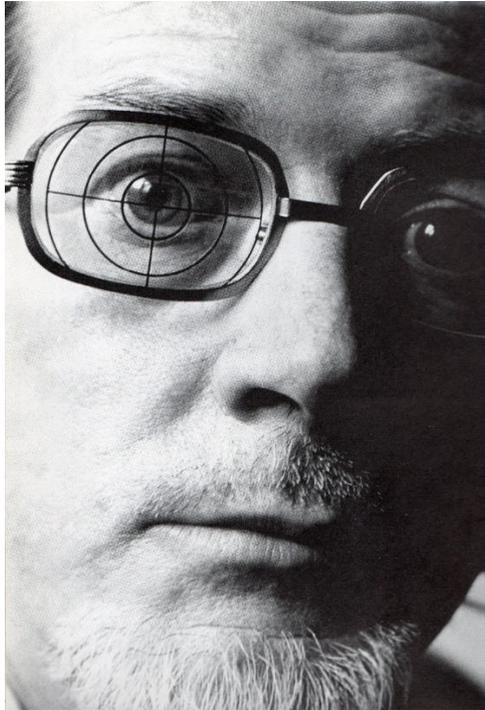


## Ronald Searle : l'élégance d'un hérisson



III.1 Portrait en 'sniper'

Quelques données biographiques d'abord concernant ce grand dessinateur d'humour et, comme tous les vraiment grands dessinateurs d'humour, de pensée. Searle est né à Cambridge en Angleterre en 1920 et est mort en 2011 dans le Var, où il était installé depuis 1975. Il fournit une introduction à l'édition de *45 Ans de dessins* (1983) dans laquelle il évoque ainsi sa précocité de dessinateur : « Personne ne s'intéressait particulièrement à mes dessins, personne ne semblait choqué par leur caractère spontanément grotesque. Tout cela paraissait bien naturel pour un garçon qui se servait de sa main gauche. Le milieu m'était en fait très favorable. Par naissance, j'avais droit à l'originalité ; l'anormal me semblait, comme à mon entourage, parfaitement normal et non pas une caricature voulue du comportement « comme il faut » imposé par « les autres ». Cette propension naturelle ne l'empêche cependant pas de recevoir une excellente formation académique, qu'il ne voit nullement antagoniste de la pratique du dessin d'humour.

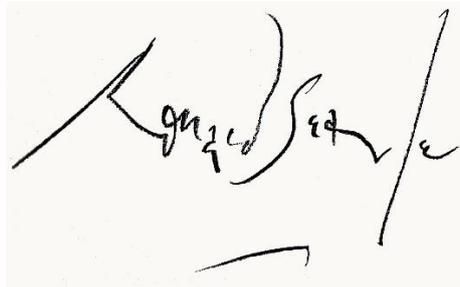
De témoin de son temps, il passe naturellement à la position de critique. Témoin, il l'est magnifiquement lorsque, durant la seconde guerre mondiale il est fait prisonnier par les Japonais. Incarcéré puis envoyé travailler au tristement célèbre train de la mort dans la jungle bordant la rivière Kwai, il réalise des

centaines de croquis réalistes représentant soit ses geôliers, soit ses compagnons de captivité ; il parvient à dissimuler ces dessins et 300 d'entre eux font partie aujourd'hui des collections de l'Imperial War Museum.

Ajoutons qu'après la guerre il accomplit des missions pour divers organismes humanitaires et en ramène des œuvres parfois simplement documentaires, souvent satiriques.

Après 1945, il est publié dans un grand nombre de journaux prestigieux, tels que Punch, le Monde et aux Etats-Unis le New-Yorker qui constitue la référence absolue en termes de notoriété pour les dessinateurs d'humour. Sa réputation devient rapidement mondiale.

Venons-en au titre que j'ai donné à cette présentation. Outre le clin d'œil à l'excellent roman de Muriel Barbery, il me semble résumer l'opinion que je me suis faite de Searle. Face au monde, dont il déchiffre trop bien la vanité, la dureté, la bêtise, il oppose un hérissément à la fois de protection et de rétorsion. Dans un portrait photographique remanié, il se présente en sniper (ill.1). Sa signature, à la fois élégante et hérissée me paraît le résumer (ill.2).



III.2

Dans ses séries des chats, qui transposent des attitudes et des situations humaines dans la représentation de ces félins domestiques, tous au poil assez hirsute, il y en a un que l'on pourrait voir comme un autoportrait masqué. Il s'agit du loup timide déguisé en chat (ill.3). Il n'est pas si simple en société d'être un dessinateur prédateur, mais gare au masque et à l'eau qui dort ; les yeux de feu guettent dans cette complexe mise en abîme. Mais ce que Searle nomme « l'anormal » ou « l'original » est source de solitude, comme en fait l'expérience cet oiseau qui pond des œufs carrés (ill.4).

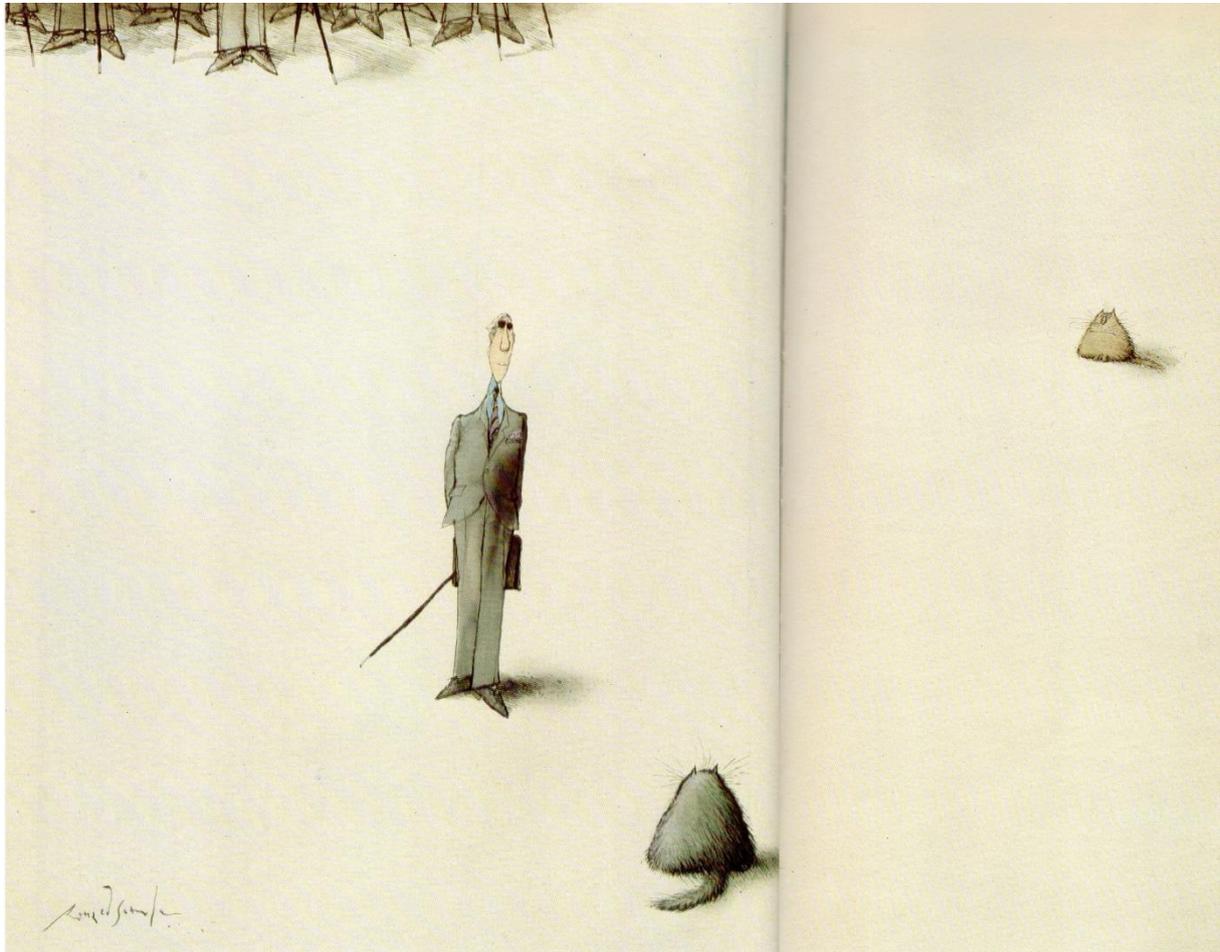


III.3



III.4

Le dessin intitulé *La Rencontre* me paraît résumer le propos de Searle sur les essences irréconciliables (ill.5). Il illustre la perplexité du monde en face de la sagesse des chats. La raideur pointue et rébarbative des formes socialisées, dont chacun des signes constitutifs est sémiologiquement chargé, s'oppose à la rondeur hérissée ontologique des chats.



