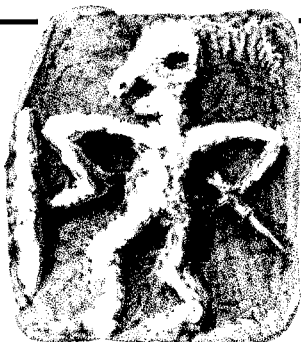


AGONE



Critique, Philosophie & Littérature
numéro 13, 1995

Valeur d'art

De la cruauté considérée comme un des beaux-arts • *Nathalie Heinich*
L'invention de la peinture surréaliste • *Norbert Bandier* • Œuvres d'art
& placements financiers • *Olivier Chanel* • Sous l'apparente
neutralité, l'aveu idéologique • *Jean-Philippe Domecq*

FICTIONS & DICTIONS

George Steiner • *Bruno Sibona* • *Michel Gremeaux*
Dzevad Karahasan • *David Faber*

MARGINALIA

Sur deux critiques critiques de l'art contemporain : *Hector Obalk* &
Jean-Philippe Domecq • *Nathalie Heinich* • La collection
« Rayon art » aux éditions *Jacqueline Chambon* • *Thierry Discepolo*
Deux sont presque devenus un. Sur *Rebecca Horn* • *William S. Wilson*

RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Discepolo

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Jacques Luzi & Laure Mistral

COMITÉ DE RÉDACTION

Cornel Alecse, Denis Becquet, Philippe Boissinot,
Philippe de Cristofaro, Thierry Discepolo, Laurence
Foucaut, Jacques Luzi, Laure Mistral, Martine Mouton,
Olivier Salazar-Ferrer, Jacques Vialle, Dominique Vincent.

FICTIONS & DICTIONS

Dominique Vincent

MARGINALIA

Philippe de Cristofaro

CORRESPONDANTS

Nicolas Reeves (Montréal), Bruno Sibona (Londres).

SERVICE DE PRESSE

Laure Mistral, 16 rue des Filles-du-Calvaire, F-75003 Paris

En couverture, guerrier nu dansant à tête d'oiseau ;
cinquième face d'un dé de terre cuite provenant du
Baou Roux (II^e s. av. J.-C.).
in Fernand Benoit, *L'Art primitif méditerranéen de
la vallée du Rhône*. Éd. OPHRYS, 1955, planche V.

Les auteurs qui publient dans **AGONE** développent
librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.

© **AGONE** Éditeur • 50 rue Marengo • Marseille 6^e • France

AGONE

Critique, Philosophie & Littérature

numéro 13, 1995

Valeur d'art

Malgré les épouvantails agités ici et là, toute discussion autour des valeurs en art n'est pas une autre affaire que la *dispute normale* autour d'une activité humaine aussi peu définie que par le passé, et en train de se faire, c'est-à-dire vivante — s'agirait-il des derniers soubresauts de façons en voie de disparition ou de métamorphose.

9. Éditorial. La vieille crise de l'art contemporain.

Thierry Discepolo

15. Esthétique, symbolique et sensibilité. De la cruauté considérée comme un des beaux-arts.

Nathalie Heinich

« Le théâtre du monde », une œuvre de l'artiste Huang Yong Ping programmée puis interdite à Beaubourg, constitue, du point de vue des débats qu'elle a suscités, un affrontement de registres centré sur l'acceptation ou le refus du spectacle de la souffrance animale. On retrouve, dans cette transgression artistique d'un impératif éthique, les caractéristiques d'un conflit de registres de valeurs qui, par opposition aux conflits de goûts, rend improbable toute conciliation : une similitude du bien défendu, à savoir l'humanité ou la civilisation, et la dissymétrie dans la force des registres — l'argumentaire esthétique tendant à s'effacer derrière l'argumentaire éthique.

57. L'invention de la peinture surréaliste : une stratégie de valorisation réussie.

Norbert Bandier

La peinture surréaliste, qui naît « officiellement » en 1925, est davantage le produit d'une rencontre entre une stratégie avant-gardiste interne au champ littéraire et un besoin de renouvellement exprimé par des entrants du champ pictural que le résultat spécifique d'un mouvement esthétique autonome.

85. Œuvres d'art et placements financiers.

Olivier Chanel

Si l'œuvre d'art a toujours possédé une « valeur » subjective et un prix résultant d'ordinaire d'une convergence d'avis sur la valeur, il semble que cette distinction tende à disparaître au profit du seul prix, incorporant *ipso facto* la valeur. Renoir constatait déjà au début du siècle qu'« il n'y a qu'un seul indicateur de la valeur des tableaux, et c'est la salle des ventes ». Ce phénomène semble avoir pris une ampleur considérable au cours des vingt dernières années, la sphère financière et les spéculateurs ayant envahi la place.

FICTIONS & DICTIONS

99. Scène de conversation.

George Steiner

Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud

— Abraham, dans son engourdissement, dans son vertige, dans sa connaissance de l'imperfection, confondant le murmure de Satan avec la voix de Dieu. D'ailleurs, Soloviev le cabaliste ne disait-il pas que ces deux voix, celle de Dieu qu'il nous est interdit de nommer et celle du mal innommable, sont si foncièrement semblables, que ce qui les distingue est aussi imperceptible que le bruit d'une goutte de pluie tombant dans la mer ?

115. Histoire des idolothytes.

Bruno Sibona

Voici. Tandis que l'albatros mitonnait dans un chaudron d'écorce, les trois taraudés se rendirent vite compte qu'il n'y en aurait assez que

pour un. Les viandes d'oiseau poète à la cuisson se réduisent. Eux-mêmes réduits ils en furent à tirer à la courte paille pour au moins à deux fournir du bouillon. Les pailles furent tirées et la plus courte vint crever l'œil désespéré du plus jeune qui au destin se soumit.

121. Cleveland.

Michel Gremeaux

Mes idées fondaient sous la canicule. Une heure venait de sonner au campanile du théâtre. J'étais prêt à donner ma langue au chat quand j'ai remarqué un homme assis à la terrasse du café. Chemise et pantalon clairs, mince, chauve, derrière un citron pressé.

127. Unamuno.

Dzevad Karahasan

Traduit du serbo-croate par Mireille Robin

Il lui semblait maintenant que cette main était venue, aussitôt qu'il l'avait avisée, se nicher dans un espace déjà prêt pour elle en son esprit, comme dans le moule où elle avait été coulée, faisant naître en lui un sentiment de peur mêlée de vénération et de haine, le même qui l'emplissait encore, tandis qu'il revenait chez lui en compagnie d'un jeune collègue.

137. Brèves amères.

David Faber

Seuls les optimistes sont toujours les bienvenus, de tous temps et partout, seuls les optimistes et jamais, ni nulle part, les pessimistes, sans exception, aussi loin que la pensée regarde et fouille, les optimistes furent les bienvenus et les pessimistes non, et toujours et partout et pour les mêmes raisons, parce que les optimistes seuls oublient, d'une fois sur l'autre ils oublient les approximations, les compromissions et les trahisons.

MARGINALIA

143. Sur deux critiques critiques : Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?* & Hector Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, par *Nathalie Heinich* (agrémenté de quelques remarques d'*Hector Obalk*).

161. Sous l'apparente neutralité, l'aveu idéologique. Réponse à un commentaire parmi d'autres, par *Jean-Philippe Domecq*.
181. L'éclectisme critique de « Rayon art ». Une collection dirigée par Yves Michaud, aux éditions Jacqueline Chambon, par *Thierry Discepolo* (agrémenté de quelques remarques d'*Yves Michaud*).
203. Deux sont presque devenus un. Rebecca Horn, par *William S. Wilson* (traduit de l'anglais par *Bernard Hœpffner*).

Nous n'attendons plus de l'art le salut ni la transfiguration de la vie : il ne les donna jamais, sinon quand il servait fidèlement la religion. Nous en attendons cependant autre chose que du divertissement et de la décoration. Nous n'attendons plus de l'art le rêve d'une communauté qui surmonterait les divisions de la société : il ne les procura jamais, sinon quand il servait fidèlement la domination. Mais nous en attendons quand même autre chose qu'un instrument de différenciation sociale pour la classe de loisir. Nous n'attendons plus de l'art la relation avec le génie mais nous aimerions y faire l'expérience d'autre chose que des dernières subtilités à la mode. Nous avons envers l'art des attentes complexes, mêlées et mélangées : elles recouvrent en partie nos attentes envers la religion et la magie, en partie les valeurs d'utopie, mais elles reprennent aussi la charge du jeu et du divertissement. À travers le concept flou de l'art, nous formulons en fait des attentes contradictoires... qui ne trouvent pas à se formuler autrement que dans cette confusion. Nous voudrions y trouver ce domaine impossible où coexistent la critique, le divertissement, l'élévation, la grandeur, le génie, le plaisir, et même le drame de notre condition — avec pour couronner le tout un sentiment finalement aigu du caractère dérisoire de toutes ses attentes et de leur impossible coexistence.

YVES MICHAUD

La vieille crise de l'art contemporain

Il y a des spécialistes dont les discours ont pour présupposé le fait que, de toute façon, tout va bien autour d'eux, ou du moins l'idée que, de toute façon, autour d'eux tout va bien ; sans un tel présupposé, ils ne pourraient parvenir à achever leurs discours, peut-être même qu'ils ne parviendraient pas à les commencer.

ALDO G. GARGANI

Pour le lecteur décentralisé, qui n'est pas indifférent aux évolutions de cette activité « aussi ancienne que l'humanité », dont les goûts ne sont pas rythmés par les grandes expositions, de découvertes en redécouvertes artistiques, qui s'intéresse aux discours que cette activité génère et qui se tient au courant des débats en cours grâce aux parutions régulières qui traitent du sujet, l'évolution de ce qu'il est convenu d'appeler la « querelle de l'art contemporain » produit une certaine perplexité. Et les cris d'orfraie que poussent certains paraissent affectés, au mieux, indécents, au pire.

En ce xx^e siècle, les invocations contradictoires de l'art au rang de suprême valeur d'humanité n'ont pas manqué, qu'il s'agisse, pour prendre un exemple connu, de la très mondaine Peggy Guggenheim achetant de l'art moderne sur le seul critère que « si les nazis le rejettent, ça doit être bon », ou de respectables historiens d'art diagnostiquant, dans ce qu'ils appellent la « désintégration de la forme dans les arts », les « mêmes tendances à la déshumanisation que celles qui ont produit les crimes contre l'humanité à notre époque ¹ ». Il va sans dire que l'honorable argument de Peggy Guggenheim ne souffre aucune contradiction, tandis qu'il est désormais habituel de considérer le diagnostic de ces respectables historiens de l'art comme caractéristique des erreurs d'appréciation d'esprits dépassés.

Ces digressions introductives pour dire quoi ? Simplement que les choses ne sont aussi simples que pour de simples esprits partisans — souvent, d'ailleurs, partisans de leurs seules causes.

Mais revenons à la perplexité de notre lecteur décentralisé. Informé qu'il est avant tout des textes d'historiens, de critiques et de philosophes de l'art (d'aujourd'hui ou passé), cette « crise de l'art contemporain » semble rarement échapper aux apories d'un dialogue de malentendants où la querelle (dont le début est estimé par les experts à environ neuf cent trente jours ouvrables) est trop souvent préférée à la discussion des œuvres ou des prises de position respectives.

Pour ne prendre que l'exemple de l'analyse, aussitôt répétée un peu partout, de la position « critique » comme enfermée dans les jugements de goût, son succès semble surtout dû à un quiproquo sur l'expression « goût ». Si les « défenseurs » entendent par là disqualifier les « critiques » en invoquant la relativité des jugements de goût et un débordement de la subjectivité, n'est-ce pas surtout pour se faire croire qu'ils échappent à l'affectivité ? Et

1. Références citées par Ernst Gombrich in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Jacqueline Chambon, 1992, p. 349.

c'est oublier un peu vite qu'une autre acception du jugement de goût a longtemps exclu toute connotation de relativisme, de subjectivité ou d'expression de la sensibilité.

Les débats gagneraient à une réelle prise en compte des travaux historiques ou critiques qui, étrangers à toute herméneutique encombrant les interprétations, démythifient les stratégies de production de l'art (et des discours sur l'art) de ce siècle. On ne prendra ici pour exemple que les ouvrages réunis dans une collection d'ouvrages d'histoire de l'art dont nous publions une recension complète ²: les travaux de Boris Groys sur la collusion des avant-gardes avec le pouvoir soviétique, avant, pendant et après Staline ; le portrait par Serge Guilbaut des ambiguïtés du succès et de l'engagement de l'expressionnisme abstrait américain ; enfin, l'analyse, par Harold Rosenberg, voilà vingt-cinq ans, de la crise permanente de l'art comme une condition fondamentale de la création artistique au xx^e siècle, simplement hystérisée et accélérée par le déclin des avant-gardes. On trouvera enfin, dans l'article de Norbert Bandier, ce même type de travail à l'œuvre — en l'occurrence à propos de la peinture surréaliste —, qui conclut sur la vacuité axiologique, dans les termes du système des valeurs de l'art, de cette étiquette ³.

Quant à cette valeur de l'art que fixe l'achat des tableaux, « ce passe-temps utile mais glorifié à l'excès », Olivier Chanel, qui en a fait récemment le sujet de sa thèse d'économétrie, conclut que la valeur d'art n'est pas, en cette fin de siècle, une valeur refuge, mais bien un actif comme un autre ⁴.

Comment ne pas être en outre surpris de voir les héritiers des salons du xix^e siècle, soutenus par les banques et les

2. « L'éclectisme critique de "Rayon art", une collection dirigée par Yves Michaud, aux éditions Jacqueline Chambon », *infra*, p. 185.

3. « L'invention de la peinture surréaliste. Une stratégie de valorisation réussie », *infra*, p. 57.

4. « Œuvres d'art et placements financiers », *infra*, p. 85.

compagnies d'assurances (c'est bien la galerie nationale du Jeu de paume que l'UAP aide à « faire hurler la peinture plus fort que les visiteurs »), s'ériger en défenseurs des valeurs progressistes ? Cette défense inactuelle de l'« art de notre temps » n'est-elle pas plutôt simplement caractéristique de leur mission ambiguë de *conservateurs* ? D'autant que les portraits récemment effectués de ces institutions montrent de quelles métamorphoses procède la survivance de l'académisme. (On se référera en particulier au travail d'Yves Michaud « non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent »⁵; dont il est d'ailleurs intéressant de noter que la parution n'a engendré aucune « querelle », mais un silence poli — il n'y avait sans doute là « rien à parler ».)

Comme un phénomène associé à cette « querelle », Nathalie Heinich analyse le « rejet de l'art contemporain » au travers de la mise en récit de l'affaire du « Théâtre du monde », une œuvre de l'artiste Huang Yong Ping qui ne fut finalement pas exposée — elle se proposait de représenter la nécessaire paix entre les peuples par un vivarium en forme de tortue où, nourris par des insectes, lézards, scorpions et araignées cohabitaient⁶. Au-delà de la position de neutralité qu'elle revendique et depuis laquelle est produit le portrait d'un conflit de registres de valeurs, qu'expose l'article de Nathalie Heinich ? Tout d'abord, une analyse de la réception d'une pratique artistique par différents groupes sociaux ; ensuite, une typologie des rhétoriques mises en jeu dans le conflit ; enfin, la façon dont une puissante institution muséale, en l'occurrence Beaubourg, échoue, sur le domaine éthique, face aux défenseurs des animaux, tout en se montrant incapable d'emmener le conflit sur le terrain des seules valeurs esthétiques. Quant à la position de neutralité (axiologique), il

5. Cité in « L'éclectisme critique de la collection "Rayon art"... », *op. cit.*

6. « Esthétique, symbolique et sensibilité. De la cruauté considérée comme un des beaux-arts », *infra*, p. 15.

semble qu'une bonne part de la sociologie de Nathalie Heinich se détermine sur le refus d'un certain engagement du savoir en même temps que du modèle de la domination symbolique ⁷.

Enfin, concernant la discussion même autour des valeurs en jeu dans la « querelle de l'art contemporain », la longue mise au point de Jean-Philippe Domecq sur « un commentaire parmi d'autres » et les quelques remarques d'Hector Obalk à la double analyse critique de Nathalie Heinich en donnent une idée précise en même temps que des points de vue divergents et un état des lieux ⁸.

Malgré les épouvantails agités ici et là, toute discussion autour des valeurs en art n'est pas une autre affaire que la *dispute normale* autour d'une activité humaine aussi peu définie que par le passé, et en train de se faire, c'est-à-dire vivante — s'agirait-il des derniers soubresauts de façons en voie de disparition ou de métamorphose.

THIERRY DISCEPOLO

7. Ce n'est pas le lieu pour développer un argumentaire, mais, parce que les remarques conclusives de Nathalie Heinich se réfèrent à l'article que Jacques Vialle et moi-même avons publié in *AGONE* 11, 1993, disons simplement qu'à notre sens cette interprétation de l'impératif de neutralité axiologique est essentiellement rhétorique — illusoire façon de se placer au-dessus d'un rapport de force ; qu'une telle position de « suspension normative » empêche toute véritable mise en analyse des catégories — nécessité préalable à tout travail sérieux de comparaison ; enfin, qu'il ne s'agit en aucun cas de demander aux chercheurs d'exprimer leurs opinions, mais au contraire d'en limiter l'expression par la seule défense des positions qu'une compétence professionnelle permet de tenir — « virilement » ou pas.

8. « Sur deux critiques critiques : Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?* & Hector Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, par Nathalie Heinich (agrémenté de quelques remarques d'Hector Obalk) », *infra*, p. 143 ; « Sous l'apparente neutralité, l'aveu idéologique. Réponse à un commentaire parmi d'autres », Jean-Philippe Domecq, *infra*, p. 161.

Esthétique, symbolique & sensibilité

De la cruauté considérée comme un des beaux-arts

Le 8 novembre 1994 eut lieu au Centre Georges-Pompidou le vernissage de l'exposition « Hors limites », amputée toutefois d'une œuvre : celle de l'artiste chinois Huang Yong Ping, qui avait prévu d'installer, sous le titre « Le théâtre du monde », un vivarium en forme de tortue contenant des serpents, des araignées, des lézards, des scorpions, des mille-pattes, des scolopendres, des cafards, lesquels y seraient abreuvés et pourraient y évoluer librement. Cette œuvre aurait fait suite à une précédente installation présentant des insectes, réalisée par l'artiste à Oxford en 1993 sous le titre « Yellow Peril ».

La décision de ne pas faire figurer cette œuvre avait été prise la veille du vernissage, après une rapide et intense campagne de mobilisation des défenseurs des animaux. Ne fut donc exposée que la cage vitrée, vide, complétée par un présentoir contenant un échantillon des lettres de protestation envoyées au Centre Pompidou et le communiqué diffusé en réponse par ce dernier.

C'est là un cas de rejet d'une œuvre d'art contemporain doublement original, par sa forme et par son contenu. Il s'est manifesté en effet sous la forme d'une mobilisation rapidement et efficacement prise en charge par différentes associations, épaulée par une action en justice, mais sans guère de relais dans la presse, et aboutissant à la victoire des protestataires — lesquels furent néanmoins présents aux portes du Centre le jour de l'inauguration pour manifester leur indignation. Quant au contenu du rejet, il portait ici sur une valeur assez peu présente — et pour cause — en matière d'art contemporain, à savoir la défense des animaux ¹.

UNE MOBILISATION RÉUSSIE

L'affaire avait commencé le 27 septembre 1994, soit moins de six semaines avant la date prévue pour l'inauguration, avec une pétition à l'initiative des agents de surveillance de Beaubourg qui s'opposaient « très fermement à un projet, à l'image de ce qui, en des temps heureusement révolus, tenait au mieux de l'exposition coloniale, et autres spectacles fort prisés au nom de la science (et sous couvert de pédagogie), au pire du cirque romain », et demandaient si « la crédibilité du Centre Pompidou se trouverait renforcée par un spectacle que nous jugeons indigne du niveau intellectuel que tous ses collaborateurs ont toujours tenté de maintenir ²».

1. Cet article a été rédigé dans le cadre d'une enquête réalisée pour la Délégation aux arts plastiques sur « Les rejets de l'art contemporain ». Que soient remerciés MM. François Barré, Jean de Loisy et Germain Viatte, qui ont bien voulu me donner accès à cette documentation.

2. Ce n'était pas la première manifestation de désaccord des agents de Beaubourg face aux choix de la direction du Centre : l'exposition Bazile en 1993 avait déjà suscité des réserves voire des rejets de la part de certain(e)s, et une pétition avait été adressée quelques mois plus tard à la direction du musée (N. Heinich, « Bordel à Beaubourg », *Omnibus*, 10,

Le 11 octobre, le commissaire de l'exposition rédige à la demande de la direction une note explicitant le projet : « L'œuvre de Huang Yong Ping intitulée "Le théâtre du monde" a pour objet de symboliser de façon philosophique la nécessaire harmonie entre les races, les cultures, les religions en dépit des violences, des caractères et des cruautés propres aux natures terrestres. Les insectes présentés dans le vivarium organisé par l'artiste chinois Huang Yong Ping apprennent pendant la durée de l'exposition à se tolérer et à organiser une vie sociale en dépit de leurs natures contradictoires : scorpions, mille-pattes, scolopendres apprennent à se supporter. Ils sont nourris par d'autres insectes qui sont des cafards et des scarabées. L'ensemble est disposé dans une table en forme de tortue. La tortue est le symbole chinois pour la paix. Il s'agit donc d'une œuvre militante en faveur de l'harmonie entre les races et les cultures. »

Alertées par la pétition, plusieurs organisations de défense des animaux se mobilisent : la Société nationale pour la défense des animaux, la fondation Brigitte-Bardot, la Société protectrice des animaux, l'association Bourdon. Dès le 12 octobre, et jusqu'à la veille du vernissage, toutes les ressources seront employées pour faire pression sur le président du Centre Pompidou afin qu'il renonce au projet : coups de téléphone, télex, courriers (non seulement à la présidence de Beaubourg mais aussi à Mme Claude Pompidou et au ministre de la Culture Jacques Toubon), menaces d'actions en justice,

octobre 1994). Citons également cette inscription sur le livre d'or de l'exposition : « Agent d'accueil depuis le MNAM-Palais de Tokyo, nous sommes de la première équipe arrivée à Beaubourg, pleins d'espoir et d'illusions. *Mais quelle déception !* après, pour en arriver à une telle régression. On y a cru ! On a eu foi en "Beaubourg" — ils l'ont assassiné. » On voit là l'effet du décalage entre les professionnels de l'art contemporain et de simples employés, pour la plupart très investis dans la culture mais avec des attentes plus proches d'une grande partie du public — notamment enseignant — que de leur propre direction.

sommations et, finalement, référé la veille de l'inauguration, demandant au Tribunal de grande instance d'interdire la présentation litigieuse, au motif qu'elle tomberait sous le coup de la législation française relative aux cruautés infligées aux animaux (article 511 du Code pénal), à l'atteinte volontaire à la vie d'un animal (article 653 du Code pénal), et aux jeux et attractions pouvant donner lieu à mauvais traitements aux animaux (décret du 26 mars 1987).

Ces associations mobilisent à leur tour leurs adhérents, qui commencent à manifester leur indignation par des lettres, dès le 20 octobre et durant une partie du mois de novembre : une trentaine environ seront envoyées de Paris et de sa banlieue mais aussi de province — Perpignan, Besançon, Nancy, Saint-Nazaire, Tulle, Vézelay, etc. — manifestant la capacité de mobilisation immédiate sur tout le territoire dès lors qu'entre en jeu la protection des animaux. Une pétition arrive même de Viry-Châtillon, datée du 20 octobre, soit le surlendemain d'une réunion houleuse organisée à l'intérieur du Centre entre la direction et le personnel, et le lendemain de la parution d'un entrefilet dans *Minute* signalant que le personnel n'est pas d'accord avec ce projet de « composition artistique », et qu'« une pétition est lancée pour que ce spectacle qui ne peut flatter que les bas instincts soit refusé. Le personnel vous supplie d'écrire très vite votre désapprobation à M. François Barré ». L'affaire toutefois n'apparaîtra guère dans la presse, à l'exception d'un entrefilet dans *Libération* et d'un petit article dans *Le Figaro* au lendemain du vernissage : les menaces de « médiatisation » proférées par l'une des associations n'ont guère eu à se réaliser, avantageusement remplacées par le recours à des ressources juridiques efficaces.

C'est très vite en effet — le 20 octobre — que le Centre reçoit une sommation interpellative par voie d'huissier, à la demande d'une association. Saisie de l'affaire, l'avocate de Beaubourg

souligne dans sa consultation du 24 octobre que le caractère artistique de l'œuvre cède le pas face à l'accusation de mauvais traitement aux animaux ; qu'au regard de la loi l'œuvre peut être qualifiée d'acte de cruauté, et qu'il serait inutile d'opposer à cette qualification une distinction — sans aucun fondement juridique — entre espèces animales, permettant par exemple d'exclure les insectes ; qu'en outre le cadre de l'opération, à la fois artificiel et appelant la contemplation, aggrave le cas au lieu d'en amoindrir la portée ; que le risque d'une poursuite judiciaire est donc grand, une poursuite pénale étant même envisageable, avec toutes ses conséquences, notamment la « comparution personnelle du président devant la juridiction pénale saisie » ; et qu'il serait préférable pour éviter ce risque d'adopter une solution intermédiaire entre abandon et maintien du projet, en n'en exposant que le concept.

La direction du Centre envisage de ne monter la pièce que pour le jour du vernissage, en la remplaçant ensuite par des photos. Mais il lui faut pour cela l'autorisation de la préfecture (ce à quoi personne ne semble avoir pensé auparavant), laquelle est demandée le 28 octobre. Le 7 novembre, veille du vernissage, l'autorisation est refusée par la préfecture, « conformément à la réglementation en vigueur pour la présentation d'animaux dans un établissement ouvert au public » ; il est notamment souligné l'« inadaptation de l'environnement spécifique aux espèces présentées dans un espace aussi limité, chacune des espèces ne pouvant être assurée d'avoir son territoire propre », et l'« obligation de séparation des espèces dans le cadre de cette exposition organisée dans des compartiments ouverts ».

Cette décision administrative permet de clore un conflit que n'avait pu arrêter, ce même jour, le Tribunal de grande instance de Paris, saisi en référé à la requête de la Société nationale pour la défense des animaux, qui demandait au Tribunal d'interdire au Centre Georges-Pompidou « de procéder à la présentation

litigieuse, sous astreinte de 100 000 francs par jour de retard ». Le Tribunal s'était déclaré incompétent, laissant à la SNDA la charge des dépens. Cette décision répondait aux conclusions de l'avocate du Centre Pompidou, déposées dès le 31 octobre, faisant valoir l'incompétence du Tribunal de grande instance au profit du Tribunal administratif, et plaidant en outre que, « en l'absence de quelconques preuves ramenées par la SNDA d'antagonismes naturels entre les espèces mises en présence, la SNDA ne saurait valablement obtenir en référé une mesure aussi grave que l'interdiction d'exposition de l'œuvre » ; qu'« il n'est pas établi au surplus que la réglementation définie par le Code rural soit applicable au Centre » ; enfin que « l'œuvre de Huang Yong Ping s'inscrit dans une tradition artistique occidentale au cours de laquelle sont présentés des animaux ».

Le 8 novembre a donc lieu le vernissage de l'exposition, sans l'installation, réduite à la cage et à un présentoir contenant des lettres de protestation ainsi que la réponse du Centre Pompidou, sous la forme d'un communiqué de François Barré (président du Centre), Germain Viatte (directeur du musée) et Jean de Loisy (commissaire de l'exposition). Il y est notamment spécifié que « le Centre Georges-Pompidou, tenant compte de cette position légale, constate les contradictions existantes entre la légitime soumission à la loi et sa mission de témoignage sur la création. Il regrette que, dans le débat qui s'est instauré, la passion ait été plus vive pour défendre certaines espèces animales que pour en appeler à la liberté de création. L'art n'est pas affaire de bons sentiments. L'œuvre a donc été retirée de l'exposition, en conservant sa structure. Étant donné les interrogations qu'elle pose sur la nature de l'œuvre d'art, la liberté de l'artiste et le rôle du musée, il a semblé nécessaire de présenter au public des documents relatifs à son contenu et aux débats qu'elle a suscités ».

