un cortège de manifestations - matérialisations de mains et de visages, écriture directe sur des feuilles de papier disposées sur la table, déplacements d'objets, bruits inexplicables - dont Marijan semble être la source. Ainsi, quand des ectoplasmes se manifestent, ils paraissent sortir de son bras .Un soir de 1919, alors qu'il se livre à une séance d'écriture automatique, le texte qu'il produit annonce qu'il va devoir tomber en transe. Il refuse d'abord de se laisser envahir par la transe, mais une force l'oblige à s'asseoir dans un fauteuil et il perd conscience. Un guide se manifeste alors pour la première fois; ce sera lui qui mènera le jeu pendant les années suivantes. La même année, il a la révélation de sa vocation artistique. Un visiteur, qui assiste à une séance, à l'idée de demander au guide de le faire dessiner. C'est l'éclosion, on devrait plutôt écrire l'explosion, d'un don artistique qui était resté latent, comme l'a bien montré Osty:

A l'instant même qu'il fut sollicité le phénomène se manifesta. La main, jadis rebelle aux injonctions de la volonté, tout de suite dessine. Ce fut l'éclosion subite, puis le rapide épanouissement du don de dessin et de peinture. Ce fut le jaillissement de connaissances semblant inexistantes chez Gruzewski: l'emploi du crayon, puis des pinceaux, puis des pastels, l'usage des couleurs, la connaissance de l'anatomie des formes humaines et animales dans leurs aptitudes statiques et dans leurs mouvements (88).

En général, G entre en transe en modifiant son rythme respiratoire. Dans cet état, il improvise en vers et en prose sur des thèmes qu'on lui propose, des

improvisations d'une grande force, qui durent de 10 à 15 minutes, il dessine, il peint . Sa respiration devient haletante, et la manière même avec laquelle il réalise ses portraits, indépendamment de leur valeur artistique, est assez surprenante. Il entre en transe en quelques minutes en modifiant sa respiration, qui reste haletante. Sitôt en transe, le corps secoué de spasmes, il s'empare d'un crayon, et se met à dessiner avec des gestes si brusques et si désordonnés, que les témoins s'attendent à un résultat chaotique, et qu'ils sont toujours surpris de la finesse de ce qui sort de ce corps à corps avec le papier ou la toile. De plus, tout cela se passe en général en lumière rouge ou dans l'obscurité totale, condition préférées de l'artiste, sans doute, on y reviendra, parce qu'elles sont favorable à la production d'un état de conscience altéré . Même totalement privé de lumière, le jeune peintre polonais peut dessiner des portraits ou effectuer des peintures à l'huile. Ce dernier point, fort surprenant, a été vérifié par Osty à l'Institut métapsychique sur des sujets imposés, et dans des conditions qui excluaient tout subterfuge. Par exemple, le le 7 juin 1923, il réalise dans l'obscurité totale, en trois minutes, à la demande, un portrait très expressif d'un artiste peintre, M. de Sainville. Ce dernier fera remarquer à Osty, en commentant le portrait réalisé dans ces conditions étranges, que les ombres, les hachures, les lissés effectués avec les doigts, les taches de noir et de blanc, etc., étaient placées avec une exacte précision, comme si l'artiste avait pu travailler dans des conditions d'éclairage normal.

La facture de ses dessins, il faut le noter, va s' améliorer rapidement au cours du temps. Alors qu'il n'a reçu aucune culture artistique, ses oeuvres évoquent celles de peintres polonais décédés, comme Matejko ou Wyspianski. G s'explique ce mimétisme à travers la doctrine spirite, à la quelle il adhère, tout en la mêlant à des conceptions mystiques personnelles. Il croit que les esprits des créateurs décédés guident sa main. Il est persuadé que l'homme survit après la mort, et que l'espace est rempli des âmes des défunts; ce sont ces âmes qu'il matérialise dans ses portraits et

ses peintures. Comme il croit également aux vies successives, certaines de ses oeuvres montrent également des épisodes de vies antérieures. Beaucoup de ses toiles montent autour des portraits une matière diffuse parsemée d'yeux embryonnaires. Ce sont pour lui des larves, c'est-à-dire des consciences obscures, des esprits qui ne sont pas encore incarnés, auxquels il attribue le rôle de perturber les vivants. Autour des visages on voit souvent des volutes, dont les variations de couleur symbolisent les personnalités.

Osty a soigneusement étudié les conditions psychophysiologiques de son travail artistique. Entre 1919 et 1926, le peintre polonais a produit toutes ses oeuvres en état de transe, plus précisément, il les a exécutées dans un état de somnambulisme profond. Il a une grande aptitude à se mettre dans cet état, qu'il a cultivé au cours des années, au point de le solliciter quand il le désire. Quant il veut peindre, il se contente de rester immobile, en regardant dans le vide, et d'arrêter le flux de ses pensées. Au bout de quelques secondes, ses yeux commencent à le brûler, les muscles de son cou ont des tressautements, et sa tête se renverse en arrière. Il ne sent plus son corps, un grand coup ébranle sa tête, et il tombe dans l'inconscience. Au réveil, il ne se souvient de rien, comme les anciens somnambules magnétiques, et il découvre le travail qu'il a effectué sur la toile.

En réalité, il est susceptible de deux états de transe différents. Une transe profonde, qui dure entre 20 et 40 minutes, pendant laquelle il se trouve en grande partie isolé du monde extérieur, et dont il ne lui reste aucun souvenir; et une transe superficielle, à la faveur de laquelle il perçoit la lumière et les sons, et qui dure seulement quelques minutes. La première est réservée aux grands travaux, la seconde aux petits. " On dirait, écrit Osty, que le psychisme de G. ajuste l'état psychologique de transe, quant à sa durée et son intensité, au but à atteindre, tel le chirurgien faisant de la petite et grande anesthésie suivant l'importance de son intervention. " (93) De la petite transe, l'artiste polonais sort spontanément; en revanche, il faut le tirer de la

transe profonde par des artifices, comme on réveillait les somnambules. En général, il entre en transe spontanément, mais il lui arrive d'y plonger sans le vouloir: il suffit par exemple qu'il regarde un tableau inachevé pour qu'il s'oublie et s'immerge dans l'oeuvre.

L'oeuvre de G. n'a cessé de progresser. Ce dernier, vers 1929, date de ses rencontres avec Osty, souhaite devenir un peintre comme les autres, il apprend à peindre, il apprend l'anatomie humaine et animale, et s'exerce à copier des modèles. Si le résultat de ces efforts reste assez moyen, très en-dessous, en tout cas, de son oeuvre de médium, en revanche, il suscite une amélioration concomitante de l'oeuvre somnambulique, comme si une dialectique s'instaurait entre les deux. Ainsi, peu à peu, il va s'habituer à travailler dans une pièce éclairée, et la qualité technique de ses oeuvres va s'élever en conséquence. Mais, quand il rencontre une difficulté technique à mettre en oeuvre un projet pictural conscient, sa main refuse de lui obéir, et, libérée de la volonté consciente, elle réalise alors d'un seul coup le dessin ou la peinture qu'elle ne parvenait pas à mettre en oeuvre. En d'autres termes, son art oscille entre des moments de mise en oeuvre conscients, et des moments de transe, pendant lesquels une autre strate du psychisme s'empare du processus." En résumé, écrit Osty, la tentative de G pour devenir peintre se formule ainsi: quand ce qu'il veut peindre est facile, il y parvient par ses moyens acquis, et dans un travail laborieux; quand c'est difficile, c'est impulsivement que sa main l'accomplit, soit sans transe apparente, soit en somnambulisme spontané."(98)

Osty analyse ensuite le cas. Il commence par renvoyer dos à dos les deux actes de foi qui s'opposent dans l'interprétation de tous les faits de ce genre "L'être humain, disent les rationalistes, n'est pas capable de cela. De tels phénomènes sont donc impossibles. Qu'on cherche le mensonge, et on le trouvera." (122). " L'être humain, rétorquent les spirites, n'est pas capable de cela. L'auteur de ces phénomènes est en-dehors et au-dessus de l'humanité. " Pour Osty les faits récuser la première

hypothèse, et leur analyse la seconde. Ces faits sont réels, on peut les vérifier dans des conditions contrôlées, imposer par exemple des thèmes aux artistes, pour s'assurer qu'ils ne se sont pas préparés pour donner l'illusion de la spontanéité. Quant à l'interprétation spirite, elle n'est rien d'autre qu'une explication naïve, une réadaptation anthropomorphique d'anciennes croyances. C'est en l'homme, rien qu'en l'homme, qu'il faut chercher la source de l'activité médiumnique, qu'elle soit métagnomique ou artistique. Seulement, l'homme n'est pas ce que l'on croit, il ne se réduit pas à l'image que nous en livre la psychologie accréditée. Mais Osty ne tombe pas pour autant dans le piège de surestimer l'oeuvre de G. . Il se garde bien de la mettre au dessus des productions artistiques normales : la création de transe n'est pas au-dessus de l'art normal, mais elle excède ce que peuvent faire dans leur état habituel ceux qui y ont recours pour créer, elle fait surgir chez eux des potentialités qui étaient demeurées latentes. Et c'est pourquoi elle a tant de choses à nous apprendre.

