



**HAL**  
open science

## Je suis, donc je pense... ou pas

Gérard Pelé

► **To cite this version:**

| Gérard Pelé. Je suis, donc je pense... ou pas. 2024. <hal-04629701>

**HAL Id: hal-04629701**

**<https://hal.science/hal-04629701v1>**

Submitted on 30 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

## Je suis, donc je pense... ou pas

Gérard Pelé

Au cours de la table ronde à laquelle j'ai participé le 17 mai 2024 au Salon du livre de Rabat – invité par Mohamed Zinelabidine, Directeur du Secteur de la Culture et de la Communication à l'ICESCO –, j'ai été amené à commenter le titre que j'avais choisi pour préparer mon intervention : en renversant la formule du « cogito » cartésien (*je pense, donc je suis*), j'ai voulu souligner le scepticisme que j'avais revendiqué dès le début des années quatre-vingt-dix et qui s'est renforcé au fil des expériences que j'ai pu faire depuis. D'après les interprétations conventionnelles de cette formule, René Descartes aurait voulu exprimer, dans le *Discours de la méthode* (1637), la première et la seule certitude qui résisterait au doute méthodique que, par ailleurs, il recommandait dans la recherche de nouvelles connaissances. Mais peut-on sérieusement affirmer qu'il n'était pas lucide quant au caractère métaphysique de sa formulation ? Peut-on affirmer qu'il ne savait pas que son « sujet pensant » était nécessairement une émanation de quelque entité transcendante ? Je crois pour ma part qu'il en était parfaitement conscient, mais qu'il n'aurait pas pu assumer une approche purement matérialiste qui aurait impliqué la prééminence de l'existence sur la pensée. Toutefois, la manière dont il avait exprimé cette certitude première préservait la possibilité d'un développement ; par exemple : *comme je suis conscient que je pense, je suis assuré de mon existence*.

Les autres participants de cette table ronde étaient : Pr. Abderraman Tenkoul ; Pr. Édith Lecourt ; Pr. Bouazza Benachir ; Pr. Mohamed Zinelabidine. Et c'est Bouazza Benachir qui a proposé une nouvelle formulation de ce principe au cours de nos échanges : *nous pensons, donc je suis*. Autrement dit, la conscience d'être ne viendrait pas du sujet, ni de quelque puissance extérieure au sujet, mais dans son rapport à d'autres sujets. Ainsi, notre certitude d'exister découlerait de notre situation de sujet social, et socialisé. Mais le même problème se poserait alors pour chacun de ces autres et, de plus, en acceptant cela, il faudrait admettre que les êtres non humains qui vivent en société pensent également. En tout cas, pour qu'il ait conscience de ce « nous », il faudrait qu'un être soit doté d'une faculté capable de le détecter et de le concevoir, donc d'une intelligence ou d'une imagination : d'une certaine forme de pensée en somme, ce qui fait qu'on serait ramené à la formule originale du « cogito ». Par conséquent, René Descartes ne pouvait pas soutenir sa formule sans concéder l'existence d'un « dieu », fût-il subjectif et abstrait, et même vouloir en faire la preuve : *Dieu existe du seul fait qu'un homme pense son existence*. Le matérialisme radical (sans Dieu) admettrait au contraire la possibilité d'une pensée dès lors qu'il y a une existence, qu'il y a « quelque chose plutôt que rien »... Ou *pas*, ou *pas tout le temps* car elle a des intermittences. La pensée ainsi conçue serait un phénomène contingent, aléatoire.

Mais pourquoi cette question du « cogito » est-elle si obsédante ? C'est que, pour Descartes en premier lieu, le « cogito » permet de fonder la connaissance – celle-ci devant, selon lui, être déductive – sur une intuition première : la certitude d'exister d'où découle l'existence certaine des objets de cette pensée, c'est-à-dire des connaissances que son activité découvre – à commencer par celle de l'existence de Dieu. Cependant, la plupart des scientifiques ont peu à peu éludé le problème métaphysique du fondement des connaissances certaines pour les rattacher à la mathématique, à la physique théorique, puis à la démarche expérimentale consistant à émettre une hypothèse et à construire une expérience ainsi que son objet afin d'en vérifier la consistance – ou de l'invalider. Avec la science expérimentale, la technique a pris une grande importance puisqu'elle est indispensable à toute expérimentation, sachant qu'elle est elle-même fondée scientifiquement. Après ces quelques considérations sur le « cogito », le fondement de la connaissance, les sciences et les techniques, on pourrait néanmoins se demander en quoi cela concerne l'art et, plus largement, la culture. La réponse est pourtant simple : il n'y a pas d'art sans techniques, pas de techniques sans sciences, pas de sciences sans théories, sans philosophie... Sans culture, sans société... C'est de cette interdépendance et de cette intrication des activités humaines dont il est question dans mon ouvrage – *Après l'esthétique* – paru en 2023.