L'œuvre litigieuse fera encore l'objet de prises de positions dans le livre d'or de l'exposition : protestations reprenant les arguments des défenseurs des animaux, ou bien protestations contre les protestations, au nom soit de la réalité (faut-il « interdire aussi le musée d'Histoire naturelle, la chirurgie, les films où les animaux meurent ? »), soit du refus de la censure (« Après Taslima Nasreen, ça suffit ! »), soit encore du respect des humains qui doit primer celui des animaux. Mais ces opinions sont systématiquement contredites par des démentis rageurs ; ainsi, à une visiteuse qui avait écrit « L'expression "liberté d'expression" est bien usée maintenant... Alors disons liberté de montrer, crier, mettre en scène, ce qu'on ressent — quitte à ce que quelques insectes et autres arachnides y perdent quelques plumes, ce ne sont que des *êtres inférieurs*, bien bas sur l'échelle des animaux, etc. Bref pétition contre le totalitarisme bien pensant et hygiénisant des SPA et autres animaliers », quelqu'un répond en rajoutant, après « êtres inférieurs » : « Inférieurs ta mère, eh... poufiasse ! » Enfin, l'argument utilisé par un défenseur de l'œuvre interdite témoigne d'une erreur de lecture qui fait de sa protestation contre les protestataires un argument supplémentaire en faveur de ceux-ci : « Que Bardot s'intéresse à l'art ? !! Que de montrer des insectes vivants soit interdit par le règlement du musée... mais des insectes morts ? Pourquoi attaquer Ping ? » — ce à quoi un autre visiteur s'empresse de répondre : « Ce ne sont pas des insectes morts ! »

LE SILENCE DE L'ARTISTE

Il est notable qu'à aucun moment l'artiste ne soit intervenu publiquement : dans le triangle interactionnel qui détermine l'existence de l'art contemporain — entre les propositions des artistes, les réactions du public et leur accréditation par les institutions — seules ces deux dernières instances se sont

manifestées dans cette polémique ³. C'est là un phénomène récurrent en matière de rejets de l'art contemporain : les problèmes d'acceptabilité semblent résider moins dans les œuvres mêmes que dans leur caution par les autorités artistiques, de sorte que les artistes sont rarement pris à partie (si même ils ne sont pas explicitement exonérés de toute faute) alors que les institutions, elles, font la cible principale des protestations.

L'artiste lui-même ne semble pas avoir jugé bon d'intervenir, comme il s'en explique après l'affaire dans une interview : « Quant à ce qui est de réagir face à l'interdiction de présentation de son œuvre dans sa totalité, Ping estime n'avoir pas à protester pour traiter l'affaire, déclarant que la non-réaction est réaction, explique la journaliste... Et puis ce n'est pas à l'artiste de penser pour le public. Ce sont les institutions qui relient les artistes au public mais on ne peut jamais prévoir ce qui se passe ensuite, précise-t-il. ⁴»

Il ne paraît d'ailleurs pas avoir été surpris par ce qui s'est passé : « C'est une réaction qui était prévisible. D'abord, j'ai été conscient de la chaîne alimentaire dans mon choix des animaux. » Pourtant, la façon dont il commente l'affaire suggère qu'il était loin d'avoir joué sciemment avec des réactions dont il ne parvient pas à admettre qu'elles correspondent à des problèmes réels. Ainsi, il élimine d'emblée la question de la sensibilité à la souffrance en lui déniait toute pertinence en matière animale : « Ces principes de protection sont des principes de l'être humain qui n'ont pas de sens hors de l'être humain lui-même. » Une fois admis que les arguments invoqués par les opposants à l'œuvre n'ont pas de sens, il ne lui reste qu'à faire l'hypothèse d'enjeux cachés, soit politiques

3. J'ai exposé ce fonctionnement ternaire dans « La partie de main-chaude de l'art contemporain », in *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 1992.

4. Juliette Boussand, rencontre avec Huang Yong Ping, *Art Présence*, 13, 1995.

(« Ici, on a pu invoquer des raisons d'hygiène ou de protection des animaux mais au bout du compte, de façon plus ou moins déguisée, ces raisons sont à relier à des problèmes politiques, une politique d'abus de pouvoir »), soit culturels (« Et puis, je pense que le problème n'est pas là, qu'il s'agit plutôt de ce qui concerne la création artistique elle-même »).

Si cette installation mettait très précisément en scène la contradiction qui hante irréductiblement la sensibilité écologiste, entre respect des espèces et respect des écosystèmes ⁵, il ne semble donc pas que l'artiste l'ait sciemment ou du moins consciemment cherché. Il tire en tout cas parti de l'affaire qu'elle a suscitée en insistant, de façon tout à fait classique, sur les vertus critiques de l'art contemporain, de manière à retourner le conflit en expérience positive : « Cette œuvre peut être une prévention ; comme une piqûre antivirus, par exemple, c'est fait pour renforcer le système nerveux, en ce sens ça me semble positif ! » ; et puis, « L'art doit déranger si c'est possible, sachant que, de toutes façons, tout marque, avec des effets plus ou moins forts. »

HYPOTHÈSES

La bagarre s'est donc déroulée sur moins de six semaines, et s'est terminée par la victoire des opposants à l'œuvre : victoire obtenue non par la persuasion de la partie adverse, malgré les nombreuses lettres de protestation ; ni par la pression d'une opinion publique élargie, guère sollicitée puisque l'affaire n'a pratiquement pas franchi le seuil des médias ; ni par la voie juridique, puisque l'action en référé s'est soldée par un renvoi

5. Cette réflexion renvoie aux travaux en cours d'un groupe de travail sur l'écologie animé par Laurent Thévenot au sein du Groupe de sociologie politique et morale.

devant un autre tribunal ; mais par la voie administrative, en l'occurrence les règlements préfectoraux, qui ont arrêté l'extension tant judiciaire que médiatique de l'affaire.

Que se serait-il passé si la préfecture avait accordé l'autorisation demandée ? Probablement la direction du Centre aurait-elle adopté une solution de compromis, consistant à ne présenter l'œuvre que le jour du vernissage, ou à n'en proposer qu'une représentation « symbolique », par des textes et des photographies, selon la solution préconisée par l'avocate : ainsi les risques judiciaires auraient-ils été considérablement réduits ou même éliminés, sans pour autant annuler totalement la proposition de l'artiste. Peu probable par contre eût été le maintien intégral de cette proposition, une fois établi que le Centre Pompidou se mettait ainsi en infraction caractérisée à l'égard de la loi. Il aurait pu aussi, à l'opposé, se plier totalement aux revendications de ses adversaires en annulant toute trace du projet dans l'exposition, c'est-à-dire en retirant la cage et en n'exposant pas les lettres échangées. La solution retenue représentait donc un compromis, une façon de manifester que, si les responsables devaient s'incliner devant les règlements et la législation, ils n'en étaient pas moins opposés à cette interdiction, parce que persuadés de l'illégitimité de ce recours à la loi.

Il est manifeste en tout cas qu'aucune des parties ne soit parvenue à convaincre l'autre : seule une instance réglementaire a pu suspendre la dispute, qui pourra fort bien reprendre à la première occasion. Il nous faut donc à présent, pour comprendre l'irréductibilité de cette opposition, nous intéresser non plus à la forme mais au contenu de la mobilisation, en examinant les arguments des opposants à l'œuvre et ceux de ses défenseurs, ainsi que la position de la loi.

Cette analyse d'une dispute sur des valeurs se heurte toutefois à une limite objective, qui tient à la méthode même de

l'enquête ⁶. Étant donné le cadre persuasif — beaucoup plus qu'expressif — de l'énonciation, les propos n'expriment pas forcément les sentiments réellement éprouvés par les personnes (dégoût des opposants ou ironie des défenseurs), mais constituent la retraduction qui en est jugée acceptable pour construire une argumentation à un haut niveau de généralité, donc susceptible de convaincre des gens non gagnés à la cause des animaux ou, à l'opposé, à celle de la liberté d'expression artistique. C'est dans cette limite qu'il faut envisager l'analyse de ces arguments, relevant donc d'une stratégie d'interaction plus que du besoin d'exprimer des émotions.

OPPOSITION À L'ŒUVRE ET DÉFENSE DE LA SENSIBILITÉ

Le travail de persuasion de la partie adverse peut n'emprunter que des voies essentiellement rhétoriques, comme lorsqu'on fait l'hypothèse — manifestement non sincère — que le projet en question n'est pas sérieux, de l'ordre du canular : « Nous espérons que cette information n'est qu'un mauvais canular et nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous le confirmer », écrit au président du Centre le représentant d'une association de défense des animaux, manifestant ainsi que le projet est tellement inacceptable que seule permet d'en rendre compte l'hypothèse de la plaisanterie ou, en termes

6. Le corpus de notre enquête est constitué uniquement de réactions spontanées exprimées face à des œuvres d'art contemporain par des non-spécialistes : elle exclut donc les interviews, qui ont l'inconvénient de solliciter hors contexte des opinions dont on ne peut contrôler le degré d'investissement. Malgré ces précautions, les propos ou les gestes étudiés ne constituent pas l'expression directe de ce qui est éprouvé par les personnes (et dont l'investigation réclamerait d'autres méthodes, permettant de mesurer les émotions), mais seulement de ce qu'elles estiment pertinent de faire ou de dire dans une situation d'interaction. En d'autres termes, les discours en question se situent plutôt au pôle de la persuasion qu'à celui de l'expression.

goffmaniens, de cette transformation de cadre qu'est la « fabrication », propre aux dispositifs impliquant une dupe ⁷.

D'ordre également rhétorique est l'insistance sur le nombre (« plusieurs centaines ») et l'utilisation de guillemets pour « œuvre », ainsi que du terme générique d'« animal » — plutôt qu'insecte — et du mot « s'entre-dévorer », évoquant explicitement la cruauté : ainsi une autre association évoque, dans une lettre aux agents de Beaubourg, « l'«œuvre» de l'artiste chinois qui a prévu d'enfermer dans une cage en verre plusieurs centaines d'animaux vivants destinés à s'entre-dévorer ». Moins rhétorique mais d'une grande généralité est l'argument d'autorité, soit par la référence aux grands hommes (« M. Pompidou ne serait pas d'accord », écrit un particulier), soit par la référence à la loi : « L'indignation et la déception des défenseurs des animaux et de la nature se manifesteraient journallement si la loi du 10 juillet 1976 sur la protection de la nature était bafouée » (lettre d'une association aux agents de Beaubourg).

Plus spécifique est l'argument « absolutiste », autrement dit le refus de relativiser les valeurs défendues, en l'occurrence la défense des êtres sensibles, au nom du caractère absolu de l'inacceptabilité de la souffrance. Pour s'opposer à toute minoration du cas par la relativisation, qui consisterait à dire par exemple que « ce ne sont que des insectes », il suffit de déplacer le seuil de sensibilité en faisant remonter le cas des animaux aux humains : « On pourrait présenter, dans les mêmes conditions, un choix parmi les représentants des groupes humains (jaunes, noirs, blancs et autres métis), installation qui apporterait à l'expérience une véracité bien plus criante », suggère sur le mode ironique la pétition des agents de Beaubourg, le 27 septembre. En incitant à se mettre à la place des animaux, le déplacement vers l'humanité permet d'insister

7. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Minuit, (1973) 1992.

sur la dimension cruelle de ce qui, en l'état, peut n'apparaître que comme un spectacle édifiant.

Une telle absolutisation de cette valeur morale qu'est le refus d'infliger des souffrances à un être vivant est d'ailleurs conforme à la loi, comme l'explique l'avocate de Beaubourg dans sa consultation du 24 octobre, soulignant l'impossibilité de hiérarchiser à l'intérieur du monde animal : « Il faut bien noter que la loi ne fait aucune distinction, aucune classification entre les animaux... On ne voit pas en vertu de quel principe de sélection, de classification, les insectes seraient exclus de la catégorie des animaux, d'autant d'ailleurs que les abeilles (insectes domestiques) et même leurs essaims sont protégés en matière de vol d'abeilles. » Aussi suffit-il d'imaginer un déplacement du cas vers des animaux plus familiers pour mesurer le risque pris face à une accusation de cruauté : « D'ailleurs, si l'on imaginait le même projet avec d'autres animaux plus familiers tels chiens, chats et autres, la question se poserait avec encore plus d'acuité mais les principes en cause ne seraient-ils pas les mêmes ? »

Ce déplacement argumentatif vers des espèces plus proches de l'homme, voire vers l'homme lui-même, ouvre la voie à une humanisation de la cause, ou plus exactement révèle que ses enjeux sont au moins autant humains qu'animaux, aussi bien dans l'esprit des opposants que dans celui des défenseurs de l'œuvre, qui en soulignent le bienfait pour l'humanité. Cela peut ne se manifester que sous une forme essentiellement rhétorique, comme quand une responsable d'association écrit à Mme Claude Pompidou qu'elle est « sensible à [son] engagement contre la détresse humaine ». Mais, plus profondément, le développement de certains arguments montre que c'est la notion même d'humanité qui est ici en cause pour les opposants à l'œuvre. Soit en effet ils insistent sur la barbarie, la régression de civilisation qu'elle représente : « Ce spectacle

barbare et rétrograde » (lettre d'une association aux agents de Beaubourg) ; « Le spectacle sanglant d'animaux s'entre-déchirant à la chinoise » (lettre d'un particulier) ; « Laissons ce genre d'animations aux pays barbares organisateurs de combats de coqs, de chiens et de corridas » (*idem*). Soit ils mettent en avant ce qui participe en elle d'une régression des humains aux instincts animaux, de sorte que c'est moins la qualité de la civilisation qui est alors en jeu que la définition même des limites de l'humanité, et la préservation de celle-ci à son plus haut niveau : cette œuvre ne fait ainsi que « flatter les vils instincts et les bas sentiments qui existent à l'état latent chez certaines personnes » (lettre de particulier), « exciter les plus mauvais instincts grégaires d'une foule » (*idem*), exprimer la « vulgarité » (*idem*), comme tous « ces spectacles [qui] excitent les basses couches de la psyché humaine en s'adressant à notre cerveau reptilien ».

Lorsqu'ils n'empruntent pas le registre juridique de la référence à la loi, ces différents arguments relèvent donc essentiellement du registre éthique, défendant les valeurs du bien contre le mal (lorsque l'accent est mis sur la morale), ou du juste contre l'injuste (lorsque l'accent est mis sur la justice). Mais la condition pour que ce registre apparaisse pertinent est que les êtres atteints par l'œuvre en question soient des êtres souffrants, envers qui les valeurs morales, la notion de mal ou d'injustice ait un sens ; autrement dit, c'est une question de « sensibilité » qui seule peut faire le partage entre l'un et l'autre camps : la sensibilité des justes à la sensibilité blessée d'autrui, leur capacité d'empathie ou de compassion envers les êtres souffrants — ce qui, pour les partisans de l'œuvre, a toutes les chances d'être disqualifié comme de la « sensiblerie ».

Remarquons que cette ligne de partage définie par le seuil de sensibilité ne passe pas entre les partisans du « bien » ou de la « morale » d'un côté, et les partisans du « mal » ou de

l'« immoralité » de l'autre : il passe, à l'intérieur des partisans du bien, entre deux définitions de celui-ci, à savoir ceux qui étendent cette loi morale au-delà des frontières de l'humain, et ceux qui ne le font pas — les premiers ayant alors à cœur de persuader les seconds. Par contre le dialogue semble même inenvisageable entre ces partisans du bien que sont les opposants à l'œuvre et ce partisan supposé du mal qu'est l'auteur. C'est pourquoi ce n'est jamais l'artiste lui-même, responsable de cet « acte de cruauté », qui est directement interpellé par les défenseurs des animaux, mais uniquement les responsables du Centre, dont on peut faire l'hypothèse que leur participation à cet acte ne relève pas de la cruauté qui fait les bourreaux adeptes du mal, mais de l'absence de sensibilité qui fait les participants involontaires ou passifs à la torture. Une administration relevant de l'État est *a priori* créditée d'une mission d'intérêt général, qui en fait un interlocuteur possible dans un dialogue visant à établir les frontières du bien et du mal : ce qui n'est pas le cas d'un individu isolé, qui plus est artiste et donc excentrique — et de surcroît chinois...

« Espérant en votre sensibilité » : c'est donc l'extension de cette qualité éminemment variable — la sensibilité — qui est visée par les opposants, lesquels n'accusent pas les responsables d'être absolument indifférents à la loi morale, mais de lui accorder un champ de pertinence insuffisamment étendu, faute de compassion avec ces êtres souffrants que sont les animaux. Face à cette exigence éthique considérée comme primordiale, toute autre préoccupation apparaît secondaire, et notamment la question esthétique, qui intervient rarement dans les arguments des opposants ; un ou deux seulement protestent dans leurs lettres qu'« il y a tant de belles choses à exposer — des horreurs, il y en a assez dans le monde » : trahissant ainsi une conception qui, pour les esthètes les plus acculturés à l'art contemporain, apparaîtrait comme participant de cette perception infra-esthétique de l'œuvre d'art qui réduit sa

qualité à la beauté de son référent ⁸.

UNE OPPOSITION ESTHÉTIQUE

L'argument artistique apparaît toutefois dans une lettre d'un visiteur adressée à la direction du Centre ; mais elle est datée du 18 novembre — soit après la clôture de l'affaire et l'ouverture de l'exposition — et ne réagit donc pas au projet de l'artiste mais répond au communiqué des responsables présenté dans l'exposition. Il vaut la peine de l'examiner en détail, car elle montre ce que peut être une contestation proprement esthétique — et non plus morale — de l'œuvre en question.

Intitulée « Plaidoyer pour les cloportes », cette lettre commence par un argument logique visant une formule du communiqué, « L'art n'a que faire des bons sentiments » ; l'auteur propose de l'appliquer non plus à ces valeurs de peu de poids aux yeux des organisateurs et de l'artiste que sont les insectes, mais à ces valeurs hautement prisées par eux que sont les œuvres d'art : « Dans cette logique, moi, simple individu indépendant de tout mouvement organisé, propose le *happening* suivant : une pièce, des éléphants et, sur le sol, des tableaux de Picasso, Miró et autres : thème "Nature et Culture". Quelques tableaux crevés ne vous dérangeraient pas plus que quelques insectes détruits, puisqu'au nom de l'Art. Les "bons sentiments" dépendent bien souvent de la valeur accordée à l'objet de notre attention : vie ou artefact ? »

L'auteur effectue donc le même déplacement du seuil de sensibilité que les défenseurs des animaux, mais vers les œuvres d'art et non plus vers les êtres humains ⁹, mettant ainsi

8. Pour une analyse historique de l'évolution de ce phénomène, voir N. Heinrich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, 1993.

9. Notons qu'une telle opération est tout à fait cohérente avec la nature

en évidence — avec des arguments plus parlants pour ses destinataires — la relativité du « choix sélectif de ce qui dérange ou pas ». Il place ainsi les organisateurs face à leur responsabilité dans l'instauration des limites que l'institution artistique permet ou ne permet pas aux artistes de franchir, en faisant le partage entre la souffrance volontaire des artistes du *body-art* et la souffrance involontaire des insectes transformés en acteurs malgré eux : « Hors limites : tout est permis, même d'attenter à sa vie ; et à celle des autres ? Les seules *limites* impliquées ne sont-elles pas tracées par la *volonté* des participants et leur compréhension de l'enjeu ? Ici les cloportes ne sont pas conscients de leur rôle. »

Mais, par-delà ces questions de logique (seuil des « bons sentiments ») et de déontologie (rôle de l'institution dans la fixation des frontières morales), l'auteur de la lettre s'interroge sur la qualité proprement artistique de l'œuvre proposée : « Une question subsiste devant ce genre de montage : existe-t-il une réelle démarche artistique, ou s'agit-il d'un prétexte à laisser courir le sadisme puéril et altruiste de l'auteur ? Car ces êtres vont interagir comme ils le feraient dans la nature, à la puissance 10 du fait de leur promiscuité forcée : où y a-t-il intervention de l'Art ici ? Le voyeurisme suffit-il à déclencher l'alibi culturel, à apposer le label "avant-garde" à cette concentration de vies un peu différentes des nôtres ? »

La valeur artistique de l'œuvre est donc contestée en raison de la faible intervention de l'artiste, réduite au concept, ainsi que de la dimension exclusivement spectaculaire (« voyeuriste ») et transgressive (« avant-gardiste ») de l'œuvre. Une alternative plus positive est alors proposée par l'auteur, qui exigerait de

des œuvres d'art, lesquelles font normalement l'objet d'un traitement les assimilant à des personnes (voir N. Heinich, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6, 1993).

l'artiste un investissement et une prise de risque bien supérieurs : « Bien sûr, si M. Ping s'était enfermé dans la cage avec plusieurs de ces bestioles, le geste aurait revêtu plus de signification. Mais cela, seul J. Beuys osa l'accomplir, face au coyote, affrontement mythique entre l'Homme et la Bête, concluant sur la trêve et même l'amour entre les deux étrangers. Que M. Ping laisse donc les cafards tranquilles, il n'est pas à la hauteur avec ce piètre dérivé du grand précurseur. » C'est donc non plus au nom de la tradition que l'œuvre de Ping est contestée, mais au nom de l'avant-garde artistique, incarnée par Beuys — lequel venait de bénéficier d'une grande exposition au cinquième étage du Centre Pompidou.

Et l'argument final cumule ces deux valeurs hétérogènes que sont l'authenticité artistique et l'« équité » à l'égard de tous les êtres, même les plus petits : « Il est courageux et digne d'un grand musée d'avoir organisé une exposition sur un thème aussi extrême que "Hors limites". Il l'aurait été encore plus d'en exclure les faussaires. J'espère que vous admettrez mon argumentation, dictée par un souci d'équité envers ceux qui sont tout en bas de l'échelle, humaine ou animale, sans toutefois croire que vous l'approuverez. »

Voyons à présent ce que les défenseurs de l'œuvre opposent à ces différentes accusations, esthétiques et, surtout, éthiques.

DÉFENSE DE L'ŒUVRE ET DÉPLACEMENT DU SEUIL DE RÉALITÉ

On pourrait s'attendre à ce que les partisans de l'œuvre argumentent sur le registre qui est professionnellement le leur (des conservateurs de musée) et contextuellement celui de l'œuvre (une exposition d'art contemporain dans un grand musée parisien). Les arguments d'ordre proprement artistique sont toutefois loin d'être majoritaires — c'est le moins qu'on puisse dire — dans les notes internes du commissaire,

communiqués de la direction au public et conclusions de l'avocate devant le tribunal. On ne les trouve que sous deux formes ; la première est l'appel à la liberté de création et à l'autonomie artistique : « Le Centre Georges-Pompidou... regrette que, dans le débat qui s'est instauré, la passion ait été plus vive pour défendre certaines espèces animales que pour en appeler à la liberté de création. L'art n'est pas affaire de bons sentiments » (communiqué du 8 novembre). Le second argument d'ordre artistique est la référence à la tradition, qu'invoque l'avocate de Beaubourg dans ses conclusions présentées devant le Tribunal de Paris le 7 novembre : « Attendu qu'il est indiqué à toutes fins à Monsieur le Président que l'œuvre de Huang Yong Ping s'inscrit dans une tradition artistique occidentale au cours de laquelle sont présentés des animaux, ainsi : l'artiste Richard Serra a présenté en 1966 à Milan des animaux vivants dans des structures, l'artiste Kounellis a présenté des chevaux dans une galerie d'art à Rome, Vostell a présenté des oies en 1978 au musée d'Art moderne de Paris, Klaus Rinke a présenté des carpes dans des tables transformées en aquariums, Nam June Paik a présenté des poissons faisant partie d'une installation vidéo. » On remarquera toutefois que cet appel à une tradition pour justifier une œuvre manifestement avant-gardiste représente un compromis, qui tend à rabattre la valeur esthétique sur une valeur de tradition largement étrangère aux normes de la création contemporaine ; et que ce compromis est d'autant plus manifeste que la « tradition » en question se réduit à un petit nombre de propositions — exposer des animaux au titre d'œuvre d'art — d'essence évidemment plus novatrice que traditionaliste. La marge de manœuvre offerte dans ce contexte à une défense artistique de l'œuvre apparaît donc assez faible.

On remarque en outre qu'aucun défenseur de l'œuvre n'a avancé l'argument proprement esthétique qui consisterait à affirmer qu'elle est belle, ou encore à expliquer en quoi elle

constituerait un moment important dans l'histoire de l'art contemporain. Cette faiblesse — quantitative et qualitative — des arguments appartenant au registre esthétique confirme une conclusion que nous avons déjà tirée d'une analyse analogue sur les débats autour de la corrida ¹⁰: à savoir que l'argumentaire esthétique a une force moindre que l'argumentaire éthique, puisque les *aficionados*, partisans de la corrida, tendent à répondre à ses adversaires en contestant leurs arguments éthiques plutôt qu'en leur opposant la beauté du spectacle. Ici aussi, les défenseurs de Ping ne se risquent guère à opposer à leurs adversaires un argument esthétique qui risquerait fort de se retourner contre eux en étant interprété comme une preuve d'insensibilité, d'inhumanité ou de cynisme.

La loi confirme d'ailleurs cette inégalité dans la force respective de ces deux registres argumentatifs, qui veut que le caractère artistique de l'œuvre cède le pas face à l'accusation de mauvais traitement infligé aux animaux. C'est ce que souligne dans sa consultation du 24 octobre l'avocate de Beaubourg : « Bien que la discussion puisse avoir un certain intérêt, point n'est besoin de s'interroger sur la qualité d'œuvre originale de la démarche de Ping, voire sur la liberté de création. Cette problématique de la création intellectuelle et artistique doit en effet être reléguée au second plan, face au problème principal posé par la réclamation de la SNDA ; à savoir l'utilisation, après intervention humaine, d'insectes vivants telle qu'elle se trouve envisagée dans le projet de Ping, est-elle de nature à contrevvenir aux dispositions protectrices que le législateur a posées en faveur des animaux ? »

10. N. Heinich, « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie considérée comme un combat de registres », *Espaces et sociétés*, 69, 1992.

Les défenseurs de l'œuvre tendent donc à se rabattre sur le registre des opposants, car ils ne peuvent se permettre (sauf, probablement, en privé) de revendiquer l'insensibilité face aux souffrances des cafards. Le premier argument d'ordre éthique va donc consister à affirmer que l'œuvre n'est pas cruelle, que les animaux sont bien traités et, notamment, bien nourris ; mais il va leur falloir pour cela opérer une césure entre deux catégories d'animaux, prédateurs et proies, autrement dit « animaux » et « nourriture » : « Ils sont nourris par d'autres insectes qui sont des cafards et des scarabées » (note de Jean de Loisy à François Barré, 11 octobre). Cet argument sera longuement repris par l'avocate dans ses conclusions : « Pendant la présentation de l'œuvre, ces animaux sont nourris par des insectes dont ils ont l'habitude de se nourrir, à savoir des cafards, des scarabées, des grillons et des criquets... En ce qui concerne le traitement de ces animaux, il a été indiqué plus haut qu'ils seront régulièrement abreuvés et que, en ce qui concerne ceux qui se nourrissent habituellement d'insectes vivants, ils seront, sauf à les laisser dépérir, normalement nourris au moyen de leurs aliments habituels consistant en scarabées, grillons, cafards, criquets, ces derniers se nourrissant habituellement des excréments des premiers... Si certains animaux, à savoir les scarabées, les grillons, les criquets, les cafards vont effectivement périr, c'est parce qu'ils constituent la nourriture naturelle des autres animaux, lesquels ne peuvent naturellement pas être laissés sans nourriture, faute de dépérir eux-mêmes. »

Le deuxième argument cherchant à démontrer la moralité de l'acte va consister à plaider que « tout le monde en fait autant », autrement dit que l'extermination des insectes a un caractère ordinaire. Ainsi, « le directeur du Centre, Germain Viatte, ironise sur la polémique : “Ceux qui manifestent ont certainement dans leur cuisine une bombe insecticide. Bientôt, en France, on ne pourra plus poser un asticot sur un hameçon. C'est terrible. L'exposition “Hors limites” a précisément pour objet la

transgression des tabous" » (*Le Figaro*, 9 novembre). De même, l'avocate indique dans ses conclusions que « toute personne disposant d'un lézard, voire d'un serpent, achète ce type d'insectes dans le commerce pour nourrir son animal favori ».

Il faut noter toutefois que la loi contredit cette réduction à l'ordinaire, propre à banaliser l'opération. Car, à l'argument de la bombe insecticide utilisée par tout un chacun pour tuer les cafards dans les cuisines, la jurisprudence opposerait probablement la spécificité du cadre, qui n'est justement pas celui d'une situation ordinaire, d'un « cadre primaire » selon la terminologie de Goffman : on n'a plus affaire, en l'occurrence, à un acte d'autodéfense à finalité pratique, pas plus d'ailleurs qu'à un acte d'expérimentation à finalité scientifique, mais à un acte de provocation et de contemplation de la souffrance à finalité ludique, esthétique ou esthésique, donc assimilable à de la cruauté — cruauté que son caractère gratuit et public aggrave au lieu de l'amoindrir. C'est d'ailleurs ce que souligne l'avocate de Beaubourg dans sa consultation du 24 octobre : « Si l'on examine la jurisprudence afférente, on relève les éléments suivants : proche de la barbarie et du sadisme, l'acte de cruauté se distingue de la simple brutalité en ce qu'il est inspiré par une méchanceté réfléchie qui traduit l'intention d'infliger une souffrance, dénotant une volonté perverse ou un instinct de perversité, sans nécessité... En ce qui concerne le projet de Ping, les animaux seront, semble-t-il, dans la situation d'animaux en captivité ; leur mise en relation artificielle qui peut provoquer entre eux des combats, la fourniture d'autres animaux vivants pour les nourrir, là encore dans une mise en scène artificielle et dans le but de susciter la curiosité, l'intérêt, la délectation, la réaction intellectuelle voire artistique du public du Centre Georges-Pompidou me semblent, je le crains, passibles de la loi. »

Enfin, le troisième argument utilisé pour contrer l'accusation de cruauté ne relève plus du registre éthique, mais du registre herméneutique, en tant qu'il s'appuie sur la mise en évidence du caractère symbolique de l'œuvre, de sa signification cachée. Ce faisant, sa nature même est déplacée : l'œuvre n'est pas de l'ordre du réel, mais du symbolique. Remarquons, avant d'examiner ce passage au symbolique, le caractère contradictoire de ces trois arguments successifs visant — dans la droite ligne de l'argument du chaudron — à contrer les opposants sur leur propre terrain : premièrement, on n'est pas cruels ; deuxièmement, on n'est pas les seuls à l'être ; troisièmement, cette cruauté est légitime parce qu'elle est un symbole au service de l'humanité.