C'est dans l'enfance du peintre qu'il faut aller chercher un début d'explication. Trois traits de personnalité sont frappants chez le jeune Marijan: la puissance de sa vie imaginaire, toujours à fleur d'hallucination; l'apparente médiocrité de sa personnalité consciente, qui le conduit à l'échec scolaire; enfin l'étonnant refus de sa main de se plier à certains dressages comme celui de l'écriture. Tout se passe, conclut Osty, comme si sa main, refusant de travailler pour la couche superficielle du psychisme, avait en revanche, par le canal de la transe, accepté de se mettre au service d'un "hôte inconnu", dans lequel habitent des potentialités créatrices insoupçonnées:

Gruzewski, enfant et adolescent, fut un être chez qui le plan fonctionnel conscient du psychisme manquait des qualités qui en assurent à l'ordinaire, tandis que le reste du psychisme le subconscient - ce mot étant employé dans le sens le plus

large - prédominait. Par la mimique de sa main, le subconscient semblait dire : " si vous voulez que quelque chose de bon sorte de MG, c'est-à moi qu'il faut vous adresser. Mon collaborateur, le conscient, est d'une rare insuffisance. Je suis plein de ressources. Essayez-moi. " Mais personne n'y songeait. Personne n'y songea jusqu'à ce que les circonstances eurent amené MG à la pratique du spiritisme. Cette pratique le dota de l'écriture mal nommée automatisme. Dès lors le subconscient disposa d'un moyen de s'exprimer et il s'en servit tout d'abord pour dire comment il fallait tirer parti de lui. Sous la signature d'une personnification, supposée "guide" , il ne tarda pas de faire écrire à la main: " il faut maintenant la mise en transe", c'est-à dire l'éclipse totale, l'abdication définitive du plan fonctionnel conscient inhibiteur de l'activité latente du psychisme. Et désormais, il fut prêt à répondre aux sollicitations diverses qu'on lui fit. En demandant aux "esprits" de produire ce dont on croyait l'homme incapable, on le fit produire à Gruzewski.

*

On peut maintenant, après ces études de cas, résumer les traits qui caractérisent aussi bien les médiums ou les sujets métagnomes étudiés au début de ce siècle par les métapsychistes, que les artistes-médiumniques. Pour les besoins de l'analyse, je vais ici décomposer des processus psychiques qui, dans la réalité se déroulent sans solution de continuité, en examinant tour à tour leurs différentes facettes.

1- L'irruption de la médiumnité, qu'elle soit dirigée vers l'art ou vers la métagnomie, chez une personne en apparence quelconque, ressemble parfois à s'y méprendre, compte tenu des différences immenses de contexte, à ce que les ethnologues appellent l'élection chamanique. Le sujet traverse une période de maladie, de souffrance, de dépression, ou subit un choc émotionnel intense. Et c'est

alors que, parfois sans coup d'annonce, la médiumnité fait irruption . Des hallucinations visuelles, auditives, sensori-motrices s'imposent à eux avec un irrésistible effet de réel. Des voix lui parlent dans la tête. Un esprit, ou un "guide", vient supplanter sa conscience habituelle, ou bien entre en synergie avec elle, et s'empare de son corps, l'obligeant à certains gestes involontaires: par exemple il va écrire fébrilement un texte où sa conscience n'intervient pas, ou peu . Or, tous ces traits peuvent aussi bien caractériser la pratique du médium artiste, que celle du médium spirite, ou du sujet métagnome Les exemples sont si nombreux que c'est presque la règle. Pascal Forthuny, par exemple, devient médium à la suite du décès accidentel de son fils, tué dans un accident d'avion à la fin de la guerre, et, côté artistique, devient peintre après le choc émotionnel suscité par la déclaration de guerre du 4 août 1914.

2- Le sujet métagnome, chez qui se manifeste, selon la belle expression d'Osty, la " faculté d'hyper connaître" ne peut, en général, libérer et développer ses facultés spéciales qu'en état de transe. Cet état peut être très variable selon les sujets et les moments; il peut être de profondeur différente, et de durée variable, laisser ou non subsister des souvenirs; mais, dans l'immense majorité des cas, il semble qu'il faille passer par cet état psychique de désaisissement de soi pour accéder aux ressources cachées du psychisme qui permettent d'obtenir des informations extrasensorielles. Toutefois, on aurait tort d'en conclure que le métagnome est toujours plongé dans la nuit de la transe. Là encore, tous les dégradés sont concevable. Un somnambule magnétique comme Alexis Didier est présent, et même hyperprésent; une médium comme Leonora Piper semble plongée dans l'inconscience; un voyant comme Pascal Forthuny se met dans une courte transe, mais reste parfaitement conscient, et, chez beaucoup de sujets, les deux plans du psychisme - la couche normale de la conscience et le plan inconnu sollicité par la transe - loin de s'ignorer, travaillent en synergie. Or, il me semble que l'on retrouvera chez les artistes médiumniques exactement les

mêmes conditions de travail, et les mêmes dégradés. Eux aussi doivent passer par un moment de dissociation , de perte de soi , total ou partiel. Chez eux aussi, on voit tous les dégradés, tous les cas de figure: certains, comme G, ont besoin d'un état de somnambulisme profond; d'autres se contentent d'un état de transe léger; on en voit qui perdent leur moi, et d'autres qui le conservent , etc. Manifestement l'état psychologique est le même dans les deux cas, il est simplement dirigé vers une autre activité. C'est pourquoi ceux qui cherchent à nier ou à minimiser le rôle de la transe dans la production de ces artistes, à voir dans l'appel à la transe une sorte de rhétorique spectaculaire, et dans les croyances spirites un prétexte pour se livrer à une créativité à laquelle leur milieu social et leur éducation ne leur permettait pas d'aspirer, ont à la fois tort ou raison, selon la personne considérée, et même selon le moment de son évolution personnelle.

3-Les médiums et les sujets métagnomes ont pour point commun de se livrer à une activité spontanée, ils sont soudain menés par des des impulsions gestuelles, musculaires, vocales, etc., qui aboutissent à des créations dans lesquelles leur volonté consciente n'entre pas ou peu, sans que, pour autant, ils perdent nécessairement conscience . Ce caractère spontané est un des traits majeurs de l'activité médiumnique, qu'elle soit dirigée vers l'art ou vers la métagnomie. Il implique à la fois l'irruption subite de la vocation, comparable à celle que connaissent les chamanes, le caractère non prémédité de leurs oeuvres, la rapidité fulgurante d'exécution, la sûreté du geste, la complexité des structures produites dans ces conditions. Il est, pour la pensée contemporaine, une des choses les plus difficiles à penser, comme le prouve le fait que l'on a constamment cherché à mettre en doute cette spontanéité, à l'amoindrir, à la rabattre vers l'insignifiance ou le désordre, comme si l'on ne pouvait admettre que l'on puisse produire des structures complexes sans faire appel à la conscience volontaire. La spontanéité, l'immédiateté, ont mauvaise presse, elles ne peuvent engendrer que du chaos .Or, et c'est là le paradoxe, chez les artistes médiumniques, elle semble au contraire liée à une sûreté absolue, et

débouche sur la production de structures extrêmement complexes. Je reviendrai plus loin sur ce point .

4-La vocation artistique explose soudain, comme un coup de tonnerre : ce détail revient sans cesse dans les biographies: les intéressés oublient rarement de préciser le jour où leur vie a basculé, le jour de leur entrée en art . Marguerite Burnat-Provins est saisie d'hallucinations, le 2 août 1914, quand elle entend sonner le tocsin .Raphaël Lonné, facteur de son état, découvre fortuitement ses dons de médium dessinateur lors d'une séance spirite donnée chez sa voisine: il s'était mis à griffonner en espérant recevoir des messages des esprits, mais, au lieu du message attendu, c'est un monstre qui prend corps sur la feuille. Lesage, dans sa mine, entend une voix qui lui parle dans la tête. Madge Gill, pendant un an s'est sentie poussée par une force qui l'obligeait à se lancer dans d'étranges tricots, sans qu'elle puisse préciser sa véritable nature. Mais, l'année suivante, le 20 mars 1920, un guide nommé Myrminerest s'empare d'elle; elle reste en transe une journée entière; à partir de cette date fatidique, sa production explose: écrits; discours, jeu de piano, tapisseries, tricots.