### **À la recherche des sciences de l'art**

Ce livre évoque mes activités depuis mon inscription à la faculté « Arts plastiques et Sciences de l'art » de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne en 1979 jusqu'à la fin de mon exercice d'enseignant-chercheur en 2019. J'avais d'abord fait des études scientifiques, courtes et spécialisées en électronique, avant de m'inscrire à l'université pour y suivre un enseignement « en art » de préférence à une reprise d'études scientifiques qui eût prolongé et approfondi les précédentes. Mon but était simplement de profiter du temps libre dont je disposais alors, ayant été recruté comme enseignant dans un collège technique, pour m'instruire et me cultiver dans des domaines dont j'avais été tenu à l'écart pour de simples raisons matérielles en dépit du fait qu'ils m'attiraient. Par ailleurs, j'ai toujours été « bricoleur », donc partisan de « faire avec » ce dont je disposais. Par conséquent, s'il fallait m'attribuer quelque aptitude qui pourrait être considérée comme ayant toujours présidé à mes diverses occupations, il faudrait la rechercher du côté de mes premiers bricolages d'enfant, c'est-à-dire de cette manière primitive d'interagir avec le monde proche de celle des « sauvages » évoqués par Claude Lévi-Strauss en ces termes : « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique » (*La pensée sauvage*, 1962). Avec le recul, je pense que mes études scientifiques et ma pratique de l'électronique ont en partie reproduit lesdits bricolages. Mais bien qu'ils ne suivaient pas une méthode scientifique dont ils

ignoraient tout et qu'ils ne relevaient pas non plus d'une supposée « pensée magique », ils ne pourraient pas pour autant être considérés comme de l'art, « à mi-chemin » entre ces deux pôles, et ils n'en avaient de toute façon pas le statut.

En effet, tout comme un scientifique tel que décrit par Claude Lévi-Strauss expérimente, non sans avoir d'abord conçu et assemblé les composants de son expérience, l'enfant expérimente... À cette différence près qu'il le fait sans aucune préparation ni précaution ; de même qu'il dessine, sculpte, assemble, parle, chante, fait du bruit avec ce qui lui tombe sous la main, mais sans aucune visée esthétique, le « beau » n'étant pour lui qu'un concept vide. De même encore, tout comme le « sauvage » selon Claude Lévi-Strauss, il invente des histoires, mais ce ne sont pas des mythes car il ne tente pas de justifier l'état du monde dans lequel il est arrivé sans l'avoir demandé : au contraire, il chercherait plutôt à s'en évader. Pour ma part, c'est à cet « enfantinage » auquel, devenu adulte, j'ai toujours aspiré, et il s'agit de tout autre chose que d'un enfantillage, d'une puérilité capricieuse. En ne cherchant ni à changer le monde comme le font les ingénieurs, ni à le justifier comme le faisaient les « sauvages » et comme le font aujourd'hui les gouvernants, je me suis donné la liberté de m'abstenir de la première comme de la seconde conduite et de renouer avec mes manières enfantines, conscient toutefois que je ne pouvais plus faire que « comme si »... Car jamais la « flèche du temps » ne s'inverse.

De plus, aucune de ces démarches n'étant exclusive, j'ai tantôt pu « faire l'ingénieur », tantôt pu « faire maître à penser », tantôt pu « faire l'enfant ». Ainsi, je me suis efforcé de satisfaire aux exigences de mon statut d'universitaire en produisant aussi des recherches plus académiques. D'ailleurs, j'ai entamé cette « carrière » sous les auspices de « l'esthétique expérimentale » et avec la technologie du début des années 1980 qui se caractérisait par l'émergence de l'informatique : à Paris 8, Edmond Couchot et Michel Bret expérimentaient les arts visuels assistés par ordinateur et l'interactivité ; à Paris 1, François Molnár enseignait la psychophysique de la perception et imaginait un « art informatique ». Même si ces travaux qui utilisaient des ordinateurs encore primitifs étaient limités dans leurs résultats, ils aboutissaient à la création d'artefacts visuels (Vera Molnár), musicaux (Pierre Barbaud) ou littéraires (Jean-Pierre Balpe) en suivant, plus ou moins, l'algorithme inspiré de la « théorie de l'information » préconisé par Abraham Moles (*Art et ordinateur*) dès 1971 : établissement d'un modèle statistique sur la base d'œuvres existantes, puis simulation d'une « œuvre » fondée sur ce modèle... Notons au passage qu'en dépit du discours triomphant sur « l'innovation », les « intelligences artificielles » dites « génératives » ne font que reproduire cet algorithme, cependant que, dès cette époque, le problème n'était déjà plus la production d'artefacts par des machines mais celui d'une hypothétique « créativité artificielle » : c'est-à-dire, à peu de chose près, le même problème qui anime les débats actuels autour de « l'Intelligence Artificielle ».