Voyons comment s'organise cette dernière catégorie d'arguments. Tout d'abord, l'œuvre est présentée comme un symbole, signifiant l'exact opposé de ce qui est vu puisque l'agressivité entre les animaux exposés est chargée d'illustrer la nécessité de l'entente entre les êtres : « L'œuvre de Huang Yong Ping intitulée "Le théâtre du monde" a pour objet de symboliser de façon philosophique la nécessaire harmonie entre les races, les cultures, les religions en dépit des violences, des caractères et des cruautés propres aux natures terrestres » (note de Jean de Loisy à François Barré). Cette dimension pacificatrice est également représentée par la forme même du contenant, à savoir la cage vitrée en forme de tortue, « attendu que la tortue est le symbole chinois pour la paix, et que l'artiste entend ainsi faire œuvre militante en faveur de l'harmonie entre les races et les cultures » (conclusions de l'avocate). L'œuvre devient ainsi, paradoxalement, un acte de militantisme pacifiste : « L'ensemble est disposé dans une table en forme de tortue. La tortue est le symbole chinois pour la paix. Il s'agit donc d'une œuvre militante en faveur de l'harmonie entre les races et les cultures » (note de Jean de Loisy) ; « À l'intérieur [de la cage en forme de tortue], scorpions, araignées, mille-pattes, un serpent

et quelques autres animaux associés dans nos préjugés au danger et provoquant la répulsion parviennent à se tolérer. Leur entente, parfois difficile (mais réelle), représente les efforts que doivent faire les sociétés pour lutter contre le racisme, l'intolérance, l'exclusion et montre que, quelles que soient nos natures, nos violences, nos cultures diverses, cet accord est possible » (communiqué du 8 novembre). On notera au passage que cette dernière affirmation, prononcée à l'issue de six semaines de conflit virulent, constitue une remarquable dénégation de la situation...

Et si le vivarium n'est pas perçu comme un symbole de paix, au moins pourra-t-il représenter un exemple réel d'organisation sociale, puisqu'il constituera une expérience *in vivo* d'apprentissage par les animaux de la tolérance et de la vie sociale : « Les insectes présentés dans le vivarium organisé par l'artiste chinois Huang Yong Ping apprennent pendant la durée de l'exposition à se tolérer et à organiser une vie sociale en dépit de leurs natures contradictoires : scorpions, mille-pattes, scolopendres apprennent à se supporter » (note de Jean de Loisy) ; « Attendu que cette œuvre comprend deux serpents, six lézards, six araignées, six scorpions, dix mille-pattes. Attendu que ces animaux placés dans un vivarium, organisé par l'artiste, offrent une vision, pendant la durée de l'exposition, de leur tolérance, de l'organisation de leur vie sociale, de leurs éventuels antagonismes » (conclusions de l'avocate).

Ainsi les défenseurs de l'œuvre mettent l'accent sur le caractère disproportionné de l'enjeu (la vie de quelques insectes qu'on n'hésite pas à écraser dans sa cuisine) face à l'importance du message symbolique ainsi véhiculé, lequel représente — à l'opposé de toute cruauté — un acte militant en faveur de la paix.

UNE DÉFENSE SYMBOLIQUE

Ce sera également le fond de l'argument utilisé par un universitaire, chargé de mission au Centre Pompidou, dans une lettre écrite à Germain Viatte le 19 octobre — lendemain de la réunion interne — pour appuyer la défense de l'œuvre et contrer ses détracteurs. Filant une comparaison entre ceux-ci et les propagandistes du foulard islamique, il met en parallèle « deux intégrismes », l'un musulman, l'autre écologiste, et stigmatise dans les deux cas une « tendance à l'aseptie généralisée, au *politically correct* » ; il insiste alors sur la disproportion des enjeux, se demandant « ce que pourraient penser les gens à l'étranger s'ils apprenaient que nous tergiversons autour de "la protection et du respect du droit à la vie de trente cafards", quand nous sommes peut-être sur le point de céder à la pression islamiste, avec les conséquences que cela pourrait avoir pour des milliers d'étudiants, d'artistes, d'intellectuels dans les pays du Maghreb. Ils riraient et penseraient que nous avons bien de la chance de pouvoir nous accorder encore ce genre de coquetterie dans notre bulle laïque aseptisée, et protégée des malheurs du reste de la planète ».

Ainsi l'argument est élevé à un haut degré de généralité — la montée de l'islamisme, les malheurs de la planète — de façon à discréditer la petitesse de l'affaire en question ¹¹. Il voit en elle les effets d'« une sorte de religion du vivant et de la nature — religion dans laquelle, évidemment, les questions du destin, de la mort et du symbolique n'auraient pas lieu d'être, non plus d'ailleurs que celles des relations entre la nature et l'artifice » : et on retrouve dans cette topique du religieux un procédé de

11. Sur les stratégies de manipulation discursive des grandeurs dans les affaires, voir Luc Boltanski, « La Dénonciation », in *L'Amour et la justice comme compétences*, Métailié, 1990.

disqualification souvent utilisé dans les milieux intellectuels modernes, où la réduction à la religion ou au sacré est une ressource fondamentale de la critique ¹². Il termine en s'étonnant d'une perte du sens du symbolique : « Il est stupéfiant de voir à ce sujet combien ces gens sont prompts à dénoncer, dès lors que cela se produit dans l'ordre symbolique, ce dont ils s'accommodent si facilement dans la réalité quotidienne. »

On voit s'opérer là, de façon tout à fait remarquable, une opération analogue à l'extension du seuil de sensibilité préconisée par les opposants à l'œuvre : à savoir une extension du seuil du symbolique. En effet, ce qui est dénoncé par les opposants comme violence réelle est justifié par les défenseurs comme violence symbolique, réversible en symbole de paix ; et la dénonciation de l'œuvre est elle-même dénoncée par les défenseurs comme incapacité des dénonciateurs à élargir le champ du symbolique, exactement de même que sa dénonciation dénonçait aux yeux des détracteurs l'incapacité des admirateurs à élargir le champ de la sensibilité.

Nous avons donc, de part et d'autre de l'œuvre, deux principes de valorisation qui s'affrontent : un principe éthique de sensibilité à la souffrance d'autrui, permettant de dénoncer le mal et l'injustice faits aux êtres vivants ; et un principe herméneutique de symbolisation de l'expérience, permettant de justifier certains actes au nom de leur signification. Il est remarquable toutefois que le registre esthétique — auquel pourtant devrait ressortir une œuvre d'art — est pratiquement aussi peu présent dans l'une et l'autre argumentations : comme si, face à l'éthique et à l'herméneutique, face au respect d'autrui et face à l'intelligence des messages, la question de la qualité esthétique ou de la nature artistique devenait secondaire.

12. Ce point a été développé in N. Heinrich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

Cette duplication axiologique entre esthétique et herméneutique est par ailleurs un élément essentiel dans l'art contemporain, qui travaille moins sur la beauté que sur la déconstruction des valeurs, y compris et surtout esthétiques. Mais ce basculement de la valeur artistique dans le registre herméneutique, sans lequel on ne peut guère comprendre les enjeux de l'art contemporain, varie selon la nature du référent invoqué : ce peut être en effet soit l'histoire de l'art, et on a alors affaire à la dimension autonome, propre à son domaine d'expression, de la symbolisation ; soit — comme ici — c'est le monde vécu, et on a alors affaire à sa dimension hétéronome, extérieure à l'art proprement dit.

ESTHÉTIQUE, SYMBOLIQUE ET SENSIBILITÉ

Cette affaire illustre remarquablement un certain nombre de principes inhérents à la construction d'un consensus sur les valeurs. Tout d'abord, on y observe la force mobilisatrice des valeurs éthiques, lorsqu'elles sont prises dans des causes bien établies, pourvues d'une juridiction et d'associations déjà constituées, comme l'est la défense des animaux. Face à elles, les valeurs esthétiques ne peuvent guère que se retraduire sur le plan symbolique : exactement comme dans le cas de la corrida, où l'admiration pour la beauté du spectacle fait place, chez les *aficionados* confrontés à leurs détracteurs, à l'insistance sur la valeur symbolique en matière de civilisation et d'humanité. La question du caractère artistique ou non, esthétique ou non, de l'œuvre proposée aurait pu être développée chez les opposants comme chez les défenseurs. Mais tout se passe comme si elle perdait toute pertinence — y compris pour ces derniers — face à l'accusation d'inhumanité.

On constate par là même que si opposants et défenseurs s'affrontent sur la qualification des actes et les registres de valeurs pertinents pour en discuter — éthique ou

herméneutique, sensibilité ou symbolique —, ils se réfèrent tous à un même bien, qu'on peut résumer comme étant la civilisation, l'humanité ou, selon les termes de Boltanski et Thévenot, la « commune humanité ¹³». C'est ce qui autorise au moins, malgré l'hétérogénéité des registres de valeurs invoqués, une possible discussion, même si elle n'a guère de chances de pouvoir se conclure sur un accord.

On constate également la variabilité des attentes en matière artistique. Limitées à une mise en forme talentueuse d'un beau référent, chez les personnes les moins acculturées à l'art contemporain et les moins réceptives à une perception proprement esthétique (c'est-à-dire centrée sur les qualités formelles de l'œuvre plutôt que sur la valeur du référent), elles peuvent inclure chez les initiés des formes échappant totalement aux cadres habituels de l'expression artistique : par exemple un vivarium, mais inscrit dans un cadre — le musée — qui en construit la nature artistique, et doté d'un titre et d'un accompagnement discursif qui en attestent l'intention symbolique.

Tout aussi variable que le seuil d'acceptabilité artistique apparaît le « seuil de répugnance », selon la notion développée par Norbert Élias ¹⁴, qui aux yeux de certains rend anodin le spectacle de la mort d'insectes et ridicule sa déploration, tandis que pour d'autres il est insupportable, et son organisation et sa représentation sont révoltantes. Ces derniers, animés soit par l'empathie avec les êtres souffrants, soit — plus probablement ici, étant donné la grande distance ontologique entre un insecte et un humain — par l'indignation face à leurs bourreaux, investissent spontanément le registre éthique dans leur perception et leur jugement.

13. Luc Boltanski & Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991.

14. Norbert Élias, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, (1969) 1973.

Également variable apparaît le seuil de perception entre réel et symbolique, action et signification : ce qui est réel pour les uns (la souffrance des animaux) est symbolique pour les autres, qui déplorent la « perte du sens du symbolique ». Le seuil de perception touche aussi, du même coup, la nature des êtres en question : si pour les opposants le vivarium est rempli d'animaux d'espèces différentes, pour les défenseurs il est rempli d'animaux, d'une part (les serpents, scorpions, etc.), et de nourriture pour ces animaux, d'autre part (les cafards), autrement dit d'êtres vivants et de choses — choses vivantes pour les besoins de la cause, mais destinées à mourir. Cette variabilité, dans la définition même de l'expérience, entre réalité et symbole se révèle notamment dans ces propos du directeur du musée rapportés le 9 novembre par *Le Figaro* : « L'exposition "Hors limites" a précisément pour objet la transgression des tabous. » Qu'elle soit authentique ou inventée par le journaliste ¹⁵, une telle proposition joue sur l'ambiguïté entre transgression active ou effective et transgression représentée ou symbolique (ambiguïté dont on pourrait d'ailleurs suggérer qu'elle est exactement le propos de l'exposition) ; de sorte que les opposants à l'œuvre réagissent à ce qu'ils perçoivent comme la transgression effective d'un tabou — à savoir l'organisation à fin de spectacle d'une mise en danger d'êtres vivants — tandis que les défenseurs y voient une mise en scène au second degré, un discours sur la notion de transgression.

Au-delà d'un désaccord sur les valeurs, il s'agit donc d'une incompréhension totale entre détracteurs et défenseurs, parce que ce n'est pas la même réalité qui est vue, et pas les mêmes registres de valeurs qui sont sollicités. Entre esthétique,

15. Germain Viatte affirme avoir simplement dit que les artistes ne craignent pas la transgression des tabous — le journaliste ayant écrit « ce qu'il désirait entendre ».

symbolique et sensibilité, c'est moins à un conflit de valeurs qu'on assiste (auquel cas on se battrait uniquement pour savoir si l'œuvre est morale ou immorale, belle ou laide, signifiante ou insignifiante) qu'à un conflit de registres de valeurs, qui déplace le désaccord en amont, vers la question de savoir si l'objet litigieux relève de la morale, de l'art ou du symbolique.

Enfin, c'est l'hétérogénéité de ces univers de valeurs qui éclate dans cette affaire. Ainsi, de même que les opposants étaient prêts à voir dans ce projet un canular, tant il leur paraissait improbable, de même les responsables de Beaubourg n'avaient pas même envisagé les risques juridiques et les contraintes administratives auxquels ils pouvaient se heurter. Et si les défenseurs n'imaginent même pas qu'ils pourraient être en tort à l'égard de la loi, les opposants ne conçoivent même pas, eux, qu'il puisse s'agir d'une œuvre d'art : c'est « un vivarium dans une exposition documentaire sur la chaîne alimentaire animale », répond en hésitant un manifestant interrogé le jour du vernissage à la porte du Centre.

On comprend alors que les arguments des uns et des autres n'ont guère de chances de se répondre, et que si l'affaire a pu se clore momentanément par la force des règlements, elle ne s'en est pas pour autant conclue, faute d'une possibilité de persuasion d'un camp par un autre : faute, autrement dit, de l'acceptation par l'un ou l'autre camp de la possible illégitimité de sa propre position, et de la possible légitimité de la position adverse. Car l'argument artistique est exclusif de toute contrainte, immédiatement dénonçable comme censure ; il peut toutefois se combiner avec l'argument symbolique qui, comme lui, permet une mise à distance en déplaçant et en neutralisant la charge affective contenue dans l'éventualité de la souffrance et de la mort : lesquelles appellent immédiatement l'argument de la sensibilité, qui rend inacceptables et dérisoires les deux précédents.

RETOUR SUR LES REGISTRES DE VALEURS

Cette petite affaire du « Théâtre du monde » est, du point de vue des débats qu'elle a suscités, tout à fait analogue aux affrontements à propos de la corrida, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'accepter ou de refuser le spectacle de la souffrance animale. Dans cette transgression artistique d'un impératif éthique — une parmi bien d'autres ¹⁶ — on retrouve les caractéristiques qui avaient été relevées à propos de la corrida : le fait qu'il s'agisse spécifiquement d'un conflit de registres de valeurs, susceptible, par opposition aux conflits de goûts, de dégénérer en affaires, rendant improbable toute conciliation ; la similitude, malgré cette opposition, du bien défendu dans l'un et l'autre cas, à savoir l'humanité ou la civilisation ; et la dissymétrie dans la force des registres, dans la mesure où l'argumentaire esthétique tend à s'effacer derrière l'argumentaire éthique — ce qui rend difficile la relativisation.

Ce qui manquait toutefois à notre article de 1989 sur la corrida, c'est la prise en compte d'un troisième registre, dont nous venons de constater l'importance dans l'affaire du « Théâtre du monde », et dont une relecture des affrontements à propos de la corrida révélerait sans doute une semblable prégnance : ce registre que nous avons appelé « herméneutique » parce qu'il repose sur l'imputation d'une signification et

16. « Si en 1827 Thomas de Quincey pouvait titrer, sur le mode ironique, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (exposant en négatif l'impossible conciliation entre la loi morale et la valeur esthétique), c'est très sérieusement par contre que les artistes actuels multiplient dans leurs œuvres les transgressions d'ordre éthique » (N. Heinich, « L'esthétique contre l'éthique... », *op. cit.*). Sur le même sujet, voir également : N. Heinich, « Framing the Bullfight : Aesthetics versus Ethics », *The British Journal of Aesthetics*, 33 : 1, 1993 ; N. Heinich, « L'art et la manière : pour une "cadre-analyse" de l'expérience esthétique », in *Le Parler frais d'Erving Goffman*, Minuit, 1990.

appelle le travail d'interprétation permettant d'accéder au sens supposé de l'objet en question. Tout se passe comme si, lorsque la souffrance d'un être est en jeu, le registre esthétique, trop faible pour supporter une défense argumentée du geste litigieux, devait se déplacer vers le registre herméneutique, en sorte que la valeur de beauté ou de création artistique tend à céder la place à une valeur de signification, de symbolisation, de message ou de sens caché — laquelle peut alors être opposée, sans trop risquer la discréditation comme cynisme ou insensibilité, à l'accusation éthique reposant sur le refus du mal ou de l'injustice. Ainsi les partisans de la corrida insistent sur la valeur symbolique de cet affrontement entre l'homme et la bête ; ainsi également les défenseurs de Ping s'efforcent de mettre en évidence la dimension allégorique de cette installation, dont le message symbolique renverserait radicalement la littéralité de l'objet, la guerre entre les animaux devenant une représentation figurée de la paix, et la férocité bestiale un appel à la tolérance humaine.

Il apparaît donc nécessaire d'« éclater », si l'on peut dire, ce que nous avons un peu rapidement rassemblé sous le terme « esthétique », en distinguant bien ce qui relève de la beauté, de l'art ou du sublime — lesquels signalent le recours au registre esthétique au sens propre — et ce qui relève du symbolique, de l'allégorique, de la « croyance » en une signification « transcendante » à la matérialité de l'objet ¹⁷. Esthétique et symbolique ont en commun d'autoriser une distance à l'égard des affects, permettant de se « détacher » de l'« implication » dans la sensibilité à la souffrance, laquelle

17. « Croyance » et « transcendance » sont pris ici en leur sens premier : celui qu'adopte Georges Didi-Huberman lorsqu'il oppose la première à « tautologie » (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992), ou Gérard Genette lorsqu'il oppose la seconde à « immanence » (*L'Œuvre de l'art. 1. Immanence et transcendance*, Le Seuil, 1994).

appelle immédiatement une condamnation d'ordre éthique ¹⁸.

La re-formulation du problème touche aussi au traitement de la question par Luc Boltanski dans son ouvrage sur le spectacle de la souffrance. Reprenant l'hypothèse d'une posture « esthétique » telle que nous l'avions avancée à propos de la corrida, il tend à la restreindre à la valeur du « sublime », faute sans doute de pouvoir repérer des qualifications de la souffrance d'autrui en termes de « beauté » qui ne soient pas immédiatement discréditées comme cyniques ou perverses ¹⁹. Seule l'hypothèse d'une autre posture — herméneutique — qui ne soit pas réductible à l'esthétique permettrait de résoudre l'aporie engendrée par cette restriction, qui ne rend pas justice à l'expérience. En regard de cette « topique esthétique », Boltanski distingue deux autres « topiques » possibles : la dénonciation et le sentiment ; elles semblent toutefois ne différer que par la direction donnée à l'émotion — l'affect étant tourné dans le premier cas vers le bourreau, objet d'indignation, et dans le second cas vers la victime, objet de compassion. Mais l'une et l'autre ont en commun de s'exprimer sur le mode du bien ou du mal, ou encore du juste ou de l'injuste : ce qui en fait deux modalités variables d'un même registre de valeurs — celui que nous avons proposé de nommer « éthique » parce qu'il s'exprime en termes essentiellement moraux.

Notons que ces trois « registres ²⁰ » investis par les acteurs pour réagir au spectacle de la souffrance d'autrui — esthétique,

18. « Détachement » et « implication » renvoient à l'analyse que propose Norbert Élias de ces deux postures dans *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Fayard, 1993 (1983).

19. L'attitude esthétique « consiste à ne considérer la souffrance du malheureux ni comme *injuste* (pour s'en indigner), ni comme *touchante* (pour s'en attendrir), mais comme *sublime* ». (L. Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, 1993, p. 168).

20. Nous préférons le terme « registre » (ou à la rigueur « posture ») à

herméneutique et éthique, ce dernier se présentant, selon l'orientation de l'affect, comme dénonciation ou sentiment — ne prennent sens que dans leur commune neutralisation d'un quatrième registre : le registre esthétique, exprimé en termes de bon/mauvais, ou encore excitant/pas excitant — lequel, face à la souffrance d'autrui, est immédiatement discréditable comme jouissance perverse. Mais c'est bien celui qui, nous semble-t-il, sous-tend négativement tous les autres.

Registre esthétique, appelant la consommation ou la jouissance ; registre esthéticien, appelant cette forme passive de la contemplation qu'est la délectation ; registre herméneutique, appelant cette forme active de la contemplation qu'est l'interprétation ; registre éthique, appelant soit l'indignation soit la compassion : tels sont donc les quatre registres nécessaires à la compréhension de ce qui se joue dans les désaccords sur la façon dont il convient de réagir à un spectacle de souffrance animale. Précisons toutefois que ces quatre registres ne sont pas les seuls possibles : ils s'inscrivent dans un répertoire plus général des registres de valeurs, qu'il n'est pas lieu de préciser ici.

Ces différents registres, nous l'avons vu, ne possèdent pas la même force, du moins dans un contexte donné : face à la condamnation éthique, l'esthétique tend à s'effacer en se déplaçant sur l'herméneutique. L'inégalité des forces respectives ne relève toutefois ici que d'une simple description des stratégies argumentaires des deux camps ; sans doute faudrait-il pousser plus loin l'analyse pour en proposer une explication. Voilà qui confirme en tout cas l'idée d'une hiérarchie dans le degré de généralité ou d'universalité de ces registres, déjà repérée à propos de la corrida. Aussi faut-il se garder — sous

celui de « topique », trop rhétorique, ou encore d'« attitude », trop strictement comportemental : « registre » a l'avantage de pouvoir qualifier des modalités d'action aussi bien que de discours.

couvert de mettre en évidence l'existence d'une pluralité de régimes de valeurs, de « topiques » ou de « mondes » — d'une mise à plat qui les égaliserait artificiellement, sans tenir compte de leur force respective ou, en d'autres termes, des effets de domination. La nécessaire rupture avec la « sociologie de la domination » représentée par Pierre Bourdieu, impliquant un rapport au monde univoque et, partant, une construction unilatérale de l'opposition dominant/dominé, ne doit pas pour autant engendrer une dénégation des différences de force ou de légitimité des systèmes de valeurs.

Ni absolue, ni inexistante, l'inégalité entre les registres de valeurs, et donc la possibilité d'une domination des uns sur les autres, doit être considérée comme relative : relative à la nature de l'objet du litige, aux caractéristiques des sujets qui en jugent et aux propriétés du contexte d'énonciation. Ici, le caractère déjà très équipé de la cause des animaux, à travers l'existence de plusieurs associations et d'une législation, en ce qui concerne le contexte ; la faible acculturation des protestataires aux problématiques de l'art contemporain, leur distance avec l'univers muséal et leur fort investissement affectif dans la défense des animaux, en ce qui concerne les sujets ; et le caractère inusité de l'œuvre en projet, son éloignement des cadres formels de l'œuvre d'art traditionnelle, rendant d'autant plus brut et brutal le spectacle de la violence entre espèces animales, en ce qui concerne l'objet : tout cela permet de comprendre pourquoi les arguments éthiques des opposants à l'œuvre ont eu gain de cause sur ses défenseurs, non seulement quant à l'issue de l'affaire — l'interdiction — mais aussi quant aux registres — essentiellement éthiques et herméneutiques — sur lesquels se sont affrontées les deux parties.

DU BON USAGE DE LA NEUTRALITÉ

Terminons par une dernière remarque, qui touche à l'attitude du chercheur. Dans le cas de la corrida comme du « Théâtre du monde », le chercheur qui s'immerge dans son objet fait très vite l'expérience d'une sorte de paralysie d'opinion, qui lui permettrait d'endosser alternativement les points de vue des deux parties : cette affaire n'est-elle pas beaucoup de bruit pour quelques insectes, et les défenseurs des animaux ne sont-ils pas à la limite du ridicule ? Mais aussi, la mise en scène proposée par l'artiste chinois ne pousse-t-elle pas un peu loin la provocation en jouant sur la fascination exercée par le spectacle de la violence plus que sur l'invention proprement créatrice, et les interprétations des commentateurs n'esquivent-elles pas un peu trop vite la question esthétique pour se réfugier dans un symbolisme primaire ?

Mais la question n'est déjà plus de savoir laquelle de ces deux positions est la bonne, ni si la pratique de la sociologie tend à transformer le chercheur en un être pusillanime, devenu incapable, par une sorte de maladie professionnelle, de discerner le bien du mal. La question est de comprendre que c'est justement cette incapacité d'opiner qui est la condition première de sa compétence, et que loin de s'en désoler il lui faut s'en réjouir, et la revendiquer tête haute. Car c'est cette labilité de l'opinion, cette impossibilité de s'accrocher à un parti ou cette absence de désir de le faire qui lui permettent de se déplacer de l'un à l'autre, de comprendre la logique de l'un et de l'autre, et, éventuellement, de la faire comprendre à chacun. Et cela n'a bien sûr rien à voir avec un arbitrage, qui impliquerait une prise de position : la neutralité n'est pas une objectivité, comme pour l'arbitre, mais une suspension du jugement — ce qui est exactement le contraire d'un arbitrage.

C'est, en d'autres termes, l'impérative nécessité de la « neutralité axiologique » telle que l'avait défendue Max Weber qui s'illustre ici. Profitons donc de l'occasion pour répondre aux arguments développés à ce sujet dans un précédent numéro de cette même revue par Thierry Discepolo et Jacques Vialle, qui critiquaient cet impératif de neutralité du chercheur à l'égard des valeurs, de suspension du jugement. S'appuyant sur l'argument de Léo Strauss, ils reprochaient au savant pratiquant la neutralité de « s'abriter dans la dignité d'une sphère privée exemplaire ²¹ ». Argument non fondé, car le chercheur qui intervient en tant que tel n'évolue évidemment pas dans une sphère privée (celle, justement, des opinions), mais dans une sphère professionnelle ; de sorte que la neutralité axiologique engage le chercheur exclusivement en tant que professionnel, non en tant que personne ou en tant que citoyen. Mais il faut pour accepter ce point de vue admettre la pluralité des régimes de rapport à l'expérience, et non pas seulement la pluralité des registres de valeurs que nous venons de déployer — problématique qui renverrait non plus à une sociologie des valeurs mais à une sociologie de l'identité.

Un autre argument voudrait qu'une telle position conduise à « produire une connaissance sans prendre la mesure de son utilisation » : argument non fondé, puisque c'est la neutralité qui au contraire permet au chercheur de produire le maximum d'effets sur le réel, en opérant les déplacements qu'interdit l'assignation ordinaire à des positions. La neutralité n'est pas un refus de s'engager dans ce qui agite les acteurs mais, au contraire, un instrument de pesée sur la réalité infiniment plus efficace que l'expression d'une opinion, parce qu'elle permet d'être entendu par tous et, corrélativement, de faire entendre

21. Thierry Discepolo & Jacques Vialle, « Le savant, le politique et la modernité », *AGONE*, 11, 1993.

(même peu) les uns par les autres. Aussi est-ce bien là la seule arme efficace dans la « lutte pour que s'affirme son savoir », laquelle ne s'oppose nullement, mais au contraire exige le « maintien propre » (et pas si propre que ça si l'on en croit la fréquence des refus indignés de cette position de neutralité par les sociologues aussi bien que par les acteurs !) « d'une neutralité qui finit par compter pour de la faiblesse » : et, en effet, tant que l'expression d'une opinion est valorisée comme un impératif viril d'affirmation de soi, l'abstention professionnellement contrôlée de tout jugement de valeur peut n'apparaître que comme une faiblesse, une incapacité à se faire entendre ; mais la faiblesse n'est-elle pas d'avoir besoin de cette « force »-là, et la force n'est-elle pas de résister à l'impératif, si catégorique qu'il n'est jamais interrogé, d'avoir une opinion ?

Passons sur l'argument qui déclare absurde l'exigence de neutralité parce qu'elle n'existerait pas : c'est là confondre jugement de réalité, qui ferait de la neutralité une réalité effective (ce qui relèverait d'un positivisme quelque peu naïf), et jugement de valeur — ce qu'est ici l'exigence de neutralité, mais sur le plan épistémologique de la méthode sociologique et non plus sur le plan axiologique des valeurs ayant cours dans le monde ordinaire ²². L'abstention professionnellement contrôlée de tout jugement de valeur n'est évidemment pas une réalité en soi, mais un objectif à atteindre. Or ce n'est pas parce qu'une valeur n'est pas immédiatement et entièrement réalisée qu'elle doit être déclarée caduque. Il ne s'agit pas, autrement dit, de « croire » en un langage de neutralité, mais de le constituer, de façon aussi rigoureuse que possible.

Un autre argument critique la position de neutralité parce que, comme le déclarait Léo Strauss, il faudrait dans ce cas

22. Sur cette distinction, voir l'article d'Émile Durkheim, « Jugements de valeur et jugements de réalité », *Sociologie et philosophie*, PUF, (1911) 1967.

