



N°10



L'ORDRE DU GRAFFITI

RICHARD CONTE



SOMMAIRE

Richard Conte - <i>Graffiti : le mot-valise (éditorial)</i>	p. 5
Christophe Genin - <i>Le Graffiti : phénoménologie de la réflexivité</i>	p. 9
Béatrice Fraenkel - <i>La délinquance lettrée des graffiteurs de New York</i>	p. 15
Denys Riout - <i>La peinture encrapulée : les picturo-graffitis</i>	p. 25
Jean Lancri - <i>Une journée très ordinaire : le 16 juin 1984</i>	p. 35
Rosine Klatzmann - « <i>Les passions impatientes</i> » un roman d'amour noir. 1984.....	p. 45
Lettre de Baptiste.....	p. 47
Serge Pey - <i>Le graffiti : un haïku terroriste</i> (propos recueillis par Richard Conte).....	p. 53
Thierry Chabanne - <i>Un graffiti, comme les autres ?</i>	p. 55
Gérard Zlotykamien - <i>Le labyrinthe</i>	p. 59
Florence de Mèredieu - <i>Artaud/graffiti</i>	p. 63
Jacques Cohen - <i>De l'écriture : graffiti et altérité</i>	p. 67

Lilas Vicaire - <i>Rencontre avec Hassan Massoudy, Calligraphe</i>	p. 81
Louis Chabot - <i>Le problème que posent les graffiti sinaïtiques de Serabit El Hadim</i>	p. 95

dossier TELEPHONE GRAFFITI

Gilbert Lascault - <i>Téléphone graffiti</i>	p. 101
Valerio Adami.....	p. 105
José Balmes.....	p. 106
Ben.....	p. 107
Vincent Bioules.....	p. 108
Blek.....	p. 109
Jean-Paul Chambas.....	p. 110
Richard Conte.....	p. 111
Lucio Fanti.....	p. 112
Philippe Favier.....	p. 113
Franta.....	p. 114
Jean Gourmelin.....	p. 115
Daniel Humair.....	p. 116
Michel Journiac.....	p. 117



Joël Kermarrec.....	p. 118
Peter Klasen.....	p. 119
Yannis Kokkos.....	p. 120
Jiri Kolar.....	p. 121
Denis Laget.....	p. 122
Julio Le Parc.....	p. 123
Ljuba.....	p. 124
Zwy Milshtein.....	p. 125
Michel Parré.....	p. 126
Ernest Pignon-Ernest.....	p. 127
Louis Pons.....	p. 128
Georges Rousse.....	p. 129
Antonio Saura.....	p. 130
Antonio Segui.....	p. 131
Jeanne Socquet.....	p. 132
Vladimir Velickovic.....	p. 133
Richard Conte - <i>L'appel du rythme</i>	p. 135
Jean-Luc Chalumeau - <i>Gérard Guyomard</i>	p. 139
<i>Professeur Alfred Tomatis - (entretien avec</i> Richard Conte et Jean-Clarence Lambert).	p. 141

<i>Bleck - L'œil poché</i> (propos recueillis par Richard Conte).....	p. 147
Balbino Giner.....	p. 150

LA METAMORPHOSE DES NAPPES
(catalogue de l'exposition Galerie Marion
Meyer 10 juin/13 juillet 1985)

Georges Hugnet - <i>La poésie du trait</i> <i>en liberté</i>	p. 155
Roland Penrose - <i>Poèmes spontanés</i>	p. 157
André Thirion - <i>De mains de maîtres</i> ...	p. 159
Victor Hugo - <i>Les griffonnages de l'écolier</i>	p. 189
<i>Bibliographie</i>	p. 192

Numéro préparé par Richard Conte

1^{re} de couverture œuvre de Gérard Zlotykamien

Photo de Rosine Klatzmann
A la Galerie Charley Chevalier

Ouvrage publié avec le concours du
Centre National des Lettres

PROFESSEUR ALFRED TOMATIS

entretien avec richard conte
et jean-clarence lambert

Richard CONTE : *Vous avez dit que « parlez, c'est jouer du corps de l'autre ». Au téléphone l'absence du corps de l'autre comme caisse de résonance n'est-elle pas compensée par l'activité graphique ?*

Alfred TOMATIS : C'est sûr, mais il existe un inconvénient au téléphone, c'est que la réponse que nous donne le téléphone de notre propre langage n'est pas très bonne. Cela dépend du fait suivant : pour que le téléphone puisse fonctionner on est obligé d'utiliser une membrane relativement forte car au bord des lèvres il y a une fréquence de 100 db. Cette membrane n'étant pas de très bonne qualité, la bande passante n'est pas excellente. Quand on parle au téléphone, la voix va vers l'autre et il y a un retour de l'autocontrôle. Si celui-ci n'est pas très bon, la structure du sujet est déjà un peu changée et son taux d'angoisse risque d'augmenter.