C'étaient, et ce sont encore, des discussions philosophiques fort intéressantes mais, s'agissant de la production réellement constatée d'œuvres d'art, le problème avait en quelque sorte été résolu dès lors qu'un « coefficient de créativité » avait été quantifié par la valeur de chaque produit sur « le marché », le marché de l'art en l'occurrence : l'art ne veut pas, donc ne peut pas, être « industrialisé ». De plus, l'art numérique s'est adapté à cet impératif de la « valeur d'échange » en inventant des dispositifs de raréfaction et d'exclusivité, plus ou moins imités de ceux des graveurs d'estampes avec leurs séries limitées, numérotées et signées. Exemple récent, le 11 mars 2021, la maison Christie's a organisé en partenariat avec la plateforme informatique Makersplace la vente aux enchères d'un collage numérique de dessins et d'animations réalisés quotidiennement entre 2007 et 2020 par Beeple, de son vrai nom Mike Winkelmann, intitulé *Everyday - The First 5 000 Days*... Le collectionneur, à la tête d'un fonds d'investissement dans la *blockchain* (Metapurse), a eu assez confiance pour enchérir jusqu'à 69,3 millions de dollars, somme à laquelle l'œuvre a été adjugée. Avec cette opération, on est simplement passé de l'imitation de l'apparence d'un objet à celle de son commerce. Personnellement, j'ai rapidement délaissé l'esthétique expérimentale et la création numérique, mais j'ai poursuivi l'examen de leurs développements.

### **Renoncer aux sciences et à l'art**

Je suis devenu un observateur des pratiques contemporaines des arts, et en particulier de celles qui faisaient usage des « nouvelles technologies » (informatiques entre autres) ; je suis devenu un observateur de la résurgence des installations et des performances, de l'interactivité, de la spatialisation sonore... Et tout cela au gré des occasions qui se présentaient, sans aucune stratégie ni aucune thèse, mais en m'instruisant de nouvelles lectures : Walter Benjamin, Theodor Adorno, Maurice Merleau-Ponty, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Clément Rosset... J'ai pratiqué la musique électroacoustique, les actions photographiques, le cinéma « expérimental », ces travaux ayant parfois été diffusés, mais sans que jamais je ne tente d'en faire un « métier ». J'ai dirigé une équipe de recherche, des numéros de revues, organisé des colloques, et exercé les responsabilités afférentes à mon statut en m'efforçant d'en tirer parti pour faire advenir quelques événements. Et, en réponse à diverses sollicitations, j'ai écrit des articles en tentant de bousculer un tant soit peu la *doxa* du milieu universitaire et des académies artistiques... Sans grand succès, je dois le reconnaître.

Dans mon ouvrage cité *supra*, j'ai commenté trente-trois textes publiés entre 1995 et 2019, des écrits liés à certaines de mes productions « artistiques », et enfin des textes qui ont abordé le thème des relations entre les arts, les sciences et les techniques, afin de voir dans quelle mesure une cohérence thématique et problématique s'était maintenue dans mes activités, si on pouvait y repérer une

évolution et dans quel sens, et aussi si elles avaient connu des « échappements » ou des dérives. Comme je l'ai suggéré, cela concernait également la possibilité d'une « pensée sauvage » entretenue jusque dans le cadre académique, et d'un « devenir-enfant » qui ne se bornerait pas à rester un pur concept, ainsi que ce fut le cas, me semble-t-il, pour Gilles Deleuze, mais qui serait véritablement en acte : en me jouant des institutions, et en jouant au créateur.