5- L'oeuvre semble surgir sans préparation préalable. C'est là encore un trait qui revient comme un leit motiv. Tout d'abord, comme on le sait, la plupart des artistes médiumniques, souvent issus de milieux populaires, ont en commun, avec les créateurs d'art brut, de n'avoir reçu aucune formation artistique. Le cas de Lesage est exemplaire de cette (apparente) non préparation : avant que les voix ne se manifestent à lui dans sa mine, le monde de l'art lui était étranger, et même indifférent. Mais il y a plus : d'autres artistes confirmés persistent à ne pas s'y intéresser quand ils sont dans leur état normal. Ainsi le peintre brésilien Eliphas Alves, dessinateur industriel de son état, se dit bon dessinateur, mais affirme ne pas aimer la peinture : ce n'est qu'en transe que son don se révèle. Enfin, s'il arrive que

des créateurs médiumniques ont reçu une formation artistique, parfois poussée, comme Marguerite Burnat Provins, leur art de transe s'avère totalement différent de leur production antérieure et cette nouvelle manière surgit d'un coup, sans trace de préparation.

Bien entendu cette non préparation, vraie sur le plan conscient, est probablement fautive sur le plan de l'inconscient (au sens très large, non freudien du terme, où je le prends ici). Car, auparavant, il y a certainement une longue phase d'incubation pendant laquelle un potentiel s'accumule, qui va exploser à la moindre sollicitation, en prenant le cours imposé par les contingences du moment, comme on l'a vu chez G

5- L'oeuvre médiumnique n'est pas seulement non préméditée, elle est en général exécutée de façon fulgurante, sans tâtonnements ni retouches. Le cas de Mrs Curran , déjà citée, est frappant : selon Walter Prince, qui a étudié en détail les modalités de son activité créatrice, cette dame ne réfléchissait pas, ne cherchait pas ses mots, n'hésitait jamais, ne raturait pas, ne revenait jamais en arrière: elle se contentait de répéter à haute voix les phrases qu'elle entendait dans sa tête; sa dictée était si rapide que la secrétaire peinait à la suivre. Mais en même temps, elle restait à ce point consciente et détachée que, tout en dictant, elle fumait des cigarettes, conversait avec des assistants, répondait même au téléphone. La dictée médiumnique reprenait alors exactement à l'endroit où elle avait été interrompue; et il lui arrivait de dicter jusqu'à quatre textes à la fois. Dans un registre voisin, Charles Hugo aurait été capable, si l'on en croit Richet, pendant les nuits hantées de Jersey, de produire, de façon spontanée, au débotté, par le canal de la table, du Hugo surhugolien, du Hugo déjà habité et travaillé par une dimension apocalyptique et surréaliste avant la lettre, comme s'il existait chez le fils une faculté créatrice inhibée par la personnalité écrasante du père, et qui, à la faveur de la transe, s'aurait capable de s'emparer du verbe hugolien pour le pasticher et le subvertir.

Mais on voit aussi fonctionner ces processus chez de nombreux créateurs médiumniques tournés vers le dessin ou la peinture. Raphaël Lonné, par exemple, a affirmé à José Pierre qu'il ne composait jamais, ne préméditait pas ses dessins. Tout venait d'un coup, sans retouches ni gommages; José Pierre, frappé par cette sûreté absolue du geste, en conclut que Lonné "a mis la main sur l'infaillible machine à peindre et à dessiner ". Léon Petitjean sentait sa main guidée par une force qui jamais n'hésitait ni ne se corrigeait . Laure Pigeon inaugura soudain, en 1949, une nouvelle manière, qui surgit d'un seul coup, sans tâtonnements. Madge Gill exécutait à toute vitesse, sans préparation ni préméditation apparentes, avec une étonnante sûreté de geste, des tissages extrêmement compliqués, qui auraient exigé, pour qu'elles pût les ajuster, qu'ils aient été au préalable mis bout à bout ; or, elle ne les avait jamais vus ensemble avant qu'ils aient été suspendus au mur de la galerie; une de ses toiles aux dimensions importantes (267 sur 77 cm), peinte en 1924, porte, sous la signature habituelle du guide Myrminerest la mention: "commencé le 8 novembre, terminé le 10 novembre. " Luis Gasparetto, le plus célèbre des peintres médiumniques brésiliens, est marqué dès son jeune âge par l'appel des esprits; vers 4 ans, il est déjà nerveux, agité, insomniaque; très vite, alors qu'il fréquente un centre spirite, il manifeste une grande aptitude pour diverses formes de médiumnité; les esprits parlent à travers sa bouche, lui dictent des messages, parfois dans une langue inconnue; très vite, il est saisi d'impulsions à dessiner, qui se signalent par des frémissements dans le bras, et il se met à dessiner des portraits avec une rapidité fulgurante, mais aussi des paysages, de formes abstraites. A treize ans on l'emmène voir le médium Chico Xavier. Pendant la (une?) séance, il reproduit une quinzaine de dessins, en incorporant des maîtres comme Rembrandt ou Toulouse-Lautrec (Lap, 232). Aux yeux de François Laplantine (222 sq.) ses oeuvres sont de grande qualité, et les conditions dans lesquelles il les exécute sont surprenantes, par la rapidité d'exécution, par la multiplicité des styles qu'il est capable de déployer. Il entre en

transe avec une grande rapidité et travaille à une vitesse fulgurante , dans une salle à peine éclairée d'une faible lumière rouge.

Il y a là encore, il y a un point de contact évident avec l'ancienne phénoménologie somnambulique . Les magnétiseurs avaient observé des capacités analogues chez leurs somnambules - des facultés qui, pour être dirigées vers la cure médicale ou la mise en évidence de pouvoirs inconnus, n' en possédaient pas mais cette sorte de sûreté aveugle; l'instinct des remèdes dont font preuve de nombreux somnambules, en fournissait à leurs yeux l'illustration frappante. Les anciens magnétiseurs avaient comparé cette sûreté aveugle à celle de l'instinct animal, de l'oiseau qui nidifie, de l'araignée qui tisse sa toile, et ils avaient fait l'hypothèse que la transe somnambulique était la manifestation de cette sûreté aveugle de la Vie, mais éclairée, chez l'être humain, par les fonctions mentales supérieures. L'idée autour de laquelle des métapsychistes comme Osty tournent quand ils cherchent à comprendre les facultés créatrices dont font preuve les artistes médiumniques, cette idée se situe dans le prolongement de la réflexion magnétique. La médiumnité artistique serait à leurs yeux la manifestation de l'immédiateté et de la créativité de la vie chez des êtres disposant du langage et de la conscience réflexive: quand une Madge Gill tisse ses broderies, quand un Lesage sature ses immenses toiles de miniatures disposées selon une symétrie savante, ils agissent comme l'oiseau qui nidifie ou comme l'araignée qui tisse sa toile - d'où ce sentiment de prolifération végétale que donnent si souvent les oeuvres médiumniques - avec cette différence qu'ils impriment à leurs créations un cachet personnel, alors que les animaux reproduisent de patterns propres à l'espèce.

6 -Les artistes médiumniques ont encore en commun, avec les somnambules et les sujets métagnomes , la capacité d'agir dans des conditions qui seraient difficiles ou impossibles pour un sujet qui se trouve dans son état de conscience normal, de sorte

que les oeuvres qu'ils produisent semblent parfois physiquement ou techniquement irréalisables pour le commun des artistes, tous critères esthétiques mis à part. Ainsi certains sujets réalisent des oeuvres au détail extrêmement fin, si fin que même un examen attentif à la loupe ne permet pas de surprendre leur secret. D'autres, comme Charles Hugo, composent des poèmes par le truchement d'un alphabet, constitué par les craquements ou les chocs produits par un guéridon qu'ils ne font qu'effleurer - un alphabet dont la mise en oeuvre, on l'oublie trop souvent, reste foncièrement énigmatique, sous son apparente familiarité et même son apparente banalité. D'autres encore - et c'est sans doute là le trait qui frappe le plus les esprits - d'autres peignent ou dessinent dans l'obscurité. Ce point, assez souvent allégué, mérite qu'on s'y attarde; en effet, dessiner dans l'obscurité, y exécuter des travaux extrêmement fins, comme coudre ou broder, c'étaient là des activités typiques de certaines somnambules "magnétiques". Ainsi le peintre brésilien Elifas Alves, en état de transe, exécute fébrilement des toiles dans une obscurité quasi totale; une petite ampoule verte placée au-dessus de la table laisse seulement entrevoir des ombres. (Lap 228) De même Lesage affirme peindre dans l'obscurité, mais, quand le docteur Osty lui demande de le faire dans des conditions contrôlées, il échoue. Gruzewski, lui, démontre ses dires: il parvient comme on l'a vu, à dessiner dans l'obscurité complète, sous le contrôle de l'Institut métapsychique; . (RM, 1927) Madge Gill exécutait ses oeuvres dans l'obscurité totale ou partielle; les volets de sa maison étaient toujours fermés.