III.5

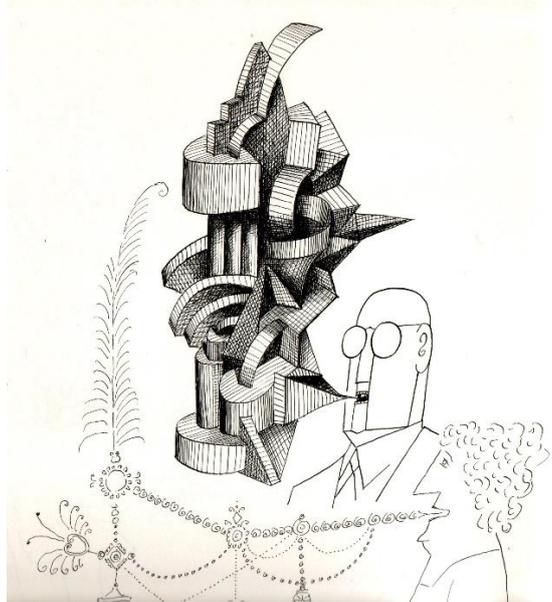
### **Le style**

Sans avoir encore vraiment cherché à le faire, ce dernier commentaire sur *La Rencontre* m'a amené à aborder le thème du style et du discours graphique. De façon très délibérée, Searle traite le style du dessin comme un signifiant à part entière. Il traduit ainsi dans son discours graphique les marqueurs sociaux que l'on déchiffre, si l'on y est attentif, dans la mise en scène de la vie quotidienne. *Tu es sûr qu'on ne s'est pas trompés de boîte* (ill.6) est quasiment un manifeste d'une sémiotique du style et de la ligne. Un très grand nombre de ses dessins se caractérise par cet usage du trait.



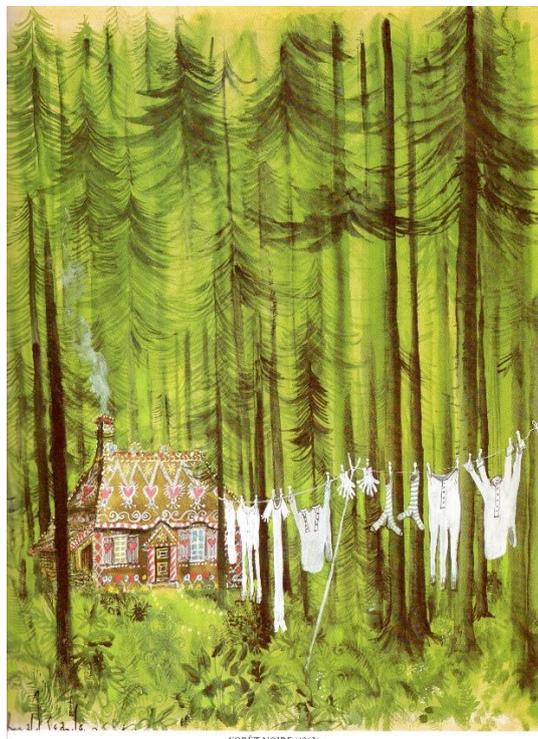
### III.6

Comment en est-il venu à définir cette pratique du dessin ? Bien sûr l'essentiel réside dans sa propension initiale, qu'il a lui-même évoquée. En plus de cela, il convient de souligner l'influence du New-Yorker, dont on retrouve des traces dans ses œuvres. Primordiale, celle de Saul Steinberg, de quelques années à peine son aîné (1914-1999). Chez ces deux artistes on retrouve le même goût pour l'abstraction des formes, indifféremment épurées ou emberlificotées selon le sens visé. L'état du monde est ramené à des lignes signifiantes essentielles. La nudité du trait se double d'une surcharge signifiante. (ill.7)



III.7

Ce dessin de Steinberg illustre parfaitement ce recours à la calligraphie graphique, où l'irréconciliable incompatibilité des êtres est traduite à travers la transposition de leur dialogue de sourds, comme s'ils pratiquaient deux langues étrangères l'une à l'autre. On peut également trouver des clin d'œil à d'autres artistes, comme celui-ci à Charles Adams (ill.8).



III.8

Cette gentille aquarelle semble nous faire entrer dans le monde sucré des contes pour l'enfance : la maison de pain d'épices au cœur de la forêt semble conforme à nos souvenirs, mais, comme chez Adams (ill.9), c'est un deuxième regard qui nous permet de percevoir la subversion de l'image d'un monde conventionnel. Le monstrueux y est normalisé, à travers la calme évocation domestique du linge propre séchant entre deux arbres.



III.9

Cette invitation malicieuse à jeter un deuxième regard sur des représentations que l'habitude, la culture ou, pire, les préjugés nous ont légués est quasi permanente chez le satiriste.

Il s'agit parfois d'un exercice ludique et pourrait-on dire affectueux, lorsqu'il s'agit de parodie d'œuvres picturales. Il s'instaure une complicité amicale et flatteuse entre Searle et nous lorsqu'il se lance dans des variations érudites, avec des télescopages de haute voltige. Une œuvre illustre à la perfection cette virtuosité. Il s'agit, dans la série *Chefs-d'œuvre égarés* du dessin *Bonjour Monsieur Courbet* (première esquisse vers 1853). Le titre se réfère à un tableau très connu, conservé au Musée Fabre de Montpellier (ill. 10).



III.10

Cependant, celui qui est parodié est *Le Sommeil*, l'œuvre somptueuse de Courbet dans les collections du Petit Palais (ill.11).



III.11



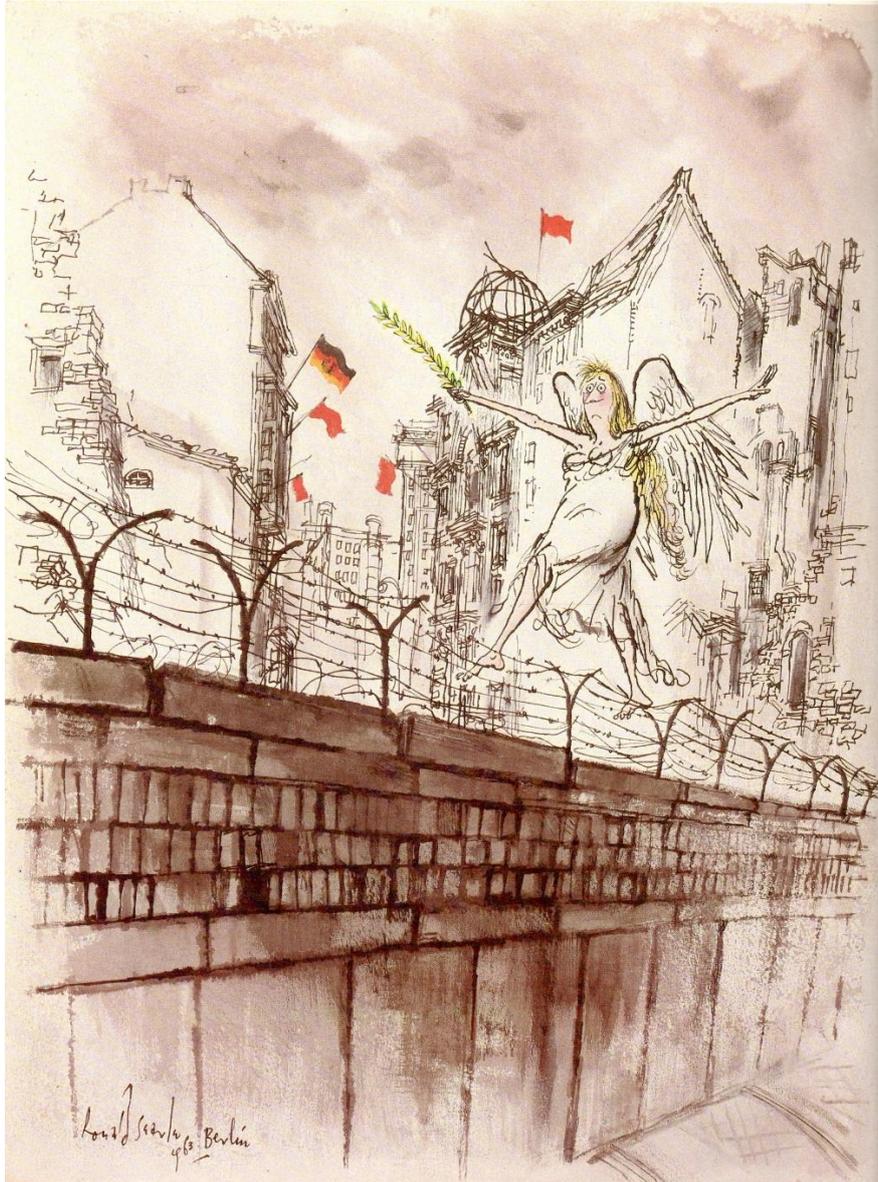
III.12

Le dessin que Searle nous livre (ill.12) est une invitation humoristique à considérer les grandes œuvres du passé non avec l'admiration obligée que la culture tendrait à imposer mais avec un regard neuf, débarrassé en quelque sorte des couches de vernis que la vénération inconditionnelle y a déposée. L'humour dans ce cas ne s'exerce nullement au détriment du génie des artistes parodiés, mais d'une conception de la culture conservée dans la naphtaline et qui anesthésie un regard et une admiration actifs. Les parodies de Searle sont en fait des hommages vibrants et vivants aux artistes qu'il admirait. Un autre exemple pour le plaisir : à nouveau, c'est un exemple d'humour à plusieurs détenteurs. Toujours dans la série *Chefs-d'œuvre égarés*, c'est un hommage combiné à Toulouse Lautrec, à qui il vouait une immense admiration, et au *Radeau de la Méduse* de Géricault, dont il attribue pour l'occasion une paternité à Toulouse Lautrec (ill.13).