Après avoir adopté la démarche proposée par Abraham Moles pour modéliser l'intensité sonore dans certaines pièces musicales de Giacinto Scelsi et constaté que l'utilisation de ce modèle pour la « resynthèse » ne restituait rien qui pût être apparenté à cette musique, puis programmé un algorithme qui permettrait de réaliser une lecture des *100 000 milliards de Poèmes* de Raymond Queneau par tirage aléatoire sans répétition pour un Atelier de Création Radiophonique (France Culture, 1996), ce qui était une proposition purement formelle puisqu'une telle lecture eût entraîné le versement de « droits d'auteur » astronomiques pour ses héritiers, j'ai par exemple publié un article intitulé « "Artiss" : de la crapule bourgeoise-romantique » (2006) qui déconstruisait le monde de l'art et sa critique en analysant un ouvrage de Jean-Philippe Domeck (*Artistes sans art ?*, 1994) et un autre de Jean-Yves Jouannais (*Artistes sans œuvres*, 1997). Pour le premier, la critique et le marché seraient intégrés dans un ensemble plus vaste (musées, galeries, revues, médias de masse, industrie culturelle) pour créer une nouvelle forme d'art, un « non-art » dont la figure emblématique serait Andy Warhol affirmant en 1975 que « l'art de faire des affaires est l'étape qui succède à l'art ». Pour le second, l'artiste se tiendrait à l'écart de tout projet d'asservissement à « une stratégie de reconnaissance, de publicité, de production », de la « logique industrielle et mortifère du musée comme de la bibliothèque », en se « défilant » comme l'a fait, entre autres, Jacques Vaché dont André Breton reconnaissait qu'il ne le qualifiait pas de « poète » sans raison puisque ce dernier faisait commerce de son art. Or, on sait que les « abstentionnistes » les plus remarquables de Jean-Yves Jouannais n'en ont pas moins reçu le statut d'artiste, tandis que Jean-Philippe Domeck réhabilitait le principe de « l'art pour l'art », de l'autonomie d'un art détaché de son contexte tel que théorisé par Théophile Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* en 1835. Les renvoyant alors dos à dos j'avais proposé, par provocation, de légitimer ce qui se profilait avec l'informatisation de l'industrie culturelle : *un art sans artiste*.

J'ai poursuivi cette critique des cultures « dominantes » avec l'organisation d'une exposition d'installations à La Ferme du Buisson en 2009 (*Vide, vacuité, désœuvrement*), en prenant au pied de la lettre la formule de Daniel Charles exprimant la nécessité d'un « "désœuvrement" d'avant le jaillissement de l'œuvre » mais en imposant à ses participants, mes anciens étudiants, de s'en tenir au « désœuvrement ». François Bonnet avait conçu un dispositif « déceptif » : à l'extrémité d'un corridor était disposé un petit haut-parleur émettant un son trop

faible pour qu'on puisse en identifier la nature, incitant le visiteur à s'en approcher... sauf qu'un mécanisme diminuait son intensité au fur et à mesure qu'il s'avancait dans sa direction. Antoni Collot et Clémentine Beaugrand s'étaient enfermés, quant à eux, dans une des loges du théâtre, ne laissant percevoir de leurs activités que ce qu'on pouvait en deviner au travers d'un œilleton de porte (appelé aussi judas), et d'un haut-parleur qui diffusait un son confus et atténué. Dans les deux cas, il y eut des réactions indignées et des tentatives d'effraction, car ce qui était proposé au visiteur n'était pas l'absence d'œuvre, mais l'empêchement de sa jouissance. Après ce méchant tour joué aux conventions de l'exposition d'art, j'avais organisé en 2014 un colloque intitulé « Bruits » avec des communications, des projections, des installations, des performances et trois concerts. J'ai ensuite rédigé un article intitulé « Enfantiner » en repensant à l'un des musiciens « bruitistes » que nous avons convié : Vivian Grezzini qui était infirmier psychiatrique et qui, arrivant sur scène, se mettait torse nu, déclenchait son dispositif générateur de bruit au niveau maximum, le coupait après dix minutes, remettait son pull et s'en allait sans autre forme de procès. Enfin, à l'automne 2019, je me suis offert un petit « cadeau de départ », avec des élèves du Conservatoire Municipal Frédéric Chopin qui ont réalisé, avec le soutien de mon équipe de recherche, une performance intitulée « Hétérophonie » qui a suscité quelque émoi au sein des autorités – « Isma dans le piano », cf. mon ouvrage intitulé *Les Zélènes, 2022* –, allant même jusqu'à des menaces de poursuites de la part du directeur du conservatoire. Cela valait pour moi comme si on m'avait décerné la récompense la mieux accordée au déploiement de mes efforts : la « médaille du démerite ».