En second lieu cela dépend également si le sujet va prendre l'écouteur du côté droit ou du côté gauche. S'il le prend à gauche c'est un peu plus catastrophique car il perd son image corporelle : peut être que grâce à ces petits gestes comme des graffitis il essaiera de faire quelque chose. Si au contraire il le prend du côté droit, il sera beaucoup plus dynamique et aura un autocontrôle et une précision du geste plus sûrs.

R.C. : *Il devra dessiner de la main gauche.*

A.T. : Non, il ne devra pas dessiner de la main gauche car il n'y a pas d'inversion cérébrale : le cortex fonctionne toujours pareil, mais le sujet devra simplement tenir son écouteur de la main gauche en l'appliquant du côté droit. Dans ce cas, il ne fera pas des graffitis mais des dessins.

Je pense que le graffiti correspond à un moment pulsionnel. Le dessin c'est déjà du langage alors que par le graffiti c'est une pulsion qui s'exprime. Si on passe à l'oreille gauche, on empêche la créativité et on n'aura plus que les manifestations des pulsions de base : c'est

la machine automatique qui voudrait dessiner mais qui est bloquée dans sa créativité.

R.C. : *Pensez-vous que le téléphone procède à un filtrage et que ceci ait un rapport avec la psychologie des dessins réalisés dans cette situation ?*

A.T. : C'est vrai, c'est un filtrage. La voix devient monocorde, ou n'est plus la même au téléphone et notre image face à l'autre devient perturbée.

R.C. : *A propos de filtrage, pouvez-vous nous parler de votre méthode de pédagogie auditive et notamment de l'activité graphique des patients durant les séances ?*

A.T. : Il s'avère que les patients viennent ici bénéficier d'une pédagogie auditive. Plus j'avance, plus je suis sûr que les gens ne savent pas écouter. La dimension de l'écoute est extrêmement rare : les personnes qui savent tendre l'oreille volontairement pour prendre le message sont très exceptionnelles. Même dans ce cas, elles n'écoutent que ce qu'elles veulent laisser passer : elles font un vrai filtrage. Pour ce faire on réédue la musculature qui est dans l'oreille : ce sont les muscles du marteau et de l'étrier qui nous permettent de mettre en route et d'atteindre la posture d'écoute. Celle-ci fait que tout l'instrument corporel devient alors une antenne ; l'homme en fait est une oreille, dès l'instant où il devient oreille ; il commence à vivre plus vrai, à exister. Mais est-ce que les gens ont envie de vivre, d'exister ? C'est là qu'existe toute une dynamique sous-jacente : les gens veulent exister mais pas vivre. Vivre c'est abandonner l'existence. Exister cela vient de ex : être, c'est-à-dire avoir tous les ennuis, papa, maman, le social et tout le reste. Vivre sur un octave supérieur ou égal (je ne sais s'il est supérieur, mais en tous cas il est ailleurs), c'est se détacher et vivre dans l'essence de l'être. C'est ce qu'aime à faire le poète, je pense. De surcroît, il est dans un état second quand il écrit...

