

L'Escamoteur ou le crime envisagé

Investigation

L'enquête que je mène depuis quelques années s'apparente à bien des égards à une investigation criminelle. Elle prend pour objet un petit tableau réalisé au tournant du 16^e siècle, attribué à Jérôme Bosch ou à un membre de son atelier, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye et connu sous le nom de *L'Escamoteur*. Dans cette scène, un crime a bien été commis, ou plutôt il est en train d'être commis. Mais il s'agit d'un crime mineur, une arnaque de rue dont il existe de multiples variantes ancestrales, et qui connaît plusieurs appellations comme le «jeu du bonneteau» ou le «passe muscade».

La scène présente un attroupement de badauds, dont le personnage principal semble hypnotisé, médusé par l'habileté de l'escamoteur pratiquant ses tours, tandis que grâce à cette diversion un complice dérobe la bourse de la victime, sous le regard amusé d'un enfant qui a perçu le stratagème. Au premier abord, il s'agit d'une scène relativement banale, telle qu'on peut encore en observer aujourd'hui, le succès du jeu s'expliquant notamment par l'extrême simplicité du dispositif et par sa capacité à déjouer le cadre légal. Ainsi, ces dernières années, les joueurs de bonneteau ont fourni à Genève un spectacle quotidien aux abords des quais (1). Pourtant, et c'est bien l'une des forces de ce tableau, au delà de la familiarité et du caractère comique de la scène, on ne cesse de soupçonner qu'une autre intrigue se trame, plus insidieuse et, peut-être, plus grave.



fig.1
Jérôme Bosch [ou
disciple], *L'Escamoteur*,
peint après 1496.
Coll. Musée municipal de
Saint-Germain-en-Laye

Crises

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce tableau, j'ai assez vite eu le sentiment que l'énigme politique et morale qu'il recelait pouvait aujourd'hui prendre un sens nouveau, adressant pour ainsi dire un message à notre époque. J'avais par exemple à l'esprit la méthode de «lecture actualisante» proposée par Yves Citton, consistant notamment à «exploiter les virtualités connotatives des signes [d'un texte du passé], afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète»(2). *L'Escamoteur* comme «modélisateur» de problèmes contemporains. Cette intuition trouvait probablement son origine dans la forte charge allégorique du tableau, son caractère exemplaire et sa capacité à évoquer, par la représentation d'une forme de petite criminalité, d'autres types de manipulations pratiquées à une toute autre échelle (3). Mais elle partait également de l'hypothèse que la composition même de la scène posait un *problème de représentation*, au sens esthétique et politique du terme: qu'elle

pouvait nous interroger, de façon tout à fait anachronique, sur des questions telles que l'économie de l'attention (4), et plus largement sur notre rapport aux images et à la délégation du pouvoir politique, dans la perspective d'une *crise de la représentation* propre à notre temps (5).

De manière symptomatique, notre époque est en effet traversée par de multiples crises — crise économique mondiale, crise de la zone euro, crise écologique, crises politiques diverses (6) — qui mettent bien souvent en lumière les limites de nos outils démocratiques pour les juguler et jettent un doute sur la possibilité même de représenter ces problèmes politiquement et esthétiquement. Et si l'on ne peut nécessairement tirer de *L'Escamoteur* un enseignement spécifique sur ces événements, j'ai toutefois pressenti qu'il pouvait nous en apprendre sur la façon dont on peut être amené à suivre ou accepter des mesures contraires à nos inclinaisons, par l'effet d'un jeu de contraintes qui passe, justement, par des «représentants» et des «représentations», par un *certain type de dispositif* où la production d'images et de récits occupe une place importante (7). Pour revenir à la méthode de «lecture actualisante » de Citton, dans ce cas, les «virtualités connotatives» à étudier se trouvaient aussi bien dans la composition elle-même que dans l'histoire du tableau et dans les différentes reprises dont il a pu faire l'objet, celles-ci témoignant admirablement de la capacité de la scène à modéliser des problèmes, à des époques et dans des contextes différents. Mon investigation impliquait donc de jouer avec cette composition, de *déambuler* aussi bien dans la scène que dans l'histoire du tableau et de ses reprises, de l'arpenter à la recherche d'indices.