### **Que peut l'art ? Que peut la culture ?**

Si la connaissance des cultures, à commencer par celle des leurs, avait été en mesure de permettre une cohabitation apaisée entre les différentes communautés humaines, il n'y aurait jamais eu de conflit (cf. Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations*, 1996). Si l'art avait jamais favorisé la pacification des mœurs et des comportements, il y a bien longtemps que la paix serait universelle. En réalité, ni la pratique des arts, ni la connaissance des cultures n'ont jamais influencé le cours des choses, ni même la domination de l'une d'elles par son idéologie, son système politique ou son économie, comme l'avait pourtant imaginé Francis Fukuyama (*La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, 1992)... Et Hegel avant lui.

Par ailleurs, toutes les cultures étant multidimensionnelles (religieuses, politiques, éducatives, artistiques, culinaires, sportives, etc.) et ces différents domaines n'étant pas eux-mêmes étanches entre eux, ni complètement imperméables à certains aspects d'autres cultures, l'idée même de communauté culturelle est une abstraction, et il n'existe aucun individu qui pourrait remplir l'ensemble des critères qui caractérisent l'une d'elles. Cela n'empêche pas que la pratique des arts puisse,

et même doive, être encouragée, mais il est illusoire de vouloir l'adosser à des critères esthétiques ou éthiques. Comme cela a été suggéré à propos de Beeple, la définition actuelle de l'art est à la fois « institutionnelle » et liée à la « valeur d'échange » des œuvres, leur « valeur d'usage » n'entrant quasiment pas en ligne de compte. D'ailleurs, il avait eu des précurseurs : par exemple, Fred Forest, que j'ai connu au cours de mes études à l'université, avait lui aussi contourné le piège de la « création assistée par ordinateur » – devenu celui de « l'IA » – en vendant en 1996 une « œuvre virtuelle » intitulée *Parcelle/Réseau*, adjugée à 58 000 F au bénéfice, déjà, d'investisseurs dans le domaine des « Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication ». En effet, ce qui avait été vendu était uniquement le titre de propriété d'une « œuvre » par elle-même sans valeur. J'étais à l'époque directeur des études dans l'établissement qui avait organisé cet événement dont j'ai ainsi pu suivre le déroulement en détail, et il faut savoir que cette opération a finalement été validée par l'institution : « En février 2023, le Centre Pompidou est devenue la toute première institution dédiée à l'art moderne et contemporain à faire l'acquisition d'un ensemble d'œuvres traitant des relations entre blockchain et création artistique, parmi lesquelles ses premiers NFT. En tout, ce sont dix-huit projets de treize artistes français [dont Fred Forest] et internationaux qui entrent en collection (site du Centre Pompidou). » Cela montre, au passage, que ces « artiss » – puisque je les ai rangés dans cette catégorie socioprofessionnelle fictive – ont parfaitement été intégrés dans le « monde de l'art ».

De même qu'il serait chimérique de refuser la définition institutionnelle de l'art, il serait vain de nier l'évolution des techniques et leur impact sur la création artistique ainsi que sur la société. À partir du schéma qui avait été esquissé par Abraham Moles, trois conditions devaient être réunies pour qu'il devienne un modèle universel : l'amélioration des capacités des machines, le développement d'algorithmes de modélisation et de simulation, la contribution de nombreux utilisateurs pour entraîner ces algorithmes... Et c'est effectivement ce qui a été accompli depuis quelques années. Cela conduit à constater que les progrès qui ont été réalisés dans la simulation de la création textuelle, graphique et sonore, ainsi que dans la reconnaissance de contenus, étaient appuyés sur la massification des données disponibles pour les modèles connexionnistes associés aux approches inférentielles de l'intelligence artificielle. Conséquemment, lorsque les médias ressassent le discours politique officiel sur l'innovation et ses héros bâtisseurs de « start-up » en chantant leurs louanges, ils omettent par paresse ou par intérêt de signaler que tout cela ne repose que sur le développement de techniques déjà éprouvées et qu'il n'y a là ni création de nouvelles connaissances, ni même invention, si ce n'est la redécouverte de travaux antérieurs. Par exemple, Yann Le Cun, formé en France puis parti faire fortune aux États-Unis, nous est revenu à la tête de l'antenne française de la recherche en intelligence artificielle de Meta (ex-Facebook) après avoir rebaptisé l'algorithme de la rétro propagation du gradient (de

l'erreur) établi dès le début des années 1980 en *Deep learning* (2013-2015). La France, pas rancunière, lui attribuera la chaire « Informatique et sciences numériques » du Collège de France en 2016, et il est, depuis, « chercheur » en tant que scientifique en chef de l'IA, toujours chez Meta.