Donc, nous faisons une pédagogie de l'écoute et pour cela nous demandons au sujet de ne pas nous offrir son oreille en écoutant trop le message puisque notre action consiste à tirer sur la musculature de l'oreille et harmoniser les tensions entre les deux muscles. Le sujet vient nous voir parce qu'il a des problèmes de distorsion auditive. S'il écoute avec sa mauvaise oreille le message que je lui transmets, il m'offre sa distorsion ; pour agir, j'ai beaucoup de travail. S'il fait quelque chose qui l'attire trop, il va se laisser prendre par son activité sans plus écouter ce que je lui demande. Donc je lui demande de dessiner. Cela fait quarante ans que je fais dessiner les patients ; au début je ne savais pas très bien ce que je faisais. Je me suis rendu compte que le sujet dessinait au rythme de la musique que je lui passais : il y avait une sorte de pulsion qui se transmettait. J'ai collecté des tonnes de dessins. Je faisais à l'époque le *retour sonore*, je faisais entrer les gens dans une audition que je pensais être l'audition intra-utérine ; je les faisais vivre un instant en elle puis je les faisais descendre par un accouchement, c'est-à-dire que je les faisais passer d'une audition aquatique à une audition aérienne par le langage et toute une dynamique. A un moment, je me suis demandé si je n'étais pas en train de jouer l'a priori : pourquoi laisser un sujet trois jours dans l'utérus alors qu'il aurait peut-être pu avoir envie d'y rester quinze jours. Est-ce que je ne faisais pas des accouchements forcés ? J'ai décidé de laisser dessiner le sujet dans le climat que je lui donnais sur le plan auditif jusqu'au moment où peut-être il demanderait d'accoucher. Ce qui est extraordinaire c'est que j'ai vu s'enchaîner des dessins qui correspondaient à chacune des étapes que j'avais forcées auparavant : à un moment il y a un appel à l'accouchement. J'ai alors eu la clef de tous les dessins. Je me suis rendu compte qu'à un moment il y a un appel pour l'utérus, un appel pour l'accouchement etc. et que chaque individu mis dans la même écoute va dessiner la même thématique ceci avec son habilité, son génie mais chacun dessine le même thème : c'est intéressant de voir qu'on obéit à une même mémorisation de phénomènes. Les fameux engrammes qu'on croit toujours liés à une mémoire ancestrale ou archétypale sont simplement le résultat du fait que tout le monde est passé par un utérus et que tout le monde a eu le même type de vie dans le ventre d'une femme : toute la symbolique est essentiellement une symbolique utérine.

Il est intéressant de remarquer qu'au départ, tant qu'il n'y a pas de langage, qu'il n'y a pas d'image du corps, on fait des graffitis. Dès que l'image commence à s'organiser, on commence à dessiner des choses d'allure déjà symbolique mais formelle. Quand le langage est acquis, on ne dessine plus. Toute cette dynamique se voit chez l'adulte aussi bien que chez l'enfant.

Un fait curieux à signaler est qu'un nombre important de femmes sont devenues des artistes peintres après leur passage ici. Il n'y a jamais eu d'hommes, ils passent plutôt au langage ou à l'écriture. Nous ne prenons jamais les enfants qui ont des problèmes graves sans prendre en même temps les mères qui doivent aussi dessiner : ce sont elles qui réalisent parfois des tableaux fantastiques.

Par contre j'ai soigné des hommes artistes qui se trouvent en difficulté à un moment donné — qu'est-ce qu'être en difficulté, si ce n'est perdre partiellement l'image de son corps, de son instrument pour des raisons quelconques ? On n'est pas toujours content de son singe. Il y a toute une dynamique, une dialectique avec son singe. Si on n'entre plus en relation avec soi-même, si on se rejette, l'instrument est perdu : le pinceau du peintre est le prolongement de son corps.

R.C. : *Dans vos ouvrages vous dites qu'une personne entend avec toute la surface de son corps. Quand on est dans une situation de communication téléphonique est-ce qu'on continue d'entendre par le corps tout entier et quand on répond est-ce que c'est toujours le corps qui parle ?*

Est-ce qu'on perd son corps au téléphone ?

A.T. : C'est vrai. La personne qui parle au téléphone n'a pas la même voix que d'habitude. Cela dépend si elle prend l'appareil à droite ou à gauche. A un moment il existe une sorte de dysharmonie entre le corps et l'image de son corps. Vous n'avez qu'à mettre un carton sur votre tête pour l'isoler, vous verrez que vous serez comme dans un carcan et que peu à peu vous n'aurez plus d'idées. Il y a toute une dynamique au téléphone : pour les choses banales comme adresse, nom, affaires courantes, tout va bien mais si vous essayez d'émettre des considérations métaphysiques ou de faire de la poésie, vous n'aurez plus le même génie. Je suis sûr qu'on ne peut pas créer aussi aisément.

Neurologiquement, c'est vrai que les ondes touchent, caressent le corps par l'intérieur. Tout le corps résonne, plus un sujet parle bien, plus son corps se met à résonner. Puis la peau, qui est un morceau d'oreille différenciée, entre en résonance : il est très difficile d'obtenir aussi bien le même phénomène au téléphone.