III.13

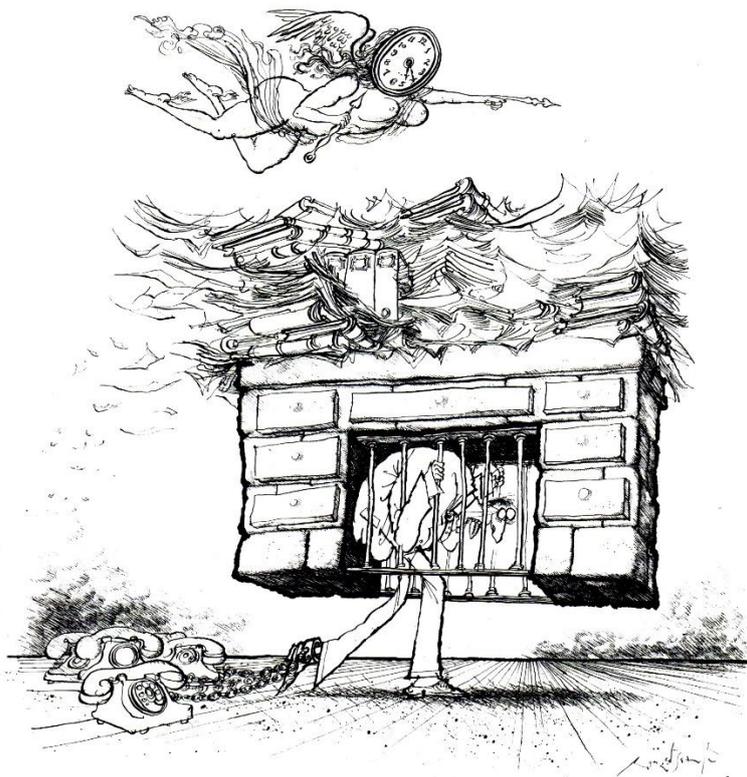
Cette prise de distance affectueuse avec les formes respectées de l'histoire de l'art se retrouve plus généralement dans le constat attristé que fait Searle par rapport aux figures établies de la rhétorique picturale. Celles-ci lui semblent être devenues incapables de rendre compte d'un réel rétif. C'est le cas notamment des figures allégoriques. Chaque fois qu'il puise dans l'arsenal de ces figurations c'est pour en montrer la burlesque inadéquation à la vulgarité ou l'horreur du monde. Qu'il les utilise est un procédé dialectique bien connu des satiristes. Une allégorie renvoie à notre héritage culturel sacralisé et à un hypothétique âge d'or de la morale et de la pensée. C'est ainsi que, dans l'immédiat après-guerre, la figure de la Paix a bien du mal à maintenir son équilibre sur le mur de Berlin (ill.14).



Le mur, Berlin (1963).

### III.14

Le détournement des figures mythiques ou allégoriques ne s'appuie pas toujours sur une référence à un événement ou un moment spécifiques. L'état de la société telle que la voit Searle est souvent traduit à l'aide d'images respectées dévoyées. L'*homo economicus* et pourrais-je ajouter *bureaucraticus* est un thème récurrent dans son œuvre. Les figures de la gloire et de la renommée, qui ont connu tant de représentations héroïques dans la peinture de chevalet et la sculpture, mènent l'homme du 20<sup>ème</sup> siècle vers les minables objectifs qu'il s'est choisis, ou que la pression sociale lui a fixés (ill.15).



L'intoxiqué (1974).

### III.15

Le désabusement de Searle se résume donc souvent dans des images synthétiques faisant appel à des associations culturelles, relativement familières cependant afin d'échapper au reproche possible d'élitisme. Pour terminer sur ce point, je présenterai une image exemplaire de sa démarche. Dans sa série *L'Argent* il a intitulé une des œuvres « Salut Crésus ! ». Je serais tenté de l'intituler le « Narcisse moderne » (ill.16). Le ruisseau pastoral a cédé la place à une piscine et le beau jeune homme est devenu un vieillard suralimenté. Narcisse, puni par les dieux pour son auto-admiration, avait au moins l'excuse d'être d'une extrême beauté. C'est donc tout à la fois le grotesque orgueil humain, fondé sur la conscience de la jouissance de biens matériels démesurés, et la déchéance des exigences esthétiques que nous donne à voir cette image. Cette satire pourrait être un clin d'œil aux piscines de millionnaires californiens de David Hockney (ill.17), dont cependant l'intention critique ne crève pas les yeux.



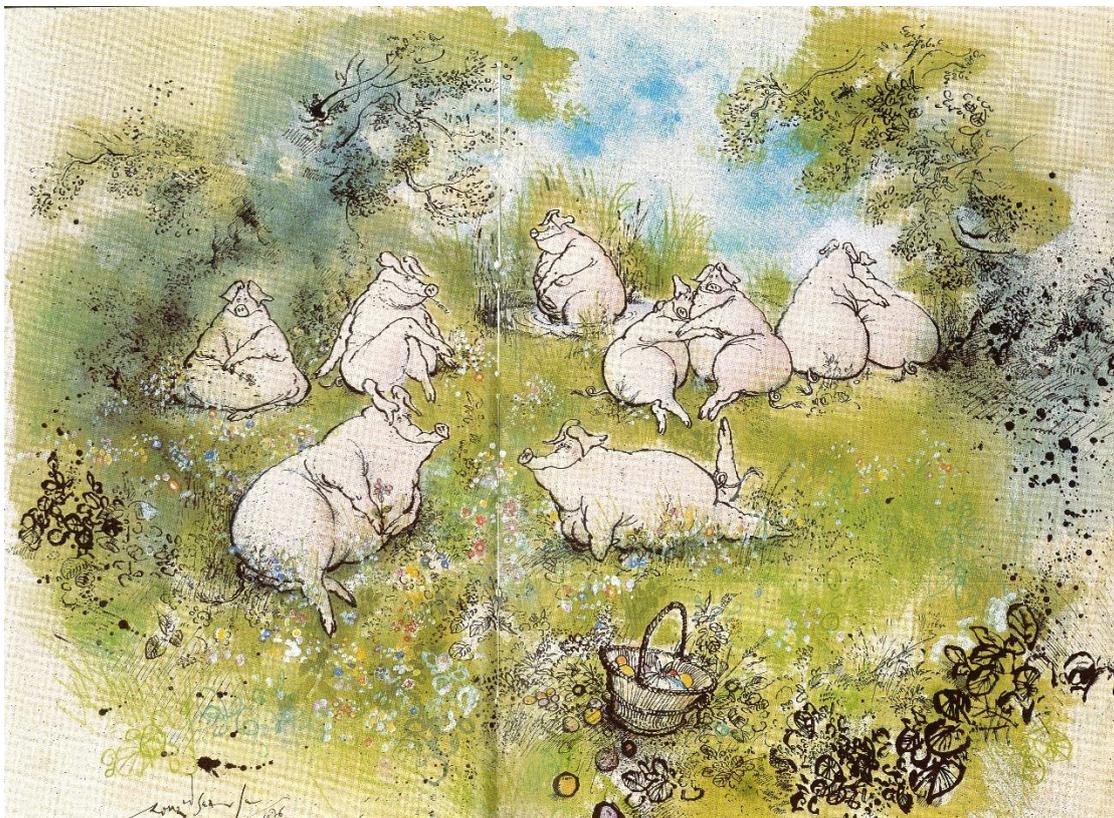
L'ARGENT : Salut Crésus ! (1972).

III.16



III.17

Un autre procédé récurrent chez Searle est le recours à des métaphores animales. C'est un procédé courant dans l'histoire de la littérature et l'art, utilisé en général en relation avec des intentions satiriques ou morales, parfois aussi psychologiques (je vous renvoie au traité de Le Brun qui utilise des typologies animales pour traduire les caractères et les passions humains). Searle s'inscrit donc dans une longue tradition. On citera, pour ce qui concerne les objectifs satiriques ou simplement comiques les caricatures de Grandville. Plus directement, je soulignerai la similitude avec Steinberg : tous deux jouent sur des équivalences entre des animaux et des types sociaux. Searle est pourtant plus systématique. Il est plutôt à classer dans la tradition des fabulistes ou d'Orwell dans sa *Ferme des animaux*. Il traite moins d'une similitude entre des animaux et des individus particuliers ou des types humains ; son propos est d'offrir une vision globale de la société humaine à travers ses pratiques sociales ou artistiques incarnée par des bêtes. Après l'effet comique causé, par exemple, par une troupe de porcs dansant le *Lac des cygnes* on s'interroge un peu effarés sur les conventions de représentation esthétiques reçues comme un héritage sacré. Il s'agit d'une intention parodique poussée à son extrême.