« accepter d'office pour moralité, art, religion, connaissance, État... tout ce qui se prétend comme tel ». Or c'est là confondre deux postures : la posture normative de l'acteur impliqué dans les valeurs, et qui doit se prononcer sur leur légitimité ; et la posture descriptive du chercheur impliqué dans l'explicitation des systèmes de valeurs utilisés par les acteurs, et qui n'a pas à se prononcer sur leur légitimité mais sur la façon dont celle-ci est construite. Le même argument vaut pour la qualification, évoquée par Léo Strauss, des camps de concentration, qui exigerait pour être juste l'utilisation du terme de « cruauté » bien qu'il comporte un jugement. Mais le rôle du chercheur n'est pas de décider si les camps de concentration sont ou ne sont pas cruels ! Les acteurs sont assez grands pour ça, et ils disposent même d'une excellente juridiction ! Son rôle est de comprendre les processus d'activation de certains actes, et les réactions qu'ils entraînent — parmi lesquelles l'imputation de cruauté.

C'est pourquoi le chercheur en position de neutralité ne peut être accusé, comme on l'entend trop souvent, de « relativisme », autrement dit, selon les termes de Vialle et Discepolo, de favoriser « la circulation sans discernement des œuvres au nom d'un relativisme culturel, et la prolifération des interprétations au nom d'un relativisme épistémologique » — le relativisme impliquant par définition une position normative de défense et de refus de telle ou telle valeur. Le chercheur qui met en évidence la relativité des valeurs eu égard à leur inscription culturelle et à la pluralité des régimes axiologiques ne fait qu'énoncer ce qui, avec les progrès des sciences sociales, devrait être devenu un truisme ; mais en aucune mesure il ne prend parti, ni ne milite pour une dissolution de tout choix axiologique au nom de la relativité — sauf à confondre, encore une fois, la description épistémologique avec la normalisation axiologique, confusion malheureusement encore trop fréquente, y compris parmi les chercheurs... La seule valeur

que le chercheur ait à défendre — et là, sans aucune neutralité ! — c'est la valeur épistémologique des outils, des méthodes, des hypothèses et des problématiques de recherche : ce que nous faisons ici, sans prétendre bien évidemment que la valorisation de la neutralité doive être étendue à tous les plans de l'existence, et surtout pas au plan civique et moral de l'exercice de la citoyenneté et de la défense des valeurs. En d'autres termes, le sociologue n'a pas à se substituer aux acteurs ; ou alors, qu'il abandonne la recherche pour le militantisme — où il sera certainement plus utile politiquement !

Mais pour accepter cette distinction entre la position de l'acteur et celle du chercheur, il faut opérer une nette différenciation entre deux postures de discours, que le terme d'« intellectuel » confond abusivement : la posture du penseur — qui assume la fonction, indispensable, consistant à donner un fondement rationnel et argumentable aux comportements et aux valeurs — et celle du chercheur — qui assume la fonction tout aussi nécessaire, quoique radicalement différente, de comprendre et d'expliquer (ce qui ne signifie pas justifier) les comportements et les valeurs en usage dans telle ou telle société ²³. Et l'on ne peut rester un chercheur qu'à condition de ne pas prendre parti pour les valeurs qu'on analyse, tant il est vrai qu'on ne peut être en même temps dedans et dehors, partisan et analyste, acteur et observateur. Or cette neutralité indispensable au chercheur est d'autant plus nécessaire que l'objet est plus investi, plus traversé par des affects ; ce pour quoi elle ne relève nullement, comme on l'entend dire parfois, d'une vaine quête de « pureté », puisque la pureté consisterait d'abord à éviter de se salir les mains en allant fouiller dans les régions de l'expérience dominées par l'affect : par exemple en

23. Je me permets de renvoyer sur ce point à ma préface à l'ouvrage d'Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Minit, 1993.

étudiant de près comment les gens s'y prennent pour s'affronter en des bagarres aussi violentes qu'apparemment dérisoires, telle celle qui opposa les défenseurs des droits des animaux aux défenseurs des droits des artistes.

Plus généralement, cette attente d'opinion sous-jacente au refus de la neutralité axiologique apparaît avant tout comme une exigence de critique de la part du chercheur, lequel ne serait légitime qu'autant qu'il aurait une fonction critique. Cette position était peut-être paradoxale, et même utile, il y a deux ou peut-être même une génération, lorsque le monde n'était pas encore, comme il l'est maintenant, un monde saturé de critique, où les acteurs n'ont à l'évidence aucun besoin des sociologues pour en produire, et d'excellente qualité. À quoi donc servirait aujourd'hui un sociologue dont la seule ambition serait de se substituer aux acteurs pour essayer de faire mieux qu'eux en matière de contestation des valeurs établies ? Là où, par contre, il peut apporter ce qui manque aux acteurs, c'est une capacité de refaire du lien entre parties opposées, de rétablir des zones de communication, de faire entendre, par-delà les arguments, les raisons des uns et des autres.

C'est donc en apprenant à se dépendre de l'opinion que le chercheur — en tant du moins qu'il intervient comme tel — aura quelque chance d'apporter à la connaissance de son objet autre chose que ce qu'en savent les acteurs eux-mêmes. Mais n'est-ce pas un résultat autrement plus gratifiant que le plaisir un peu court d'avoir, en toutes occasions, son opinion sur tout ?

Norbert Bandier a récemment publié : « Man Ray, les surréalistes et le cinéma dans les années vingt », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 88, 1991 ; « André Breton et la culture classique », *Europe*, 743, 1991. Sa thèse, *Sociologie du groupe surréaliste parisien. 1924-1929*, est à paraître en 1996. Il appartient au Groupe de recherches sur la socialisation, Lumière-Lyon 2.

L'invention de la peinture surréaliste

Une stratégie de valorisation réussie

Inventée » et promue par des poètes parisiens en 1924-1925, la peinture surréaliste est rapidement devenue un mouvement plastique d'importance internationale par rapport auquel toutes les tendances innovatrices suivantes se sont définies (par héritage ou par rupture). Or, dès son origine, ce mouvement poétique s'interroge sur la possibilité même d'une peinture surréaliste, et les textes théoriques des surréalistes sont caractérisés par une ambiguïté fondamentale à l'égard de la peinture. Dans ces conditions, le devenir de cette tendance picturale apparaît étonnant, quand on connaît la participation active des écrivains surréalistes aux expositions qui ont contribué à établir la notoriété du surréalisme pictural, et surtout quand on sait que ces expositions participaient d'une stratégie de valorisation symbolique mobilisant tout le groupe surréaliste.

L'analyse du discours des surréalistes, à partir des matériaux collectifs produits de 1924 à 1929 (tracts, déclarations collectives

et la revue du groupe), permet de saisir et la logique qui engendre l'apparition d'un label désignant une tendance plastique surréaliste et les contradictions qu'il révèle. En rapportant ce discours à la pratique du groupe, dans une perspective diachronique et synchronique, l'analyse sociologique peut ici proposer des hypothèses sur l'invention par des poètes d'une tendance plastique nouvelle. La peinture surréaliste n'est pas, en effet, le produit d'un regroupement autonome de peintres : elle est née à l'intérieur d'un mouvement poétique qui avait pour prétention d'occuper une position d'avant-garde.

L'EXPRESSION PICTURALE DU SURREALISME EST-ELLE POSSIBLE ?

Lors de son accès à l'existence publique, à l'automne 1924, le surréalisme est un mouvement rassemblant des poètes autour d'André Breton et de la revue *La Révolution surréaliste*. Tandis que le *Manifeste du surréalisme* de Breton (publié en octobre 1924) ne consacre qu'une brève note à la peinture, le discours des autres surréalistes s'oppose à l'idée même d'une peinture surréaliste ; ainsi, en décembre 1924, dans une chronique du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, le jeune poète Max Morise s'interroge sur l'existence d'une « plastique surréaliste »¹. Définissant le surréalisme comme un état révélé par le « procédé » de l'écriture automatique, Morise refuse à la peinture le droit à l'expression directe du fonctionnement de la pensée : « Le mot s'identifiant pour ainsi dire à la pensée, les traces du pinceau au contraire ne traduisent que médiatement les images intellectuelles ». Pourtant, des peintres (Max Ernst, Georges Malkine, André Masson) participent alors activement au mouvement surréaliste, et leurs peintures sont reproduites dans *La Révolution surréaliste*.

1. Max Morise, « Les yeux enchantés », chronique sur « Les beaux-arts », in *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, pp. 26-27.

En janvier 1925, dans le deuxième numéro de la revue, au bas d'un « texte surréaliste » d'Artaud, une note précise que « les tableaux de M. André Masson » en ont fourni l'inspiration. Ce statut secondaire de la peinture, ramenée à la dimension d'un simple support fournissant matière à l'exercice de l'écriture automatique, est renforcé par une distinction incidemment établie par Breton entre poètes et peintres dans un texte théorique, « La dernière grève », qui ouvre ce deuxième numéro. « Est-il juste », s'interroge Breton dans cette livraison où figurent deux pages de dessins de Picasso, « qu'à talent égal, les peintres s'enrichissent sur le sol même où les poètes pourraient mendier ? »² Si ce constat souligne le rapport plus direct des peintres au marché, il participe aussi d'une condamnation avant-gardiste de toute compromission avec l'argent. Ainsi, pour Breton, il semble y avoir une différence de nature sociale entre peintres et poètes, et seuls ces derniers semblent à ses yeux véritablement désintéressés.

Quand ce texte paraît, en 1925, le groupe est principalement composé de poètes, et le surréalisme se propose d'incarner la seule vraie Poésie dans le champ littéraire. Dans cette phase de son histoire, le surréalisme s'adresse alors non seulement aux amateurs de littérature, et de poésie en particulier, mais aussi aux poètes. Cette prise de position à l'intérieur du champ littéraire a donc aussi une vertu stratégique, car elle exprime un sentiment partagé par de nombreux poètes. Outre l'adhésion implicite à la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, il faut rappeler que les poètes sont, depuis la fin de la Première Guerre mondiale, confrontés en France à une double crise : une crise de l'écriture poétique, dans sa forme et son inspiration, et une crise « professionnelle ». En effet, la diminution relative de la part de la poésie au profit du roman dans les catalogues d'éditeur et la

2. André Breton, « La dernière grève », in *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 2.

nouvelle notoriété symbolique des romanciers restreignent fortement les potentialités de carrière des poètes qui, en restant fidèles à la poésie, doivent se contenter des rémunérations symboliques et aléatoires d'un secteur de l'édition à tirage limité.

En avril 1925, dans une courte chronique du numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, un autre jeune poète, Pierre Naville, affirme : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. » L'Amour par exemple, pour Naville, ne « transparait que voilé d'une façon très ambiguë » dans les arts plastiques. Toute médiation plastique, même « livrée au hasard des gestes » ou « retraçant les figures de rêve », est rejetée par Naville au profit d'une attitude sensible du sujet face au réel : « La mémoire et le plaisir des yeux : voilà toute l'esthétique. ³» Dans cette chronique sur les « beaux-arts », Naville exprime une condamnation de la peinture plus radicale encore que celle de Morise, puisqu'il privilégie un rapport surréaliste au monde produit par le sujet, ce rapport invalidant toute médiation artistique. Ce point de vue provoqua un débat dans le groupe et, d'après Naville, ce texte « déplut à tout le monde » ⁴. Le 30 avril 1925, dans une lettre à sa compagne Denise Levy, où Naville relate le procès fait par Breton au contenu du numéro 3 de la revue influencé par Artaud, il précise : « [Breton] prétend que j'ai écrit ces notes sur les beaux-arts rien que pour l'"emmerder" ! ⁵»

Le débat est fondamental et l'enjeu situé bien au-delà des vertus techniques respectives de la peinture et de la poésie. Outre les goûts avérés des poètes surréalistes pour la peinture, traduits souvent en collections, et les relations entretenues par Breton ou Éluard avec des peintres et le monde de la peinture,

3. Pierre Naville, « Beaux-arts », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 27.

4. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, tome 1, Galilée, 1977, p. 226.

5. *Ibid.*, p. 109.

les points de vue exprimés par Morise et Naville entrent en contradiction avec le projet surréaliste. Né avec le dadaïsme parisien dont l'expression était à la fois plastique et poétique, le groupe surréaliste entendait, dès juillet 1924, prendre place dans l'histoire au même titre que d'autres mouvements caractérisés par une double dimension, plastique et poétique, tels le cubisme ou le symbolisme ⁶. La négation d'une plastique surréaliste est d'autant plus dangereuse qu'elle peut remettre en cause la participation des peintres au mouvement, au moment où un nouveau venu, Miró, se rapproche des surréalistes sur les conseils de Masson. La première exposition en France de ce peintre catalan se tient le 12 juin 1925. Sur le carton d'invitation au vernissage de l'exposition, vingt-cinq signatures, celles des surréalistes, sont reproduites, et, parmi les toiles présentées, deux appartiennent à Breton. D'après des extraits de presse du moment, cette caution collective semble désigner l'existence d'une peinture surréaliste : « On a pu voir, cette nuit, au vernissage de l'exposition du peintre surréaliste Jean [sic] Miró, à la galerie Pierre, tous les représentants de l'École surréaliste. ⁷ »

Si le qualificatif de surréaliste pour la peinture n'est pas encore employé par les surréalistes eux-mêmes, la participation du groupe à l'exposition de ce peintre, inconnu en France au point d'être qualifié de « portugais ou espagnol » par un journaliste, confirme la modification du discours des surréalistes sur la peinture ⁸. L'évolution du débat théorique interne est donc

6. Le 5 juillet 1924, Breton, dans un article du *Journal littéraire* consacré à Desnos, écrit : « Symbolisme, cubisme, dadaïsme sont depuis longtemps révolus, le *Surréalisme* est à l'ordre du jour. »

7. Cités sans indication d'origine par le catalogue de l'exposition *L'Aventure de Pierre Loeb, la galerie Pierre, Paris 1924-1964*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 7 juin-16 septembre 1979, musée d'Ixelles, Bruxelles, 4 octobre-23 décembre 1979, p. 115.

8. Extrait du livre de presse de la galerie Pierre, reproduit par J.-M. Goutier, *Benjamin Péret*, Henri Veyrier, 1982, p. 14.

arrivée à un stade qui rend concevable une association du « label surréaliste » avec une expression plastique.

En juillet 1925, après l'exposition de Miró, dans le numéro 4 de la revue paraît le début du texte « Le surréalisme et la peinture », où Breton critique implicitement les analyses de Naville et Morise. Dans ce texte, Breton accorde « à l'expression plastique une valeur » en reconnaissant dans ce « besoin de fixer des images » l'existence « d'un véritable langage... pas plus artificiel que l'autre ». Dès lors, la médiation plastique prend sens dans une capacité de négation du réel : « Il me semble que je puis beaucoup exiger d'une faculté qui, par-dessus presque toutes les autres, me donne barre sur le réel, sur ce qu'on entend vulgairement par le réel », énonce Breton. Au même titre que la poésie, la peinture peut permettre de satisfaire la volonté, érigée en préambule du texte : donner à voir ce « *qui n'est pas visible* ». Après avoir exprimé sa « profonde lassitude » devant les « chemins battus » de l'académisme triomphant, Breton trace les contours de ce que devrait être l'œuvre plastique et, au-delà, un art véritable. Breton écrit alors : « Pour nous... c'est la réalité même qui est en jeu. » Ainsi, cet art doit s'attacher à la critique du réel en refusant une « conception très étroite de l'imitation », car « c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de figuration... que de le faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existerait sans eux ». L'existence d'une peinture possédant les mêmes vertus que la poésie surréaliste est donc rendue possible, à condition qu'elle réponde « à la nécessité d'une révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent ». Fondée « esthétiquement » sur la critique d'un réel extérieur au sujet et arbitraire, cette peinture doit se référer, selon Breton, à un « *modèle purement intérieur* ».

Ce « *modèle intérieur* » trouve son origine « dans le domaine poétique » chez Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé. Depuis eux, selon Breton, l'esprit humain s'est libéré de la censure et des

contraintes, et demeure à un point « où l'atteint et le désirable ne s'excluent pas ». Ce modèle est donc fondé sur une critique des formes traditionnelles (depuis ces poètes, écrit Breton « les mots famille, patrie, société nous font l'effet de plaisanteries macabres ») et de la réalité qu'elles traduisent. Il est donc aussi présent dans une peinture qui prend conscience « de la trahison des choses pour oser rompre en visière avec elles ». Cette volonté de combattre le réel, qui est reconnue à l'œuvre de Picasso, permet à Breton d'écrire : « C'est à ces multiples égards que nous le revendiquons hautement comme un des nôtres. » Le texte se conclut sur un exercice rhétorique difficile qui consiste à poser les conditions de possibilité d'un surréalisme pictural, à y assimiler Picasso, tout en dénonçant le « caractère absurde restrictif » d'un principe de classement par étiquette. Ce refus de l'apposition d'une « étiquette », souligné par l'ajout d'une note célèbre (« Fût-ce l'étiquette "surréaliste" ») à « l'activité de l'homme » dont les surréalistes persistent « le plus à attendre », permet ainsi de soustraire Picasso et Braque (également cité dans le texte) à l'« étiquette cubiste », et d'intégrer certaines de leurs œuvres à une tendance picturale désormais définie de façon large en fonction d'une « ligne morale ». « Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à passer par où Picasso en a passé et en passera encore », écrit Breton. Au fond, l'esthétique formelle des œuvres n'a que peu d'importance, seule leur intention subversive à l'égard du réel a une valeur. Par ce texte, Breton prétend donc clore le débat interne : la médiation plastique du surréalisme est possible, le groupe surréaliste peut s'adjoindre une tendance picturale et prétendre ainsi légitimement prendre place dans la succession historique des mouvements artistiques, selon l'objectif assigné par Breton au surréalisme en juillet 1924.

Mais ce texte permet surtout au surréalisme de dépasser une contradiction majeure qui le conduisait vers l'éclatement et la disparition en tant que mouvement. Cette prise de position de

Breton ouvre une phase historique du surréalisme que nous pouvons qualifier de retour aux médiations artistiques après l'abandon du surréalisme conçu comme rapport au monde.

LA CONTRADICTION INHÉRENTE AU SURREALISME ET
LE RÔLE D'ARTAUD DANS LE GROUPE

Juillet 1925 correspond à un engagement politique explicite du groupe aux côtés du mouvement léniniste et à un retour de Breton à la direction de la revue. Ainsi, la livraison de *La Révolution surréaliste* s'ouvre sur un article de Breton dans lequel il déclare : « Nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte de classes, et pourvu seulement qu'elle mène assez loin. » Tout le groupe surréaliste a signé un texte de Barbusse, publié dans *L'Humanité* du 2 juillet 1925, pour condamner l'intervention militaire de la France au Maroc, et, en août, les surréalistes vont rédiger et diffuser, avec les animateurs des revues *Clarté*, *Philosophies* et *Correspondance*, le tract « La révolution d'abord et toujours ! »

L'été 1925 est caractérisé à la fois par la fin de l'influence d'Artaud sur le contenu du surréalisme, l'engagement politique révolutionnaire et la reconnaissance d'une expression plastique surréaliste. Cette simultanéité n'est pas un hasard : ces orientations, étroitement liées, constituent à ce moment-là le mode de résolution d'une contradiction inhérente à la définition initiale du surréalisme qui menaçait la pérennité du mouvement.

Cette définition, rédigée sur un mode lexicographique et publiée dans le *Manifeste du surréalisme* en octobre 1924, comportait les précisions suivantes : « Automatisme pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit d'une tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée... Le surréalisme... tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la

résolution des principaux problèmes de la vie. » En isolant, à dessein, ces précisions, on saisit que, dès l'origine, le surréalisme est aussi défini comme pouvant se passer du recours à la médiation écrite puisqu'il peut exprimer « soit verbalement... soit d'une tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». Cette « autre manière » ne désigne pas l'expression plastique : le principe même de la médiation artistique est invalidé puisque le surréalisme apparaît ici comme un mécanisme psychique qui peut se substituer aux autres pour résoudre les « principaux problèmes de la vie ». Le surréalisme est donc défini comme un rapport au monde, « une nouvelle manière d'être au monde, une façon neuve de vivre et de sentir ⁹», qui rejette même l'œuvre artistique comme activité séparée et médiate. Ainsi est enchâssé au cœur de la définition initiale du surréalisme un sens qui s'oppose directement à son existence sociale comme projet créateur utilisant les médiations propres au champ artistique. C'est à cette radicalité anti-artistique que se référait Naville quand il condamnait le recours à la peinture, mais c'est aussi cette dimension qu'Artaud a voulu développer dans le surréalisme quand il s'y est plongé corps et âme en janvier 1925. Il nous faut donc ici revenir en arrière pour saisir le rôle d'Artaud dans le développement de cette dimension à l'intérieur du groupe.

À la fin de janvier 1925, la direction du Bureau central de recherches surréalistes — appelé aussi Centrale — fut confiée à Artaud et, jusqu'en avril, les prises de position du groupe furent soumises à son influence. Rejetant le surréalisme comme « moyen d'expression nouveau » ou comme « forme poétique », Artaud conduisit la réflexion collective sur la voie d'un surréalisme défini comme rapport au monde, et, au-delà même,

9. J. Pierre, *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, Filipacchi-Artcurial, 1986, p. 43.

vers une fusion totale entre le surréalisme et la vie ¹⁰. Allant jusqu'à proposer la disparition de la notion de « texte surréaliste », il nota le 5 mars 1925 sur le cahier de permanence de la Centrale : « J'estime que pour nous le surréalisme est la vie et qu'il n'y a pas à introduire de diversification entre ce qui dans le surréalisme est une pure spéculation de l'esprit et ce qui se donne comme une re-installation [sic] de la vie sur le plan surréaliste. Nous devons, nous, les premiers nous habituer à cette confusion, et viser de toutes nos forces à l'établissement de cette confusion. ¹¹» Dans cette tentative de confondre le surréalisme et la vie, qui correspondait chez Artaud au projet d'englober le réel dans le spirituel, il est évident que le mouvement surréaliste disparaissait en tant que groupe, car son projet littéraire n'avait plus lieu d'être. Dans cette orientation, on retrouve à l'œuvre une logique de radicalisation, potentiellement présente dans tous les projets des avant-gardes artistiques et littéraires, ici conduite à son terme : la disparition de l'activité artistique comme activité sociale séparée. Dans ses prises de position esthétiques et théoriques, destinées à affirmer sa nature subversive à l'égard des règles du champ littéraire et à se distinguer des avant-gardes précédentes, le surréalisme a évidemment développé ce radicalisme anti-artistique. Ainsi, la Centrale surréaliste, ouverte au public d'octobre 1924 à janvier 1925, avait d'abord présenté le surréalisme comme une activité expérimentale. De même, un tract des surréalistes intitulé « Déclaration du 27 janvier 1925 » précisait en préambule : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature. » L'orientation donnée au surréalisme par Artaud

10. Dans la « Déclaration du 27 janvier 1925 », tract rédigé par Artaud et signé par le groupe surréaliste, on peut lire : « Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile... Il est un moyen de libération totale de l'esprit... Le SURREALISME n'est pas une forme poétique. »

11. *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence*, Gallimard, 1988, pp. 123-124.

accusait cette tendance et menaçait donc directement la raison d'être du groupe comme rassemblement de poètes.

Quand Artaud s'éloigna du groupe, après les réactions provoquées par le contenu du numéro 3 de la revue chez certains surréalistes — les plus âgés du groupe, d'ailleurs, c'est-à-dire ceux qui avaient le plus intérêt au maintien d'une activité littéraire identifiée par un label —, il écrivit à Morise : « Nous ne sommes pas des poètes, ou le surréalisme ne m'intéresse plus. Nous ne devons renoncer à aucune des opérations de l'esprit, quitte à les reprendre sur un autre plan, et à leur donner l'inconscient et la déraison pour base. ¹²» Dès lors, le surréalisme était placé devant une alternative redoutable pour un mouvement qui prétendait occuper une position d'avant-garde : s'engager dans une direction fusionnant surréalisme et vie, mais où la délimitation sociale de l'activité de poète disparaît ; ou continuer à concevoir le surréalisme comme projet poétique utilisant des moyens d'expression spécifiques au champ littéraire, et dans ce cas renier son radicalisme anti-artistique. Il s'agissait donc, pour les surréalistes qui, comme Breton mais aussi Aragon, Éluard, Péret et Desnos, avaient un intérêt objectif dans la survie du mouvement, de conserver la nature subversive du surréalisme en continuant à s'exprimer par le recours à des médiations (plaquettes de poèmes, articles, publication de la revue) qui les désignaient aussi comme poètes et les assimilaient aux autres mouvements littéraires.

C'est l'association avec le marxisme-léninisme qui permettra au

12. Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome 1, vol. 2, pp. 118-119. Le nom d'Artaud apparaîtra encore au bas de quelques déclarations collectives, et la revue surréaliste publiera encore quelques-uns de ses textes (dans les numéros 5, 7, 8 & 11) jusqu'en 1928, mais Artaud ne participe plus alors directement aux activités d'un groupe dont il est exclu en novembre 1926.

surréalisme d'échapper à cette assimilation en transposant sur le plan politique son radicalisme révolutionnaire.

LA RÉOLUTION DE LA CONTRADICTION :
RETOUR AUX MÉDIATIONS ET ENGAGEMENT POLITIQUE

Pendant l'été 1925, l'abandon du radicalisme anti-artistique au profit d'un radicalisme politique correspond au retour du surréalisme à la médiation, littéraire ou artistique, seule condition de survie dans le champ visé. La voie politique empruntée par le groupe surréaliste apparaît donc comme la solution qui permet au surréalisme de conserver une stratégie subversive. Ainsi, le numéro 4 de *La Révolution surréaliste*, daté du 15 juillet 1925, est fondamental pour comprendre la naissance de l'art surréaliste. Non seulement il comporte le début du texte « Le surréalisme et la peinture ¹³», mais, de plus, dans l'article d'ouverture, Breton se prononce pour la construction d'un « nouvel édifice social », abandonnant ainsi le surréalisme conçu « comme système reposant sur la confusion de tous les plans ¹⁴». L'apparition, au sommaire du même numéro, de la rubrique « Poèmes », et le retour de poèmes signés par Aragon et Éluard dans la revue, où dominaient jusqu'alors les textes automatiques et les récits de rêve, ne sont pas fortuits et s'inscrivent dans la logique d'un retour à la médiation littéraire. Cette intention est confirmée par une conversation d'avril 1925, entre Aragon et Naville, rapportée par Naville. À cette époque, il écrit à Denise Lévy : « Je suis tourmenté par l'avenir du surréalisme... Aragon vient de m'en

13. Dont l'intégralité ne paraîtra qu'en 1928. En général, les analyses de la peinture surréaliste négligent sa fonction précise par rapport aux orientations simultanées du surréalisme et oublient très souvent la date de sa première parution.

14. André Breton, « Pourquoi je prends la direction de la révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 3.

entretenir. Il désire que la revue fasse une part délibérée aux textes véritablement littéraires, alléguant que certains d'entre nous y trouvent une forme mieux adaptée à leur merveilleux. ¹⁵»

Au cours de l'automne 1925, les rapports se multiplient entre surréalistes et animateurs de la revue léniniste *Clarté*. Un mouvement regroupant les surréalistes, les « clartéistes » et des membres de la revue *Philosophies* est créé, son « assemblée générale constitutive » se tient le 5 octobre dans les locaux de *Clarté*. Les documents relatifs à cette réunion comportent de nombreuses références au marxisme et au principe de la révolution sociale, mais aussi, dans la mesure où ce « mouvement » est largement dominé en nombre et en influence par le groupe des surréalistes, des remarques qui éclairent leur position à l'égard de l'existence d'une peinture surréaliste ¹⁶. Dans le document sur la « position idéologique », Aragon écrit : « Dans le domaine de l'art, de la religion, de la philosophie, de l'activité individuelle, nous sommes résolu... à ne tolérer aucune activité autre que l'activité proprement révolutionnaire ¹⁷», tandis que Leiris note dans le procès-verbal, à propos des disciplines artistiques : « C'est le domaine où nous "excellons". Nous ne devons pas quitter un champ de bataille qui nous est si favorable. C'est dans ce domaine que nous jouissons d'un certain prestige. Il s'agit de mener parallèlement

15. Pierre Naville, *Le temps du surréel*, op. cit., p. 281.

16. L'ordre du jour et le procès-verbal ont été publiés : le premier, suivi d'un commentaire d'Aragon, dans *Vers l'action politique, juillet 1925-avril 1926*, *Archives du surréalisme*, tome 2, Gallimard, 1988, pp. 31-37 ; le second, rédigé par Leiris, dans Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, pp. 111-115. Victor Crastre, de *Clarté*, présent aux différentes réunions, précise qu'en général presque tous les membres du groupe surréaliste — soit une quinzaine de personnes — y assistent face à quatre ou cinq membres de *Clarté* et à quelques animateurs de *Philosophies* (in Victor Crastre, *Le Drame du surréalisme*, Le Temps, 1963, p. 44.

17. *Vers l'action politique, juillet 1925-avril 1926*, op. cit., p. 34.

(c'est-à-dire dans le même sens, mais *séparément*) notre action artistique et notre action politique. » Le rapport surréaliste au monde est devenu un rapport politique qui désormais rend possible une activité artistique parallèle, à condition qu'elle ne soit pas contre-révolutionnaire.