Jean-Clarence LAMBERT : *Est-ce que ce n'est pas parce que le téléphone est un seul récepteur, une seule oreille ?*

A.T. : Il n'y a qu'une seule oreille et il n'y a pas la peau.

R.C. : *Est-ce qu'il n'y a pas une résonance particulière par l'appui du combiné sur la conduction osseuse ?*

A.T. : Le téléphone est un très mauvais filtre.

Il faudrait trouver le vrai timbre. On a la cadence mais non le timbre. L'os commence à chanter à partir de 2 000 hertz jusqu'à 12 000. Les fréquences qui passent au téléphone sont entre 1 000 et 2 000 hertz.

R.C. : *Pouvez-vous approfondir le besoin qu'ont les gens de griffonner qui, bien que présent en d'autres circonstances, semble fréquent au téléphone ?*

A.T. : Plusieurs choses peuvent jouer :

1) Cela peut leur rendre service, peut-être pour estomper l'angoisse — essayons de voir ce qui se passe. Tout à l'heure en vous adressant à moi, lorsque vous avez bougé systématiquement la main droite, votre langage était plus scandé, plus haché. Le poète Valéry va nous aider à trouver une des clefs expliquant cela. Il disait que lorsqu'il voulait penser plus profondément, assis dans un fauteuil, il immobilisait son singe et bougeait le pouce et l'index de la main droite. Si vous faites cela immédiatement le langage s'élabore plus facilement. Du côté gauche, vous bafouillez tout de suite : il est possible qu'en prenant l'écouteur de l'autre côté, en faisant quelque chose qui désappointe, le fait de se livrer à une activité systématique aide à retrouver un rythme de paroles. Si vous vous amusez à parler puis à faire des graffitis du côté opposé, vous remarquerez la différence. Ceci tient simplement au fait que sur le cortex nous avons une zone qui se trouve dans la frontale ascendante qui va de bas en haut en innervant le larynx, la langue, tous les muscles de la face dans lesquels sont les muscles de l'oreille et, à cheval, le pouce et l'index de la main droite. Dès l'instant où tout ceci est mobilisé vous avez la chance d'entraîner aussi la mobilisation de la langue et du reste : c'est donc un moyen sûr de se mettre à parler. Quand vous faites passer une musique cadencée de Mozart, le sujet dessine à la même cadence. Si je me mets à dessiner ainsi, je vais parler à la même cadence. Essayez de faire des ondulations avec la main et de vous mettre en colère, vous n'y arriverez pas, de même que de donner des coups de poings en parlant doucement. A un moment la gestuelle est impliquée en totalité : nous ne parlons pas seulement avec le larynx, la langue, mais avec le corps dans sa totalité.

R.C. : *Le graffiti dans la relation téléphonique serait-il un trop plein du corps enchaîné à l'appareil ou alors un trop plein de langage ?*

A.T. : Non, je crois que c'est un marquage de cadence. Cela permet de cadencer le système. Il serait intéressant de voir les gens faire, cela me paraît aussi instructif que de voir le graffiti terminé.

R.C. : *C'est difficile car c'est une activité intime et privée qui joue sur l'absence de l'autre.*

L'acquis technique ne rend-il pas les artistes incapables de graffiti ?

A.T. : Non, pas nécessairement, par contre ils ont plus de mal à se détacher du côté informel du graffiti : ils sont toujours tentés de retrouver leurs traits habituels.

R.C. : *Qu'appellez-vous symbolique ?*

A.T. : Ici chez cet artiste il y a une symbolique de langage, une projection de lui-même, la mutilation du bras droit qui, s'il écoute à gauche, est peut-être la manifestation d'un essai de maintien de la relation. C'est une décharge.

Celui-ci est fantastique ; là c'est une oreille interne.

R.C. : *C'est Kermarrec.*

A.T. : Il y a la symbolique là-dedans : des portes qui s'ouvrent ; c'est Jérôme Bosch avec la porte, là vous avez le vestibule. Dans tous les systèmes c'est toujours l'oreille qui apparaît en premier avec la bouche.

R.C. : *L'oreille quelquefois s'organise autour des yeux.*

A.T. : En effet, quand on démarre, il y a toujours une phase où l'œil apparaît. Ce qui serait intéressant, c'est de voir comment font les artistes, comment un même artiste a évolué. Avez-vous plusieurs dessins du même artiste ?