On pourrait supposer que ces artistes peignent en lumière rouge ou dans l'obscurité pour dramatiser leur création, y soupçonner même un relent de charlatanerie, de même que l'on a abondamment suspecté les médiums spirites de réclamer des conditions analogues pour pouvoir tricher. Pour disculper leurs médiums, les métapsychistes affirmaient que l'obscurité leur permettait d'atteindre un état de transe sans lequel leurs facultés ne pouvaient s'éveiller. C'est probablement l'explication de cette pratique insolite chez les artistes médiumniques:

il est probable qu'ils recherchent l'obscurité parce qu'elle leur permet de se mettre dans un état de conscience propice à la création artistique. Le fait que certains, comme G, parviennent à se libérer peu à peu de cette contrainte, et à peindre à la lumière normale, va d'ailleurs dans le sens de cette hypothèse: s'il ne s'agissait pas d'un auto-conditionnement psychologique, pourquoi s'imposer cette contrainte absurde de peindre dans le noir ? On remarquera d'ailleurs, et cela prolonge le parallèle, que certains médiums à effets physiques ont pu s'éduquer, peu à peu, à produire leurs phénomènes en pleine lumière.

7- L'exemple des sympathies permet encore d'illustrer de façon frappante les rapports entre la médiumnité métagnomique et la médiumnité artistique. Rappelons que les anciens magnétiseurs nommaient par ce terme la capacité prêtée aux "somnambules magnétiques" de ressentir de façon directe les vécus affectifs, physiques, sensoriels, des personnes avec qui on les mettait en rapport, même si ces personnes se trouvaient à distance. Aussi surprenante soit-elle, cette capacité présumée est attestée par de nombreux témoignages dignes de foi, comme celui de Pierre Janet, et des ethnologues l'ont observée chez certains peuples archaïques, comme les Aborigènes ou les Buschmen . Chez les Aborigènes, par exemple, cette capacité subit un encadrement culturel très précis: le corps est cartographié en zones qui correspondent à des proches, et qui sont en quelque sorte chargées de détecter leur présence, et de renseigner sur leurs états intérieurs . Que survienne tel soubresaut musculaire, on le sujet saura que c'est telle personne qui approche, avec tel état d'âme, etc. . Or, d'une façon certes moins éduquée, mais toujours efficace, les somnambules magnétiques du XIX^e avaient le sentiment intime de l'approche, de la présence , et de la personnalité morale de telle ou telle personne avec qui on les mettait en rapport. Il est frappant de retrouver, mais transposée dans un autre domaine, cette faculté chez certains peintres médiumniques . Ainsi, Gasparetto, déjà cité, ressent avec précision la personnalité du maître qu'il incorpore. Cette dernière

se signale par des vibrations particulières (Lap, p. 234 sq.), par un climat sui generis , sentiment qui, à son tour, va se traduire par une impulsion picturale spécifique. Manet, par exemple, est identifiable par l'optimisme qui émane de sa personnalité, et le sentiment que produit sa présence se traduit en mouvements et couleurs.

8- Autre point commun, qui fait vaciller nos repères et brouille les frontières que nous établissons entre les activités, entre la médecine et l'art par exemple, c'est le fait que certains artistes médiumniques sont aussi des guérisseurs. Ainsi Lesage, peu après son appel, sous l'influence d'une amie intéressée par le magnétisme, devient guérisseur pendant une courte période, entre juillet 1913 et janvier 1914; très vite ses dons présumés attirent la foule: jusqu'à 250 personnes se pressent pour recevoir ses soins, ce qui lui vaut d'ailleurs de passer en correctionnelle pour exercice illégal de la médecine. Mais, en 1916, après un séjour de deux ans dans les tranchées, il reprend son travail dans la mine, et abandonne les soins, car ses guides lui ont demandé de se consacrer désormais uniquement à la peinture . De même, l'artiste brésilienne Alice Bitte prétend capter des entités de l'au-delà, afin d'aider, par ses dessins, les esprits à se réincarner; elle veut aussi prêter assistance aux nouveaux nés et aider les mères à accoucher (Lap, 237). Elle se donne comme la collaboratrice humaine d'une équipe de désincarnés placée sous la direction d'Einstein et de Pasteur. Pour cela, elle capte les entités pour les malades et les fixe dans des couleurs qui aident à les transporter dans les régions supérieures; chaque entité ainsi captée est porteuse de parcelles d'énergie.

9- Ce dernier point nous mène à un autre point de contact entre la médiumnité à orientation métagnomique, et sa parente artistique. A nouveau, un bref point d'histoire. Parmi les phénomènes les plus troublants attribués aux anciens somnambules magnétiques, il y a les transpositions sensorielles. Tout se passe comme si le sujet, pendant la transe, avait accès à un mode de sentir antérieur aux

spécialisations sensorielles, ce qui lui permettait de transposer les données des sens les uns dans les autres - ou presque. Certains somnambules voient avec la nuque, l'épigastre, les pieds, l'extrémité des mains; d'autres entendent les couleurs ou voient les sons, etc. Ce mode de perception propre aux somnambules a travaillé les conceptions de l'esthétique (au sens large comme au sens restreint) du siècle dernier; ainsi, il faut probablement y voir la source du fameux poème des voyelles chez Rimbaud, et j'ai pu faire l'hypothèse qu'il a inspiré les conceptions esthétiques de Kandinsky. Or, on voit chez certains artistes médiumniques se produire, à la faveur de la transe, le même type d'échange entre les différents registres sensoriels. Certains voient les sons, d'autres traduisent le mouvement en couleurs. Ainsi Gasparetto, on l'a vu, quand il se trouve dans son état vigile normal, affirme détester la peinture, et n'aimer que la danse. Et, de fait, en transe, il danse ses toiles, c'est-à-dire qu'il traduit en figures et couleurs les impulsions gestuelles. De même d

10 -Enfin, last but not least, à lire les biographies des artistes médiumniques, on ne peut pas ne pas être frappé par la fréquente irruption, dans leur vie, des phénomènes que l'on dit aujourd'hui paranormaux . Certains sont perturbés par des messages ou des hallucinations télépathiques spontanés, d'autres par des prémonitions, d'autres encore par des esprits frappeurs. Marijan Gruzewski semblait réunir toutes ces aptitudes : en transe, il manifestait des accès de clairvoyance, produisait des déplacements d'objets, de l'écriture directe, des matérialisations d'ectoplasmes aussi nettes que celle du célèbre médium Guzik. Le créateur marocain Mohamed Ajnakine, descendant d'un marabout, manifestait, paraît-il, des dons télépathiques. Madge Gill avait l'habitude de faire spontanément aux gens qui l'abordaient des prédictions, dont certaines se seraient réalisées, et, aux dires de certains proches, des objets se déplaçaient tout seuls dans sa maison, on y entendait des bruits inexplicables ... Mais il y a plus: dans certains cas, c'est dans leur production artistique que la métagnomie fait irruption. Gruzewski liait parfois

l'expression artistique et ce que les métapsychistes appellent la psychométrie: il parvenait à dessiner le visage d'inconnus quand on lui remettait un objet leur appartenant . Évidemment les activités artistiques mettant en jeu la sphère visuelle, le mouvement ou le son, se prêtent mal à la production et surtout au repérage de tels phénomènes, et c'est sans doute pourquoi il sont plus souvent attestés chez les médiums tournés vers l'usage de la parole, vers la poésie, l'écriture ou le récit fantastique. On a vu le cas de Mrs Curran, qui donnait en état de transe des textes dans une langue inconnue d'elle, et même de son entourage. Le dossier a été étudié par le professeur Walter Prince. Les matériaux accumulés sur le cycle de Patience Worth, la communicante présumée de Mrs Curran, sont imposants et suscitent une immense perplexité. Ainsi le poème en prose intitulé Telka, dont les 270 pages, écrites en dialecte anglo-saxon du XVII^e siècle, furent dictées par le médium en moins de trente-quatre heures. Si l'on en croit les analyses qui ont été effectuées, ce texte est composé de 90% de mots de pure origine anglo-saxonne et ne comprend aucun mot entré dans la langue anglaise après 1600. D'autre part les structures grammaticales de l'époque y sont parfaitement maîtrisées, et le texte va jusqu'à reproduire des particularités dialectales caractéristiques .D'où cette femme qui m'avait reçu qu'une éducation très décousue tirait-elle cette masse de savoir? De même, les récits "martiens" d'Elise Müller, alias Hélène Smith, contiennent des informations , notamment des passages où l'on est en droit de suspecter l'intervention de la xénoglossie. On sait que le psychologue suisse Théodore Flournoy avait tenté d'expliquer ces xénoglossies présumées, par des phénomènes de cryptomnésie, en les attribuant à des souvenirs d'enfance, qui, à l'insu même de la jeune femme, se seraient réactualisés à travers d'étonnantes productions mythopoïétiques. Mais de l'aveu même du psychologue suisse Olivier Flournoy, petit fils de Théodore, la question n'a pas vraiment été tirée au clair par les linguistes éminents auxquels son illustre grand père avait confié le dossier pour expertise (de Saussure, Henry, Barth, Michel, Oltamare), et il n'est pas certain que Flournoy lui-même croyait totalement à

cette explication, qui semble lui avoir été en partie dictées par des considérations tactiques et diplomatiques liées à sa position institutionnelle .