Ce procédé relève de la provocation. En ayant recours à un bestiaire puisant au bas de la hiérarchie animale dans l'inconscient imaginaire collectif, il nous contraint à adopter une position intellectuelle distancée. Les nombreuses variations sur les porcs, outre l'objectif humoristique, incitent à un renversement des valeurs et constituent une critique amusée de l'idéalisme non critique. Ainsi dans ce dessin (ill.18) la jouissance de la vie épanouie non contrainte est l'aspect positif de cette parodie du *Déjeuner sur l'herbe* ; elle n'exclut pas cependant dialectiquement une critique des modes de vie des classes aisées.

Mais ne nous y trompons pas. Les métaphores animales chez Searle sont rarement des représentations régressives de l'humain. Les chats, les escargots, les oiseaux surtout illustrent souvent avec tendresse parfois des défauts, souvent la fragilité de l'homme arrogant et fier de sa position dominante dans l'ordre de la création, et, dans le cas des oiseaux, une légèreté et une puissance imaginaire oubliées.

Dans les images que nous avons déjà vues, on constate que la ligne de Searle ne se contente pas d'être techniquement sûre et intellectuellement pertinente. Elle se développe sensuellement en jouissant de son effet, revenant sur elle-même pour mieux profiter de sa liberté d'expression et de sensation. Ce ne sont pas les tâtonnements d'un maladroit mais la mastication épicurienne d'un gastronome averti. Cette ligne se modèle en fonction des sujets traités.

## **Les sujets**

A travers sa carrière, Searle a couvert une très grande diversité de sujets. Chaque œuvre se suffit à elle-même mais le catalogue de l'artiste fait apparaître des séries, certaines ayant fait l'objet de publications en volumes séparés. C'est le cas de la série d'humour sombre, voire noir, portant sur le collège pour jeunes filles de St Trinian's, peut-être le plus célèbre. Il est, sinon inspiré par Charles Adams, au moins dans sa ligne d'humour cyniquement sinistre. Il est facile d'y lire en filigrane une critique de la tellement célébrée tradition des public schools anglaises. De même, des volumes séparés ont été publiés sur les chats, dont nous avons vu l'exemple d'un des dessins. Mais ce n'est pas mon propos de faire l'inventaire des thèmes particuliers traités par Searle. Pour cette communication, il m'apparaît préférable de procéder à une revue transversale afin d'identifier les grands domaines qui ont amusé, intéressé et souvent préoccupé l'artiste (les trois fréquemment simultanément).

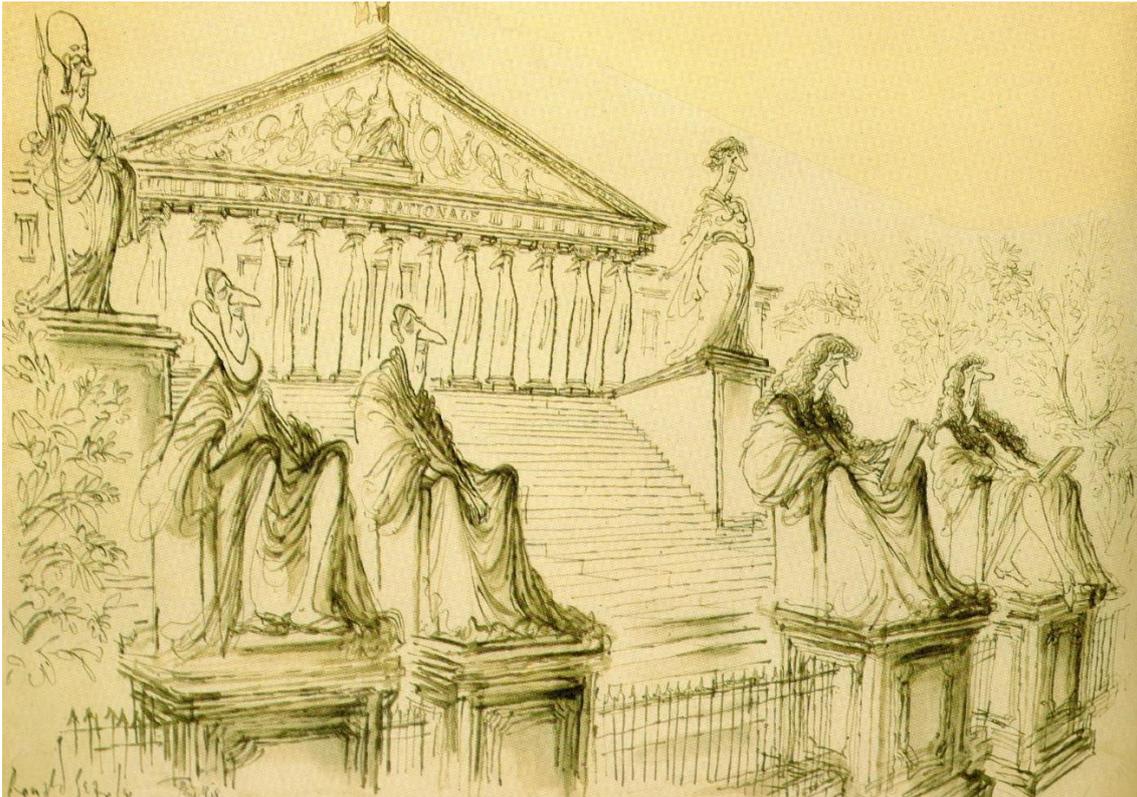
Une constante très importante est l'intérêt porté à l'histoire du siècle. La forme la plus directe de la manifestation de cet intérêt est la production de sortes de reportages graphiques. Nous avons déjà évoqué les très nombreux croquis réalisés durant sa période de captivité en Extrême Orient. De manière comparable il a couvert le procès Eichmann avec des portraits impressionnants du criminel figé dans son indifférence. Il a également rapporté de ses nombreux voyages et missions à travers le monde des œuvres qui sont tout à la fois une représentation interprétée des sites et un commentaire critique. A titre d'exemple je vous montre une représentation de Berlin Est de 1964 (ill.19).



III.19

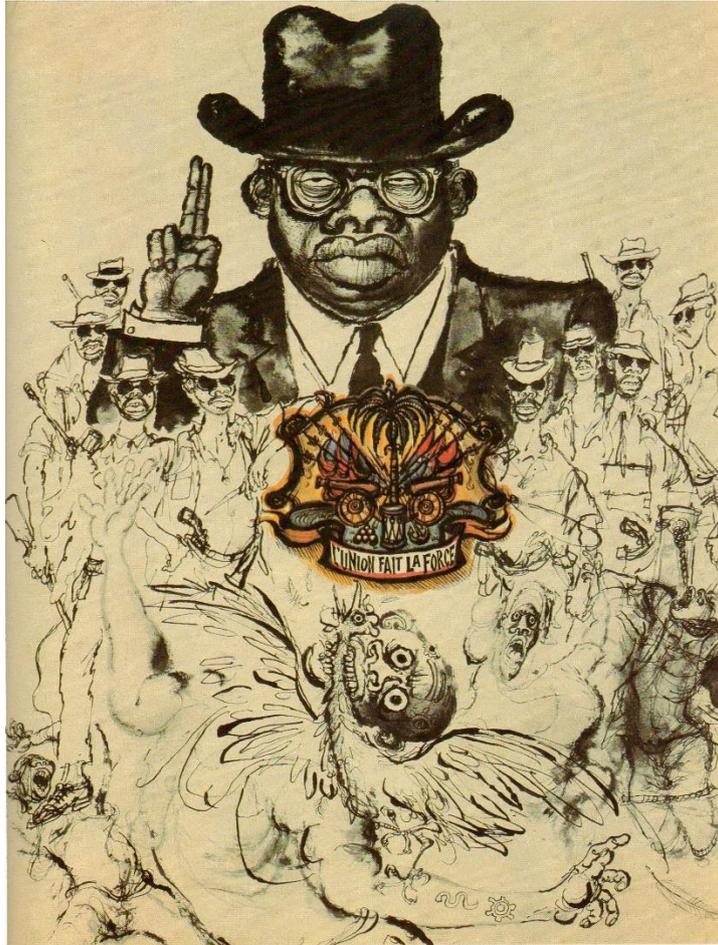
Des éléments symboliques se mêlent à des figurations apparemment réalistes. Mais celles-ci sont illusoires et ne sont que des façades soutenues par des étais à la façon des décors hollywoodiens. Un tel dessin synthétise ce qui, par écrit, requerrait un long commentaire. Il est nécessaire de noter que ce commentaire est celui d'un homme qui est loin d'être un réactionnaire politique, comme bon nombre d'autres œuvres le démontrent.

Même si la caricature n'est pas sa vocation, Searle s'est engagé avec efficacité occasionnellement sur ce terrain. Caricature portrait ou caricature commentaire plus large, il a prouvé qu'il maîtrisait parfaitement les règles du genre. Je vous propose deux exemples de ce type d'œuvres. L'une date de 1958 et donne une interprétation du régime présidentiel gaulliste, exposant la crainte d'une concentration du pouvoir (ill.20).