Composition

Un des premiers aspects à souligner concernant la composition, c'est la façon dont elle est structurée en trois blocs identifiables : l'escamoteur sur la droite qui se détache très nettement du fond, l'attroupement de badauds sur la gauche, formant avec la victime et le complice un bloc homogène, et enfin, parfaitement centrée, la table où sont agencés un certain nombre d'objets servant à pratiquer d'autres tours. Je soulignerai ici l'*équivalence* produite par la partition verticale du tableau en deux parts égales, celle de droite n'étant occupée que par l'escamoteur, tandis qu'à gauche elle regroupe l'intégralité des autres personnages, comme une forme de petite assemblée, un échantillon de société. Une équivalence qui invite déjà à associer la figure de l'escamoteur à un représentant, un argument qui, pour l'instant, se justifie au moins dans le sens où l'escamoteur *produit une représentation*, mais qui sera encore davantage activé ultérieurement dans une série de reprises du tableau en satires politiques (discutées plus loin), où sa place sera cette fois véritablement occupée par un dirigeant.

La table occupe entre les deux positions une place médiane, qui inviterait à la considérer, de manière anachronique, comme une forme d'interface dans ce dispositif de manipulation. Elle semble avoir pour fonction de capter l'attention de la victime, qui est littéralement pliée en deux, en position de vision surplombante — et donc de domination par le regard; pourtant le personnage ne parvient pas à anticiper les mouvements de l'escamoteur, il est forcé de relever la tête pour suivre des yeux la petite balle qui a piégé son regard, aveugle par là même au dispositif plus large dans lequel il se trouve lui-même intégré.

Une autre particularité de la table est d'être à l'origine d'un double renversement, ou d'une double analogie : la première est celle de la table avec le tableau lui-même, qui se justifierait du fait qu'elle est centrée dans la composition, et dont on peut imaginer — en corrigeant l'effet de perspective — qu'elle a sensiblement les mêmes proportions, produisant ainsi un effet de mise en abyme. Cet aspect est encore renforcé par le fait que l'habileté de l'escamoteur fait d'une certaine manière écho à celle du peintre (tous deux ne produisent-ils pas un effet d'illusion, tous deux ne conduisent-ils pas les regards?), et de manière astucieuse nous renvoie également à notre propre position. Quelque soit notre amusement face à sa crédulité, notre position face au tableau nous apparente en définitive à la sienne: dominant par le regard une composition dont on tente de saisir l'agencement, mais aveugles, très probablement, à bien des choses qui nous entourent.

Dispositif

Ceci amène à une autre question: si l'agencement des objets de la table est le premier dispositif qui produit cet effet hypnotique sur le joueur, que voit-il (ou que ne voit-il pas) exactement depuis sa position? Ce nouveau renversement, le basculement de la table à 90 ° sur la gauche, fait cette fois apparaître distinctement l'image qui nous était cachée jusqu'alors, et qui constitue une nouvelle analogie: la table étant aussi un visage [voir le schéma] (8). Ce renversement est d'autant plus saisissant qu'il est déjà appelé par la posture du joueur, littéralement plié en deux sur la table, et qu'il implique également un autre type de basculement, celui d'un type de registre esthétique à un autre, d'un mode de représentation figurative à un mode schématique.

Si la table est bien un visage, on peut dès lors envisager le scénario suivant: le joueur crédule, penché sur la table, est hypnotisé par l'agencement des objets et leurs déplacements opérés par l'escamoteur. Mais dans le même temps, il est hypnotisé (consciemment ou non) par le visage qui lui fait face, par un effet miroir qui l'assimilerait à un Narcisse fasciné par le reflet de sa propre image, relevant toutefois la tête pour suivre l'œil que lui a volé le magicien, puisque c'est bien ce qu'évoque ici l'escamote extraite de l'agencement des

objets de la table: une pupille (9). Dans cette optique, c'est bien à un *dispositif de captation de l'attention* qu'on aurait affaire, mis en scène de manière littérale dans cette composition saisissante.