Le problème de la peinture est à nouveau évoqué dans le procès-verbal d'une réunion du mouvement ¹⁸, daté du 19 octobre 1925, à propos de la présence au vernissage de l'exposition Klee dont le catalogue est préfacé par Aragon. Au point de l'ordre du jour, concernant cette exposition, le procès-verbal précise qu'il est décidé de ne pas s'y rendre, car « cette manifestation n'a pas de sens politique ». En revanche, après l'annonce, par Breton, de la préparation de l'exposition surréaliste, le procès-verbal indique : « L'art surréaliste est le seul révolutionnaire en France ; cette exposition groupe des forces révolutionnaires, infléchit l'art dans ce sens, et contribuera à la destruction de l'art bourgeois et même de l'art au sens accepté jusqu'ici. » Tout en mentionnant le « côté mondain » du vernissage prévu, l'ordre du jour révèle l'adoption du projet de Breton : « Préparer pour cette exposition une préface humoristique et absurde. ¹⁹» Toutes les conditions sont réunies pour faire de cette exposition un événement conforme à la stratégie subversive que le groupe surréaliste a adoptée.

18. Ce procès-verbal a été établi par Henri Lefebvre du groupe *Philosophies*.

19. *Ibid.*

LA PREMIÈRE EXPOSITION DE PEINTURE SURREALISTE ET
LE DÉBUT D'UNE RECONNAISSANCE PAR LES PROFESSIONNELS

L'exposition se tient en novembre 1925 à la galerie Pierre, face à l'École des beaux-arts, dans la « très académique rue Bonaparte » — telle que Charensol la décrivait en 1924 pour le *Journal littéraire* ²⁰. Dans le champ pictural, cette galerie occupe une position représentative des tendances nouvelles. Installée sur la rive gauche, nouveau territoire des instances de diffusion de l'art plastique, qualifiée de « jeune » par la presse spécialisée (elle a ouvert ses portes en octobre 1924 et son directeur, Pierre Loeb, a vingt-sept ans), elle a déjà accueilli de nombreuses expositions de peintres de Montparnasse tout en étant la seule à indiquer comme spécialité : « tableaux modernes », dans les pages professionnelles de l'annuaire téléphonique de 1925. Les contacts entre la galerie Pierre et le groupe ont été établis grâce au surréaliste Jacques Viot, également courtier en tableaux, qui collabore avec la galerie de Pierre Loeb et a déjà organisé l'exposition Miró de juin ²¹. Organisé à minuit, le 13 novembre 1925, le vernissage attire un public nombreux.

Cette exposition de « peinture surréaliste » présente, jusqu'au 25 novembre, des « œuvres de Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miró, Picasso, Man Ray, Pierre Roy et des dessins de Arp, De Chirico, Desnos, Ernst, Malkine, Masson, Miró, Picasso, Man Ray, Dédé Sunbeam, Kristians Tonny ». Le catalogue est préfacé d'un texte signé par Breton et Desnos. Cependant, pour cette première manifestation du surréalisme dans le domaine des arts plastiques, on peut s'étonner de la nature du texte qui accompagne le catalogue. Aucune prétention « manifestaire » ne

20. G. Charensol, *Journal littéraire*, 18 octobre 1924, p. 6.

21. P. Allain, « Jacques Viot, dans les marges du surréalisme », in J. Viot, *Poèmes de guerre*, Jean-Michel Place, 1994, p. 9.

caractérise en effet cette préface en forme de « conte poétique » construit à partir des titres des œuvres exposées.

L'invention de cette nouvelle « école » picturale par les poètes surréalistes réussit parce qu'elle satisfait aussi l'expression d'un besoin de renouvellement plastique ressenti par les peintres associés au groupe (Ernst, Malkine, Masson, Miró, etc.), et en ce sens elle correspond à ce qu'ils pensent, à ce moment-là, être leurs intérêts. De façon indissociable, ce besoin exprime l'émergence d'une nouvelle conception de la peinture et la nécessité pour ces peintres de transformer leur position dans le champ pictural.

À cet égard, le cas de Masson est exemplaire. Avant de rencontrer les surréalistes, Masson était un débutant, un entrant dans la carrière, occupant une position dominée dans le champ pictural. Après une formation à la « peinture décorative » à Bruxelles, qui le conduisait vers la réalisation de « panneaux décoratifs » ou de fresques, alors que la demande dans ce domaine diminuait, il se lança, autour de 1919, dans la peinture de chevalet. Après un séjour à Céret, ses « penchants littéraires » le conduisirent, dès son arrivée à Paris en 1920, à fréquenter des poètes et des lieux littéraires (le salon de Mme Aurel, le café habituel de Max Jacob).

Sa première exposition personnelle date seulement de février 1924, où Breton achète un tableau, mais c'est seulement fin septembre 1924 qu'ils se rencontrent et sympathisent ²². Dès l'hiver 1924, Masson est intégré au groupe surréaliste et certaines de ses toiles illustrent le premier numéro de la revue.

22. Exposition André Masson, galerie Simon, 25 février-8 mars 1924. Cf. F. Levaillant, « Peinture et anarchisme : la formation d'André Masson et de Maurice Loutreuil d'après des documents inédits », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1981, pp. 279-295.

En 1924, Masson est encore influencé par la manière cubiste, et de plus son contrat avec la galerie Simon (de D.-H. Kahnweiler), dont le nom est associé à la première génération des cubistes, l'assimile à une tendance qu'il jugeait dépassée, comme il le note dans ses souvenirs : « Je n'avais pas d'appuis mais je cherchais violemment à rompre avec la tradition cubiste. Pour moi faisant partie de la seconde génération, il m'était tout aussi impossible de me mettre à la remorque du cubisme... Je m'en suis délivré, pour ma part, en me laissant aller à mes penchants littéraires. ²³» En 1924, les surréalistes semblent représenter l'avenir de la littérature. Par exemple, quand Miró, son voisin d'atelier, lui demande s'ils doivent aller voir Picabia ou Breton, Masson lui répond : « Picabia c'est déjà le passé, Breton c'est l'avenir. » Ainsi, pour Masson, la participation active à un groupe poétique, désigné dès l'automne 1924 comme incarnant l'avant-garde, représente la caution littéraire d'une production qui peut désormais s'émanciper d'un passé disqualifiant.

À partir de 1926, dans le secteur de la peinture, un ensemble de productions plastiques sera progressivement produit, identifié et montré comme « surréaliste ». De nouveaux peintres (Tanguy, Magritte, Dali, Giacometti) rejoindront le groupe et participeront aux prises de position collectives du surréalisme, des galeries réputées exposeront des surréalistes et la critique utilisera le terme. Par les préfaces de catalogue d'exposition rédigés par des écrivains surréalistes, de nouveaux peintres (Pierre Roy, Émile Savitry, Marcel Defize et Émilie Delbrouck) se verront dotés du label surréaliste. En janvier 1927, l'exposition de Malkine, à la Galerie surréaliste, sera un succès : presque toutes ses toiles seront vendues ; et si, parmi les acheteurs, on retrouvera des surréalistes, il y aura aussi certains collectionneurs assez influents dans l'orientation de la

23. *Ibid.*, p. 27.

demande en art contemporain de cette période (J.-M. Keynes, Paul Poiret, N.-C. Barney, J. Doucet, E. Berl, etc.)²⁴. En mars 1929, à la galerie Zborowski, l'exposition Savitry, dont le catalogue est préfacé par Aragon, obtiendra aussi un remarquable succès.

En 1932, une exposition surréaliste sera organisée par la galerie Julien Levy à New York. Dès 1933, les surréalistes collaboreront activement à *Minotaure*, revue artistique « de grand luxe » financée par l'éditeur d'art Skira. Le surréalisme sera alors principalement identifié à un mouvement plastique rassemblant Arp, Dali, Ernst, Giacometti, Magritte, Miró, Tanguy, Man Ray et s'associant Picasso et Marcel Duchamp. En mai-juin 1934, une exposition consacrée aux œuvres des peintres, reproduites dans la revue *Minotaure*, sera organisée au Palais des beaux-arts de Bruxelles. La participation des surréalistes, parmi lesquels figure Magritte, y sera importante et l'exposition sera clôturée par une conférence de Breton. En 1934, Zurich accueillera également une exposition surréaliste collective tandis que se préparent pour 1935, en collaboration avec les surréalistes français, une exposition internationale du surréalisme à Copenhague, une exposition du groupe surréaliste tchèque à Prague et une exposition surréaliste à Tenerife aux îles Canaries.

Tout semble se passer comme si cette nouvelle « étiquette » correspondait aux attentes des peintres et des amateurs d'art, ainsi qu'à une évolution inhérente au marché de l'art dont les investissements les plus audacieux s'orientent presque automatiquement vers cette nouvelle avant-garde, en dépit des difficultés théoriques et des ambiguïtés du discours surréaliste sur la peinture.

24. Cf. P. Waldberg, *Les Demeures d'Hypnos*, La Différence, 1976, p. 226.

LE PROJET CRÉATEUR SURREALISTE CONFRONTÉ À LA SPÉCIFICITÉ DE LA
PEINTURE : LES AMBIGUÏTÉS DE LA PROMOTION D'UN ART SURREALISTE

Alors que dans le domaine poétique, en 1924 et 1925, les prises de position individuelles et collectives définissant le surréalisme, et déterminant de façon sourcilleuse qui pouvait se réclamer du « label », avaient été nombreuses, le groupe surréaliste ne semble paradoxalement pas accorder d'importance théorique majeure au problème de la peinture. Pourtant, après avoir posé les conditions de possibilité d'une peinture surréaliste, et après avoir organisé une exposition qui rassemble sous un même label des artistes aux options formelles assez différentes, il reste à définir théoriquement le contenu de ce label. L'entreprise est hasardeuse : d'une part, la diversité des formes et des techniques employées rend difficile l'unification ; d'autre part, les vertus de l'automatisme et le caractère latent d'un surréalisme encore conçu, par certains surréalistes, comme rapport au monde, autorisent l'exploration d'autres voies que la médiation plastique traditionnelle. Outre ces difficultés, un autre facteur explique la faible part consacrée au problème plastique dans les productions écrites individuelles ou collectives : dès 1926, les surréalistes consacreront l'essentiel de leurs activités à préserver leur identité littéraire dans leur collaboration avec le Parti communiste français²⁵. Par conséquent, en 1926 et en 1927, le débat interne portera prioritairement sur la contradiction entre « solution poétique » et « solution politique » du problème éthique²⁶. Seul Breton poursuivra une réflexion sur

25. Une situation qui durera au moins jusqu'en 1931, où le problème donne lieu à une tentative de résolution théorique et pratique par le moyen des « objets surréalistes ». Cf. Salvador Dali, « Objets surréalistes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, pp. 16-17.

26. De 1926 à 1927, le débat donne lieu à plusieurs publications : au début de 1926, Pierre Naville écrit la brochure *La Révolution et les*

la peinture à travers la publication d'une série d'articles dans la revue. Mais, au moment de faire paraître celle-ci en volume chez Gallimard en février 1928, il hésitera encore sur le titre. Il aurait alors dit à Masson : « Je ne sais pas encore quel titre donner à l'ouvrage... Il n'y a pas de peinture surréaliste. Il y a des surréalistes qui font de la peinture comme il y a des surréalistes qui écrivent. ²⁷ » D'ailleurs, pour la nouvelle exposition surréaliste présentée à la galerie « Au sacre du printemps », en avril 1928, le carton d'invitation comporte l'interrogation suivante : « La peinture surréaliste existe-t-elle ? »

Cette interrogation révèle encore la difficulté théorique à produire une cohérence dans le discours sur l'expression plastique du surréalisme. En effet, celui-ci doit être simultanément cohérent avec le contenu spécifiquement poétique du mouvement et avec la diversité des formes et des individualités qui se retrouve associée au surréalisme pictural. Pourtant les surréalistes ont ouvert, depuis mars 1926, dans les anciens locaux de *Clarté*, une Galerie surréaliste présentant des œuvres de Masson, Arp, Tanguy, Chirico, Man Ray, Picabia, Malkine, Miró, Picasso et Ernst, et cette galerie a consacré des expositions personnelles à Man Ray, Malkine, Tanguy, et Arp ²⁸.

Dans ses articles consacrés à la peinture, il s'agit avant tout pour Breton de conserver le caractère révolutionnaire du surréalisme, au double sens du terme, dans un domaine où les

intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes ? En septembre 1926, Breton fait circuler *Légitime défense*. En mai 1927, Éluard, Aragon, Unik, Breton et Péret publient un tract intitulé « Au grand jour », où ils justifient successivement leur adhésion de 1926 au parti communiste et leur démission quelques mois plus tard.

27. Propos rapportés par Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, op. cit., p. 227.

28. *Man Ray et objets des îles*, 26 mars-10 avril 1926 ; *Georges Malkine*, février 1927 ; *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, 27 mai-15 juin 1927 ; *Arp*, 24 novembre-9 décembre 1927.

risques de compromission commerciale sont grands ²⁹. Ainsi, dans le numéro 6 de mars 1926, il dénonce la recherche de la notoriété et les considérations marchandes qui menacent l'intégrité des peintres : « Dans la société actuelle, [ils] subissent à cet égard les plus grandes tentations. » Quelques semaines justement après la parution de ce texte, à l'occasion de la participation de Miró et Ernst aux décors d'un ballet de Diaghilev, le problème de l'attitude morale des peintres va être posé par les surréalistes. Le 18 mai 1926, la première de gala des Ballets russes est perturbée par des intellectuels communistes et par les surréalistes, qui distribuent un tract, intitulé « Protestation », signé par Aragon et Breton, où on peut lire : « Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent... Il a pu sembler à Ernst et à Miró que leur collaboration avec M. de Diaghilev, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence... Elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale. » Avec cet incident, la contradiction pressentie par Breton entre la position économique et sociale des peintres et celle des poètes est portée à jour tout en se manifestant à l'intérieur du mouvement. Cette contradiction doit être résolue avec d'autant plus d'urgence que la collaboration de peintres du groupe avec une manifestation d'un « art bourgeois », organisée de surcroît par un « Russe blanc », affaiblit la position révolutionnaire que le surréalisme prétend incarner, au moment précis où la défiance du parti communiste s'accroît à l'égard de ces « jeunes écrivains anarchisants ³⁰ ». En ce sens, la manifestation et le tract des

29. Depuis le numéro 6 de mars 1926 de *La Révolution surréaliste* jusqu'au numéro 9-10 d'octobre 1927.

30. Alors que dans *L'Humanité* du 21 février 1926, Paul Vaillant-Couturier écrivait, à propos du projet de fusion de la revue *Clarté* (dirigée par Jean

surréalistes contribuent à rétablir quelque peu le crédit révolutionnaire des surréalistes aux yeux du parti communiste puisque *L'Humanité* du 19 mai 1926 rend compte élogieusement, en première page, de cette « protestation ».

En tout état de cause, la radicalité avant-gardiste semble être, dans le domaine plastique, directement confrontée à ses limites. Les relations entre le discours et la pratique surréalistes s'avèrent singulièrement varier suivant qu'il s'agit de littérature ou de peinture. Alors que les écrivains Desnos, Artaud, Ribbemont-Dessaignes et Soupault, par exemple, seront exclus du groupe pour compromission dans des tâches alimentaires, Miró et Ernst, dont l'attitude est dénoncée par le tract « Protestation », continuent d'appartenir au groupe. À cet égard, le traitement réservé aux peintres semble confirmer l'hypothèse d'un intérêt stratégique dans l'annexion d'une expression plastique. Mais ce projet demeure problématique parce qu'il est immédiatement confronté à la spécificité de l'expression plastique, à ses réalités marchandes et aux susceptibilités des différents peintres appréciés par les surréalistes.

Dans la neuvième livraison de la revue, en octobre 1927, Breton achève sa série d'articles en reposant le problème de la conscience morale face à l'argent dans l'exercice de la peinture : « Il y a... sur la route des peintres... une bête grotesque et puante qui s'appelle l'argent... sous la forme de cet abominable succès venant à qui sait attendre. » Et, de nouveau, Breton distingue poètes et peintres face à ce danger : « Si les poètes, de temps presque immémorial, sont préservés de cette rencontre,

Bernier) et de *La Révolution surréaliste* : « La tentative de Jean Bernier, qui veut faire d'un noyau de jeunes écrivains anarchisants des révolutionnaires communistes, mérite l'attention. » Le 28 avril 1926, Barbusse, nouveau directeur littéraire du quotidien, prend position pour un « art populaire » contre l'esthétisme d'avant-garde (*Adhérer au parti communiste ? Archives du surréalisme*, tome 3, Gallimard, 1992, pp. 9-10).

les peintres savent à quoi... ils ne peuvent manquer d'avoir affaire. » C'est seulement à la fin de cet article que Breton s'attarde sur les peintres effectivement associés au surréalisme, Max Ernst, Man Ray et André Masson. Pour Breton, il semble y avoir dans les œuvres de Max Ernst une volonté « d'établir entre les êtres et les choses considérés comme donnés, à la faveur de l'image, d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément... de la même façon qu'en poésie on peut rapprocher les lèvres du corail ³¹» et, au-delà, dans la peinture surréaliste, la même métaphore *poétique* que celle définie pour l'écriture dans le *Manifeste* de 1924 : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensible ³².» Mais si, en 1924, Breton évoquait ainsi les images obtenues par l'« écriture mécanique », en octobre 1927 il ne peut plus fonder l'esthétique de la peinture surréaliste sur l'automatisme, car c'est justement contre les prises de position de Naville et Morise, rejetant au nom de l'automatisme toute idée d'une peinture surréaliste, que Breton était intervenu dans le débat. Reconnaisant la spécificité de l'acte pictural, Breton est alors conduit, dans cet article, à un nouvel exercice rhétorique hasardeux qui consiste à faire tenir ensemble un procédé plastique équivalant à l'écriture automatique et la volonté explicite d'un créateur. Par exemple, quand Breton aborde concrètement le commentaire de trois œuvres de Max Ernst, *La Révolution la nuit*, *Deux enfants menacés par un rossignol* et *Le Grand Amoureux*, dont « les éléments constitutifs présentent le minimum d'hétérogénéité »,

31. André Breton, « La peinture et le surréalisme », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, p. 39.

32. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 337.

il souligne « la rencontre voulue sur chacune de ses toiles d'objets préalablement disqualifiés et *tirés au hasard* ». La « rencontre voulue » par le peintre s'oppose donc bien ici au « rapprochement fortuit » produit par l'écriture automatique comme au rassemblement d'objets disparates dans un collage sans « dessein préconçu ».

En 1927, au travers des hésitations de l'écrit surréaliste sur l'art plastique, le problème non résolu de l'automatisme resurgit et fonctionne comme un révélateur de la contradiction, face au marché, entre la situation des peintres et celle des poètes surréalistes. Alors que le surréalisme avait fondé sa spécificité poétique sur l'écriture automatique qui impliquait une négation du rôle conscient de l'auteur et de son corollaire, le « talent », le groupe nuance progressivement son exaltation des vertus de l'écriture automatique et diminue dans sa revue la part consacrée aux récits de rêves et aux « textes surréalistes »³³. En 1926, dans la prière d'insérer pour son recueil de poèmes, *Les Dessous d'une vie*, Paul Éluard précise : « Des poèmes... il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie³⁴ », tandis qu'en 1927 Louis Aragon écrit dans son *Traité du style* : « Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée, et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce... Il en est [des textes surréalistes] comme des rêves : ils ont à être

33. « Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une noble cause ? Aussi rendons nous avec probité le "talent" qu'on nous prête. Nous n'avons pas de talent », André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 330.

34. Paul Éluard, prière d'insérer pour *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1926. Il faut cependant préciser que Breton avait trouvé que ce texte, établissant une division en genres (rêves, textes surréalistes et poèmes), était contradictoire avec l'« esprit surréaliste ».

bien écrits. ³⁵» Derrière les réserves à l'égard des résultats écrits de l'automatisme, c'est aussi le problème de l'individualisation de l'œuvre qui est en jeu, et donc de la carrière littéraire, car le texte surréaliste, production sans intention esthétique et sans titre, s'oppose fondamentalement aux règles qui régissent la reconnaissance de la valeur d'un auteur ³⁶. Si le retour discret des notions de volonté créatrice et de « style » dans le commentaire surréaliste sur l'écriture poétique est plus conforme aux règles du champ littéraire, dans la mesure où il autorise la personnalisation et la valorisation qualitative des productions écrites dans le secteur poétique, l'individualisation s'efface encore devant la stratégie collective, ce qui n'est pas le cas des peintres. En 1927, aucun des poètes du groupe surréaliste ne vit directement de sa poésie tandis que certains peintres du groupe commencent à vivre de leur art ³⁷. Alors que la dépendance directe des peintres à l'égard du marché individualise immédiatement leur carrière, dans le domaine littéraire, la stratégie adoptée par les surréalistes, condamnant toute « carrière littéraire » individuelle au nom de la pureté et donc d'un surinvestissement symbolique dans la poésie, est d'abord fondée sur une pratique de production plus ou moins collective où les réminiscences de l'automatisme tiennent leur

35. Louis Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1928, pp. 187-189.

36. Un véritable travail de neutralisation des aspects littéraires des textes automatiques est repérable dans les dossiers sur *La Révolution surréaliste* conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Pour le premier et le deuxième numéros de *La Révolution surréaliste*, les textes de Jacques-André Boiffard, de Georges Bessière et de Max Morise, publiés sans titre dans la rubrique « Textes surréalistes », comportaient initialement des titres qui ont été biffés sur les manuscrits originaux.

37. Par exemple, en 1925, André Masson touche de la galerie Simon, dirigée par D.-H. Kahnweiler, une mensualité de 2 000 francs (à titre de comparaison, un ajusteur-monteur parisien percevait alors un salaire mensuel de 700 francs).

part : revue, tracts, « cadavres exquis » et « textes surréalistes ». En octobre 1927, le surréalisme tente de transposer dans le domaine plastique la pratique des « cadavres exquis » : une exposition de ces dessins et peintures ludiques et collectifs est organisée par la Galerie surréaliste tandis que cinq « cadavres exquis » figurent parmi les illustrations du numéro 9-10 de la revue. Il y a alors une volonté délibérée de montrer une production plastique anonyme puisque ces œuvres sont exposées dans la galerie et reproduites dans la revue sans le nom des auteurs, avec pour seule mention *Le Cadavre exquis*. Simone Collinet, la première femme de Breton, qui a assisté à la naissance de ces créations, en a fait, en 1975, le commentaire suivant : « Cette création naïve et collective posait à nouveau la question de la création collective — comme le surréalisme le fit à plusieurs reprises. ³⁸ » Cependant, l'exploration de cette voie ne sera pas poursuivie. En février 1928, Breton ajoute à son texte, qui paraît en volume, des passages sur Miró, Tanguy et Arp, sans évoquer les « cadavres exquis », et aucun de ceux-ci n'illustre les six numéros de la revue *Le surréalisme au service de la révolution*, publiés par le groupe de 1930 à 1933. Il faudra attendre 1948 pour qu'une nouvelle exposition leur soit consacrée ³⁹.

Ainsi, les contradictions latentes du discours surréaliste sur la peinture reflètent la présence simultanée de deux aspects opposés : d'une part un projet radical anti-artistique, antagonique à toute idée de carrière car visant à abolir les barrières arbitraires qui délimitent la production littéraire légitime et la notion d'auteur, et d'autre part le caractère nécessairement individuel de l'existence publique du créateur. C'est la contradiction de 1925 qui resurgit, mais sous une forme

38. *Le Cadavre exquis, son exaltation*, Milan, galerie Arturo Schwarz, 1975.

39. Du 7 au 30 octobre 1948, Paris, galerie Solution surréaliste.

différente cette fois puisque le projet radical anti-artistique s'exprime, au nom de l'automatisme, dans la valorisation des *Collages* ou *Frottages* de Max Ernst ou dans la tentative d'exaltation des « cadavres exquis », tandis que les remarques sur le « génie perdu » de Chirico ou sur la volonté créatrice des peintres manifestent la reconnaissance de la part active du créateur. Mais, dans le domaine littéraire, la nature des « profits » visés et le surinvestissement symbolique des surréalistes dans la poésie empêchent cette contradiction de se manifester. Le projet radical anti-artistique des surréalistes se fonde en effet d'abord sur les pouvoirs de transformation du monde par les vertus de la poésie, tandis que leur activité de poètes et leur apologie de la vraie poésie les préservent effectivement du succès commercial. Cependant, ce surinvestissement symbolique dans la poésie, et donc le mépris pour tout aspect « intéressé » de la carrière, est alors possible grâce à l'indépendance que la plupart des poètes du groupe peuvent afficher à l'égard des aspects économiques de l'activité littéraire, dans la mesure où des subsides d'origines diverses leur permettent de vivre ⁴⁰. Le projet radical anti-artistique n'est donc pas antagonique à la carrière puisque les surréalistes peuvent se manifester publiquement comme poètes sans faire de leur poésie

40. En 1927, les écrivains du groupe sont : L. Aragon, J. Baron, A. Breton, R. Desnos, P. Éluard, M. Leiris, P. Naville, B. Péret, R. Queneau, P. Unik. Aragon a déclaré en 1968 : « Je n'ai vécu de ma littérature, à vrai dire, qu'à partir de 1959 » (cf. *Aragon parle avec... Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 99). En 1927 Gallimard lui verse une avance mensuelle de 1 000 francs sur droits d'auteur. Les revenus principaux de Breton proviennent des subsides de sa belle-famille et des reventes de tableaux. En 1927, Jacques Baron vit encore chez ses parents, comme Unik ; Desnos et Péret sont journalistes ; Éluard est actionnaire de la société immobilière de son père ; Leiris est aidé par sa famille et par son beau-père D.-H. Kahnweiler ; Naville et Queneau, au service militaire en 1927, sont aussi aidés par leur famille.

un « métier », se préservant ainsi de toute assimilation avec les « littérateurs » et de toute compromission avec la logique économique. Mais le succès relatif des peintres surréalistes sur le marché fait immédiatement apparaître la contradiction et explique les multiples références des articles de Breton au problème de l'argent ainsi que les hésitations qui vont perdurer dans le discours surréaliste sur la peinture. Par exemple, si André Thirion note dans ses souvenirs qu'en 1928 « la cote de Malkine avait baissé » parmi les surréalistes les plus proches de Breton, c'est peut-être en raison du succès de l'exposition de Malkine en 1927 ⁴¹. De même, en 1928, les rapports entre les surréalistes français et le groupe belge s'enveniment au sujet des « combinaisons commerciales » de certains professionnels du marché de l'art (directeurs de galerie, directeurs de périodique artistique) liés à des peintres surréalistes belges (Magritte surtout) ⁴². En 1929 encore, dans le *Second manifeste du surréalisme*, Breton évoque le cas de certains surréalistes qui lui semblent « un peu trop préoccupés de la vente et du placement de leurs tableaux ».

La peinture surréaliste, qui naît donc « officiellement » en 1925, est davantage le produit d'une rencontre entre une stratégie avant-gardiste interne au champ littéraire et un besoin de renouvellement exprimé par des entrants du champ pictural que le résultat spécifique d'un mouvement esthétique autonome.

41. A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 146.

42. Évoqué dans le tract « Avis » (mars 1928), lancé contre l'exposition De Chirico à la galerie Le Centaure à Bruxelles.

Œuvres d'art & placements financiers

Comment quantifier les goûts, concepts immatériels générateurs de la diversité, lorsque leur incombe la charge de rendre compte de choix subjectifs déterminant le comportement du marché de l'art ? La notion de « préférence » fondée sur la « qualité » et le « beau » — concepts par nature personnels dans le domaine culturel — semble ici essentielle.

Pourtant, si l'œuvre d'art a toujours possédé une « valeur » subjective et un prix — résultant d'ordinaire d'une convergence d'avis sur la valeur —, il semble que cette distinction tende à disparaître au profit du seul prix, incorporant *ipso facto* la valeur. Renoir constatait déjà au début du siècle qu'« il n'y a qu'un seul indicateur de la valeur des tableaux, et c'est la salle des ventes ». Ce phénomène semble avoir pris une ampleur considérable au cours des vingt dernières années, la sphère financière et les spéculateurs ayant envahi la place.

Ainsi, des fonds de placement furent créés dès 1970, et les maisons d'enchères auscultées comme de véritables entreprises — Sotheby's et Christie's étant par exemple cotées en bourse. Les concepts de rentabilité et de risque, jusqu'alors étrangers aux collectionneurs traditionnels, et les difficultés posées par leur évaluation devinrent ainsi des critères décisifs : considérée uniquement sous son aspect financier, l'œuvre d'art entre en effet directement en concurrence avec les actifs disponibles sur les marchés boursiers.

LE STATUT FINANCIER DE L'ŒUVRE D'ART

L'existence de relations entre le marché de l'art et les marchés financiers semble généralement admise par les professionnels. Nombre de banques ont constitué des départements tournés vers le marché de l'art, et le milieu artistique considère bien souvent l'art (au grand désarroi de certains amateurs) comme un produit hautement spéculatif. Les vendeurs d'œuvres d'art n'hésitent alors pas à laisser entrevoir aux acquéreurs la formidable plus-value réalisable en achetant maintenant les grands noms de demain.