III.20

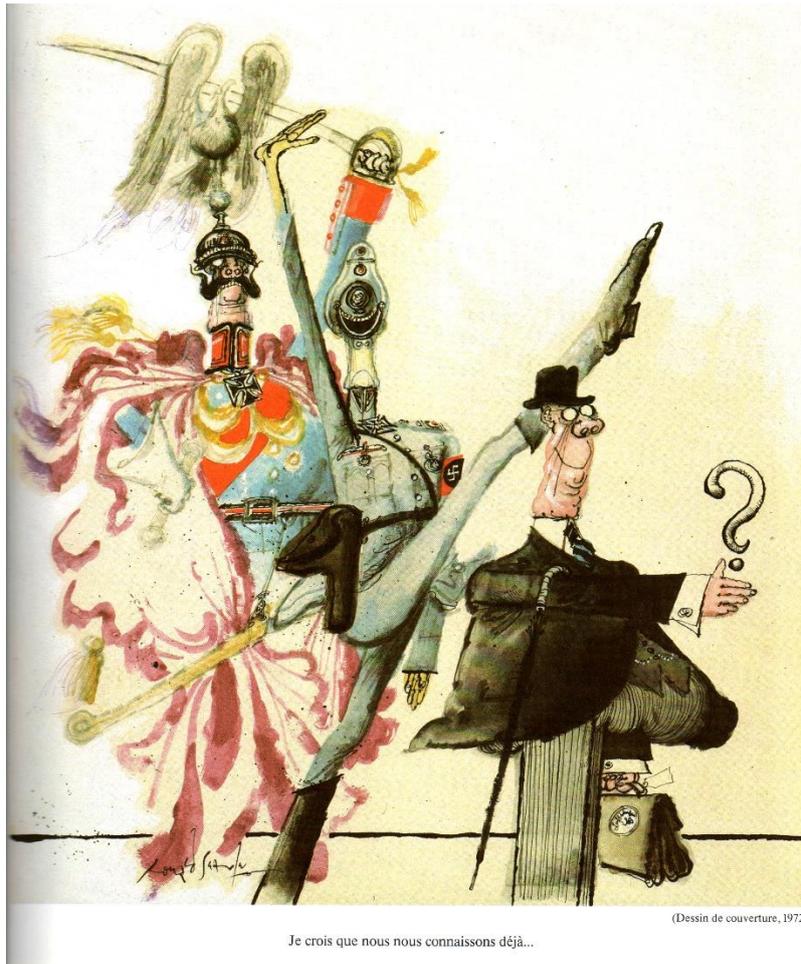
L'autre est un portrait-composition, digne des grands caricaturistes les plus sauvages du 18<sup>ème</sup> siècle anglais (ill.21) ; il représente François Duvalier, papa Doc, en 1968 ; c'est une énorme figure charbonneuse écrasante, entourée de sinistres tontons macoutes et de symboles et d'images de souffrance et de mort, tracés d'un trait beaucoup plus ténu pour marquer la subordination de ces « accessoires » du pouvoir au tyran sanguinaire.



Papa Doc', Haïti (1968).

### III.21

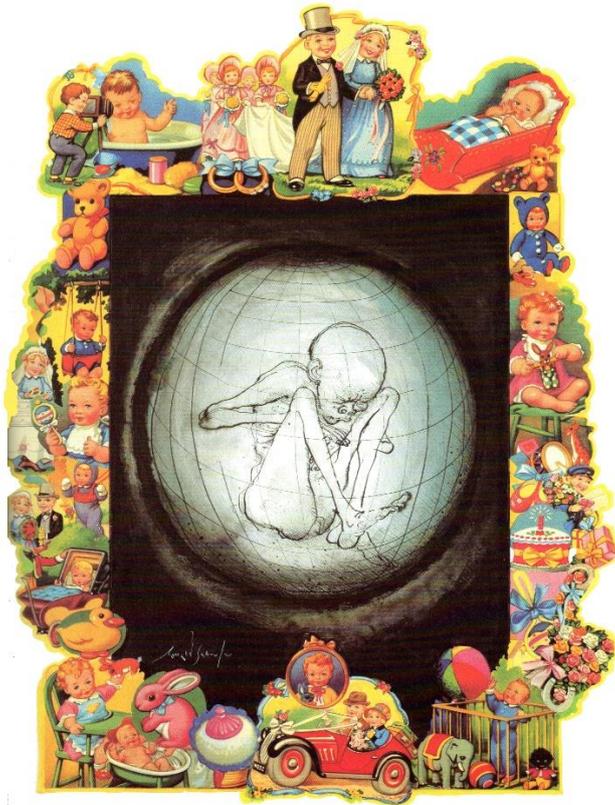
Une autre approche de la caricature, plus conforme à la nature de Searle et à sa forme de pensée, consiste à offrir des images synthétiques commentant des situations plutôt que des personnalités individuelles. L'image qu'il a composée pour figurer le miracle allemand après la deuxième guerre mondiale n'est pas absolument politiquement correcte selon les critères actuels, mais elle date de 1972 (ill.22). Elle possède la violence expressionniste commune aux grands dessinateurs de presse anglais, tels que ceux qui encore aujourd'hui illustrent les pages du *Times* ou du *Guardian*. Le changement de forme et de tenue des personnages, avec le passage de l'empire, au 3<sup>ème</sup> Reich pour aboutir à la période contemporaine, suggère qu'il ne s'agit que d'avatars de la même ambition d'hégémonie. Le gros point d'interrogation, typique de Searle, quasiment brandi par le bedonnant homme d'affaires, laisse cependant légèrement ouverte la question de la forme que prendra la domination économique allemande. Le sourire du personnage, cependant, ne laisse pas augurer grand-chose d'encourageant.



### III.22

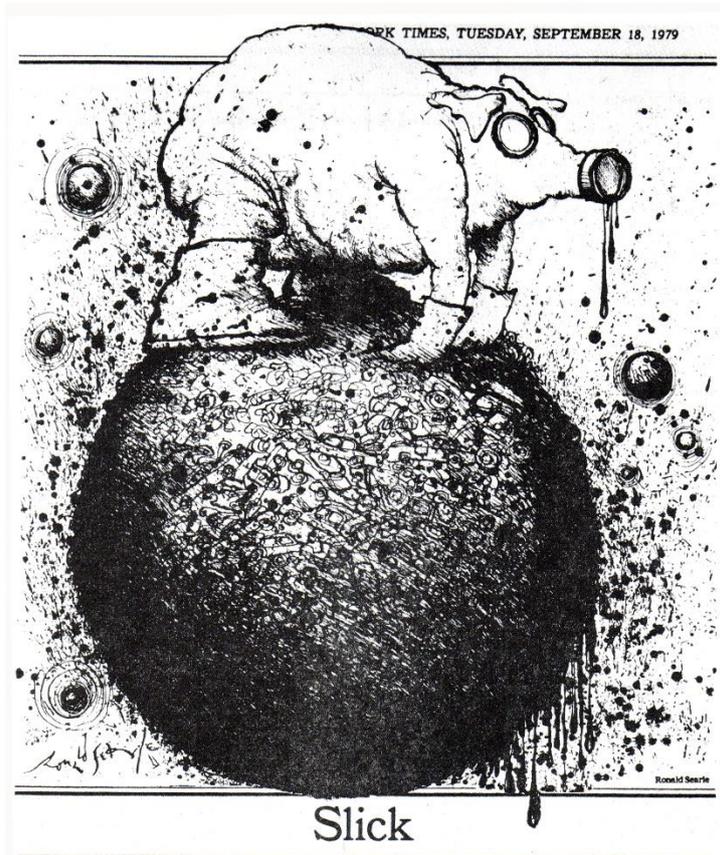
D'autres commentaires sur l'état du monde, par ailleurs beaucoup plus nombreux, font apparaître l'engagement de Searle pour des causes humanitaires. En 1979, il a mis son talent au service de l'UNICEF pour l'année de l'enfance. Parmi les œuvres qu'il a réalisées, je choisis de vous en montrer une qui illustre l'art avec lequel il utilise le potentiel signifiant de la forme pour dramatiser son propos (ill.23). Les formes graphiques qui sont juxtaposées offrent un contraste terrible qui sert la dialectique du propos. La niaiserie des images bariolées diffusées au 19<sup>ème</sup> et au début du 20<sup>ème</sup> siècle, évoquées par un collage brillant, révèle l'autosatisfaction de la bourgeoisie nantie. La chaîne que forment les différents sujets, couronnée par les petits mariés, représente l'inconscience satisfaite d'une société qui se reproduit à l'identique. Cette chaîne constitue un cadre, comme ceux qui entourent les peintures mais qui n'en font pas partie. En 1979, on n'avait pas encore oublié les photos épouvantables d'enfants mourant de faim durant le drame humanitaire du Biafra à la fin des années soixante. Dans cette image, le centre entouré d'un noir charbonneux présente une image d'enfant décharné recroquevillé, en position de fœtus dans

l'utérus du globe terrestre. Le style est aux antipodes esthétiques de celui naïf du cadre. L'expressionnisme du dessin est digne des œuvres angoissantes et désespérées d'Egon Schiele.