Enfin, à Jersey, la production poétique inspirée de Charles Hugo semble avoir été traversée par des éclairs de lucidité, dont les procès-verbaux ont gardé la trace. Le but des séances n'était pas d'objectiver la voyance, il s'agissait, avant tout, de capter les poèmes dictés par la Bouche d'Ombre, mais, néanmoins, la métagnomie émergeait ici et là, de façon spontanée, sans que l'on eût cherché à la cultiver et à la reproduire, comme si elle était parfois, si l'on peut dire, à fleur de conscience, dans ces processus créateurs. Richet estime d'ailleurs que si la médiumnité de Charles Hugo avait été cultivée à produire de la métagnomie plutôt que des poèmes, il aurait prouvé "d'un pouvoir de lucidité égal à celui des plus grands médiums de la métapsychique " .

*

Ces derniers exemples montrent que l'on a des "cas mixtes": chez certaines personnes l'art et la métagnomie semblent cohabiter en permanence, chez d'autres on passe d'un registre à l'autre, comme si leurs facultés manifestaient une instabilité et une polyvalence qui empêche de les emprisonner dans une activité catégorisée.

Le passage de la médiumnité classique, avec éventuellement émergence de facultés métagnomiques, à la production artistique, semble être le plus souvent attesté. Gruzewski, on l'a vu, a d'abord été un médium à effet physique, jusqu'au jour où, pendant une séance, un visiteur a demandé au guide du jeune homme de le faire dessiner, ce qui a déclenché l'éclosion brutale d'une potentialité artistique restée chez lui en sommeil. Jeanne Ruffié reçoit d'abord par l'écriture automatique des messages des esprits, qui vont peu à peu se transformer en dessins; on, assiste chez elle à une transition presque insensible entre la médiumnité spirite "normale" et l'activité artistique. Même évolution chez Hélène Smith, qui commence par recevoir des

messages "classiques " de son guide Léopold, avant de passer à des cycles romanesques ou picturaux. Quant à Léon Petitjean, il commence, lui aussi, à rédiger des messages dictés par les esprits, notamment celui de sa mère défunte, avant de se mettre, sous leur impulsion, à effectuer des dessins...

Mais si l'on voit des médiums qui deviennent artistes, on voit aussi, à l'inverse, des artistes qui deviennent médiums. Le cas de Pascal Fortuny est représentatif de ce trajet. Ce voyant, dont les chercheurs de l'Institut métapsychique purent étudier les dons, entre 1923 et 1926, s'était d'abord fait connaître comme peintre, poète et écrivain, avant que la métagnomie ne fasse irruption dans sa vie, de façon subite et spontanée, à la suite du décès accidentel de son fils .

En résumé, il semble tenir à peu de choses, finalement, que le sujet bascule, dans certains cas, vers la création artistique, plutôt que vers l'exercice de la voyance; souvent c'est la caisse de résonance du milieu et des proches, et même des circonstances locales contingentes, qui décident de l'orientation finale. Comme l'écrit Osty,

On désira d'abord des manifestations de l'au-delà, G devint médium à télékinésies, à matérialisations, à connaissance paranormale. Il se montra ensuite, à mesure qu'on le demanda, littérateur en prose et vers improvisés, mime, acteur, et finalement peintre. On eût peut-être, si on l'avait tenté, fait de lui un musicien, un danseur, et beaucoup d'autres choses. C'est peintre en somnambulisme qu'il a voulu rester." (121)

On dirait que la différenciation des facultés n'intervient qu'en fin de course, pour aboutir, dans un cas, à une oeuvre répertoriée comme brisant les canons de l'activité artistique, et dans l'autre, à des activités psychiques brisant les frontières que notre société impose au sujet. Tout se passe comme si si l'art médiumnique et la

métagnomie nous renvoient vers un mode d'expérience antérieur aux spécialisations culturelles, comme si elles plongeaient leurs racines dans un ensemble de potentialités susceptibles de s'actualiser selon les contextes et les moments culturels. Ce qui nous renvoie à un mode d'expérience où ces diverses activités n'étaient pas encore dissociées et spécialisées, à la pratique des chamanes dans le monde archaïque. Comme l'a bien montré Eliade, le chamane danse, peint, bat le rythme avec son tambour, parle le langage secret, le chant des oiseaux, voit à distance, crée des miracles, visite les cieux et les enfers, guérit les corps et les âmes, raconte des épopées; son activité peut être considérée comme la souche-mère d'une bonne partie des activités humaines.

Osty, au début de ce siècle, en étudiant l'art médiumnique, prolonge cette réflexion, à cette différence près qu'il qu'il admet franchement les phénomènes paranormaux que l'on prête aux chamanes, et qu'il réfléchit à une théorie du psychisme susceptible de les englober. L'art des médiums est à ses yeux la manifestation, certes actuellement résiduelle, d'une potentialité créatrice toujours prête à se réactualiser et à prendre des visages nouveaux. Il est en quelque sorte, pour reprendre une belle formule de José Pierre, " l'éternel matin de la création" .

*

L'intérêt de l'art médiumnique n'est pas seulement de nous faire entrevoir certains mécanismes sous-jacents de la création artistique, il est aussi de nous conduire à élargir son registre au-delà des formes accréditées. En effet, sans que nous nous en rendions compte, nos appréciations esthétiques communes sont tautologiques. Une oeuvre est reçue comme artistique quand le pouvoir symbolique la désigne comme telle, quand une inscription matérielle quelconque assume sa permanence à travers le temps, quand elle est signée, quand son statut est clairement

défini et couvert par une autorité . Mais les productions mythopoïétiques fugaces de médiums comme Hélène Smith ne sont-elles pas aussi, à leur manière, des "oeuvres d'art"? Des sortes de "dessins de sable" psychiques? Et les récits de ces personnes qui, par milliers, en Amérique du nord et du sud, affirment avoir été en contact avec les extraterrestres, avoir été enlevés par eux et avoir subi leurs sévices, ne sont-ils pas, dans le prolongement des épopées cosmiques d'Hélène Smith, aux limites de l'art médiumnique?

Pour aller dans ce sens, je vais m'attarder un peu sur ces étonnantes productions ectoplasmiques qui furent obtenues pendant les trois premières décennies de ce siècle, et dont les photographies nous montrent parfois des visages d'une extraordinaire expressivité. Trucages et simulations, objecte la rumeur rationaliste, qui tient la chose pour définitivement réglée, et stigmatise ces errances. Je n'entrerai pas ici dans ce débat. Quand bien même, en effet, la rumeur rationaliste aurait intégralement raison - ce qui, à mon sens, est loin d'être prouvé - quand bien même les phénomènes en question relèveraient tous du trucage et de la simulation, nous serions néanmoins en présence de productions "artistico-médiumniques" d'une extraordinaire puissance, qui semblent taillées sur mesure pour étayer les thèses d'un Dubuffet, avec leur caractère fugace, grimaçant, inachevé, et surtout avec l'ambiguïté qui plane sur leur statut de réalité. Le malaise indescriptible qui se dégage de ces visages déformés, de ces fantômes auxquels une volonté cachée a imposé une étrange stylisation, de ces espèces de personnages qui semblent s'étirer, se vider de l'intérieur, tient pour une part au mystère qui entoure les conditions même de leur production. Lorsqu'on lit en effet les textes de Geley, de Schrenck-Notzing, de Geneviève Alexandre-Bisson, on est en effet frappé par le contraste entre les précautions draconiennes dont les expérimentateurs affirment s'être entourés, et l'aspect "fabriqué de main d'homme", que semblent revêtir les ectoplasmes présumés. revêtent les ectoplasmes grimaçant, grossier, des apparitions qui peuplent le cabinet, surgissent à côté de la médium, se posent sur sa tête, ou se superposent sur la photo