Dans ces conditions, l'œuvre d'art apparaît comme un actif, directement comparable à des actifs patrimoniaux concurrents (actifs financiers, immobiliers, etc.) et soumis à une certaine forme de spéculation. La décision d'un placement spéculatif, résultant d'un arbitrage entre des actifs financiers et des œuvres d'art, doit tenir compte des propriétés relatives à ces deux choix. Si l'on néglige les critères purement esthétiques de l'œuvre d'art pour ne s'intéresser qu'à sa valeur financière, considérant ainsi que le rendement esthétique ou social issu de sa possession ne sont pas quantifiables en termes monétaires, les deux principaux critères de choix entre les actifs, outre la rentabilité, sont l'illiquidité et le risque.

Sur une grande place boursière, les actifs financiers se caractérisent par leur liquidité : il est possible, à tout moment, de les céder ou d'en acquérir. Ceci autorise une large diversification et donc une réduction du facteur risque. En outre, les marchés financiers sont relativement transparents, puisque l'évolution des cours est censée refléter la valeur objective des entreprises (définie par le chiffre d'affaires, la stratégie, divers indices de rentabilité, etc.).

Peu liquide puisque indivisible et de prix relativement élevé, un placement en œuvre d'art semble peu sujet à des arbitrages de court terme, d'autant que des coûts de transaction élevés, 10 % en moyenne à l'achat comme à la vente, pèsent sur la rentabilité. S'ajoute à cela l'inévitable délai entre la décision de vente et la vente effective, bien supérieur à celui existant sur les marchés financiers. Le risque d'un placement sur le marché de l'art vient d'abord de risques spécifiques — tels que le vol ou l'incendie ¹, et l'éventualité d'une réattribution à un auteur différent ² — dont la couverture, lorsqu'elle est possible, grève d'autant la rentabilité nette. Ce risque est en outre accru par le fait qu'il n'existe aucune contrepartie matérielle pour une œuvre d'art. Sa « valeur » est un ensemble complexe et subjectif composé de croyances sur son prix présent et futur, de goûts individuels, d'investissements affectifs, d'effets de mode, etc. Autant d'éléments rendant sa rentabilité peu prévisible.

La principale différence entre les marchés de l'art et des actifs vient de ce que les actifs financiers procurent des flux grâce aux

1. D'après *The Economist* (« The World Art Market », 23.12.1990), les coûts d'assurance annuels des tableaux varient entre 0,1 et 0,5 % de leur valeur estimée.

2. L'aventure de « Diane au bain » reste à cet égard, édifiante. Attribué (à tort) à Rembrandt entre 1910 et 1926, le prix de vente de ce tableau a évolué de la façon suivante (francs constants 1992) : 1 800 francs en 1892, 470 000 en 1926 et 131 000 en 1983.

dividendes ou aux intérêts annuels dispensés, alors que les œuvres d'art doivent être revendues pour générer une plus-value. Malgré ces différences, ces deux types d'actif peuvent se révéler concurrents si le risque *a priori* supérieur associé à un placement en œuvres d'art se trouve rémunéré par une rentabilité supérieure à celle des actifs financiers. Des arbitrages surviennent donc, non seulement entre les actifs boursiers, mais aussi entre la possession d'une œuvre d'art et celle d'actifs. Ceux-ci dépassent le spéculateur individuel, puisque, dès 1974, le fonds de retraite des chemins de fer britanniques avait décidé d'investir 1% de ses ressources dans les œuvres d'art. Plus récemment, certaines banques, comme Finacor, la Banque de l'union occidentale, la Banque nationale de Paris, Arjil ou le Crédit municipal de Paris, ont construit l'équivalent de fonds communs de placement, dans lesquels la contrepartie des parts émises est assurée par des œuvres d'art détenues collectivement.

SPÉCIFICITÉ DE L'ŒUVRE D'ART CONSIDÉRÉE COMME UN BIEN ÉCONOMIQUE

Les peintures modernes et contemporaines, et plus généralement les œuvres d'art dont la valeur est largement reconnue, constituent des *biens uniques*, les œuvres d'un même artiste traitant d'un même sujet n'étant qu'imparfaitement substituables³. Remarquons toutefois que, dans une optique de stricte spéculation, deux œuvres aux qualités esthétiques très différentes et offrant des rendements espérés similaires pourront être considérées comme substituables. D'autre part, les œuvres d'art, en tant que « biens durables », possèdent de façon latente le statut de « biens publics », tout en jouant, lors

3. Nous ne tiendrons pas compte dans cette analyse des lithographies et autres types d'œuvres de série.

de leur vente, le rôle d'« actifs financiers ». Envisageons donc l'importance de ces trois aspects selon que l'achat est effectué par un organisme public, un collectionneur ou un spéculateur.

Dans le cas de l'achat d'une œuvre par un organisme public (musée, fonds public d'art, etc.), son statut de « bien public » est défini par son exposition publique : personne ne peut prétendre se l'approprier, et le fait de sa large contemplation ne prive personne de sa jouissance.

Du point de vue d'un collectionneur non spéculateur, c'est l'aspect « bien durable » qui domine : l'acquisition est soumise à des critères esthétiques, et l'œuvre est revendue à cause d'un changement de goût (ou pour un besoin impératif de liquidité). La contemplation de l'œuvre exposée par son propriétaire engendre consommation esthétique, reconnaissance sociale, tout en constituant un flux financier potentiel.

D'un autre côté, achetée par un pur spéculateur, l'œuvre n'est qu'un actif patrimonial, choisi après comparaison de son espérance de revenu et de son risque avec ceux d'autres actifs. L'aspect « bien public » peut même disparaître dans le cas extrême où l'acheteur place l'œuvre à l'abri de tout regard (et de tout risque). C'est la part croissante de tels motifs d'achat qui permet de considérer l'œuvre d'art comme une alternative aux placements disponibles sur les marchés financiers ou immobiliers ⁴.

Un motif d'achat proche de la pure spéculation est celui effectué à des fins publicitaires. Le but des acheteurs, outre la manifestation publique de leur bonne santé financière, reste plus ou moins apparent mais certainement d'ordre mercantile. La vente des *Tournesols* de Van Gogh en mars 1987 pour

4. D'autant que ces achats représentaient déjà 43 % en 1953 (d'après *L'Amateur d'art* de 1953, cité par M. Hoog & E. Hoog, *Le Marché de l'art*, PUF, collection « Que sais-je ? », 1991).

240 millions de francs, comme celle des *Noces de Pierrette* de Picasso en novembre 1989 pour 315 millions de francs, constituent deux exemples révélateurs. Dans le premier cas, l'œuvre achetée par la société d'assurances japonaise Yasuda Fire and Marine est devenue la pièce maîtresse du musée (payant) de la société. Dans le second cas, l'œuvre fut acquise par le président de la société Nippon Autopolis qui, selon François Duret-Robert, serait passé trente-deux fois à la télévision japonaise grâce à son achat.

Un bien aussi atypique et diversifié nécessite une étude attentive du marché sur lequel il est échangé, marché dont le caractère concurrentiel semble, en première analyse, sujet à caution.

SPÉCIFICITÉ DU MARCHÉ DES ŒUVRES D'ART

Par « marché des œuvres d'art », nous entendons le seul marché des ventes aux enchères. Les ventes en galerie ou les ventes de gré à gré accueillent une part conséquente des échanges, mais les spécialistes admettent généralement que les prix obtenus lors des ventes aux enchères servent de signal aux autres modes de vente ⁵. De plus, les ventes aux enchères constituent la seule source publique de données précises concernant les résultats des transactions et possédant l'avantage de représenter la partie la plus concurrentielle du marché. Ce marché économique particulier semblant se démarquer des hypothèses classiques sur les marchés « purs et parfaits », nous allons établir dans quelle mesure son organisation s'en éloigne.

Une des hypothèses fondamentales de la *concurrence pure et parfaite* établit que le marché est le lieu d'échange d'un *bien*

5. B. Rouget, D. Sagot-Duvauroux & S. Pflieger arrivent aux mêmes conclusions consécutivement à des interviews de professionnels (*Le Marché de l'art contemporain en France*, La Documentation française, 1991).

homogène entre des offreurs et des demandeurs n'ayant aucune influence individuelle sur le prix. Par son caractère unique, l'œuvre d'art est hétérogène par nature. Faut-il alors considérer que *le marché n'existe pas en lui-même*, mais qu'il est constitué d'une juxtaposition de marchés contigus sans localisation matérielle, sur lesquels s'échangent des œuvres partiellement substituables ? Il semble que cette approche puisse traduire convenablement le comportement de ces acteurs, l'enchère de chaque œuvre constituant en elle-même un marché. Concernant l'offre et la demande, le possesseur d'une œuvre d'art est en situation de monopole exclusif, généralement face à un faible nombre d'acheteurs. Rappelons en effet que la procédure d'attribution la plus couramment rencontrée lors de ventes aux enchères d'art, et de peintures en particulier, est l'« enchère anglaise publique ». Elle constitue le lieu de confrontation entre des acheteurs, qui transmettent des offres croissantes en enchérissant les uns sur les autres, et un vendeur ayant éventuellement fixé un prix de réserve en deçà duquel il refuse de se séparer du bien. Ce dernier reviendra à l'acheteur ayant formulé la dernière offre, qui paiera un prix égal à cette offre ⁶. Nous pouvons donc considérer que, individuellement, les acteurs n'exercent pas une influence déterminante sur le prix de vente ⁷.

6. Pour un exposé détaillé des modes de formation des prix et des propriétés des enchères anglaises, voir R. Milgrom & R. Weber (« A theory of auctions and competitive bidding », *Econometrica*, 1982, 150) et F. Naegelen, *Les Mécanismes d'enchères*, Economica, 1988.

7. Notons que l'offre d'un artiste se trouvant irrémédiablement fixée à sa mort, la concurrence accrue à laquelle se livrent les acheteurs conduit à une hausse sensible des prix de ses œuvres. Notons enfin que les acheteurs ne sont pas vraiment égaux devant la vente : ainsi, certains États peuvent utiliser leur droit de préemption dans les ventes publiques et acquérir un objet d'art sans intervenir dans le processus de fixation du prix, au prix proposé par le dernier enchérisseur privé.

L'hypothèse d'information parfaite (qui stipule que les acteurs disposent tous de la même information) semble difficilement acceptable dans ce contexte : les professionnels bénéficient en effet d'une qualité d'information supérieure susceptible de leur procurer un surprofit. Cette différenciation informationnelle se trouve toutefois atténuée par le développement des moyens mis à la disposition des acteurs pour déterminer la valeur réelle des objets : expositions avant la vente, garantie d'authenticité (trentenaire dans le cas français), multiplication des catalogues d'enchères, des recueils de prix, des revues spécialisées, etc.

Enfin, l'hypothèse de mobilité totale des biens et des agents n'est pas toujours vérifiée. D'une part, les États contrôlent la sortie des œuvres d'art pour préserver le patrimoine national ; ce qui se traduit par une restriction de la demande aux seuls acteurs nationaux, donc par un prix de vente plus faible ⁸. D'autre part, le marché des ventes publiques étant dispersé sur plusieurs continents, la mobilité des acteurs est coûteuse — ceci malgré le développement des moyens de communication et le fait que ce marché soit dominé à 50 % par les États-Unis ⁹.

Les quelques irrégularités relevées dans les hypothèses de concurrence parfaite ne semblent toutefois pas devoir remettre en question son caractère concurrentiel tel que nous l'avons défini. Pour cela, nous nous en tiendrons à une notion de concurrence imparfaite.

8. Un exemple récent est la vente, le 6 décembre 1992, à Drouot, de *Jardin à Auvers*, un tableau de Van Gogh classé monument historique depuis 1988, et donc frappé d'une interdiction de sortie du territoire français. Il fut adjugé à M. Vernes pour cinquante-cinq millions de francs. Maître Binoche, commissaire-priseur de la vente, pense que l'enchère aurait atteint trois cents millions de francs en présence d'acheteurs internationaux.

9. Voir R. Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, juillet-septembre 1986.

CONSTRUCTION D'UN INDICE DU MARCHÉ
DES PEINTURES MODERNES & CONTEMPORAINES

Nous nous attacherons à une classe particulière d'œuvre d'art, les peintures modernes et contemporaines, considérées comme des biens économiques échangés sur des marchés spécifiques. L'étude de ce marché comme marché spéculatif nécessite la construction d'un indice représentatif de son comportement.

Une première possibilité consiste à établir des indices sur les œuvres dont le prix est connu pour au moins deux dates différentes. La « qualité » étant invariante, la différence observée ne résulte que d'une variation de prix. L'inconvénient de cette méthode tient à une restriction arbitraire sur une faible part du marché (10 % dans notre cas). Arbitraire, parce que nous ne pouvons en effet jamais être sûrs qu'un prix donné correspond effectivement à la première apparition de l'œuvre sur le marché. Une seconde possibilité consiste à définir un ensemble d'artistes de référence dont on évalue régulièrement le prix de vente des œuvres. Ce qui nécessite que l'ensemble de référence fixe une norme invariante de qualité dans le temps et nous fait supposer les œuvres substituables pour chaque artiste. Des indices établis sur ces deux types de méthode existent déjà, constitués par les principales salles de vente mondiales (Christie's, Sotheby's, Drouot, etc.) ou par des banques sensibles aux placements en œuvres d'art. Mais ces méthodes ne permettent pas d'éviter les écueils liés aux particularités des œuvres : l'hétérogénéité et la faible fréquence de revente.

Le concept d'homogénéité physique ne pouvant s'appliquer aux œuvres d'art, dont l'étude nécessite la prise en compte des différences de qualité, nous choisirons l'analyse des prix hédonistiques, qui consiste à quantifier les effets de la qualité sur les prix. Dans ce cadre, le choix des consommateurs est supposé dépendre des caractéristiques physiques des biens plutôt que des

seuls biens. Un petit nombre de caractéristiques homogènes permet ainsi de définir un grand nombre d'œuvres hétérogènes. L'introduction du temps dans les caractéristiques permet d'extraire du prix de chaque œuvre la partie associée à ses caractéristiques physiques propres pour s'attacher à la partie associée au seul effet du temps, donc commune à l'ensemble du marché ¹⁰.

La première étape consiste à définir l'ensemble des caractéristiques d'importance lors du choix d'un achat en peintures : la taille de l'œuvre, l'année de sa vente, celle de sa création et le lieu de vente ¹¹. Le nom du peintre étant une variable essentielle de la valeur marchande, nous introduisons une « mesure de la réputation individuelle des artistes ¹² ». Spécifiques à chaque artiste, ces variables intègrent l'ensemble des prix passés et la notoriété, ce qui permet de capturer les réputations des artistes : tout ce que le seul nom d'un peintre évoque en chacun.

La seconde étape consiste à effectuer les régressions proprement dites sur un échantillon constitué d'œuvres de 82 artistes échangées lors de ventes publiques entre 1962 et 1992, soit 25 500 observations. La présence de variables temporelles permet de construire un indice trimestriel du

10. Le lecteur intéressé par ces méthodes peut se reporter à K.J. Lancaster (« A New Approach to Consumer Theory », *Journal of Political Economy*, 1966, 174) et S. Rosen (« Hedonic Prices and Implicit Markets: Product Differentiation in Pure Competition », *Journal of Political Economy*, 1974, 182), et, pour une application au marché de l'art, à O. Chanel, L.A. Gérard-Varet & V. Ginsburgh (« Prices and Returns on the Paintings: An Exercise on How to Price the Priceless », *The Geneva Papers on Risk and Insurance Theory*, 1994, 19 : 1).

11. Les caractéristiques de l'acheteur et du vendeur, comme le type de peinture (nature morte, nu, paysage, abstraction, etc.), sont des informations importantes, malheureusement absentes des catalogues de vente.

12. R.C. Anderson, « Paintings as an investment », *Economic Inquiry*, 1974, 112.

marché de l'art, dont nous pouvons admettre qu'il représente la valeur moyenne d'un portefeuille composé d'œuvres de ces artistes (ne sont pas pris en compte les frais de stockage, d'assurance, d'achat, de vente et l'inflation).

COMPARAISON DES INDICES

L'évolution de notre indice ainsi défini se montre particulièrement intéressante comparée à celle de quatre indices boursiers parmi les plus importants : Londres (F.T. Actuaries), New York (Standard & Poor), Paris (actions industrielles) et Tokyo (Nikkei). L'objectif est d'établir s'il existe un arbitrage entre les placements sur le marché de l'art et sur les marchés financiers qui permettrait de réaliser un profit supérieur à celui d'un simple placement sur l'un des deux types de marchés. Autrement dit, cette comparaison nous permet de savoir s'il est possible de faire des profits en jouant un type de marché plutôt que l'autre.

Le marché international de l'art, sans localisation géographique précise, autorise, du fait de la diversité des lieux d'achat et de vente, des gains de change cumulables aux variations nettes de la valeur de l'œuvre — autrement dit, des spéculations sur les monnaies d'échange. Étudier cette dynamique conjointement à celle des marchés financiers implique donc des difficultés en termes d'arbitrages individuels. Nous extrayons ainsi de nos indices les mouvements relativement indépendants : les variations d'inflation et de change (tous les indices sont exprimés en dollars), et en incorporant les dividendes boursiers.

Le graphique présenté montre deux classes d'évolution jusqu'en 1990. Si les bourses américaine et française progressent peu, l'indice de l'art et la bourse japonaise laissent apparaître une forte croissance, surtout à partir de 1984. Ces

Évolution comparée des indices du marché de l'art
et des marchés financiers.

disparités viennent en partie des changements dans le prix du dollar en devises étrangères, et du différentiel d'inflation. Les variations purement conjoncturelles demeurent néanmoins similaires entre les deux groupes. Sont visibles, pour l'ensemble des indices, la crise de 1974, qui se fait sentir environ un an après sur le marché de l'art, la morosité entre 1977 et 1984, et une forte croissance depuis, marquée par les (mini) *crashes* des bourses et du marché de l'art, survenus en 1987 et 1990.

Notons enfin la forte chute subie, à partir de 1989-1990, par la bourse japonaise et l'indice de l'art, de près de 20 % par an, ce dernier retrouvant le niveau des bourses américaine et française en 1992. Beaucoup moins sensible sur les autres marchés, cette chute simultanée plaide en faveur de l'existence d'un phénomène commun, ayant perturbé les deux marchés, ou s'étant propagé de la bourse japonaise vers le marché de l'art, au vu du léger décalage existant. On peut ainsi penser que le retrait des acheteurs japonais, lié aux modifications fiscales associées à l'achat d'œuvres d'art et à la mauvaise santé de la bourse de Tokyo, est en partie responsable de la chute du marché de l'art.

COÉVOLUTION DES SPHÈRES DE L'ART ET DE LA FINANCE

Les tests de causalité constituent un moyen de mesurer mathématiquement l'existence et le sens d'éventuelles relations entre deux variables. En bref, ils consistent à savoir si la connaissance du passé d'une variable y permet d'améliorer la prévision d'une variable x . Si c'est le cas, on dit que y cause x « au sens de Granger ». Appliqué à l'étude des relations entre les indices représentatifs du marché de l'art et des marchés financiers, il ressort des tests de causalité que *l'indice de l'art n'est jamais causal alors qu'il est causé par toutes les bourses — sauf par la bourse anglaise.*

Parmi les enseignements supplémentaires que nous pouvons tirer de ces analyses, la bourse japonaise semble jouer un rôle de premier plan, puisqu'elle cause tous les autres indices. Outre les relations de causalité entre les diverses places financières, nous constatons qu'il existe un *délai significatif allant des bourses vers le marché de l'art inférieur ou égal à un an*, si bien que *les sphères de l'art et de la finance évoluent en phase*, compte tenu du laps de temps nécessaire à la vente d'une œuvre (authentification, insertion dans une vente, exposition, etc.). Ce qui rend donc caduc tout report d'investissements spéculatifs d'un marché vers l'autre prétendant en exploiter les phases de croissance et de dépression. L'évolution du marché de l'art suit donc celle des places financières, simplement révélatrice de la bonne ou de la mauvaise santé de l'économie ¹³.

13. Olivier Chanel, *Apports de l'économétrie à l'étude des champs culturels : applications au marché des œuvres d'art et à la demande télévisuelle*, thèse de doctorat, EHESS, 1993.

Scène de conversation

Comme un bourdonnement d'abeilles, au loin.
— Pourtant, dans son commentaire de 1611, le Maître, Éléazar fils d'Éléazar, dit...

— Qu'Akiba, puisse son nom resplendir de gloire, se trompait...

— Quand il écrivait qu'Abraham était totalement libre, souverain en sa liberté, le père des libertés, lorsque Dieu, béni soit Son inexprimable Nom, lui demanda de conduire Isaac, le garçon, jusqu'au lieu de l'offrande brûlée.

— Par quoi Akiba voulait dire que les commandements de Dieu s'adressent à l'homme dont l'esprit est maître de sa propre vérité, que ceux qui s'adressent aux asservis et aux insensés sont vains.

— À quoi Éléazar fils d'Éléazar, celui de Cracovie, a rétorqué...

— Que reste-t-il de liberté à l'homme devant les sommations du Tout-Puissant ? Quand Il ordonne, notre liberté se confond avec l'obéissance. Seul, le serviteur de Dieu, Son serviteur absolu, est un homme libre.

— Pas du tout, me disait Baruch, de Vilna. Pas du tout. Quand Il a intimé à Abraham, notre père, de conduire Isaac, son fils, son unique, jusqu'au mont Moriah, Dieu a retenu Son souffle pour lui laisser le temps de répondre. Abraham aurait pu refuser. Il aurait pu dire : « Dieu Tout-Puissant, que Ton Nom soit sanctifié, Tu veux m'éprouver. Tu places sur mon chemin la suprême tentation, la tentation de l'obéissance aveugle, irréfléchie. Celle qu'exigent le Dragon Baal, les idoles creuses à tête de chien des temples égyptiens. Non, tu n'es pas Moloch, qui se nourrit d'enfants. Tu attends de moi que je refuse par amour. » Ainsi parlait mon maître, Baruch.

— Trois jours de marche les séparaient de la montagne. Trois jours durant lesquels Abraham n'a pas adressé la parole à Isaac...

— Ni à Dieu. Qui pourtant tendait l'oreille, espérant un « Non ». Qui, dans sa patience infinie, en éprouvait de la tristesse. Ainsi parlait Baruch, à notre *shul* de Vilna, où l'amandier...

— Sottises. La prescience de Dieu est parfaite. Qu'avait-Il besoin d'écouter Abraham ? Il savait que Son ordre serait obéi, qu'il n'est pas au pouvoir d'un homme de le contester. J'ai connu Baruch, ton maître. Il était si subtil qu'entre ses doigts les mots glissaient comme du sable.

— Pourtant, Dieu, béni soit l'ourlet de Son Nom ineffable, béni soit le vêtement de feu de Sa gloire, n'a pas fait pleinement confiance à Abraham.

— Encore un fou.

— Non. Écoutez-moi. La confiance de Dieu en Abraham n'était pas pleine et entière. Permettez que je m'explique. Ne m'interrompez pas. Si Dieu avait été intimement convaincu qu'Abraham allait immoler le garçon, Il aurait laissé s'accomplir le sacrifice. Et rendu Isaac à la vie. Car ne dit-on pas que Dieu peut ressusciter les morts ? En plaçant le bélier dans le buisson, en épargnant l'enfant, Il a rendu incertaine l'obéissance finale

d'Abraham. Gamaliel le cabaliste enseigne qu'il existe des moments, des sortes de trouées dans l'univers, durant lesquels Dieu suspend sa propre prescience, durant lesquels l'Ange de l'Inconnu, de l'Innommé, traverse la lumière de l'être.

— Gamaliel l'hérétique. Le magicien et alchimiste de Tolède...

Brouhaha de voix rapprochées.

— Ainsi s'expliquerait la glose...

— Une glose ? Quelle glose, intarissable bavard ?

— Dans le Talmud de la *yeshiva*. Rajoutée à la main.

— Quelle *yeshiva* ?

— La nôtre. À Bialik. Qui dit qu'Abraham était furieux. Que pendant tout le chemin du retour, la colère l'étranglait. Qu'il n'a pas desserré les dents du mont Moriah jusqu'à Beersheva.

— En colère, lui ? Notre père, Abraham, à qui Dieu avait rendu Isaac ?

— Parce que le Tout-Puissant ne lui avait pas fait confiance. Parce que Dieu n'avait pas été absolument certain que lui, Abraham, exécuterait Son ordre et poignarderait le garçon. La nuit où il avait entendu la voix de Dieu, puis durant l'interminable marche jusqu'à la montagne, Abraham était mort de mille morts. Ses sens s'étaient figés. Son cerveau n'était plus que noire poussière. Son cœur avait cessé sa douce mélodie. Le sol se déroba sous ses pieds, l'aube avait déserté ses paupières. Il marchait comme un bœuf assommé, dont le sang s'écoule déjà de la gorge. Qui le regardait voyait la mort s'avancer. En lui, la foi était devenue si puissante, les nerfs de l'obéissance étaient si tendus, qu'il n'y avait plus de place pour la vie. Le doute était en Moïse, grand soit son nom et sanctifiée sa mémoire. La rébellion en Jérémie. Mais Abraham, le père de nos pères, avait été créé foi. Tout le reste en avait été ôté. Il était la foi faite homme. Pas un cheveu, pas une fibre de son corps, pas un poil de sa barbe broussailleuse qui ne fût devenu foi,

plus dure que l'acier. Le couteau était plus mou que sa main. La lame pouvait dévier. C'était sa plus grande crainte. Mais Dieu ne le savait pas. Il a préféré ne pas le savoir. Sa confiance dans Abraham, Son serviteur, s'est trouvée prise en défaut. Dès lors, le Tout-Puissant n'aurait jamais la preuve de la foi infinie d'Abraham. Il ne saurait jamais combien le nœud de l'obéissance s'était serré en lui. En même temps que la vie lui était revenue, que la douleur avait repris ses droits, une colère noire s'était emparée du vieil homme. Voilà pourquoi, dit la glose, le silence d'Abraham sur le chemin du retour fut plus terrible que son silence jusqu'au mont Moriah.

— Faux. Glose erronée. Jehoshuah de Prague a éclairci cette question du silence. Ne nous a-t-il pas enseigné...

— Que la colère d'Abraham avait une tout autre raison. Sur le coup, qu'il en soit pardonné, Abraham n'a pas eu le cœur de louer Dieu, de lui rendre grâce d'avoir épargné Isaac. La terreur avait été trop brutale. La tentation trop cruelle. Insoutenable dans les deux cas. Criminelle, la tentation d'obéir défiait l'entendement humain. Comment Dieu pouvait-il demander pareille chose à Abraham, Son plus fidèle serviteur ? La tentation de désobéir. Mais qu'y a-t-il de pire que de récuser la voix de Dieu, que de se boucher les oreilles à Son appel ? Que le Tout-Puissant ait épargné l'enfant n'a pas allégé d'un atome, d'une fraction d'atome la terreur que lui avait inspirée Son commandement et qui l'avait accablé les trois jours suivants. Et si Dieu avait vraiment pris Isaac ? Et si le couteau d'Abraham avait réellement frappé ? Je vous le demande. La résurrection du garçon aurait-elle pu compenser son sacrifice, aurait-elle pu compenser le meurtre perpétré par Abraham ? Sur le chemin du retour jusqu'à Beersheva, Abraham fut incapable de parler à Dieu. La blessure, les doutes muselaient son âme. Le bélier n'avait-il pas trop tardé à apparaître dans le buisson ? Comment continuer à vivre après cet instant sur la montagne, comment

continuer à respirer, quand on a porté en soi le meurtre de son propre fils ? D'où cette sueur grise qui le recouvrait sur le chemin du retour, d'où ce silence total. Ainsi parlait Jehoshua, qu'ils lapidèrent à Prague.

Un bref instant, les voix se turent. Puis, comme un grain de raisin qui éclate...

— Balivernes. Cessons de couper les cheveux en quatre.

Presque en chœur.

— Dieu avait promis à Abraham : « Je ferai de toi une grande nation. » Il avait promis à notre père Abraham que sa semence serait comme sont les étoiles du ciel, innombrable, inextinguible, même si elle venait à se disperser. Il avait renouvelé avec lui l'alliance de l'espérance : Israël survivrait, la semence d'Abraham se répandrait sur toute la terre. Aussi indestructible que le souffle vivant.

— Israël survivrait malgré....

— La destruction du temple et la perte de Sion...

— Malgré les massacres et la dispersion...

— Nous ne serions pas consumés, pas entièrement consumés, dans la fournaise ardente, les griffes de la foule, les charniers ou les pogroms....

— Oui, nous survivrons, même quand ils auront déraciné l'amandier...

— Comme des braises chaudes scintillant dans la nuit. Vivants, même dans la mort. Vivants.

— « Une nation, une cohorte de nations naîtra de toi », dit Dieu à nos pères, malgré...

— Mais comment Abraham a-t-il pu croire, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, que le Tout-Puissant, loué soit Son Nom des Noms, le laisserait immoler Isaac ? Sans Isaac, il ne pouvait y avoir de descendance et, donc, pas d'enfants d'Israël. Expliquez-moi cela.