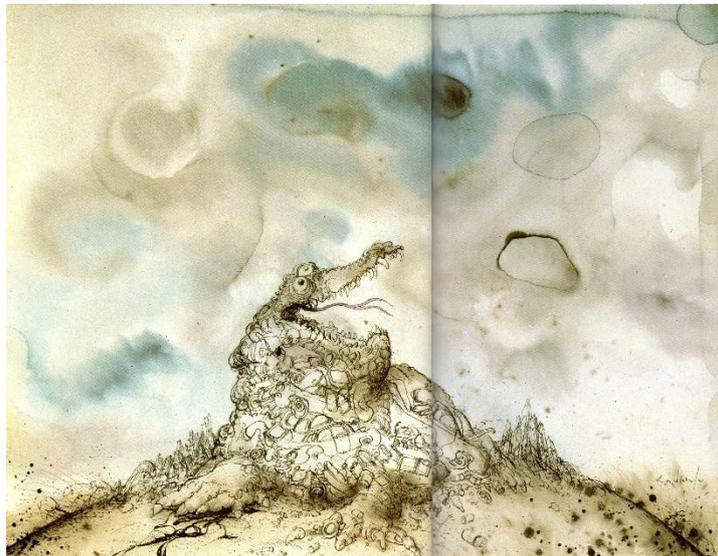
III.23

Une autre plaie de l'humanité a retenu la conscience de Searle. Il s'agit de l'état de la planète. Certes l'entrée de l'écologie en politique avait commencé mais la conscience publique du problème était encore très restreinte. En France la candidature de René Dumont à l'élection présidentielle de 1974 avait soulevé une certaine curiosité mais sans plus. On peut donc considérer que Searle fait partie des artistes de notoriété majeure engagés dans le combat écologique lorsqu'en 1978 il compose une image visionnaire de notre planète poubelle intitulée *Marée Noire*, qui sera publiée en 1979 dans les pages du *New York Times* (ill.24). A partir de l'événement particulier de l'Amoco Cadiz il élargit le propos pour faire de l'événement un symptôme du risque planétaire que représente le développement sans conscience de la quête du profit et du développement inconsidéré. Cette vision de catastrophe annoncée lui inspire également la même année cette image d'une espèce de Léviathan terrestre émergeant de la surface du globe sous un ciel sale d'apocalypse (ill.25).



Les gens (1978).

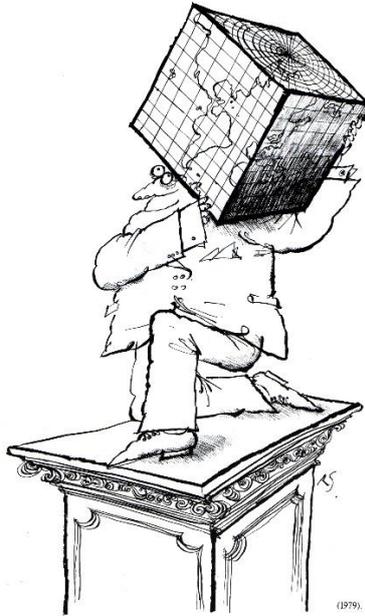
### III.24



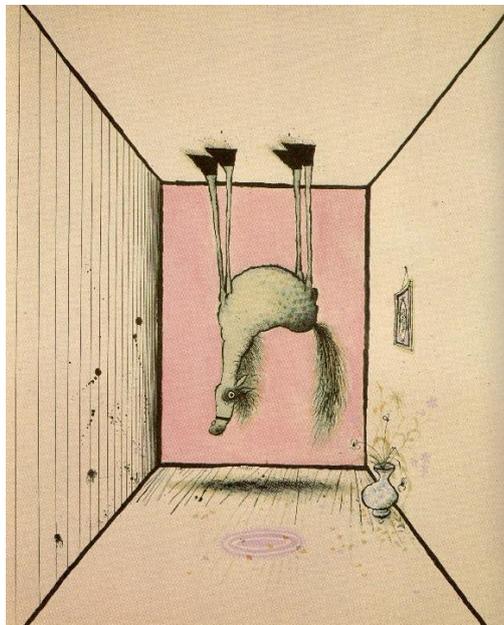
### III.25

On le constate, c'est donc le monde contemporain dans son ensemble qui interpelle Searle. Il a composé, comme l'a fait Steinberg aux Etats-Unis, un grand nombre de dessins où il représente un monde potentiellement exubérant enfermé dans les formes anguleuses figurant le pragmatisme absolu et la

technocratie. Les nouveaux maîtres du monde se prennent pour les Atlas suffisants du monde moderne, mais ils ont trouvé plus rationnel de ramener le globe à une forme cubique plus adaptée pour le porter (ill.26). Dans ce monde qui a la tête à l'envers, quel espace d'inspiration reste-t-il à un Pégase effaré ? (ill.27)



III.26

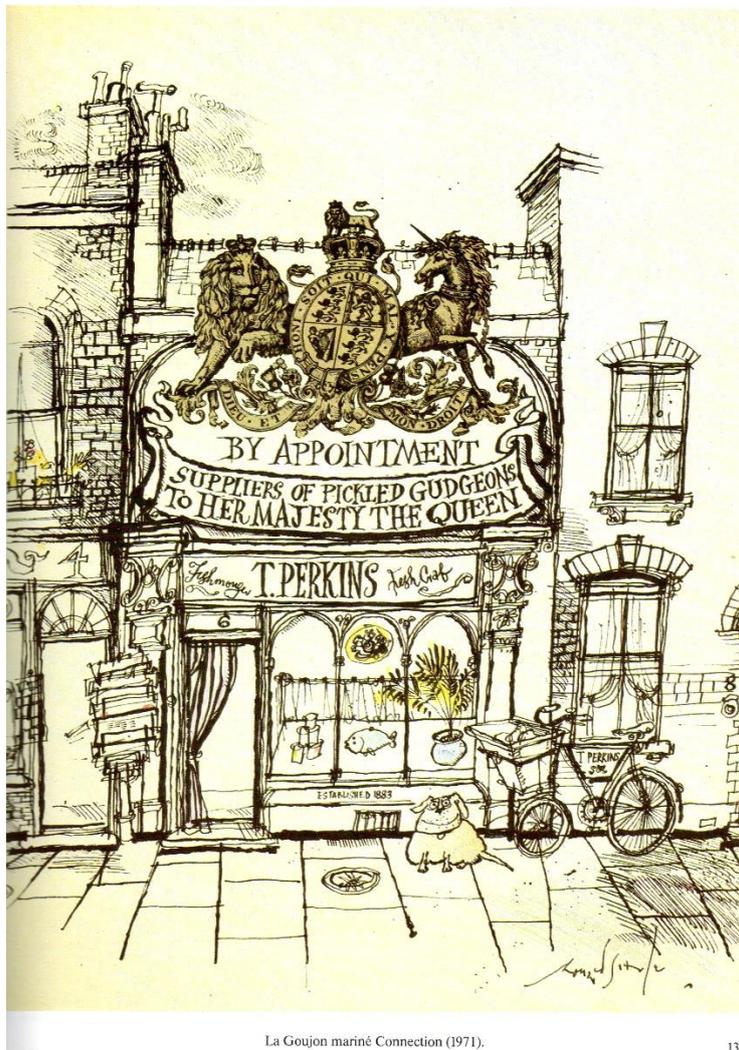


Le retour de Pégase (1972).

III.27

## Vision du monde

Eh bien, il reste aux penseurs et aux artistes à le regarder, sans être dupes des leurres que les communicants ont habilement interposés entre le regard des citoyens et leur conscience critique. Les valeurs respectées n'ont pas été abolies par les maîtres du monde ; il est plus habile de les avoir dévoyées. Comme d'autres satiristes, Searle dévoile l'écart entre la forme et le contenu. Cela commence comiquement par les petites choses. Tout ce qui se mange en Angleterre est susceptible de recevoir l'honneur de se clamer approuvé par le roi ou la reine, sous prétexte que tel pickle a trouvé le chemin de la table royale (ill.28). Cette once de gloire ne date pas d'aujourd'hui puisque la tradition date du 15<sup>me</sup> siècle.



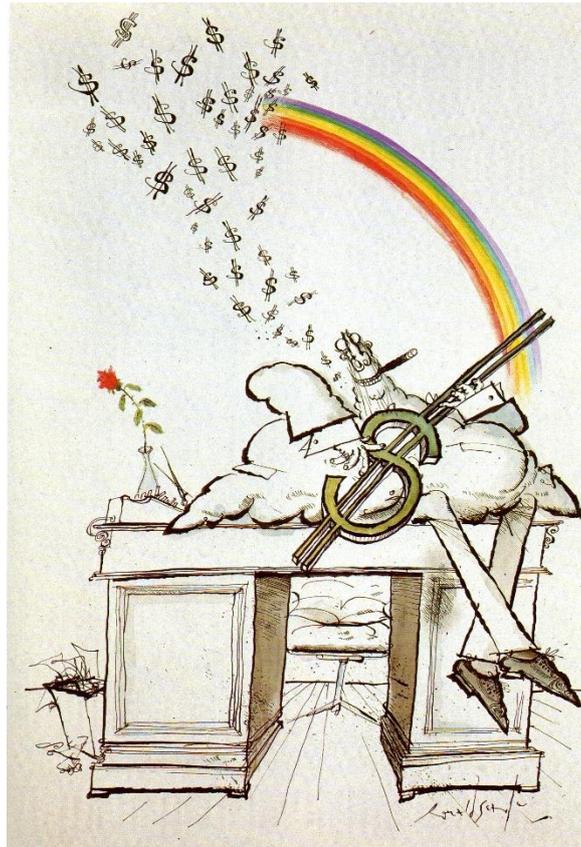
La Goujon mariné Connection (1971).