comme si elle était truquée. Le premier mouvement est de penser que les expérimentateurs ont été abusés par un grossier trucage; car les ectoplasmes présumés, loin de revêtir l'aspect que traditionnellement, on prête aux fantômes, semblent au contraire manifester de façon ostensible leurs caractère d'artefacts, comme pour mieux confondre le médium et les expérimentateurs, en exhibant l'étrange mélange d'ostentation et d'élusivité qui semble le trait dominant des productions paranormales. En effet, ils semblent plats, faits de carton, de papier, de tissu, et quand ils montrent des visages humains, les modèles dont l'artiste semble s'être inspirés ont subi une curieuse stylisation. Mais voilà, à lire les précautions prises, on ne voit pas comment ils ont pu arriver là, et la perplexité redouble. En effet, si l'on en croit les procès verbaux, avant chaque séance, la médium a dû se déshabiller, puis on lui a ausculté le vagin, l'anus, la bouche, les aisselles. Elle a ensuite été emprisonnée dans une sorte de collant, et son visage a été enveloppé dans une résille. Enfin, dans une pièce complètement nue, elle a été à nouveau emprisonnée dans une sorte de filet. Et pourtant la voici environnée d'espèces de silhouettes qui semblent avoir été découpées dans du carton ou du papier, au point que, dans certains cas, on croit voir nettement les rebords un peu pliés du matériau qui a servi à faire les collages, ce qui, évidemment, a fait crier au trucage. Tantôt ces étranges personnages semblent se tenir à côté d'elle, parfois elles ont l'air de sortir de son corps, de sa bouche; dans certains cas elles sont posées sur sa tête; sur son épaule, et parfois on dirait qu'elles flottent dans l'air et semblent se superser à la photo. Peut-on supposer sérieusement un seul instant que ces photos ont été truquées par des savants aussi respectables que Geley, Richet ou Schrenck-Notzing? Mais alors, ces silhouettes, d'où sortent-elles? De son vagin ou de son anus? Mais comment la médium a-t-elle pu les extirper ensuite du collant? Les aurait-t-elle sorties de son estomac? Comment ont-elles pu passer à travers la résille? Comment a-t-elle pu les déployer, et sur quoi sont-elles accrochées? Et comment pourraient elles avoir cet aspect, après un séjour dans l'estomac ou dans le vagin qui devrait les avoir

réduites à l'état de boules gluantes? Pourquoi, si elles étaient dans l'estomac, la médium ne les a-t-elles pas rendues quand, à la fin de la séance, on lui a administré un vomitif? Et où sont elles passées après la séance? Sont elles retournées sagement se lover dans le vagin ou l'estomac, après être passées à nouveau, on ne sait comment, à travers le collant ou la résille? Autant de questions qui restent sans réponse si on refuse la solution qui consiste à accuser tous les expérimentateurs de collusion.

"C'est aussi longtemps, écrit Dubuffet, que le mot d'art n'est pas prononcé (...) que s'exerce en pleine innocence et pleine santé la vraie intention créative. " Ici on ne saurait mieux dire: nous sommes aussi éloignés que possible de ce que notre culture nous autorise à considérer comme une oeuvre d'art; nous sommes devant ce que notre univers intellectuel nous invite à considérer comme une abjection. Et pourtant, ces silhouettes, ces visages, ces paquets de substance, ces doigts inachevés, ces ébauches de corps, s'ils étaient exposés dans un musée d'art brut sans mention de leur douteuse provenance, ne pourraient-ils pas être homologués comme des oeuvres d'art brut ? Ils possèdent même, au plus haut point, en tant qu'ectoplasmes, les traits que Dubuffet considère comme typiques de ce genre de création : l'inquiétante étrangeté, la fugacité, l'instabilité, le caractère éphémère, inachevé...Ainsi, quand Dubuffet décrit les créations picturales du peintre médiumnique Ossorio, ne croirait-on pas qu'il décrit ces ectoplasmes?

Un peintre qui s'applique à retenir ses figures de prendre corps! Nous voici dans des parages grandement éloignés des visées de l'art européen classique. Celui-ci n'était pas - ah non! - philosophique. Il croyait ferme au règne des corps, bien indépendant de tout autre. Il se tenait pour une sorte de ministère des corps, auquel toute intrusion dans aucun autre domaine était interdite. Aux yeux d'Ossorio, la prise de corps des choses semble accident fortuit, aussi peu essentiel que l'est, par exemple, à un gaz, de passer dans l'état liquide. Tout corps lui paraît un esprit passant

occasionnellement dans un champ où les yeux peuvent l'apercevoir. Il n'a guère en somme, pour ce peintre, de corps. Il ne voit qu'esprits dans le monde. (...) Ce qui me frappa le plus, quand je connus ces peintures, fut la faible existence donnée aux personnages. Tous les moyens sont employés à les empêcher de prendre existence. D'abord celui-ci, dont j'ai déjà parlé, de les figurer par deux dessins se chevauchant l'un l'autre, qui produit un effet très inconfortable. Mais déjà cette façon de les dessiner par des traits si sommaires (comme pour souligner leur appartenance à une création fallacieuse de la cervelle de l'homme, et non pas au règne des réalités); et puis, comme je l'ai dit, souvent en négatif. (...) De leur prêter aussi comme une transparence. De les recouvrir après cela de taches, de zébrures, comme dans une intention de les effacer. De leur donner ces allures dansantes idiotes, et ces expressions de visages inhumaines; et cet air de flotter, cet air de poussières en suspens dans un rayon de lumière, comme s'ils échappaient à la pesanteur, comme s'ils n'étaient pas encore adaptés à la pesanteur. Et cela s'augmente parfois encore (notamment dans les sujets qui sont découpés) de ce que les personnages sont inscrits dans des formes outrageusement arbitraires (...) faites de chantournages compliqués, et aussi peu naturelles que possible; et ces formes sont liées à eux en dépit de toute logique, cherchant évidemment à se substituer à leurs formes, ou du moins à devenir une de leurs formes, sous le regard d'on ne sait quelles voyances. (...) . Le combat que mène cet être - cette instance d'être - pour essayer de prendre opacité, de fortifier son individuation, de boucher les renaissantes fuites par où celle-ci s'échappe sans cesse (l'enveloppe est des plus poreuses) et de se défendre des pénétrations extérieures qui s'opèrent en lui, ce combat apparaît un des thèmes insistants de l'épopée chantée par ces quatre cents peintures. "

J'ai fait allusion au thématisme, à la stylisation spontanée qui semble caractériser ces créations ectoplasmiques. Ce point est suffisamment surprenant et instructif pour qu'on s'y attarde quelque peu. Ainsi, en 1912 et 1913, une série

d'expériences a été conduite avec Eva Carrère, pendant lesquelles ont été produits des ectoplasmes dont les photographies prises au magnésium montrent les visages d'hommes politiques célèbres, mais retouchées, déformées, stylisées. Or, on a pu montrer que ces ectoplasmes semblent avoir été inspirés au médium par des photographies parues dans les journaux des jours précédents. Ainsi, le dix sept novembre 1912, la photo du président Wilson paraît dans le journal Le Miroir. Dix jours plus tard, lors d'une séance, le même visage surgit, étrangement déformé, pendant une séance, accompagné des mots MIRO. De même, le six mars, apparaît pendant une séance un autre visage évoquant celui du président français Poincaré; or la presse avait publié son portrait le 21 avril. Il semble évident qu'Eva Carrère a été inspirée, à chaque fois, par l'actualité; en 1912, Wilson et Poincaré venaient juste d'être élus. La même année a eu lieu le vol de la Joconde, qui a été abondamment commenté par la presse, et, peu de temps après, une forme ectoplasmique, pendant une séance, imite le visage de la Joconde. Ce qui est frappant, dans tous les cas, dans l'"oeuvre ectoplasmique" (réelle ou simulée), c'est le travail plastique effectué sur la réalité, à partir de réminiscences subliminales. La matière des souvenirs subit un travail de réélaboration qui consiste à sélectionner et renforcer certains traits, à abrégier et modifier le réel de départ. D'autre part, d'après les expérimentateurs, la manifestation ectoplasmique est en évolution constante, elle est vivante; ainsi, des clichés successifs pris à des intervalles de quelques minutes montrent que ces visages n'ont cessé d'évoluer: leurs contours, leur expression, la position de la tête, se modifient de cliché en cliché. Une première photo montrera un visage aux yeux moitiés clos, la seconde aux yeux grands ouverts, les traits se modifient, se perfectionnent en quelques minutes, ce qui, entre parenthèses, complique énormément l'hypothèse du trucage, car il aurait fallu que la médium ait "quelque part" en réserve, non pas un, mais plusieurs personnages, et qu'elle les ait pu les exhiber à quelques minutes d'intervalle.