— N'était-ce qu'un jeu ? Une mise en scène, comme à Pourim lorsqu'Aman, rugissant dans sa barbe noire, ordonne d'exterminer tous les Juifs, jeunes et vieux, enfants et femmes, en un seul jour, et de faire main basse sur leurs biens ? Ah, ce noir rugissement. Quelle frayeur nous saisit ; retenant leur souffle, les enfants se blottissent contre leurs parents. Pourtant, nous savons qu'Esther se tient dans les coulisses et qu'Aman sera pendu haut et court. Dieu et Abraham jouant la comédie, la comédie d'Isaac. Pour nous frapper de stupeur. Pour nous instruire par la crainte et par la joie, comme il convient d'instruire les enfants. Abraham est resté silencieux, car il savait que tout finirait bien, qu'il serait, par Isaac, le père d'une multitude de nations. Aussi silencieux que Joseph quand il reconnut ses frères et combla Benjamin de ses faveurs.

— Mais alors, quel serait le mérite d'Abraham ? Une mise en scène ? Impossible. Comme l'a enseigné Maimonide, Dieu est, par essence, vérité. Vérité si pure que, là où elle prévaut, nulle ombre n'existe, pas l'ombre d'une ombre. Abraham était vieux, fort avancé en âge...

— Il a pu oublier, dans l'engourdissement de ce terrible appel, la teneur de la promesse que Dieu lui avait faite, il y avait si longtemps, au pays d'Our...

— Et penser, dans le vertige de sa peur, que Dieu donnerait à Sarah un autre fils, un enfant du dernier soir, après Isaac...

— Et croire que le Seigneur, béni soit Son Nom, avait modifié son dessein, que ce n'était plus Israël, mais un autre peuple qui serait sanctifié parmi les nations. Car, étant un homme, même Abraham, le père de nos pères, avait connu le péché. Du moins est-ce ainsi que l'entend l'érudit Éphraïm de Mayence dans son commentaire. Je me souviens du passage.

— Et pour toutes ces raisons, ou pour d'autres, que nous sommes trop aveugles, trop ignorants pour saisir, Abraham a peut-être pris la voix d'un démon pour celle de Dieu ...

— La voix de Satan en personne.

— Abraham, dans son engourdissement, dans son vertige, dans sa connaissance de l'imperfection, confondant le murmure de Satan avec la voix de Dieu. D'ailleurs, Solovieï le cabaliste ne disait-il pas que ces deux voix, celle de Dieu qu'il nous est interdit de nommer et celle du mal innommable, sont si foncièrement semblables, que ce qui les distingue est aussi imperceptible que le bruit d'une goutte de pluie tombant dans la mer ?

— C'était forcément la voix de Satan. Dieu n'est pas un acteur. Ni un tentateur sadique. Comment mieux Le définir, comment nous efforcer de L'imaginer ? Sinon, précisément, comme celui qui ne peut pas demander à un homme d'égorger son enfant. Il n'est pas de preuve plus assurée de l'existence de Dieu, que l'incapacité de notre âme, de notre esprit, à Le concevoir insufflant en Abraham la tentation d'assassiner son fils, à Le concevoir torturant Abraham notre père en route vers le mont. Même un non-Juif, à vrai dire le plus sage d'entre eux, a compris que l'essence de Dieu, son existence, est prouvée par l'impossibilité de l'ordre qu'a reçu Abraham. Que c'était Satan qui a induit Abraham en erreur et l'a séduit pour ses fins diaboliques.

— Un non-Juif ? Ah bon, qui ça ?

— Il portait un nom semblable aux nôtres : Emmanuel. Il vivait à Königsberg.

— À Königsberg ? J'y ai un cousin. Menakhem le drapier. Vous le connaissez ? La boutique sur la place de la vieille ville. Savez-vous ce qui...

— Alors, ayant constaté l'erreur d'Abraham, le Tout-Puissant S'est transporté sur le mont Moriah, y a placé un ange pour veiller sur Isaac et a emmêlé le bélier dans le buisson d'épines. Peut-être le même buisson qui s'embraserait pour Moïse.

— Mais pourquoi, *rebbe*, Dieu n'est-il pas aussitôt intervenu ? Pourquoi n'a-t-il pas chassé Satan de la porte d'Abraham et délivré le vieillard de ses angoisses ? Trois jours pleins de marche. Trois longues nuits durant lesquelles Abraham est resté éveillé, le visage d'Isaac devant lui, et ce couteau à la ceinture. Une éternité. Pourquoi ?

— Notre temps n'est pas le Sien. Peut-être le bélier n'était-il pas encore né ou le buisson pas assez touffu. Peut-être que, dans Son infinie miséricorde, le Tout-Puissant, loué soit-Il, a voulu donner une chance à Satan, voir si le Déchu éprouverait du remords en voyant la sueur recouvrir Abraham et dénouerait sa sinistre ruse.

— Malgré toute votre science, vous parlez comme un simple d'esprit. Nous connaissons, dites-vous, l'essence de Dieu, Sa signification, précisément de ce qu'Il ne pouvait pas exiger d'Abraham de sacrifier Isaac, son fils, son unique. Vous voudriez nous faire croire qu'un commandement aussi dément, aussi monstrueux, ne pouvait venir que de Satan. L'existence de Dieu nous prouverait qu'Abraham s'est trompé, qu'il a pris la voix du diable pour celle du Seigneur. Vous invoquez un sage parmi les non-Juifs. Sage, peut-être. Mais bon chrétien, non. Car n'est-ce pas le Dieu des chrétiens qui a offert Son fils unique en sacrifice, qui l'a laissé mourir dans d'inhumaines souffrances sur la croix romaine ?

Bousculade de voix.

— Mais ce n'est pas notre Dieu. Pas le nôtre. Pas...

— Notre Dieu est un. Il n'engendre pas. Tous les hommes sont Ses fils. Le Nazaréen n'était pas le Messie. Un homme, simplement. Un fou, peut-être.

— Écoutez-moi. Je ne dis pas que leur Dieu est le nôtre, ni que le Christ était Son enfant. Je ne peux attacher aucun sens à ces mots. Mais réfléchissez à ceci : seul Dieu Tout-Puissant, seul

Lui qui a parlé à Job du sein de la tornade et fait périr les premiers-nés d'Égypte, pouvait ordonner à Abraham de sacrifier Isaac. Abraham ne s'est pas trompé. Il avait l'ouïe fine. Lorsqu'il a entendu ces paroles terribles, des paroles qui ne devaient jamais franchir les lèvres des vivants, Abraham savait que c'était Dieu qui parlait. Dieu est qui Il est, parce que Lui seul peut exiger de Son plus fidèle serviteur qu'il tranche la gorge de son enfant. C'est ce savoir, cette compréhension au-delà de toute raison, qui explique le silence de notre père Abraham de Beersheva jusqu'au mont Moriah et son mutisme du mont Moriah jusqu'à Beersheva. Nous qui sommes tombés dans la main du Dieu vivant...

Le bruit se rapprochait-il ? Un bruit sourd de fumée rampant dans du sable.

Puis, une voix verte et acide comme un citron.

— Qui parlera pour Isaac ?

Pas encore une voix d'homme. Étranglée par le premier col empesé et la morsure du bouton.

— Qui parlera pour Isaac ? Pénible était la marche. Abraham, son père, allait trop vite, le tirant par la main, sans rien dire. Sombre, impatient comme Isaac ne l'avait encore jamais vu, et pourtant muet. Isaac voyait le bois sec et la pierre à feu. Il savait que son père transportait un couteau et de quoi l'aiguiser. Mais où était l'agneau pour le sacrifice ? Quand il le lui a demandé, son père a répondu que Dieu y pourvoierait. Mais sa voix était étrange, comme étaient étranges les gouttes de sueur qui perlaient sur ses lèvres. Pensez-vous vraiment qu'Isaac l'a cru ? Moi, non. Il avait certainement deviné. À la façon dont ils avaient quitté la maison, précipitamment, à la façon dont ils campaient dans la nuit, sans prendre la peine de se laver, tous deux sous la même toile de tente malodorante. Si, Isaac a dû deviner et sentir l'odeur du couteau. Et aussi se souiller d'effroi. Trois jours à marcher les intestins froids et relâchés, trois

courtes nuits à chercher le sommeil dans la puanteur de son épouvante. Essayez d'imaginer leur ascension de la montagne. Il se peut qu'Abraham portait le bois, ayant confié à Isaac la pierre à feu et les brindilles. Mais Isaac a certainement remarqué la corde autour des bûches. Trop épaisse, trop fraîchement tressée. Une de ces cordes avec lesquelles on lie un homme les mains derrière le dos. Pourquoi n'a-t-il pas crié au secours ou couru rejoindre les jeunes serviteurs qu'Abraham avait laissés au pied du sentier ? Des amis d'Isaac. Des serviteurs avec qui il jouait dans la cour de la maison, qui lui rapportaient les premières grappes de la vigne et lui taillaient des flèches. Assurément, ils l'auraient caché et ramené en un clin d'œil à la maison. Pourquoi Isaac n'a-t-il pas saisi les mains de son père et imploré la vie sauve ? Pourquoi ne s'est-il pas emparé du couteau pour le jeter de l'autre côté de la colline ?

— Parce que l'esprit de Dieu était sur lui, parce qu'il avait reçu l'obéissance en bénédiction.

— Parce que l'ânesse mouchetée d'Abraham, celle qu'Isaac avait nourrie, lui avait chuchoté à l'oreille qu'il n'avait rien à craindre, qu'un Ange se tenait à ses côtés. Un *midrash* rapporte que la bête de somme lui avait tenu des paroles de réconfort.

— Contes de fées. Mensonges. Je vais vous dire, moi, pourquoi Isaac n'a pas crié au secours, pourquoi il ne s'est pas enfui, pourquoi il n'a rien fait pour arrêter son père. Parce qu'il avait peur. Parce que sa voix s'était figée au-dedans de lui. Parce qu'il avait honte de la fange chaude et nauséabonde qui souillait son pantalon. Cette honte était encore plus forte que sa peur de la mort. Mais quand Abraham l'a attaché et placé sur le bois sec et coupant de l'autel, quand il a entendu le couteau glisser de la ceinture de son père, il s'est mis à crier. Personne n'a entendu son cri. Parce qu'Isaac vomissait, et que, tel un bâillon, le vomi lui emplissait la bouche. Mais il a crié, je le sais.

— Nulle part dans la Torah, nulle part dans les rouleaux de vérité...

— Mais je l’entends, ce cri, dit le garçon. Il résonne tout autour de moi. Et dans ma tête. Depuis que nous nous sommes mis en route pour la gare. C’est le cri d’Isaac, qui ne s’est jamais interrompu.

Contradiction est apportée. Mais gentiment.

— Tu te trompes, mon garçon. Il n’y a pas eu de cri. Et quand bien même il y en aurait eu un, il a cessé aussitôt. L’Ange a appelé. Alors, le cœur d’Isaac a bondi et loué la glorieuse bénédiction : « Je multiplierai ta race comme les étoiles du ciel et comme le sable qui est sur le rivage de la mer, si bien que ta race occupera la porte de ses ennemis. » Puis, quand ils sont rentrés à Beersheva, ils ont festoyé et se sont réjouis dans le Seigneur. L’ânesse a été conduite au pâturage et l’enfant Isaac a reçu la corne du bélier, cerclée d’or, pour souffler dedans. C’est le son de cette corne que tu entends appeler dans les collines.

— Je ne vous crois pas. (D’une voix encore plus aiguë.) Je ne vous crois pas. Je ne peux pas. C’est comme ces bonbons qu’on vous fourre dans la bouche après qu’on vous a arraché une dent. Quel goût ont-ils, hein, ces bonbons ? Bien sûr, vous n’en savez rien ! Un goût de sang et de pus.

— Mais Isaac aimait Abraham. Son amour pour lui n’a jamais faibli. C’est son père, Abraham, qui a choisi pour lui Rébecca. Et quand Abraham est mort à l’âge de cent soixante-quinze ans, il a étendu sa bénédiction sur Isaac, et Isaac s’est arraché les cheveux de douleur.

— Histoires à dormir debout. Aucun homme ne vit aussi vieux. Isaac n’a plus jamais fait confiance à Abraham. Pas l’ombre d’un instant. Comment aurait-il pu ? Comment oublier la marche jusqu’au mont Moriah, le bois, la corde, le couteau ? Le goût des mains de son père sur ses yeux et sa bouche, du genou d’Abraham enfoncé dans son dos, ne l’a plus jamais quitté. C’est pourquoi Isaac a été berné par ses propres fils, Ésaü et Jacob. Aucun père juif ne peut regarder son fils sans se

souvenir qu'il peut lui être ordonné de lui reprendre la vie. Aucun fils juif ne peut regarder son père sans se souvenir qu'il peut être sacrifié par la main de son père. Comment la confiance ou le pardon naîtraient-ils entre nous ? Du sang et du pus. N'en sentez-vous pas l'odeur, vous qui vous proclamez des maîtres, les princes des mots ?

La jeune voix s'enraya, comme un tuyau percé. Vite inaudible, dans l'obscurité vrombissante.

— Et Sarah ?

Voix féminine. Un chœur en colère.

— Silence. Silence. La Loi n'interdit-elle pas aux femmes de monter à la Torah ? N'est-il pas écrit que, si béni et honoré soit leur mystère, elles ne commenteront pas l'Écriture sainte ?

— Alors, pourquoi sommes-nous ici, avec vous, derrière la même porte close ? Vous ne nous avez jamais donné un repos sabbatique à l'abri des souffrances. Nul congé loin des massacres. Vous voulez nous contraindre au silence, mais nous sommes marquées au front, comme vous. Sarah n'était pas dupe. Une mère sait quand on lui arrache son petit pour le tuer. Le vieil Abraham lui a ordonné de se taire, de ne pas se mettre en travers des voies impénétrables de Dieu. Mais elle a bien vu le bois, la corde, le couteau. Elle a senti la peur froide dans les lombes du vieil homme et la peur brûlante sur la chevelure du garçon. Comme des renards se faufilant hors du poulailler, ils sont partis à la dérobée, avant le lever du soleil. Mais elle ne dormait pas. Elle a entendu le bruit trompeur de leurs pas sur le seuil et la toux somnolente des serviteurs. Elle était réveillée, Sarah, folle d'inquiétude, le ventre noué. Six nuits et six jours, les yeux si brûlants d'horreur qu'elle ne pouvait plus pleurer. Et quand ils sont revenus de la montagne, avec le garçon — son fils, son unique — les hommes lui ont dit de préparer un grand festin, de recouvrir la longue table de verdure fraîchement coupée, d'envoyer quérir des joueurs de

flûte et des danseurs d'Ashdod. Alors qu'elle n'avait qu'un seul désir : crier sa douleur et serrer l'enfant si fort contre elle qu'il aurait senti le feu qui consumait ses os. Durant ces six jours et ces six nuits, elle avait revu toute son existence défilé devant elle. Comment Abraham l'avait livrée à Abimèlek, roi de Guérar, pour qu'elle se prostitue avec lui, comment il avait menti — « c'est ma sœur » — pour sauver sa peau, bien trop précieuse. Comment les autres femmes s'étaient ri d'elle, derrière leurs mains papillonnantes, quand elle était tombée enceinte d'Isaac, comment personne ne voulait croire que le vieillard tout desséché était le père de l'enfant — d'ailleurs, Abraham lui-même le croyait-il ? Sarah a revu toutes ces années où elle avait dû supporter chez elle, dans sa cuisine, son potager, la présence d'Agar l'Égyptienne et le fils à la peau sombre qu'elle avait donné à Abraham, comment elle avait dû supporter ce parfum d'amandes grillées, le parfum d'Abraham sur la peau d'Agar. Et, même au moment de mourir, Sarah a entendu, dans l'escorte d'Abraham, le babillage des femmes, des concubines qui l'avaient accompagné jusqu'à Hébron. Croyez-vous vraiment qu'elle ne savait pas, dans ses entrailles creuses et sèches, que tout de suite après sa mort Abraham prendrait pour épouse Qetoura, la fille aux dents saines ? Mais que lui importait ? Plus rien ne lui importait depuis ces jours du mont Moriah, depuis qu'on lui avait ravi les pas de son garçon. Rien au monde ne pouvait compenser cela. L'Écriture sainte ne souffle mot des tourments de Sarah. Nul commentateur ne rapporte ce qu'elle a ressenti quand, entendant les sabots de l'ânesse battre le pavé, elle n'a pas osé regarder si Isaac se trouvait parmi les hommes qui rentraient. Qui n'a pas porté un enfant ne peut comprendre. Nous, les femmes, ne sommes pas appelées à la tribune pour lire la Torah. Heureusement pour vous, car c'est entre les lignes que nous lirions, entre chaque ligne. Dans cet espace où se love le silence des femmes. Elles qui n'ont pas voix au chapitre parmi

vous. C'est le silence le plus assourdissant du monde. Assourdissant des cris de l'enfantement et des cris de toutes les mères qui ont vu leur enfant battu à mort sous leurs yeux. Mais maintenant, il vous faut l'entendre, vous les hommes. Dans ce lieu de rassemblement, nous ne sommes plus assises à prier séparées de vous. Ici, nous aussi sommes appelées, nous les filles du silence.

Une autre voix féminine, puis une troisième : danse, Miryam, danse. Dans cette petite pièce...

Trop petite, en vérité. Rien à voir avec une piste de danse. Non pas que cela eût de l'importance. Hommes et femmes, oh indécence, jeunes et vieux, étaient si entassés les uns sur les autres qu'au moindre mouvement, au souffle rauque échappé d'une seule bouche, un tremblement les parcourait tous.

— Pendant mille ans, vous les hommes avez discuté, enchevêtré et embobiné les mots. Vous vous êtes arraché les yeux à force de lire, vous vous êtes cassé le dos à méditer sur l'unique lettre ou la voyelle manquante. Pendant mille ans, vous avez psalmodié en vous balançant, comme si vos doigts pouvaient attraper la vérité. Vous avez creusé à la recherche du sens comme des souris affamées et pilé les mots si finement qu'ils sont tombés en poussière. Hommes vivants, aux lèvres craquelées recouvertes de poussière, comme celles des morts ensevelis sous terre. Vous vous êtes chamaillés, sifflant et coassant, hiboux de midi. Nous vous entendions quand nous passions devant les volets clos des écoles, nous vous entendions, la nuit, allongés à nos côtés, ergoteurs, chicaneurs, riposteurs, colporteurs de mots jusque dans vos rêves. Et tout ça pour quoi ? Avez-vous trouvé ces syllabes qui, mises bout à bout, forment le nom secret de Dieu ? Quel jeu de mots, quelle mystérieuse combinaison de chiffres a fait de nous des êtres libres ? Tout ça pour en arriver là ?

— La pensée est la danse de l'intellect. L'esprit danse quand il

est en quête du sens, et du sens de ce sens. Peut-être y a-t-il dans la quarante-neuvième lettre du quarante-neuvième verset au quarante-neuvième chapitre du Livre des Livres, laquelle se dissimule dans la Torah comme les rouleaux de la Torah, enveloppés de leur manteau, reposent dans l'arche sainte, une vérité si puissante que Dieu Lui-même doit retenir son souffle quand Il s'en souvient. Les pas de danse sont l'âme des mots, femmes. Et nous sommes les seigneurs de la danse. Ne sommes-nous pas en train de danser ?

Pas aériens.

Sur un sentier de plus en plus escarpé.

Montagneux. Plus élevé que le mont Moriah.

— Danse, Miryam, danse, dit le pommeau dans le plafond.

— Il n'y a plus de bélier et le buisson est ardent.

Danseurs la bouche ouverte. Si grande ouverte que l'essaim bourdonnant s'engouffra dans leur gorge. Et leur murmura le chant lent et indistinct de la cendre.

GEORGE STEINER

Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud

Extrait du recueil *Proofs and Three Parables*

© Éditions Gallimard pour la traduction française

Histoire des idolothytes

Cette faim me fournit une transition idéale puisque c'est bien de famine qu'il s'agit. Un ami me narrait l'histoire suivante. (« He cannot choose but hear *»). Trois naufragés et non point un se retrouvèrent sur une île déserte et dépourvue de toute aménité sinon une source malingre quoique claire qui coulait entre des rocs bien digne d'un Bellini ou d'un Carpaccio. Comment y parvinrent-ils ? Je ne sais. Leur reine les y avait-elle fait déposer pour quelque crime innommable ? Avaient-ils été jaloués ? Calomniés ? Peut-être plus simplement une tempête les y délivra au cours de leur périple vers l'Éden de ce joug auquel tout marin ne se soumet qu'avec un fort ambigu plaisir, celui du vent. Sans doute avaient-ils dérivé de longs jours sur un radeau de fortune, ou plutôt sur le Radeau de Fortune,

* Il n'a pas le choix sinon d'entendre.

cette déesse qui s'ingénie à combler nos vœux lorsque nous avons cessé de les souhaiter. Et la dérive des espérances n'est qu'une étape vers un affranchissement auquel nul n'aspire.

Le fait est qu'il n'y avait rien à becqueter sur cet îlot et qu'aucun Prospéro n'était là pour alimenter nos trois amis de ses mirages calibanesques ou mirandesques, suivant la qualité de leur vie antérieure. Bien ou mal vous en prend de vous livrer sans vergogne à vos désirs. Ils parvinrent cependant par forces artifices, appâts d'anchois, filets et arbalètes de bois et de fibres à capturer un albatros qui nichait par là. On sait la difficulté qu'ont ces vulgaires oies marines, *Diomedea exulans*, à prendre leur essor :

Qu'importe leur fantastique voilure,
Comme cloués sur la Croix au sol ils se trouvent.
Ayant accompli leur hideux forfait, ils décidèrent
D'en faire de la soupe, ce qui délierait
Leurs langues par la faim violentées.

Or, comme en un éclair ou un brutal fondu enchaîné en cul de basse fosse, les trois ne furent plus que deux, l'un riant tandis que l'autre pleurait. Comment ? Pourquoi ? C'est ce que je m'en vais vous expliquer si ce démon qui m'inspire me prête voix. Et n'est-il pas là à quelques brasses sous ma coque, ce gluant serpent marin muni de pattes à entraîner mon navire au loin tandis qu'aucun vent ne le pousse ? Et n'est-ce pas lui qui brise le silence marin tandis qu'autour de moi jamais le vacarme des saturnales ne me sollicite ? Hélas !

Depuis lors, à certaines heures,
Cette agonie revient, me force
Jusqu'à ce que mon conte horrible
Soit dit, toujours le cœur m'en brûle.

Voici. Tandis que l'albatros mitonnait dans un chaudron d'écorce, les trois taraudés se rendirent vite compte qu'il n'y en

aurait assez que pour un. Les viandes d'oiseau-poète à la cuisson se réduisent. Eux-mêmes réduits ils en furent à tirer à la courte paille pour au moins à deux fournir du bouillon. Les pailles furent tirées et la plus courte vint crever l'œil désespéré du plus jeune qui au destin se soumit. Il fut abattu sans surprise d'un coup derrière la nuque et bientôt dépecé. Il est étonnant de voir combien certains sacrifiés admettent la défaveur du sort et s'y délectent dans l'illusoire satisfaction d'avoir accompli leur devoir, de s'être eux-mêmes accomplis, d'avoir ré-amalgamé en pleine et libre conscience leur individualité au grand Étant.

Les deux restants exécutèrent leur cuisine non sans difficulté, appréhension et un certain malaise. Peut-être se sentaient-ils un peu coupables. N'ayant jamais ni l'un ni l'autre goûté ni de l'albatros ni du long-cochon, ils décidèrent de ne pas mélanger les deux plats, mais d'en confondre les origines et d'en attribuer au hasard l'un à Pierre et l'autre à Paul. Ainsi ils ne sauraient s'ils étaient en train de s'alimenter à la chair du grand oiseau ou à celle du petit humain, et leurs deux consciences resteraient en repos. Chaque acte alimentaire est saint, car nulle viande ne se détache de la chaîne qui nous lie. Le moindre légume dévoré crie, mais la carotte bien mâchée dans notre estomac se retrouve. Ainsi elle ne s'était jamais quittée et n'avait souffert qu'un instant l'illusion de la séparation d'avec ses fibres.

Les deux sustentés digérèrent longuement, comme ces serpents boas qui mettent un mois pour assimiler non seulement la chair, mais aussi la peau, les poils, les sabots et les cornes de la petite gazelle sylvestre qu'ils avaient avalée après l'avoir broyée dans leurs amoureuses étreintes. Si elle avait su... ce regard qui l'avait tant troublée... Mais que peut-on attendre d'autre des fragments d'un Valentin amoureux ? Des accents trompeurs d'une vision myope qui prend le toucher pour une parole et nomme le désir jusqu'à ce qu'il l'étouffe alors que l'on devrait

bien mieux le glisser sous un tapis et poser un large fauteuil dessus, un crapaud de préférence ? Moi, le désir, je laisse ma femme de ménage l'entretenir, le cirer et l'astiquer de temps en temps, sans bien entendu la déclarer. Mais voici qu'une fois le mois passé, nos deux ogres eurent de nouveau faim. Un autre albatros encore plus poète dandy dégingandé que le précédent leur fut donc envoyé par la même fée maligne qui les avait échoués sur cet îlot Maire, là où les ruines de la casemate des douaniers servent de latrines aux touristes en goquette.

Ils ne furent pas longs à comprendre et se jetèrent sur ce nouvel oiseau sans quartier, mais ne purent cette fois que s'en partager les restes après l'avoir accommodé de la même façon, faute d'un troisième trublion. Or Pierre reconnut le goût de son premier bouillon et sut donc que c'était uniquement d'oiseau que sa diète se composait. Il rit. Paul comprit à la différence du fumet qu'il s'était auparavant nourri de leur pauvre compagnon et se mit à pleurer. C'est la conscience qui fait le cannibale puisqu'elle se nourrit d'elle-même, « A sader and a wiser man *», et joue ainsi les prolongations.

Pourtant, « il n'y a pas beaucoup de sages selon la chair », et encore, « Ce qu'on immole c'est à des démons ».

Maintenant donc sur l'île demeurent Pierre qui rit et Paul qui pleure, la joie égoïste et le remords conscient. Mais tous deux s'appellent Jean, car ce sont les deux faces du même Janus, celui qui a dévoré son frère qui deviendra son père et son fils, car l'absent ingéré, tiers exclu inclus, le traverse et le vit, devient donc son démon dont il est à l'écoute. J'entends en écho les paroles de celui qui n'est plus. C'est l'appel qui nous sauve. À l'écouille du bateau revenu paraît une tête cornue, barbue et hilare. Pan nous rattrape sur la nef des fous venant

* Un homme plus triste et plus sage.

nous sauver, nous tirer de notre île stomacale, empêtrés que nous sommes les pieds dans nos propres intestins offerts sur l'autel de la déesse Psyché, qui s'appelle aussi Conscience. Sur le pont et les haubans une joyeuse bande de nains, de satyres, de bossus, d'elfes et de donzelles dévêtues secouent des outres, des cymbales et des fleurs en colliers éclaboussant l'œil. Mais où est la paille ? Que le cyclopéen Ulysse se l'enfonce et qu'ainsi aveuglé il leur jette à tous du haut de son île sa première pierre !

BRUNO SIBONA

Michel Gremeaux a publié nouvelles et poésies, notamment dans *Cargo* et *Encres vagabondes*. Il anime la revue de littérature *L'Anacoluthé* (Manoir du Chêne, 61130 Saint-Ouen-de-la-Cour).

Cleveland

Elle me demanda si je me souvenais de Cleveland. Mais je ne savais pas s'il s'agissait d'un film que nous aurions vu ensemble ou d'un livre oublié ou encore de la ville et je craignais de l'interroger pour éviter un déluge de questions ou de reproches. Nous restions là, immobiles sur la place ronde du théâtre, elle tournée en direction de l'escalier d'honneur, moi en direction du café.

Il faisait très chaud, le soleil au zénith. Je pensais à une limonade glacée avec ses petites bulles qui vous picotent délicieusement la gorge.

Un store rouge ondulait à peine en ce jour de juillet sans vent. Et soudain elle répéta sa question. Nous nous tenions perpendiculaires l'un à l'autre. Sa silhouette indiquait l'est. Ma main montrait le sud (une terrasse à l'ombre).

Elle regardait une affiche. J'essayais de deviner. Était-ce une pièce de théâtre ? une publicité ? un avis municipal ?

De biais j'arrivais à apercevoir le bas de sa robe et ses mocassins à talon plat. Ma soif est devenue plus pressante tandis que ses bras pendaient le long du corps.

À ma droite, son sac en bandoulière. Je n'arrivais pas à savoir si c'était de la vache ou du porc. Pas une ombre. Une place éblouissante, des pierres chauffées à blanc. Pas un arbre. Serions-nous déjà allés à Cleveland ?

Ma main indiquait toujours comme malgré elle la terrasse (l'air d'un enfant qui désigne à sa mère indifférente une vitrine de jouets, je pensais). Anéanti par la chaleur je ne savais plus rien de Cleveland, ni de son lac, dont la seule évocation m'aurait fait soupirer, ni de son musée, ni même du pays exact où se trouvait cette ville. Cleveland, sur cette place aveuglante de lumière où seuls survivaient les martinets, qui poussaient leurs sifflements aigus dans un ciel bleu uni, ne pouvait être qu'une station balnéaire (son casino, son jet d'eau).