135

### III.28

Mais ceci relève de l'anecdote plaisante pour Searle, qui s'en amuse aimablement. Sa réflexion sur l'évolution des valeurs du monde est plus sombre

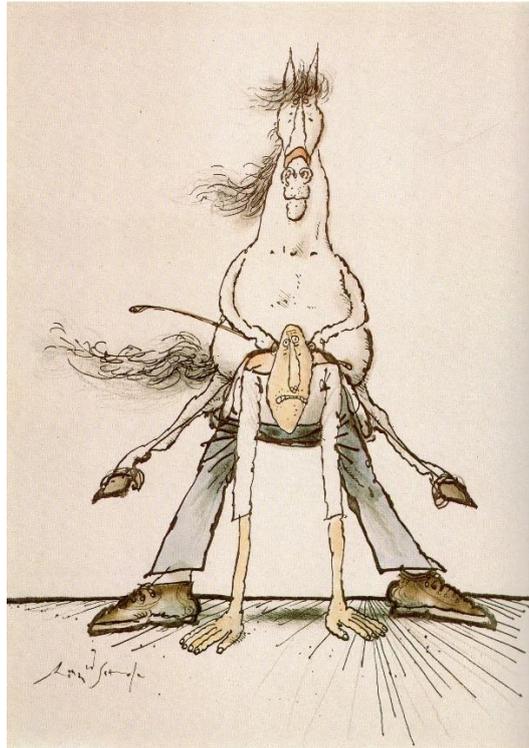
et son commentaire plus sévère. Dans la série *L'Argent*, à laquelle appartient aussi le Narcisse moderne que nous avons vu plus tôt, une image présente le spéculateur (ill.29). Cet individu vautré appartient à la même race physiquement dégradée que l'homme qui se mirait dans sa piscine. Souvent chez Searle les traits de couleurs dans les œuvres qui ne sont pas entièrement polychromes servent à mettre en lumière l'absence de couleur du reste de la composition. La rose un peu maigrichonne et l'arc-en-ciel ramènent la béatitude du personnage à sa réalité délavée. Le roi dollar a aboli les couleurs et la musique du monde.



L'ARGENT : le spéculateur (1973).

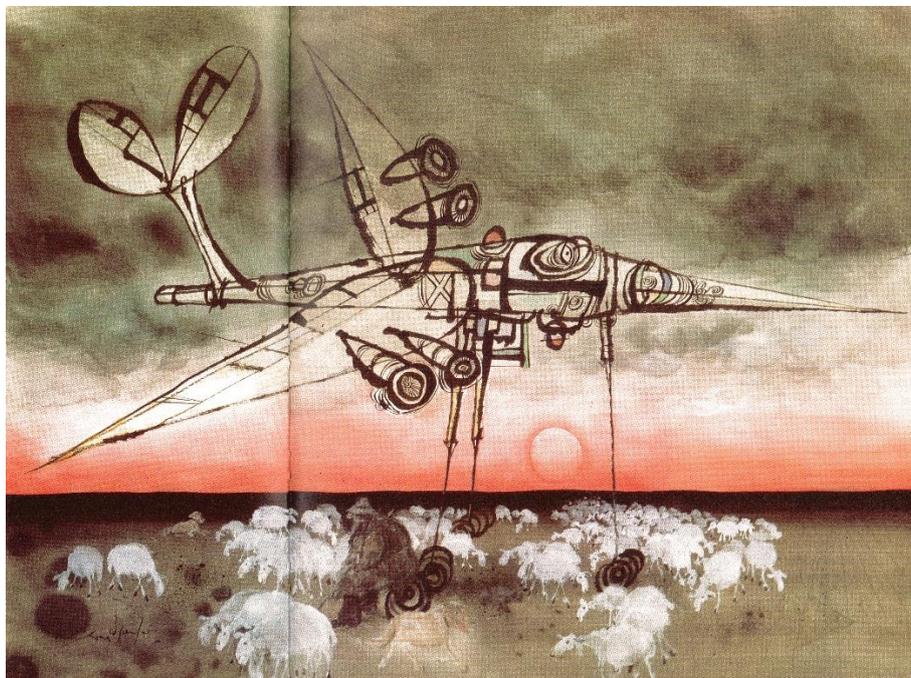
### III.29

Ce constat désabusé amène Searle à faire une proposition cocasse comme base de réflexion. Nul doute qu'il soit inspiré par Swift qui, dans le dernier voyage de Gulliver, présente un monde où les êtres doués de beauté, de raison et de sens moral ressemblent aux chevaux de notre univers, tandis que les êtres inférieurs à tous égards et soumis à leurs maîtres équins sont des avatars de l'être humain (ill.30). L'image de Searle n'est pas aussi rageusement satirique que celle de Swift, mais au fond le propos ne diffère guère.



III.30

Un espoir existe-t-il dans une espèce, sinon d'apocalypse, au moins de renversement poétique ? (ill.31)



III.31

Cette composition est accompagnée du commentaire de l'auteur suivant :  
« Quand une force irrésistible bute sur un obstacle inébranlable ». On ne peut

manquer d'y voir un écho du mouvement de résistance dans le Larzac dans les années 70. Le ciel et le coucher de soleil tragique ne sont pas sans rappeler le traitement du ciel dans l'image du crocodile/Léviathan que nous avons vue plus tôt.

Cette position sceptique à l'égard des progrès techniques se retrouve dans certaines images qui traduisent le rêve apaisé d'un univers réinvesti par la nature dans un monde post-technique (ill.32). Ce n'est peut-être pas tant l'innovation technique qui est mise en cause que l'usage qu'en font les humains. Un vélo sans humain, c'est joli.

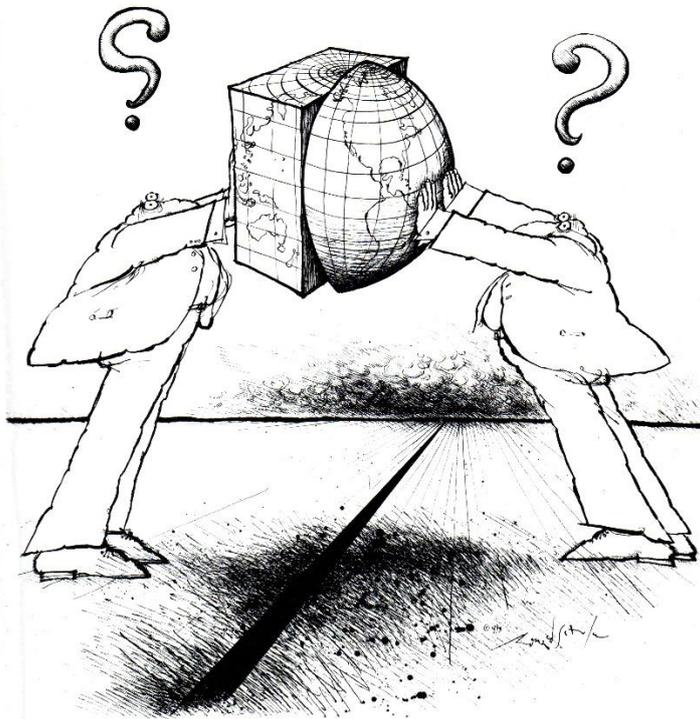


III.32

S'il est permis de revenir à l'enfance du rêve, à l'exaltation d'Icare peut-être malgré les conséquences, Searle nous invite, à travers une série de compositions qui sont une sorte d'hommage amusé à Léonard de Vinci, à partager un rêve technologique (ill.33). Il crée d'inraisemblables machines volantes qui ont également été utilisées pour illustrer l'affiche et le générique du film de 1965 *Ces Merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines*. La modernité, oui, mais excentrique !