La fascination pour la technologie est indissociable de la fascination pour la performance, pour la compétition, et il n'est guère besoin d'y insister pour comprendre où cela conduit inévitablement. Mais puisque ce serait une dépense inutile de nos capacités que de vouloir contrarier ce mouvement inéluctable, autant les mettre au service d'une culture spécifiquement humaine, c'est-à-dire puisant dans ses propres ressources et destinée à ceux qui incarnent cette humanité. Je me souviens d'un entretien que j'avais eu avec mon directeur de thèse, Bernard Teyssède, en 1994. Il évoquait les principes sur lesquels il avait fondé la faculté « Arts plastiques et Sciences de l'art » dans laquelle j'ai fait mes études en ces termes : « l'essentiel de la formation de tout homme était en relation avec l'humanisme »... Je voulais former des « généralistes du sensible ». Or, les meilleurs généralistes sont les enfants : ce sont des « touche-à-tout », ce que revendiquait également Jean Cocteau, et leur intelligence se développe en premier lieu dans le domaine sensoriel. Ainsi, Michel Foucault plaçait-il les jeux d'enfants – de préférence dans la chambre des parents pour le plaisir d'en détourner l'usage – en tête de ses exemples d'hétérotopies, selon un concept qu'il avait élaboré en Tunisie où il a enseigné au département de philosophie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis entre 1966 et 1968. Peut-être considérait-il même ces jeux d'enfants comme le modèle de ses hétérotopies : cet « enfantinage », comme je l'ai nommé, procure en effet une sorte de jubilation liée à toute désobéissance. Elle procure aux enfants une jouissance d'autant plus vive que cela leur en a été expressément interdit... Satisfaction mauvaise, et parfois redoublée par la certitude que le forfait sera inévitablement découvert puisqu'ils ne pourront en effacer toutes les traces, voire qu'ils laisseront plus ou moins volontairement des indices de leur passage, et qu'ils seront punis.

« Faire l'enfant » n'est pas, contrairement à ce que nos dirigeants voudraient nous faire croire, un signe de débilité, ni de régression, car cela nous plonge à la racine d'une culture qui ne s'exprime pas dans le *logos* adulte mais dans des créations visuelles, sonores, tactiles, olfactives, gustatives... Lesquelles « créations » peuvent d'ailleurs aussi bien résulter de dégradations – par exemple, démanteler un jouet pour en faire un « différent » qui lui procure plus de plaisir, avant de l'abandonner à son tour pour un autre jeu. Elle s'exprime encore dans la peinture, la musique et la poésie, dans le contact avec l'autre et son parfum, dans le repas partagé. À ce point de l'exposé, on peut en revenir au « cogito » et à ce que ce concept implique : dans ce modèle où la pensée précède l'existence, il serait en effet possible de concevoir l'art et la culture comme participant à une « éducation » et à

une organisation sociale – donc politico-économique – précisément normées, strictement hiérarchisées. Or, de l'éducation à la rééducation il n'y a qu'un pas, et derrière la louable intention de soulager les séquelles de quelque infirmité ou de quelque trouble il y en a parfois de moins avouables : l'art et la culture peuvent en effet être instrumentalisés pour le maintien d'un certain ordre social, et des « thérapies » peuvent être adaptées au traitement des déviations susceptibles de le menacer. Mais l'enfant « sauvage » n'a que faire de tout cela. Ses créations sont authentiques parce qu'elles sont anarchiques, parce qu'elles ne sont pas encore éduquées. Plutôt que de s'acharner à le conformer à un modèle supposément idéal en lui imposant, par exemple, les règles de la perspective ou celles de l'harmonie et de la narration, et donc à rééduquer – à réprimer – sa tendance naturelle à l'expression libre, on pourrait envisager de rééduquer les institutions artistiques et culturelles qui l'oppriment. On pourrait notamment, et pour commencer, privilégier la « valeur d'usage » de leurs produits plutôt que leur « valeur d'échange », c'est-à-dire marchande. Les rituels sacrés aussi bien que profanes, comme les jeux d'enfants, inventent leurs propres règles, et elles n'ont aucun rapport avec les canons esthétiques et les mondanités qui sont socialement valorisées parce qu'elles s'inscrivent dans le schéma de progrès et de croissance dominant dans les sociétés dites « avancées ».