R.C. : *Oui, Jeanne Socquet a réalisé une série de sept livres.*

A.T. : Elle a sûrement évolué, elle est passée par l'œil, la bouche etc., c'est sûr... si je vous montre les dessins des enfants que je soigne, vous allez retrouver les mêmes symboles.

R.C. : *Nous ne sommes pas sûrs que tous soient authentiques, c'est une question de confiance avec les artistes. Certains dessins ne sont peut-être pas faits au téléphone : toutes les ruses sont possibles. Vous savez les artistes sont parfois roublards, la plupart du temps d'ailleurs : les ruses d'Ulysse !*

A.T. : Ceux-là sont des vrais dessins de téléphone.

R.C. : *Oui, ce sont les miens !*

A.T. : Même dans ceux qui paraissent plus élaborés, le corps est toujours présent. Ceux-là sont hartunguiens avec la pulsion qui passe.

R.C. : *Louis Pons.*

A.T. : C'est très beau.

R.C. : *Ceux-ci sont de Franta.*

A.T. : Il y a là une problématique bien particulière. Il peut téléphoner mais il est visiblement centré sur autre chose.

R.C. : *Comme J. Kolar qui, lui, cherche au téléphone avec des cartes postales découpées qu'il promène sur des tableaux de maîtres.*

A.T. : Tiens voilà Jérôme Bosch. Je n'ai jamais rien trouvé de réellement bien exprimé sur la symbolique de ce tableau le *Concert de l'Œuf*. Il faudrait quinze jours pour voir tout ce qu'il y a dedans. Il est tout à fait fabuleux : on trouve les deux cerveaux, la bouche avec l'accession au langage.

Pour ce qui vous concerne, il serait intéressant de comparer les graffiti au téléphone de n'importe qui, avec ceux des grands artistes et avec ceux de personnes ayant des problèmes d'oreille.

Il existe un test de Mireille Lopez qui est le suivant : vous prenez un sujet quelconque, vous lui demandez de faire un dessin ou un trait puis vous lui demandez de fermer les yeux : immédiatement son trait prend la courbe de son oreille, dans tous les cas. Si c'est une personne tonique, le trait monte, si c'est un dépressif il descend. On peut changer la courbe de quelqu'un qui va bien avec des filtres électroniques : il n'est bien sûr, pas question de l'influencer ! De la même manière le téléphone est un filtre mais je ne sais pas ce qui se passe dans ce cas.

Ce dessin là avec des petits traits, c'est de la musique : quand on se laisse aller ainsi, c'est pour activer sa manière de parler. Quand on dessine autre chose, cela est peut-être la réflexion de ce que l'autre apporte. Peut-être aussi que dès que l'on n'est plus dans le discours, que l'attention se fixe sur une image, c'est que l'on a déconnecté de la relation avec l'autre. Au départ les dessins sont abstraits et correspondent aux pulsions du système nerveux.

R.C. : *On retrouve dans les graffiti au téléphone des analogies avec ce que les gens dessinent au cours de vos séances. Vous parlez de la sécurisation par les dessins géométriques et aussi de la disparition progressive de l'espace blanc... Pensez-vous que ces analogies sont dues au téléphone lui-même ?*

A.T. : Oui, il joue comme filtre. C'est aussi une manière de vider son angoisse : il vaut mieux la mettre sur le papier. Mais je pense qu'à un moment c'est pour faire travailler l'aire qui est celle du langage.

R.C. : *Sur le plan du cerveau vous parlez de reproduction iconique, de reproduction proche du signe, de la lettre... Dans cette hiérarchie où situez-vous le graffiti effectué au téléphone, dans quel ordre de reproduction ?*

A.T. : Dans le premier, l'iconique, sauf chez les gens qui sont déjà très exercés.

R.C. : *C'est de l'iconique qui s'organise autour*

du linguistique.

A.T. : Oui c'est cela.

J.C.L. : *Je me demande quel peut-être le type de relation qu'il y a entre l'échange au téléphone et l'émergence de l'image intérieure de la personne à qui l'on parle. N'est-ce pas parce que cette personne est présente-absente que l'on est amené à vouloir la faire apparaître graphiquement d'une manière ou d'une autre ?*

A.T. : Cela dépend de la relation que l'on a avec la personne.