Les mêmes remarques peuvent être faites à propos des fameux moulages de

mains de fantômes effectués à l'institut métapsychique, objets apparemment impossibles, pour de nombreuses raisons techniques; objets dont on n'a jamais pu déceler par quels subterfuges ils auraient été fabriqués par les médiums et amenés à l'insu des expérimentateurs; objets bien réels pourtant, que l'auteur de ces lignes a tenu entre ses mains, pour sa plus grande perplexité - véritables moulages "achéiropoïétiques", c'est-à-dire "non faits de mains d'homme", qui semblent nous renvoyer aux sources mythiques de l'oeuvre d'art, pour la plus grande confusion de tous nos registres.

Les théories qui ont germé dans le sillage de ces observations sont aussi intéressantes pour notre propos que les ectoplasmes, réels ou fabriqués, d'Eva Carrère. En effet, les métapsychistes, comme Bozzano, Geley, ou encore Théodore Flournoy, ont cru déceler, dans ces manifestations ectoplasmiques, le travail d'une force plastique qui serait en quelque sorte la manifestation primitive et spontanée de l'art au coeur même de la vie. Ainsi, en 1914, Flournoy écrit à propos d'Eva Carrère :

Les souvenirs latents du médium, ou les jeux de son imagination, se matérialisent littéralement au dehors, et deviennent visibles et photographiables, en modelant à leur image la mystérieuse substance sécrétée par son organisme. C'est d'ailleurs l'explication fournie par Eva elle-même au cours de ses trances: "Le médium, dans son somnambulisme, prétend que la substance matérielle palpable n'est qu'un déchet, et que le principal, c'est une force invisible, qui se dégage de lui en même temps que la substance et la façonne comme un sculpteur pétrit sa glaise." Une sorte de démiurge, qui crée les objets en imprimant directement dans la matière amorphe les idées qui lui passent par la tête ou les rêves de son imagination.

Cette force qui serait à l'oeuvre dans les manifestations ectoplasmiques, les métapsychistes la nomment l'idéoplastie. Le concept a toute une histoire, et, étant

donné l'importance décisive qu'il revêt, au début du XX^e siècle, pour les théoriciens de la médiumnité, aussi habituel du terme, que pour la réflexion sur l'art médiumnique, on ne peut faire l'économie d'un détour.

Pendant tout le XIX^e siècle, la pensée a été travaillée par les phénomènes physiologiques et psychiques du somnambulisme magnétique, qu'il s'agisse des modifications considérables de l'économie vitale observés pendant la transe, ou des manifestations psychiques également produites dans cet état. Un des courants les plus stimulants du magnétisme, le courant "imaginationiste" , a attribué ces phénomènes aux puissances de l'imagination, mais en leur donnant un sens dynamique bien plus étendu que ne le fait la tradition philosophique occidentale, qui ne voit en général dans l'imagination qu'une "maîtresse d'erreur et de fausseté" . Renouant, au début, à leur insu, mais, bien vite, en pleine connaissance de cause, avec les conceptions de la Renaissance qui faisaient de l'imagination une puissance créatrice - la *vix creativa* par rapport à la *fantasia* - les "imaginationistes" vont faire de l'imagination une puissance capable de modifier le corps propre et de déboucher sur certains phénomènes psychiques comme la lucidité magnétique. Vers 1860, toutes ces idées cristallisent autour de la notion d'idéoplastie. Le terme est proposé par Durand de Gros dans son Cours théorique et pratique de braidisme . Au sens strict, il exprime la faculté manifestée par la suggestion hypnotique de remodeler la conscience de l'hypnotisé; au sens large, la capacité propre à la pensée de modeler la matière vivante selon un thématisme - capacité révélée et grossie par les phénomènes de suggestion, mais présente de façon latente en tout être humain. Pour Durand de Gros la notion d'idéoplastie exprime l'essence même de l'esprit, qui est une "force qui sent ." Ensuite le terme va être repris par les théoriciens des recherches psychiques . Ochorowicz l'emploie dès 1884 , pour désigner la réalisation physiologique d'une idée suggérée , puis Richet, Schrenck-Notzing, Geley, Bozzano, Juliette Alexandre-Bisson, Osty, etc., y ont recours pour penser les phénomènes observés entre 1912 et 1914 avec Linda Gazzera et Eva Carrère. Elle va devenir ensuite la catégorie

centrale de la métapsychique, son concept directeur. Mais elle va aussi - et c'est évidemment ce point qui nous intéresse ici - elle va aussi stimuler la réflexion sur l'art, en l'enracinant dans la réalité profonde de la Vie. Ainsi, certains chercheurs en viennent à se demander si l'activité artistique ne serait pas déjà en germe dans la nature, dans la physiologie même: c'est cette voie qu'explore par exemple le colonel de Rochas, quand il cherche à dégager l'origine physiologique du geste, de la musique et de la danse, ou encore Emile Magnin, quand il tente d'établir un pont entre l'art et l'hypnose. Il y a là tout en ensemble de réflexions propres à la fin du XIX^e siècle, que nous pouvons ici à peine effleurer. Nietzsche, notamment, s'est nourri de ces spéculations, et leur a donné un développement remarquable. Quand, dans Le livre du philosophe, il rêve à une physiologie supérieure pour laquelle l'artistique commencerait dans l'organique, quand, dans La Naissance de la tragédie, il considère les manifestations plastiques des rêves comme " un effet d'art spontané de la nature", ne dirait-on pas qu'il songe à ces manifestations ectoplasmiques, ou, pour être plus précis, qu'il les anticipe? Comme je l'ai montré dans un ouvrage récent, le renouveau de l'art au début de ce siècle doit autant au travail sourd de la métapsychique, qu'aux influences exotiques. Seulement, cette influence est restée limitée à l'art; on a exalté les pouvoirs créateurs de l'imagination " dans les limites de la simple production artistique", et on a rejeté l'déoplastie du reste de la culture, notamment de la psychologie, en confiant à la pensée de Freud la tâche de colmater la brèche et de penser les mécanismes de la création sans avoir affaire à cette notion sulfureuse. C'est pourquoi l'idée d'assimiler les créations ectoplasmiques à des oeuvres "d'art involontaire" heurte tant nos habitudes mentales, alors qu'elle était assez couramment acceptée vers 1925.

Mais cette comparaison entre l'art médiumnique et la médiumnité spirite est métapsychique resterait historiquement à courte vue si on ne la mettait en perspective avec un fonds de pratiques aussi anciennes que l'humanité elle-même. Comme je l'écrivais, l'idée d'art médiumnique a une signification récente, il est lié au développement du spiritisme et des sciences psychiques au siècle dernier. Mais, si on l'extrait de ce contexte récent et daté, on peut aussi lui donner une très grande profondeur historique. On peut même, à vrai dire, invoquer des phénomènes humains, dans le temps et dans l'espace, qu'il faudrait des livres entiers . Soient donc deux exemples tirés de la magistrale étude donnée par Jean Clottes, le conservateur des grottes nationales, et David Lewis-Williams, spécialiste du chamanisme , à propos de l'art pariétal. Ces deux chercheurs ont associés leurs compétences pour tenter d'interpréter la signification des peintures rupestres. Partant du constant que les phénomènes de la transe ont une base physiologique commune à tous les êtres vivants, et un ancrage culturel très variable, ils ont essayé de croiser ces deux points de vue. Malgré la diversité des cultures, et les écarts temporels considérables qui sont en jeu, les auteurs pensent que leur rapprochement est fondé, à cause de l'identité de la structure du système nerveux chez tous les êtres humains. L'entrée dans une grotte contribue plus que tout autre condition à induire des états de conscience altérés; en effet, l'isolement, la déprivation sensorielle, le froid, l'humidité ambiante contribuent à produire la transe. Les hallucinations suscitées par le spectacle de la grotte devaient se combiner avec les images qui se trouvaient naturellement sur la paroi .

Comme on ne dispose d'aucun document permettant de savoir ce que pensaient les hommes du paléolithique, les auteurs étayaient leur dires de façon indirecte, en prenant l'exemple des San d'Afrique du Sud . On a eu , au début du siècle, la possibilité d'enregistrer avec précision les croyances qui animent leurs artistes. L'élan est pour eux l'animal clé, à cause de sa puissance magique, qui est répandue dans tout l'univers, mais se trouve particulièrement concentrée dans les antilopes et les élans.