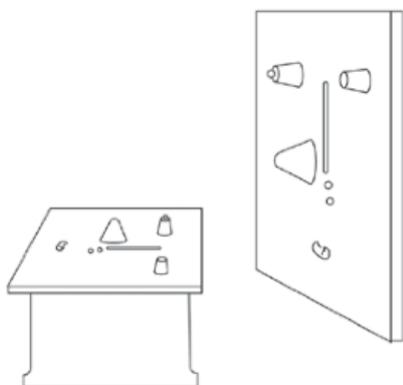


fig.2. Schéma de la table-visage

Reprises

Envisager *L'Escamoteur* en tant qu'outil de pensée et dispositif allégorique ne pouvait se réaliser pleinement sans considérer les usages qui en avaient été faits de par le passé, et la poursuite de cette investigation a entraîné quelques découvertes étonnantes. C'est le cas de *L'artiste et l'amateur*, une estampe de Bruegel l'Ancien réalisée un demi-siècle après *L'Escamoteur*, représentant un autoportrait de l'artiste en présence d'un collectionneur qui s'apprête à lui acheter son œuvre. Le détail troublant, c'est l'apparence du collectionneur qui, avec ses lunettes et son chapeau, ressemble trait pour trait au personnage du complice chez Bosch, à la différence qu'au lieu de plonger sa main dans la bourse de sa victime, il se sert dans la sienne, associant l'agressivité de sa posture non plus à un geste de vol mais à un geste d'achat. Alors même que *L'Escamoteur*, considéré comme la première scène de genre de l'histoire de la peinture européenne, témoignait à ce titre de l'émergence d'une nouvelle classe de marchands collectionneurs (10), en s'y référant un demi siècle plus tard, Bruegel réalise l'une des premières critiques des effets collatéraux de ce nouveau marché de l'art.

Dans un autre contexte, environ quatre siècles plus tard, paraissent en France deux caricatures de presse prenant pour inspiration la composition de *L'Escamoteur*, en plaçant dans le rôle des différents personnages des politiciens. La première, dessinée par Tim pour *L'Express*, se situe dans l'immédiat après 1968 (à nouveau, un bel exemple de situation de *représentation en crise*), alors que le général de Gaulle — représenté dans le rôle de l'escamoteur face à Giscard d'Estaing en « pigeon » — tente de préserver sa légitimité par la tenue d'un référendum sur la réforme du Sénat et la régionalisation. La balle que tient le général figure également le « o » du « oui » qu'il appelle de ses vœux et qu'il extrait de l'urne posée sur la table (11). La seconde, réalisée par Piem en 1972, représente un événement tout aussi marquant, à savoir la création de la monnaie européenne que Giscard d'Estaing, cette fois dans les habits de l'escamoteur, tire de son sac à malice bruxellois pour dérober la bourse d'un « oncle Sam » ébahi. L'escamoteur figure ici le point d'interrogation de cette nouvelle valeur spéculative, produit d'un nouveau tour de passe-passe économique. Un autre événement que l'on pourrait considérer, en forçant un peu le trait, comme une forme différente de « reprise », c'est le vol du tableau en décembre de l'année 1979, par un groupe de militants anarcho-communistes dont faisait partie Jean-Marc Rouillan (12). Intrigué par l'écho singulier de cette action avec le thème même du tableau et désireux de savoir dans quelle mesure la symbolique de ce geste avait pu compter dans le choix de l'objet, je me suis rendu à Marseille pour interroger Rouillan qui bénéficiait depuis peu d'un régime de semi-liberté. Il m'a fait une description saisissante de sa rencontre avec le tableau, alors qu'il visitait le petit musée municipal à la recherche de sa « cible », en particulier de la sensation « physique », du « sifflement d'oreille » qu'aurait provoqué chez lui la simple vision de cette peinture. Un autre fait marquant semble être le respect particulier que les ravisseurs ont témoigné à l'égard de cet objet, de même que le renoncement à envisager de revendre le tableau à un particulier, l'écartant ainsi du domaine public auquel il leur semblait appartenir. Pour finir, et selon les mots de Rouillan, comme dans la scène de Bosch tout cela ne produira au final qu'un « nouveau marché de dupes » : les policiers qui leur avaient tendu un piège ne

parviendront pas à les coincer cette fois-là, les ravisseurs s'échapperont mais n'obtiendront pas leur argent... Quant au Musée, il pourra récupérer le tableau, mais les carences dans son dispositif de sécurité ayant été impitoyablement mises en lumière, il n'a pas, jusqu'à ce jour, pu ré-ouvrir ses portes (13).

Manipulation

Cet événement a, dans une certaine mesure, relancé mon enquête, puisque j'ai dû par la suite faire une demande d'autorisation spéciale pour aller voir le tableau à Saint-Germain-en-Laye et rencontrer la conservatrice de ce musée fermé. J'ai également rendu visite, muni d'une reproduction de la peinture, à des gendarmes genevois actuellement aux prises avec la pratique du bonneteau, lesquels se sont avérés admiratifs de l'ingéniosité et de l'efficacité du dispositif mis en place par les bonneteurs et intrigués par la surprenante actualité de la scène de Bosch.