R.C. : *Vous parliez de « mise en veilleuse des mécanismes de perception visuelle ».*

A.T. : C'est tout à fait possible, avec ceci d'important, c'est que l'audition touche à tout le corps alors que la vision touche des parties bien différentes « écoute et tu verras » c'est écrit x fois. Il y a là une gradation du système. Cela dépend aussi des dispositions que vous avez à l'égard de l'autre.

R.C. : *Est-ce qu'on ne peut pas aussi vouloir faire disparaître l'autre ?*

A.T. : Oui et peut-être que c'est pour cela qu'il y a parfois une forme dedans. Il est possible que s'étant trop livré, comme l'enfant, le sujet se cache et passe alors au dessin de figures géométriques : à chaque fois qu'il y a décharge qui risque de se faire découvrir, il y a retour au géométrique pour un instant puis le cycle repart. Mais on a peur de se montrer, de se découvrir. En fait, il n'y a rien à montrer, on est tous pareils, tous tordus...

J.C.L. : *Tout ça c'est si on dessine pour cacher ou pour montrer, sans doute que pour se montrer on se cache !*

A.T. : Oui, c'est sûr. Au plan où se balade l'être, il n'y a même plus besoin de l'écrit. On se passe de mots sur cette octave-là. Mais je pense que les mots, le langage, le dessin, sont autant d'accélérateurs qui devraient nous conduire dans ce plan-là.

Si on considère l'époque où Goya a dessiné tous ses fantasmes on peut dire que lui, cela l'a guéri mais celui qui trouverait ces dessins admirables et les mettrait dans sa chambre, c'est sûr qu'il aurait du mal à vivre.

Ici, dans beaucoup de pathologies profondes, si le sujet ne dessine pas, il se met à écrire ou il nous attaque par le langage. Chaque fois qu'il y a langage ou écriture, c'est une sorte de fistule qui coule en permanence.

Pour en revenir à Goya, il aurait tué père et mère pour devenir ce qu'il a voulu être. Si vous connaissez sa première période vous savez qu'il dessinait très mal, il n'était pas un grand peintre. Puis subitement est arrivée sa misère : il a perdu la duchesse d'Albe et avec elle tous ses avantages. Là il est devenu sourd et a perdu

aussi l'oreille : c'était sa chance. Il a vécu une période terrible mais il a pu dominer cela et il a commencé à réentendre. Ensuite la période de Bordeaux est fantastique.

Une autre dynamique intéressante est celle de Beethoven. Il faudrait voir comment il écrivait à la fin. Au début il a été malheureusement contraint, attaché à un piano, à être un enfant qu'on exploiterait comme un génie musical. Il vivait dans un univers terrible, son père était alcoolique et musicien, sa mère était psychiatrique. On l'attachait au piano, on l'obligeait à jouer : ce n'est pas par amour qu'il s'est lancé dans la musique. A un moment donné, il a pu projeter sur quelqu'un qui aimait le piano ; il a trouvé un nouveau père qui était Mozart. Il n'a eu de cesse que de voir Mozart. Toutes ses premières œuvres étaient mozartiennes. Il s'identifiait à lui. A l'âge de douze ans, il a demandé à voir Mozart. Celui-ci l'a reçu quelques dix minutes puis l'a mis dehors ; je ne sais pas ce qui s'est passé. Beethoven qui semblait être très entreprenant a redemandé un rendez-vous que Mozart lui a accordé. Il a fait antichambre toute la journée : Mozart ne l'a pas reçu. L'image du nouveau père s'est alors cassée. Ce qui est intéressant, c'est qu'à partir de ce moment là, il avait douze, treize ans, son oreille se dégrade. Il fait quand même toujours du Mozart, avec la rectitude même de celui-ci c'est-à-dire sans une faute d'harmonie. Dans le testament d'Oligestad alors qu'il avait vingt-six ans il dit : « Maintenant je vais vous avouer ce qui se passe : je suis sourd depuis l'âge de seize ans... » Quand on se penche sur la musique, quand on fait l'intégration de toutes les notes lachées par une sonate de Beethoven, on voit qu'elles ont la courbe inverse de celles de Mozart. Il a adopté l'oreille opposée à celle de Mozart.