Quand un élan est tué, l'endroit de sa mort est rempli de puissance. Le chamane peut alors se livrer à une danse susceptible de déboucher sur une transe, et se mettre à peindre dans ces conditions spéciales. A ces fins, il utilise comme ingrédient le sang de l'animal (33) . " Ces dessins devenaient alors des réservoirs de puissance. En dansant dans les abris sous roche, les chamanes se tournaient pour faire face aux peintures lorsqu'ils ressentaient le besoin d'augmenter leur puissance. Alors, comme l'électricité, elle se déversait en eux depuis les peintures et les catapultait dans le monde des esprits. " (33) Or ces peintures, en Afrique du sud, se trouvaient sous terre; les chamanes artistes étaient censés pouvoir obliger les esprits du monde inférieur à traverser la roche, ce qui leur permettait de recréer leurs visions, de les concrétiser. De ce fait, la paroi rocheuse prenait pour eux une signification particulière. Elle n'était pas un fond de décor neutre, mais " un voile tendu entre notre monde et celui des esprits. " (33) qui bouillonnait derrière elle. On ne pouvait donc y placer n'importe quel animal à son gré: la structure de la paroi déterminait la nature des peintures; et c'est pourquoi les sujets étaient restreints: ce n'est pas l'art des peintres qui explique cette limitation, mais les règles très précises qui pèsent sur eux.

D'autre part, en franchissant les niveaux du cosmos, les chamanes changeaient de formes, ils redevenaient des animaux. C'est la raison pour laquelle, selon les auteurs, une bonne partie des peintures d'animaux d'apparence réaliste représentées sur les parois des grottes ne sont pas, aux yeux de ceux qui les ont peintes, des animaux, mais des animaux-esprits, des hommes-esprits ou des chamanes transformés. (34)" En un sens ces complexes panneaux ornés San étaient des sortes de scènes aménagées attendant des acteurs chamaniques dont les états de conscience altérée s'empareraient des images de visions anciennes, les vivifieraient , y ajouteraient de nouvelles perceptions et enrichiraient ainsi le cosmos chamanique. " (35)

L'hypothèse de Clottes fait fond sur l'idée d'une unité de l'art pariétal paléolithique, dans le temps et dans l'espace. Sa stabilité aurait duré quelques 25000

ans , et son unité tiendrait aux contraintes que s'imposaient les artistes. Un trait frappant de cet "art", en effet, c'est l'ensemble de contraintes qui pèsent sur lui, notamment sur le choix des animaux représentés, qui laissent suspecter un ensemble de croyances sous-jacentes relativement stables. Ainsi, certaines couleurs ne sont jamais utilisées; les animaux ne sont pas campés dans un cadre, ils semblent plutôt flotter dans le vide , ce qui donne une impression d'irréalité. Leur profil est rarement montré, alors que de toute évidence les artistes en sont capables...

Clottes s'est essayé à des conjectures plausibles sur l'univers mental de ces artistes. Au centre de leurs conceptions, il y aurait la caverne. Des indices recueillis dans diverses grottes (85) montrent que les parois , les voûtes et les sols des cavernes possèdent une signification particulière, comme si les peintres avaient voulu pénétrer les surfaces. Dans certains cas on voit qu'il ont touché les surfaces, qu'il les ont marquées, qu'ils y ont inséré de petits objets. Tout ce passe comme si ces grottes menaient à l'étage souterrain du cosmos. " Parois, voûtes et sols n'étaient que de fines membranes qui les séparaient des créatures et des événements du monde inférieur. Ceux qui se rendaient dans les cavernes les considéraient comme des lieux redoutables, liminaux, qui, à proprement parler, les amenaient dans un autre univers. " (85) C'est pourquoi les artistes ont incorporé le relief des parois à leurs peintures, non seulement visuellement, mais tactilement. Couleurs , lignes , protubérances, sont intégrées à l'oeuvre en cours, exactement comme les rêves prennent souvent pour point de départ les phosphènes du champ visuel; il y a donc une interaction réciproque entre le créateur et la surface, et, dans d'autres cas, entre le créateur et les spectateurs(91). Ainsi les torches utilisées par les peintres devaient permettre de faire saillir le relief, et de faire jouer les ombres, de les intégrer à l'oeuvre elle-même. Par exemple, selon la position du flambeau, tel détail de la surface rocheuse pourra devenir la ligne dorsale d'un animal. Ainsi, si les fameux chevreaux pommelés de la grotte de Pech merle ont une tête très petite, c'est que que le relief a dicté cette anatomie .

Un autre point remarquable, c'est que les animaux représentés ne sont jamais peints dans un cadre naturel mais semblent flotter dans le vide, et que leurs tailles ne sont pas accordées à la réalité, un mammoth, par exemple, pouvant être plus petit qu'un cerf. Ce sont là, d'après les auteurs, des traits caractéristiques du vécu de la transe. Les animaux sont sortis de la réalité et flottent sur les parois, car il ne s'agit pas de montrer des animaux, mais de manifester des forces, des présences; les artistes ne représentent pas leurs visions comme on dessine un portrait, ils les recréent, les revivent en les fixant sur la voûte. De même, l'interprétation que les auteurs donnent des fameuses mains négatives montrent encore le gouffre qui sépare nos conceptions de l'art, de celles qui ont dû habiter les artistes du paléolithique supérieur. Selon la conception traditionnelle, les mains négatives seraient autant de " signatures " individuelles. Or, selon Clottes et son collègue, il ne s'agissait pas à proprement parler de peinture; ce que nous concevons comme de la peinture, ou des signatures, aurait été une substance rituellement préparée, chargée de pouvoir, et ces marques à nos yeux anodines et sans relief avaient sans doute un impact émotionnel et spirituel considérable pour les hommes du paléolithique.(96)

*

Si proches par les potentialités psychiques qu'elles semblent mettre en oeuvre, la métagnomie et la médiumnité artistique ont encore en commun d'avoir été "ostracisées" par la culture dominante. Les théoriciens de l'art ne savent pas où mettre ces créateurs incongrus et non identifiés. Comme l'écrit joliment Michel Thévoz, "l'art brut, ce pourrait être une sorte de schmürz surgi inopinément sur le devant de la scène artistique, et dont les acteurs attitrés ne veulent rien savoir, fût-ce sur le mode la controverse." De même, comme je l'ai montré dans un ouvrage récent, les conceptions de la psychologie occidentale, qu'elles soient inspirées par la psychanalyse freudienne ou au contraire par le cognitivisme, se sont élaborées en

ignorant les matériaux accumulés, à la charnière des deux siècles, par les recherches psychiques, contre lesquelles elles ont fait barrage. Il ne faut donc pas s'étonner si le Schürz artistico-médiumnique concentre sur lui le rejet de l'art brut, et celui de la métapsychique, au point de n'apparaître plus guère que comme une incongruité. Or, dans les deux cas, ce qui a été rejeté comme un déchet ou comme une bizarrerie, pourrait bien, par une significative inversion, se révéler de vaste portée: la métapsychique pourrait bien nous plonger au coeur de l'énigme du psychisme, comme la médiumnité artistique (ou l'art médiumnique) aux sources même de l'art. L'art brut, l'art médiumnique, présentent l'immense intérêt d'ébranler l'humanisme esthétique qui prévaut de nos jours. Pour cette vision de l'art, comme le rappelle Luc Ferry dans un ouvrage récent, l'art ne peut plus exprimer le sacré, mais, indépendamment de toute transcendance, le génie dans sa puissante originalité. C'est oublier qu'en se retirant du sacré l'homme a découvert son abîme interne, qu'il fait désormais énigme pour lui-même, et que de ce fait l'art n'a pas totalement perdu son aura sacrée: loin de s'absorber dans l'expression de l'individu, fût-il génial - ce qui serait d'une irrémédiable pauvreté - il a désormais plutôt pour tâche, dans une culture fondée sur la stabilité d'un sujet garanti, d'exprimer l'horizon de potentialités sur lequel cette personne découpe sa présence fugace. Car l'art n'est encore l'art que pour autant qu'il s'oppose à l'enfermement, qu'il peut transir le moi, l'ouvrir, de façon sensible, vécue, sur une autre dimension. Avec l'art brut, avec l'art médiumnique, l'autre dimension venue transir le moi, c'est l'abîme du psychisme, au sens ou l'entendaient les métapsychistes. L'art médiumnique présente l'immense intérêt de balayer l'idolâtrie de l'auteur, de l'artiste-reconnu-signataire-de-ses-oeuvres, de montrer que la vraie source créatrice ne se trouve pas dans l'individu au sens banal du terme, mais dans un potentiel sous-jacent dont cet individu n'est rien d'autre qu'une création stabilisée par la culture.