Enfin, ma dernière rencontre a eu lieu avec une réalisatrice de films expérimentaux, Eve Ramboz, qui avait réalisé en 1991 un court film d'animation inspiré du tableau(14). Je connaissais l'existence de ce film, dont je savais qu'il procédait d'une série d'interprétations très personnelles de la scène — des «dérivations poétiques» comme le présente joliment l'auteur, mais dans un premier temps il n'avait pas retenu mon attention. J'ai donc été très surpris lorsque, dans la dernière séquence, la table se met à rire, activant de manière saisissante ce visage caché que je pensais jusqu'alors avoir été le seul à découvrir. D'une certaine façon, il était révélateur que la première personne à avoir décodé cette énigme ne soit pas une spécialiste de Bosch, mais une personne qui devait *animer* la scène, et Ramboz m'a confirmé que c'est bien en *manipulant* littéralement les éléments de cette composition qu'elle a pu voir ce détail. Une manipulation à comprendre, cette fois, non pas dans une perspective de contrôle ou d'arnaque, mais plutôt dans le sens premier du terme: celui de *manier avec soin*, de *manier avec attention* des matériaux qui peuvent être toxiques, explosifs ou fragiles — comme peuvent l'être des pièces à conviction. Une manipulation qui impliquait de *jouer*, jouer avec des scénarios comme peut le faire un détective...

Quelle que soit la nature et l'ampleur du crime dont il s'agissait d'établir les circonstances, de circonscrire le périmètre, cette perspective ouvrait de nouvelles voies. Notamment celle d'associer le spectateur, dans cette scène, non plus systématiquement au personnage de la victime, tel que je l'avais d'abord envisagé, mais cette fois au personnage de l'enfant. L'enfant qui manie un jouet (un moulin à vent), l'enfant qui par le jeu circule différemment dans ce dispositif, enfin l'enfant qui voit ce que les autres ne voient pas. Et pour finir sur une dernière astuce de la composition : si l'on accepte de se borner aux éléments qui se détachent sur le fond du mur et que l'on procède à un nouveau découpage, à l'horizontale cette fois-ci, on peut voir réunis dans la partie supérieure tous les regards des membres de l'assemblée et du magicien —soit les regards des adultes, tandis que dans la partie inférieure se trouvent associés les regards des animaux (le chien et la chouette), des objets (la table), et de l'enfant. Une autre *nature* de regard, laquelle met différemment en lumière la forme particulière d'«écosystème de l'attention» propre à cette scène. Une nouvelle piste, peut-être, pour dépasser le principe d'une *économie* de l'attention, selon lequel on se fait toujours duper, et tendre vers celui d'une *écologie* de l'attention qui permettrait de se réapproprier ces dispositifs dans un mouvement émancipateur.

Aurélien Gamboni, hiver 2012

Notes

1. Il est en définitive difficile de prouver que la pratique du bonneteau relève de l'escroquerie et non du jeu d'adresse ou de hasard. Les autorités genevoises ont pu l'expérimenter, puisqu'elles ont dû, en 2011, modifier la loi pour rendre illégale la pratique de ce jeu dans l'espace public.

2. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, éd. Amsterdam, Paris 2007

3. J'avais dans un premier temps à l'esprit la sous-représentation médiatique des formes de criminalité «en col blanc», en contraste avec la sur-représentation médiatique de petits délits parfois spectaculaires. Dans cette veine allégorique, l'une des reprises de la scène, gravée par Balthasar van den Bos un demi-siècle environ après la première peinture, contient déjà l'inscription suivante: «Oh, combien de tours de passe-passe ne trouve-t-on pas en ce monde? Ceux qui grâce au sac à malices font merveille amènent par leurs tours trompeurs le peuple à cracher des choses curieuses sur la table. C'est ainsi qu'ils réussissent leur coup. Ne leur faites donc jamais confiance, car si tu perdais également ta bourse, tu t'en repentirais.»

4. À savoir : une analyse de la façon dont l'attention que l'on peut porter à des éléments de notre environnement peut être orientée, travaillée et, finalement, *commodifiée*. L'économie des réseaux sociaux fournit l'un des meilleurs exemples de la manière dont on peut «vendre l'attention», bien que cette «économie de l'attention» soit loin de se limiter à ce cadre. Voir notamment à ce sujet : *Jonathan Beller, The Cinematic Mode of Production : Attention Economy And the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Hanover (New England) 2006.