R.C. : *Vous parlez aussi de temps de latence.*

A.T. : Oui c'est le temps que l'on met pour s'auto-écouter. Mais Beethoven a cassé plus d'un piano ! Quand il jouait il était obligé de taper fort pour s'auto-écouter. C'est aussi notre chance car c'est à partir de là qu'il a fait des fautes harmoniques qui sont devenues des traits géniaux. Sinon, il aurait été un bon élève.

J.C.L. : *Dans le cas de Goya comme de Beethoven, nous avons affaire à une surdité psychologique et non pas narcissique.*

A.T. : Elle n'est pas narcissique non, mais bien psychologique. De plus Beethoven mangeait très mal : il mangeait des viandes boucanées. Il a laissé des quantités de lettres destinées à ses médecins où il disait : « j'ai mal au ventre, je n'entend rien ». Il a écrit cela cent fois sans que les médecins en tiennent compte. Eux, parlaient de vérole et autres explications fausses... Il avait une surdité à éclipse : toute la sixième symphonie, tout son côté léger, sa

reprise, cela il l'a entendu.

R.C. : *Pouvez-vous nous donner des précisions concernant le problème de la latéralité. On pense toujours au croisement cerveau droit-main gauche, cerveau gauche-main droite mais vous démontrez que ceci est faux.*

A.T. : Un mot à supprimer est celui de latéralité qui est très dangereux car il considère l'individu pour le couper en deux. En fait, il n'y a pas de droite sans gauche et vice-versa. Le sujet est unité. Toute l'erreur vient du fait que l'on a tout centré sur la main qui écrit sans chercher au-delà. Personne n'avait jamais considéré l'oreille. Quand on le fait on a un point de vue nouveau très dynamique. Les dernières recherches, notamment celles de Marie Penfield montrent qu'il n'y a jamais d'inversion du cerveau. En fait il y a des gens qui vont se tromper de côté, qui vont prendre la gauche plutôt que la droite ou des gens qui délibérément deviennent gauches pour des raisons psychologiques. Si j'utilise le côté droit, je vais prendre les ficelles les plus courtes : c'est purement mécanique. Si bien que les temps de latence qui vont de l'oreille droite au cerveau parlé sont cent à deux cents fois plus courts que pour les ficelles qui passent du côté gauche. Si je supprime mon côté droit à un moment donné, je serai obligé de vivre des temps de latence énormes et je risque alors de perdre mon rythme. Là je suis en train de vous parler, si vous bouchez votre oreille droite, vous allez m'entendre plus grave et pourtant je n'ai rien changé à mon expression. Si vous faites l'inverse, l'oreille gauche vous gêne, il y a élimination des graves : vous avez l'impression de m'entendre plus aigu : vous n'avez pas perdu les fréquences et vous avez une meilleure réponse. C'est pourquoi, si on écoute du côté gauche on ne se retrouve plus : le graffiti aide à retrouver sa cadence habituelle, sa potentialité.

Faites cette petite expérience : Parlez du côté gauche, vous allez parler grave. Parlez du côté droit, vous parlez aigu, vous changez de registre.

J.C.L. : *Sommes-nous dans une culture de droitier ?*

A.T. : Ce n'est pas une culture de droitier car il n'existe pas de civilisation gauchère. Le cerveau est bâti de la même manière pour tout le monde. Dès l'instant où vous entrez dans le langage, le corps devient une association de trois axes : vertical de bas en haut, gauche-droite, postéro-antérieur. En fonction des langues ces axes sont plus ou moins hauts ; dès que l'individu est impliqué dans le langage, il est obligé à un moment donné de devenir axe référentiel et de jouer des sensations proprioceptives qui sont déclenchées.

Je peux vous donner un exemple intéressant dans le domaine de la poésie. Un jour j'ai eu une personne qui s'est retrouvée paralysée, ayant perdu son oreille, elle ne pouvait plus parler. Nous lui avons rendu l'audition et alors que je lui demandais de lire elle me demanda : « est-ce que je peux réciter ? » C'était d'une beauté extraordinaire ; c'était Eluard. Elle savait Eluard par cœur. J'ai immédiatement acheté Eluard, je n'ai jamais pu le lire : il possède une cadence que je n'ai pas. Je ne suis pas rythmiquement dans le rythme d'Eluard, alors que je lis Valéry comme si je l'avais écrit, peut-être parce qu'il est Italien comme moi. Pour Eluard, la cadence est autre ; je dois mobiliser mon tempo car mon rythme neurologique est différent : on ne peut pas lire toutes les poésies avec la même facilité.