III.33

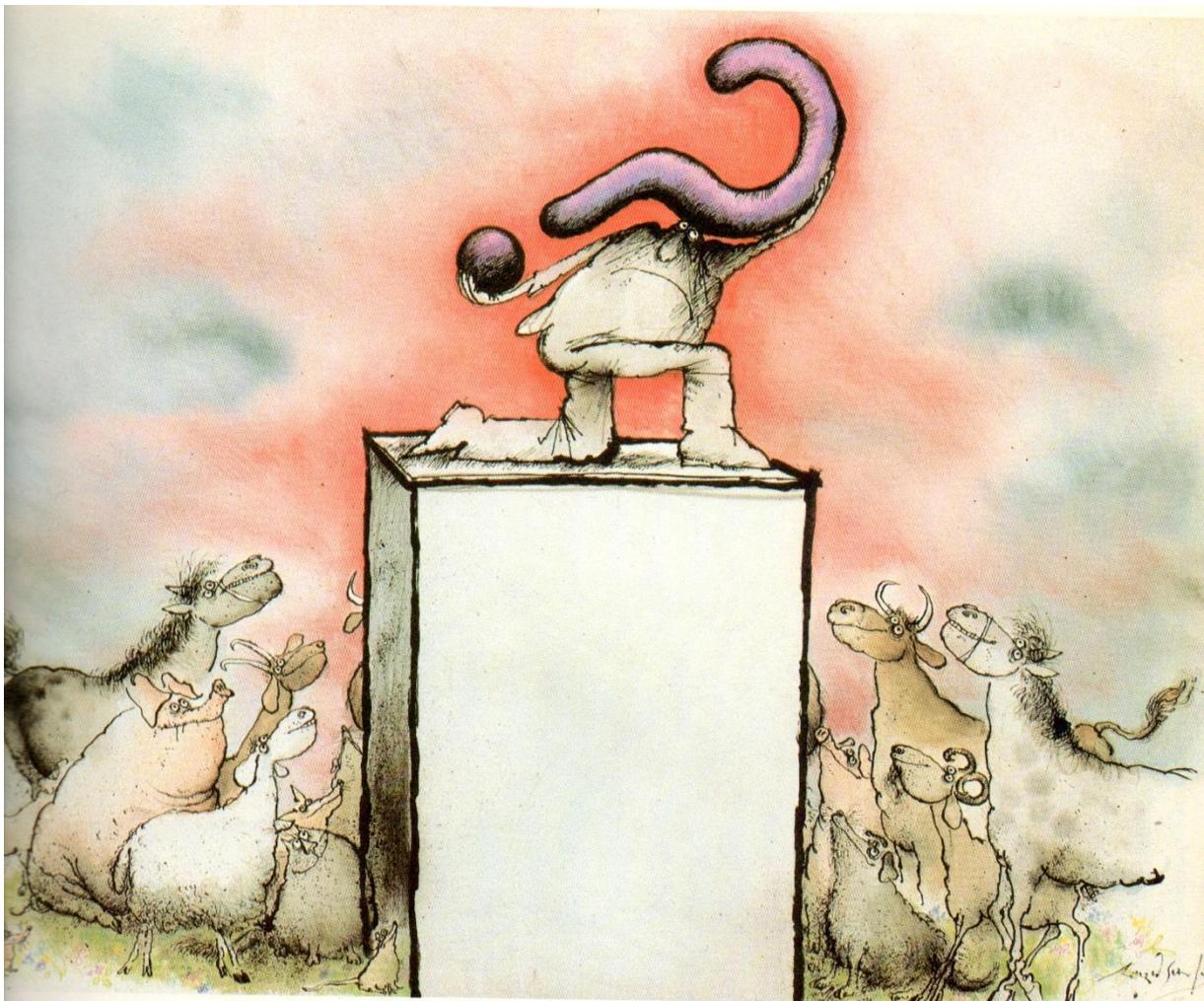


Les penseurs (*Thinkin'*) (1979).

III.34

En résumé, quelle vision de l'humanité Searle nous livre-t-il ? Des êtres ayant exagérément rationalisé leur relation avec l'univers, sont coincés dans l'impasse d'idéologies et de théories irréconciliables, traçant des limites isolant les individus les uns des autres comme l'illustre cette œuvre intitulée *Les Penseurs* (ill.34).

Il nous décrit un monde raisonnablement divers, mais souvent assez vide, peuplé d'êtres poussés par leurs rêves et soutenus par leurs illusions. La grandeur et la malédiction de l'homme, c'est qu'il s'est hissé au sommet de la hiérarchie de la création et, ce statut ayant été acquis, il s'est simultanément créé les questions matérielles et métaphysiques qui l'accablent (ill.35).

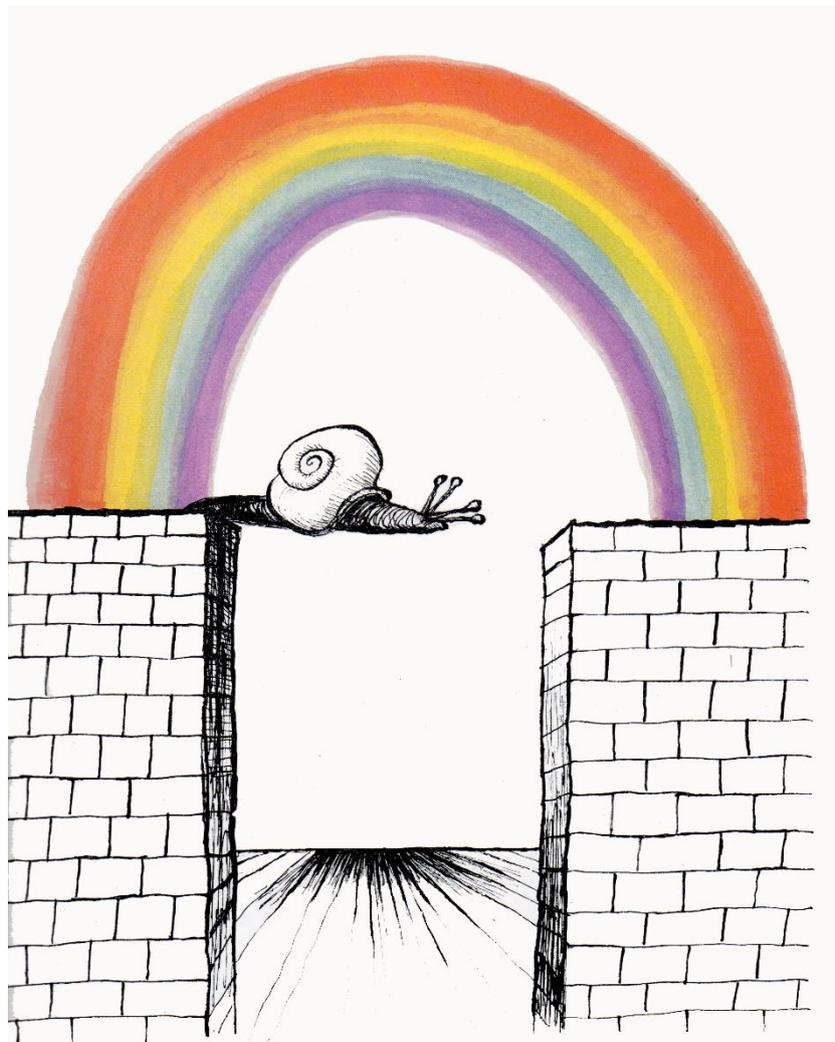


III.35

De son piédestal il n'a guère le loisir de jouir de sa domination sur les animaux de la ferme sociale, dont le sourire épanoui dit qu'ils sont en harmonie avec leur condition. On peut même se demander s'il n'y a pas un peu de goguenardise

dans le sourire des dominés, qui suggérerait un renversement profond de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave.

La dernière image que je vous présenterai n'est sans doute pas la plus éblouissante esthétiquement, mais elle me paraît offrir une clef essentielle pour comprendre la position de Searle. Elle atténue, d'une certaine façon, le caractère parfois absolu du pessimisme de cet artiste (ill.36).



III.36

Voyons d'abord le sujet. Son protagoniste est un escargot. Dans l'ordre des espèces, c'est l'une des créatures les plus fragiles dans sa mollesse exposée. Il croit cependant pouvoir se mettre en sécurité grâce à sa coquille. Sa conscience ne va pas jusqu'à savoir que cet abri cède à la moindre pression et voue la pauvre bête à un écrasement inéluctable. On n'est pas si loin du roseau pensant de Pascal, moins la rassurante conscience.

Que nous montre donc cette image ? L'escargot tend vers un but techniquement inatteignable. La philosophie doucement pessimiste de Searle traduit la dérision fondamentale du destin humain. Mais la petite dignité de l'être est de tendre **quand même** vers l'inatteignable, de faire comme si. L'arc-en-ciel criard, qui semble promettre une sorte de continuité transcendante enjambant le gouffre, relève aussi d'une illusion d'optique, comme sont illusoire nos nécessaires explications du monde. Nous sommes un peu dans l'univers de Samuel Beckett chez qui la seule certitude est le néant. Il existe cependant une différence importante entre les deux artistes : chez Beckett, on n'a même pas la certitude qu'il y a une autre rive.

Alors que faire ? Essayer, bien sûr. Ou alors se vautrer comme des cochons ravis pour un dernier déjeuner sur l'herbe. L'ensemble de l'œuvre de Searle nous laisse devant une alternative, où seul le sourire ambigu comme celui du chat du Cheshire permet de faire passer la pilule.

La lenteur proverbiale de l'escargot atteint son ultime achèvement dans l'immobilité, une sorte d'éternité insignifiante. Ce n'est pas une histoire avec un début et une fin. C'est, suspendue sous un improbable arc-en-ciel, la condition humaine sans durée, tendue entre un point A et un point B, un moment A et un moment B, non identifiables par les GPS et les calendriers métaphysiques. Maintenant et tout le temps, ici et partout, donc nulle part.

Comment, après cela, conclure ? Impossible, bien sûr. Juste peut-être vous dire que tout ceci n'est qu'une petite fable, la fable du *Hérisson et l'escargot*.