5. Cette crise de représentation, que l'on peut décrire comme une crise de confiance dans la fidélité et la transparence des représentants (politiciens) et des représentations (images), n'est pas à proprement parler une chose nouvelle. Elle a très certainement pu accompagner l'histoire des institutions démocratiques et l'avènement des médias de masse et, dans une certaine mesure, elle met le doigt sur une impossibilité puisque, comme le souligne Bruno Latour, il ne peut pas y avoir de

- « représentation sans re-présentation, sans aucune forme de revendication provisoire, sans preuve imparfaite, sans niveau opaque de traduction, de transmission, de trahisons, sans aucune machinerie complexe d'assemblée, de délégation, de preuve, d'argumentation, de négociation et de conclusion. » (Bruno Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik», in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge (Mass) 2005).
6. Au delà des multiples «affaires» qui entachent régulièrement la classe politique de tel pays ou de telle région, entretenant à raison ou à tort une suspicion généralisée à l'égard des élites, il s'agirait plutôt d'interroger la façon dont des populations peuvent être amenées à tolérer ou défendre des décisions contraires à leurs inclinaisons, que ce soit en raison d'un enchaînement d'événements (les guerres qu'il faut «finir»), ou du caractère déshabillant des discours des spécialistes (les dettes qu'il faut régler). La crise, dès lors, est le mouvement par lequel un problème quitte les mains des spécialistes pour trouver son propre public, devenant par là même véritablement politique, au sens que lui attribuait par exemple John Dewey (voir *Le Public et ses problèmes*, 1927, en français aux éditions Gallimard, Paris 2010).
7. Cette production d'images et de récits mériterait un développement bien plus important. Mentionnons tout de même l'ouvrage de Christian Salmon, *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (La Découverte, Paris, 2007), qui retrace en détail l'historique des stratégies narratives employées dans les théories du management et dans la communication politique, ainsi que l'ouvrage d'Yves Citton, *Mythocratie: Storytelling et imaginaire de gauche* (éd. Amsterdam, Paris, 2010) qui replace cette analyse dans une théorie du *soft power*, pour envisager la façon dont les récits se branchent sur des «flux de désirs et de croyances», ouvrant la voie aussi bien à la «conduite des conduites» qui caractérise une large part de l'exercice du pouvoir dans les sociétés démocratiques, qu'à la dimension potentiellement émancipatrice de ce pouvoir de scénarisation.
8. Sur la question des images cachées, il importe de mentionner les travaux de Michel Weemans (par exemple son article dans *Une image peut en cacher une autre*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, éd. Réunion des musées nationaux, Paris 2009), ainsi bien sûr ceux de mon père Dario Gamboni, avec lequel j'ai eu au sujet de *L'Escamoteur* des discussions passionnantes (Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London 2002).
9. Le rapprochement entre la balle et l'œil n'est pas particulièrement surprenant, puisque les mouvements de l'une entraînent ceux de l'autre. En revanche, le fait que, dans la table/visage, une autre balle posée sur un gobelet prenne l'allure d'une pupille, renforce encore cette analogie.
10. Voir à ce sujet: Patrick Le Chanu, «L'Escamoteur et la naissance de la peinture de genre », in *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, catalogue de l'exposition «Secrets d'escamoteur», Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye, 2002.
11. En réalité, cette caricature précédait les événements : le référendum sera finalement refusé, et de Gaulle démissionnera, au lendemain du vote, par un communiqué laconique.
12. Jean-Marc Rouillan, membre de plusieurs groupes militants anarcho-communistes et co-fondateur du groupe armé Action Directe dans les années 1980, a été jugé en 1989 pour assassinat et a passé plus de vingt années en prison. Atteint d'une maladie rare, il avait d'abord vu sa peine commuée en régime de semi-liberté. Il bénéficie aujourd'hui de la liberté conditionnelle. Sous le coup des lois anti-terroristes, il n'est pas autorisé à s'exprimer sur son passé au sein d'AD, ce qui rend, selon ses propres termes, impossible de «tirer le vrai bilan critique» de leurs actions.
13. La seule exception, à mentionner tout de même, est qu'il peut être visité lors des Journées du patrimoine qui ont lieu chaque année. Un projet de réouverture du musée est par ailleurs prévu pour 2014.
14. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=GuKB3ETbPDI>