J.C.L. : *J'ai fait une étude sur la part de la main gauche dans la création actuelle. J'ai travaillé plus particulièrement sur certains artistes qui savent se servir de la main gauche tels que Appel. J'ai essayé de rassembler toute la symbolique de la main gauche, main destructrice avec son aspect mythologique.*

A.T. : Destructrice, en ce sens qu'elle bloque la capacité d'envol positive. C'est elle qui nous enferme dans le passé, qui nous gêne. Par contre, il y a sûrement des peintres qui sont allés au-delà, il faudrait les étudier.

J.C.L. : *Justement Appel en est un. Lui s'est découvert, est devenu lui-même, le jour où après les Beaux-Arts — il était ingresque, il en avait tous les dons —, il a décidé de se servir de la main gauche. Il a fini par utiliser la main gauche uniquement pour la couleur et par dessiner de la main droite.*

A.T. : C'est ce que faisait Dufy. Il a oublié qu'il était devenu ambidextre. L'ambidextrie consiste en ce que le cerveau gauche fasse tout. Il existe un texte qui dit qu'il faut être droitier jusqu'à la gauche ! Cela veut dire que le sujet, à un certain moment, ne travaille qu'avec un cerveau et laisse l'autre agir dans le domaine de la créativité. Le sommet de la latéralité c'est de savoir faire tout ce qu'on veut des deux mains commandées par le côté gauche.

J.C.L. : *Il y a un autre artiste, égal des deux mains, capable d'écrire naturellement en miroir. C'est Alechinsky. De la main droite il écrit normalement ; de la main gauche, il fait les mêmes mots, les mêmes graphismes en miroir.*

A.T. : Cela tout le monde peut le faire. C'est un entraînement.

R.C. : *Parce que c'est symétrique.*

A.T. : En effet. C'est comme cela je pense que Léonard écrivait ses textes. Il s'est entraîné à cela. Par contre tous les pays qui ont essayé de faire travailler l'enfant des deux mains à la fois, comme en HOLLANDE ou plus tard en U.R.S.S., en ont fait des singes. Tant qu'il n'y a pas de latéralité, il n'existe pas de possibilité d'enclencher le langage. Après, quand on est passé au-delà, on fait ce qu'on veut : on peut s'exercer et agir des deux côtés : on est alors ambidextre soit deux fois plus adroit. Prenez un sourd-muet, il est toujours ambiguë : il écrit toujours aussi mal des deux mains. La latéralité n'apparaît pas dans ce cas. La latéralité pour les gens consiste à ne voir que le côté droit agissant : un garçon qui joue bien au ballon, c'est que son pied gauche tient bien au sol sinon il tomberait et ne pourrait shooter correctement avec son pied droit. La latéralité c'est en fait une expression dynamique du corps : il y a un point d'appui qui devient le point zéro et l'autre partie est ancrée sur lui.

J.C.L. : *On a beaucoup dit qu'il y avait plus de gauchers aux U.S.A. qu'en EUROPE.*

A.T. : Non, on les fabriqués. Il y a retour en arrière. On a tellement dit qu'il ne fallait pas contrarier les gauchers ! — et c'est vrai il vaut mieux être gaucher, plutôt que d'être contrarié, de devenir bègue, désemparé et de risquer de perdre sa gauche. Les gauchers sont des droitiers contrariés. Ils se sont trompés de côté : sous prétexte qu'un enfant a pris pour la première fois quelque chose du côté gauche, on dit qu'il est gaucher. Non, en fait, il est comme le cheval qui touche le sol la première fois du côté gauche : il est coincé ou dressé. On confond dressage et latéralité. L'homme a la chance de pouvoir se déconditionner ; par la conscience on fait ce qu'on veut. Dès que le langage apparaît, la latéralité droite augmente. A la naissance, les enfants sont à peu près moitié-moitié ; à neuf-onze ans il n'y a plus que deux à trois % de gauchers.

J.C.L. : *Vous tenez toujours à l'idée d'oreille directrice ?*

A.T. : De plus en plus. Je n'ai jamais vu de grand musicien ou de grand chanteur qui ne soit droitier de l'oreille. Ils peuvent être gauchers du reste mais ils sont droitiers de l'oreille.