Mes idées fondaient sous la canicule. Une heure venait de sonner au campanile du théâtre. J'étais prêt à donner ma langue au chat quand j'ai remarqué un homme assis à la terrasse du café. Chemise et pantalon clairs, mince, chauve, derrière un citron pressé. À quoi pouvait bien ressembler pour cet unique client d'un certain âge ce jeune couple arrêté au milieu de la place, femme de vingt-cinq ans environ, brune en robe turquoise plantée devant une image, homme un peu plus vieux, plus grand aussi, châtain en costume de tergal beige clair, le montrant du doigt ?

Derrière nous un vélo passa sans bruit. On n'entendait que le roulement de la chaîne bien huilée et le bruit léger des pneus sur le pavé. Une jeune fille en short se rendant à la piscine, je me suis dit.

L'homme ne faisait rien d'autre que de nous observer en se balançant sur sa chaise d'osier, mains croisées derrière la nuque.

Puis j'ai senti une odeur de cigarette blonde. Mais l'homme ne

fumait pas. Personne d'autre. Il me fallut un bon moment avant de me rendre compte que la fumée venait de ma droite. De mon amie exactement. Fumer par cette chaleur !

Le découragement me saisit. Mon bras retomba sans force.

— C'est égal, je ne me souviens plus. Je répondis.

Tournant la tête dans sa direction pour voir ce qu'elle allait dire, ou pour apercevoir quelque chose de l'affiche, je l'ai surprise de dos, avec son décolleté au bel arrondi, qui mettait en valeur ses épaules minces et brunies, sa nuque dégagée par les cheveux coupés court, sa chaîne d'or si fine qu'elle se perdait dans le duvet, sa taille à peine marquée par la ceinture lâche, du même tissu léger presque transparent que la robe à bretelles assez courte.

— Je n'en suis pas surpris. Elle dit.

Son sac était mal fermé. Il pouvait se renverser. Je voyais déjà le paquet de cigarettes suivi du briquet en argent massif, dont le claquement de couvercle m'avait toujours irrité, répandus sur les pavés de la place, et aussi de préférence le petit miroir pour se faire un raccord cassé en mille morceaux.

Je l'aiderais à ramasser ses affaires en m'écriant oh si je m'attendais d'un air hypocrite.

Comme s'il avait deviné mes pensées le consommateur chauve s'était levé et se tenait debout derrière sa chaise, mains posées sur le dossier. Allait-il prendre la parole ? dire je vous connais, je pressens vos intentions, en s'adressant à moi ?

Le dossier de la chaise en osier se trouvait à mi-ombre, partagé par une ligne non pas horizontale mais oblique. Je remarquais la carafe d'eau pleine, encore couverte de buée, et le verre même pas entamé. Pourquoi l'homme n'avait-il pas bu son rafraîchissement par cette température ?

J'arrivais à distinguer (nous nous trouvions à cinq ou six mètres) sur la table ronde à dessus de marbre et pied en fonte le

sachet de sucre, la petite cuiller et, glissé sous une soucoupe, le ticket de caisse.

Un tricheur, un imposteur, voilà ce que vous êtes, semblait dire l'homme, raide comme la justice, tandis que je m'essuyais le front trempé de sueur. Mouchoir en papier remis hâtivement dans ma veste dont je n'osais pas me défaire, craignant d'apparaître en chemise avec les marques disgracieuses de transpiration aux aisselles et dans le dos, et une rigole de sueur sur la poitrine.

J'ai boutonné le bouton du milieu.

Les yeux commençaient à me brûler, ma vue se troublait, je voyais des reflets de chaleur comme on en voit monter de la route les jours de canicule, quand fond le goudron.

J'ai cherché mes lunettes de soleil pour me protéger du regard de l'homme (une belle monture de star à verres filtrants) mais à la place je n'ai découvert qu'un stylo à plume qui fuit.

Elle fumait tranquillement, épanouie comme une belle plante par une température printanière et je maudissais ses origines méditerranéennes pendant que je séchais sur pied.

Dos tourné elle me posait des questions embarrassantes et lui m'accusait, tout m'accusait.

J'étais sûr que si l'homme refusait de se désaltérer c'était pour me faire honte. Je devais mourir de soif, supporter ses moqueries (n'était-ce pas un sourire chargé d'ironie ce plissement des lèvres ?), attendre que le contenu du sac de mon amie tombe par terre.

Il suffirait d'un coup de coude discret. Mais l'autre me surveillait. Un flacon de parfum pourrait se briser. Je rirais librement. Elle écrase son mégot sur le talon du mocassin qui noircit et un peu honteuse ramasse ses affaires à genoux sur le pavé dans une odeur qui lui porte à la tête.

Mon coude se rapprochait insensiblement de son sac, si lentement que l'homme ne devrait pas le remarquer.

Plus que cinq centimètres. Prévoyait-il ma manœuvre ? J'avais l'impression que son corps se ramassait, que son dos s'incurvait, les mains toujours sur le dossier, mais plus nerveuses, à pétrir l'osier, comme s'il s'apprêtait à bondir. Ses pieds s'étaient rapprochés l'un de l'autre.

Quatre centimètres. Il allait se redresser et me désigner en s'écriant VU !

Mais quelle victoire ce serait de faire tomber ce sac, on a peine à imaginer. Trois centimètres. Je sens presque son bras nu. Pendant ce temps l'autre a rentré sa tête dans les épaules, son corps de plus en plus penché en avant comme au départ d'une course.

Deux centimètres. Pour mettre toutes les chances de mon côté il fallait heurter d'un coup sec le bord du sac de manière à faire glisser la courroie de l'épaule. Une poussée transversale constante et douce. Je n'étais pas bien placé. Je devais accomplir, par un mouvement si lent qu'il en devenait imperceptible, un angle de quatre-vingt-dix degrés. Mes pieds, ou plutôt la pointe de mes pieds, car les talons restaient solidement fichés au sol, pivotait millimètre par millimètre dans une sorte de reptation invisible.

Tourné à présent dans sa direction j'arrivais à distinguer l'affiche par-dessus son épaule (je la dominais d'une bonne tête). Cleveland. Un jeune couple de dos, en ombre portée au milieu d'une scène, sur fond de ville américaine.

Un centimètre. Ne plus tarder maintenant. L'homme se ramassait de plus en plus. On aurait dit qu'il sentait ce qui allait se passer.

Quand sa main s'est levée c'était trop tard. Il a haussé les épaules d'un air de dire je le savais, c'était inévitable.

Les morceaux de verre taillé qui étincelaient au soleil ont crissé sous le pied et longtemps le parfum répandu sur les pavés a embaumé l'air.

Né en 1953, Dzevad Karahasan est l'auteur de plusieurs romans et essais. Théoricien et critique de théâtre, il était professeur de dramaturgie à Sarajevo, dont il est sorti après un an de siège. Il vit actuellement en Autriche. Ont été traduits en français *Un dégagement* (Calmann-Lévy, 1994) et plusieurs essais, publiés en revue.

Unamuno

Pendant tout le temps, son regard était resté rivé à la main noire du général, avec une insistance qui relevait de la démence : durant l'allocution d'ouverture de la cérémonie, durant le discours du militaire qui l'avait transformée en fiasco, et durant sa propre communication qui avait mis fin conjointement à la réception officielle et à sa carrière de recteur, il n'avait pu quitter des yeux la prothèse qui lui tenait lieu de main. Il n'avait sans doute encore jamais vu rien de pareil, il n'avait vraisemblablement encore jamais rencontré quelqu'un avec un membre artificiel en métal (de tels êtres ne hantaient pas son univers, constitué par les livres et par sa quête de paradoxes, de personnages dont l'existence n'était soumise ni à la vie ni à la mort), mais il avait pourtant reconnu la main du général dès qu'il l'avait aperçue. Oui, il l'avait reconnue. Il lui semblait maintenant l'avoir remarquée avant même le visage du général ou de quiconque de sa suite, avant

Mme Franco. Il lui semblait maintenant que cette main était venue, aussitôt qu'il l'avait avisée, se nicher dans un espace déjà prêt pour elle en son esprit, comme dans le moule où elle avait été coulée, faisant naître en lui un sentiment de peur mêlée de vénération et de haine, le même qui l'emplissait encore, tandis qu'il revenait chez lui en compagnie d'un jeune collègue. Ce n'étaient sans doute pas la forme ni la couleur, mais l'éclat trouble du métal dont on avait modelé une main ou quelque chose qui se voulait tel, qui préexistait déjà dans sa mémoire, souvenir qui avait resurgi dès qu'il avait rencontré l'homme dans la salle d'apparat de l'université. En fait, ce qu'il revoyait maintenant dans sa tête, ce n'était pas la main du général, ni ce qu'il avait contemplé jadis et reconnu en elle, mais plutôt une sorte de moulage idéal de la main de l'Homme, coulée dans le métal. Ce n'était peut-être que l'empreinte laissée en son esprit par la forme et l'éclat qui l'avaient aujourd'hui fasciné, l'aveuglant, lui coupant le souffle et le cours de ses pensées, lui donnant la certitude absolue d'être concerné personnellement. Quelque chose en lui se remémorait cette main puisqu'il avait reconnu le pénible sentiment de peur mêlée de vénération et de haine incompréhensibles qu'elle avait suscité en lui.

Il sentait qu'il existait une sorte de connivence entre lui et cet éclat, bien qu'il éprouvât une certaine aversion pour la confusion des sens que cette brillance avait engendrée en son être ; et ce désarroi même, il le connaissait bien mieux que son jeune collègue dont il n'arrivait pas à se rappeler le nom (il savait qu'il était maître de conférences et il lui semblait qu'il avait été son assistant, mais il n'aurait pu le jurer). Le jeune homme lui tenait pourtant des propos qui lui étaient bien plus familiers que ce délire sensoriel. Il lui parlait de choses que lui-même préférerait taire mais avec lesquelles il était d'accord.

— Le commencement et la fin, hélas, de notre culture, seront marqués par un discours traitant du rapport entre les armes et l'esprit. Discours éternels prononcés chacun par un immortel,

bien qu'il défende des thèses contradictoires, pareillement plausibles et séduisantes. Il est paradoxal cependant que Cervantès, qui nous a fait entrer dans le jardin de la culture, prônât la primauté des armes alors que celui qui annonce notre retour à la barbarie prend la défense de l'esprit, nous assurant de sa supériorité. Il me semble qu'une telle absurdité n'est possible que chez nous.

— Soyez plus concret, je vous prie.

— Je pense à Cervantès et à vous-même : son Chevalier à la Triste Figure — défenseur de la primauté des armes sur les livres — a favorisé l'éclosion de la vie spirituelle et de la culture ; vous-même aujourd'hui, en vous posant en nouveau Chevalier à la Triste Figure prêchant le contraire, n'avez fait que signaler la victoire définitive des armes, puisque vous n'avez pas réussi à refermer derrière nous la porte par laquelle nous sommes entrés dans une époque où la culture et l'esprit n'ont plus droit de cité, où l'on nie le droit à la beauté.

— L'analogie est intéressante. L'image à laquelle vous recourez est excellente : ce cadre dans lequel vous enfermez l'époque de la culture, dans laquelle on entre et d'où l'on sort. Mais elle ne tient pas debout, car vous exagérez, en ce qui concerne mon propre rôle du moins.

— Il me vient à l'esprit que c'est peut-être justement pour cette raison que vous avez si bien réussi à percer le mystère de Cervantès ; il vous a été donné sans doute d'énoncer les vérités les plus profondes à son sujet parce que vous étiez appelé à tenir le triste rôle qui vous est échu aujourd'hui, quand il vous a fallu clore l'époque où notre culture fut florissante. À l'entrée et à la sortie du jardin se tiennent deux immortels qui se ressemblent et se comprennent, tandis qu'alentour s'instaure le règne de la mort et de la matière.

Il aurait volontiers expliqué au jeune homme que les êtres tels que lui contribuaient tout autant à la mise à mort de la culture que les armes, que ses exécuteurs étaient ceux qui pensaient, comme lui, qu'elle avait une existence avec un début et une fin, dans le but unique d'illustrer leur théorie d'images qui n'avaient pas besoin d'être justes mais conformes à ce qu'ils pensaient être de la finesse. Il lui aurait volontiers expliqué cela et plus encore ; que la culture réside dans la redécouverte de choses que l'on connaît déjà, qu'elle consiste à considérer sous un jour nouveau ce que l'on sait depuis toujours, que la recherche de la nouveauté à tout prix n'est que frivolité car l'invention d'un seul homme ne saurait avoir de valeur. Il lui aurait volontiers expliqué mais c'eût été en pure perte et il en était empêché car tout ce qu'il aurait pu dire en ce moment, il l'eût adressé au général. Tout ce qu'il était à même de ressentir était en relation avec sa main métallique, tout ce qu'il était à même de penser était en rapport avec le cri « Viva la muerte » dont on l'avait acclamé et auquel il avait dû s'opposer parce qu'il était insensé et niait la vie ; et pourtant... Il lui fallait poursuivre la conversation avec son collègue, ce bavardage qui n'engageait à rien parviendrait peut-être à balayer le désarroi qui s'était emparé de lui de manière incompréhensible.

— Vous croyez vraiment que je suis immortel ?

— En douteriez-vous ? Quand bien même vos œuvres ne vous assureraient pas l'immortalité, votre discours d'aujourd'hui suffirait à vous gagner l'éternité. c'est certain.

— Je vous remercie, mais ce n'est pas où je voulais en venir. Il m'importe bien moins de vivre indéfiniment dans la mémoire des hommes que de perdurer tel que je suis à mes propres yeux. Je ne veux pas qu'on me transforme en monument et je vous demande si vous croyez que je suis immortel, dans le sens où je resterai tel qu'en moi-même.

— Cela a-t-il beaucoup d'importance pour vous ?

— Autant que l'immortalité. Je songe parfois que je crois en Dieu parce que celle qu'il me promet est de cette nature, ou plutôt parce que je n'ai aucune chance d'y accéder sans lui.

— Si cette forme d'immortalité existe, je suis sûr qu'elle vous reviendra.

— C'est-à-dire que j'y serai condamné.

— Vous transformez tout en paradoxe. Et c'est sans doute parce qu'elle s'achève par vous que notre culture a une fin si paradoxale.

« Viva la muerte. » Tel était le paradoxe. Il résidait dans le fait que cette acclamation et le discours du général l'avaient mis hors de lui et qu'il avait proféré tout ce qu'il avait sur le cœur, quoiqu'il sentit que les choses n'étaient pas si simples : une part de lui-même était à même de comprendre ce cri. Le paradoxe, c'était le sentiment de peur mêlée de vénération et de haine qu'avait fait naître en lui l'éclat de la main du général, comme s'il condensait le pire de ce à quoi il pouvait être confronté, quelque chose de trouble, de monstrueux, d'étranger. Mais c'était au-delà de l'entendement de son jeune collègue, dont on ne pouvait nier la lucidité, quoiqu'elle ne lui fût d'aucun secours. Lui, il n'avait jamais contemplé cette main comme partie inhérente de lui-même, mais comme une étrangère qu'il convenait de détruire car il était impossible de s'en accommoder ; il fallait l'anéantir parce qu'elle était éminemment dangereuse en raison de son pouvoir de séduction et de sa beauté, de son éclat qui vous subjuguait et du trouble qu'elle engendrait en deçà des regards ardents. Cela n'aurait servi à rien de le lui expliquer, ni même d'essayer, car pour lui-même rien n'était clair hormis la peur, la vénération et le trouble qu'il avait ressentis devant la main métallique. Tout ceci était déjà gravé dans sa mémoire, la main aussi bien que la confusion qu'elle avait engendrée en lui, oui, mais dans quelle mémoire, puisqu'il n'avait certainement rien vu ni senti de pareil ? L'empreinte de la main, l'effroi et le sentiment de malaise qu'il avait éprouvés préexistaient déjà en lui ; oui, mais

où, en quelle part de lui-même ? Qu'aurait-il pu expliquer à son jeune collègue et comment, quand les choses n'étaient pas nettes en son propre esprit ?

La réponse qu'il avait adressée au général était pertinente et il était satisfait d'avoir ainsi parlé, quoiqu'il dût lui en coûter. Ce n'étaient pas les propos de Franco, absolument inadmissibles dans l'enceinte d'une université, qui l'avaient poussé à réagir ainsi mais les sentiments qui s'étaient manifestés en lui lorsqu'il avait vu sa main. La droite. Dès qu'il l'avait aperçue. Aussitôt. Cela, il le comprenait mais il n'aurait su expliquer pourquoi. D'où venaient cette peur, cette haine, cette vénération et cette main ? Où les avait-il jadis déjà rencontrées, à quelle époque ?

Les rues étaient illuminées par les flammes des brasiers dans lesquels on jetait les livres, mais plus brillant encore était le regard ardent des jeunes gens qui se chargeaient de cette tâche. Comment se faisait-il qu'il eût l'impression de connaître cette lueur dans leurs yeux ? Exprimait-elle la peur, la vénération et la haine ? Ces hommes avaient-ils la chair de poule sous leur chemise noire tandis qu'ils précipitaient dans le feu des monceaux de papier noirci ? Devait-il s'en mêler et comment ? Se joindre à eux ou tenter de les empêcher de continuer à agir ainsi, au risque de se faire piétiner ? À quel extrême pouvaient le pousser ses sentiments ? La tentation était grande ; il la repoussa cependant, car il ignorait où cela aurait pu le mener. Il convenait de presser le pas, ce n'était pas à lui d'intervenir.

Il arriva chez lui sans trop savoir comment. Il avançait au travers d'une nuée brillante dans laquelle s'abolissait le monde. Il n'avait pas remarqué le moment où son collègue avait pris congé de lui, il ne reconnaissait pas la route ni les façades qu'il longeait tous les jours, pas plus que la porte qu'il poussait et les empreintes de ses propres doigts sur la poignée. Tout se perdait dans un éclat trouble qui lui semblait familier, qu'il croyait connaître bien que cela fût impossible, qui lui paraissait inhérent à lui-même, enfoui profondément en lui, bien plus

que tout ce qui constituait sa vie de tous les jours.

Il se réfugia dans son bureau pour tenter d'y échapper et entreprit d'examiner une revue qu'il avait reçue le matin même, afin de se retrouver en terrain sûr et connu. En vain : il sombra dans une rêverie pleine d'un éclat trouble qui se prolongea quand il s'approcha de la fenêtre en proférant des propos délirants sur un rythme saccadé. Il en émergeait maintenant des images : le dos musculeux de cavaliers qui dormaient déjà depuis des mois sur leurs montures, des os de chevaux, de bœufs et d'êtres humains jonchant la route qu'illuminaient les incendies des villages que l'on brûlait en même temps que leurs habitants, une multitude d'yeux, sombres et ardents... Et cet éclat, l'éclat affolant de coupoles dorées, de bâtisses blanches scintillant sous le soleil, la surface éblouissante d'immenses étendues d'eau. Le jeune guerrier éprouvait de la peur, une vénération sans raison et de la haine devant ce déluge de lumière émanant des murs, des dômes, des lacs, du pays tout entier, fort différent du sien, bien qu'il fût, comme le sien, d'un ocre aux nuances troubles.

Il éprouvait de la peur et de la haine car tout en lui savait qu'il ne suffisait pas de conquérir et de ravager ces contrées, il savait que le trouble et l'impression de malaise qui l'envahissaient à leur vue dureraient jusqu'à sa mort et au-delà, tant l'éclat de ce paysage étranger et magnifique le submergeait, l'oppressait. Mon Dieu, pourquoi as-tu permis au khan de nous amener ici ? Passe pour lui, mais que viens-je faire, moi, à Bagdad ?

Puis il s'enfuit le long d'une rue en flammes aux murs incandescents ; mort de peur, il se mit en quête d'un endroit sombre et calme (avec un peu d'humidité peut-être, une humidité qui ne saurait être que brune) où il pourrait reposer ses yeux brûlants que tant d'éclat rendait malades, un lieu où il n'y aurait rien à saccager ni à piller, où rien ne brillerait.

Mais dans la pénombre de sa bibliothèque, où il avait pénétré comme si elle pouvait lui apporter le salut, venait vers lui un

vieil homme (un ancien militaire, à en juger par son attitude) désarmé et incapable de se défendre, puisqu'il ne pouvait opposer au sabre de son adversaire que sa main droite, en métal, qui brillait d'un éclat trouble et affolant. C'était à cause de cet éclat qu'il l'avait tué, le frappant avec toute la force de son désespoir dans lequel se mêlaient la peur, la vénération stupide et la haine que lui avaient à jamais insufflées cette ville et ses habitants enclins à fabriquer des objets brillants, voire des hommes aux mains rutilantes.

Unamuno entrouvrit les paupières, dans l'espoir que la lumière du crépuscule chasserait ces images, ces fantasmes dans lesquels l'éclat de la main du général se métamorphosait. Elles pâlirent, mais demeura ce qui en faisait la quintessence, le centre d'où elles tiraient leur origine — le souvenir vivace de la résistance que ressentit sa main droite quand son sabre s'abattit sur les vertèbres cervicales du vieillard, aux jointures ossifiées. Quelque chose de flou, la sensation furtive que la lame avait plus de mal à s'enfoncer à cet endroit, signe que seule pouvait reconnaître la main qui ne faisait plus qu'un avec l'arme. Et la vague réminiscence, dans un coin de sa conscience, de la moindre résistance qu'offrait l'échine des jeunes gens ; différence tout à fait négligeable mais qu'un véritable guerrier ne manquait jamais de remarquer. Cette sensation était toujours présente dans sa main droite et ne semblait pas prête à céder ou à s'évanouir dans les lueurs du couchant. Le coupe-papier d'argent dont il s'était servi pour découper deux pages avant de sombrer dans le délire et la rêverie n'avait pu l'engendrer.

Il ouvrit grand les yeux et fixa du regard, sans rien comprendre, un feuillet de la revue qu'il avait commencé à feuilleter : c'était la même sensation que celle qu'il avait éprouvée ce jour dans la salle d'apparat de l'université tout à la fin de son discours, quand il lui était venu à l'esprit la volte-face intellectuelle par laquelle il pourrait démontrer de façon infaillible que l'invalidité de Cervantès n'avait rien à voir avec

celle du général, qu'il existait entre elles une différence de nature et que l'on pouvait même prendre la liberté d'affirmer que l'un des deux ne souffrait d'aucun handicap. Il s'agissait bien de cette sensation de résistance obtuse, sournoise, qu'offrait la nuque raide du vieillard sous son sabre.

Cela signifiait donc qu'il avait aujourd'hui, pour la seconde fois, tranché le chef d'un vieillard ayant fait son temps, ainsi que celui du vieux bibliothécaire de Bagdad, sauf que, cette fois-ci, ils semblaient avoir échangé leurs rôles. Et n'était-ce que la deuxième fois ? Ne s'étaient-ils pas rencontrés deux cent trente-quatre ans plus tard, et sous quels traits, au même endroit qu'aujourd'hui, quand on brûlait de la même façon les livres écrits en caractères arabes et hébreux, avec la bénédiction des bienheureux unificateurs et de sa sainteté l'inquisiteur ? Combien de fois s'étaient-ils croisés au cours de ces dernières six cent soixante-dix-neuf années, combien de fois sa main droite avait-elle senti l'acier s'enfoncer entre les vertèbres du vieil homme, avec un grincement presque inaudible ? Combien de fois se rencontreraient-ils ainsi encore jusqu'à la nuit des temps ?

Il rampa sur les genoux et se plaça devant sa table de travail comme devant un autel : « Seigneur, si j'ai de quelque façon mérité Ta Grâce et si Tu es aussi puissant qu'on le prétend, libère-moi de cette immortalité et de l'obligation de décapiter ce monstre encore une fois à cause de la peur, de la vénération et de la haine que suscite en moi l'éclat trouble de sa main métallique. Viva la muerte ! Viva la muerte ! », murmurait-il.

DZEVAD KARAHASAN

Traduit du serbo-croate par Mireille Robin

Brèves amères

Comme ils s'étaient auparavant frayé un chemin au travers des fourrés, des branches basses, le cheval et son cavalier avançaient maintenant au milieu des hommes en armes. En cette saison, le sous-bois et les grands arbres noirs semblaient un mur et la brume lourde étouffait tous les bruits. Aussi la rencontre fut-elle soudaine et l'éparpillement des fantassins profita au cavalier. L'épée en abattait son lot, mais nombre mourraient sous les sabots ferrés. Le cheval et son cavalier ne s'acharnaient pas sur les combattants, ils avançaient, régulièrement, accomplissant ce qu'il fallait pour ne pas être arrêtés. Les coups de la piétaille ne passant pas l'armure et le caparaçon, ils se sont bientôt lassés. Ils rejoignaient maintenant un à un les leurs, qui agonisaient depuis la sortie du bois jusqu'au milieu du champ vide et gelé.

Le retour des hommes en armes était à chaque fois identique. Ils rentraient décimés et ne pouvaient rien répondre à ceux qui leur demandaient si c'était le même cheval et le même cavalier.

Ils avaient dit : « Nous pouvons le faire. Les conditions sont favorables. Nous sommes prêts. »

Les premiers arrivés sur la berge ne remarquèrent pas que l'eau coulait moins fort ni que le vent était tombé, mais ils pensaient n'avoir rien à perdre et entrèrent donc dans l'eau. Très vite, les suivants n'eurent plus pied : certains se tenaient des deux mains, d'autres gardaient un bras de libre ; la plupart s'agrippaient aux épaules, mais quelques-uns, allongés sur le ventre ou le dos, empoignaient des chevilles. Quand débarquèrent ceux qui croyaient avoir quelque chose à gagner, les premiers noyés commençaient à dériver. Pour éviter que la chaîne ne se brise, les nouveaux venus attachèrent ceux qui étaient en place avant de rejoindre leur position. Au fur et à mesure que la chaîne s'allongeait, il fallait en élargir la base. Tout se faisait dans l'ordre, sans à-coup, parce que chacun connaissait sa place et son rôle. La chaîne avançait et se consolidait, mais il y eut vite beaucoup de noyés. Cela aussi, les nouveaux venus semblaient le savoir, et la chaîne y gagna en épaisseur.

Enfin, la berge fut atteinte, et les beaux messieurs et leur suite traversèrent, félicitant au passage les quelques-uns qui souriaient. « Nous avons raison, dirent-ils en arrivant, nous sommes passés. »

* *
*

Il voulait tout, ne savait pas ce qu'il voulait. Elle ne disait jamais rien, ne voulait aucun autre que lui, ne savait plus pourquoi. Elle lui avait acheté sa nouvelle voiture, il l'avait couverte de toilettes précieuses et de bijoux. Il ne la trompait plus depuis longtemps et elle ne l'avait jamais fait que sous ses yeux. Ils allaient parfois en vacances sur les îles lointaines et

d'autres fois sur les pentes enneigées. Leur maison était grande, accueillante, et leurs amis étaient nombreux et unanimes. Mais ils n'avaient de libre que le temps qu'ils s'accordaient. Elle était belle comme au premier jour de leurs noces et il n'avait rien perdu de son charme viril.

Quand il l'étrangla, par une belle matinée d'été, parce qu'elle attendait un enfant de lui, il ne savait pas qu'elle l'avait empoisonné. Il mourut lentement.

* *
*

Les achats enflaient au bout des bras de minute en minute, et ils étaient des centaines à se croiser, pas tout à fait identiques mais assez semblables. Les emballages différaient dans la distribution au bout des bras, mais tous ballottaient sur un rythme mou dans l'espace clos d'une longue rue piétonne. Avec l'encombrement croissant, les bras montaient et formaient déjà, chez certains, l'angle limite de trente degrés. Ceux-là flânaient, et ils étaient les plus nombreux, tandis que les retardataires accéléraient leur allure et abrégeaient leurs hésitations. La masse critique fut enfin atteinte et, presque tous ensemble, ils commencèrent à s'élever dans la nuit.

Au lever du soleil, à de rares exceptions près, la dispersion ne s'étendait pas au-delà du centre-ville, et les plus hauts ne flottaient que quelques mètres au-dessus des toits. Certains s'étaient emmêlés dans les câbles gainés, les antennes ou les fils d'étendage.

Aucun ne cria quand les goélands les éventrèrent pour se disputer leurs entrailles. Les achats lâchés furent bientôt poussés par le vent vers le large.

Aide-moi à t'aimer encore, lui demanda-t-elle.
 — Je préfère tes jouissances aux ivresses du vin et tes
 sucus aux onguents miraculeux et ton odeur mieux que
 tous les parfums goûtés en la source scellée d'une fontaine
 secrète dans le jardin gardé. J'ai choisi tes seins pareils aux tours
 pour rempart et ne rejoindrai le monde que sous la protection
 de ta beauté terrible comme les armées sous les enseignes.

— Aide-moi encore...

— Tu es la mesure de toute chose. Je range le monde autour
 sous la contemplation de ton bonheur et ne connais plus que
 les honneurs délivrés de tes mains. Ta présence arrête toutes
 mes errances. Ton corps satisfait tous mes appétits. Tes gestes
 endorment toutes mes inquiétudes.

— À t'aimer...

— Quand toutes et tous s'effrayent aux moindres écarts, aux
 plus petites découvertes, je n'espère, attendant ta récolte et
 t'offrant la mienne, que les pensées nées de ton imagination
 vagabonde, les fruits de tes libres mouvements. Et aussi...

— Adieu, lui dit-elle enfin.

* *
 *

Ils étaient tous experts en rhétorique et certains, dotés d'une
 éloquence naturelle. Ils pratiquaient couramment de
 nombreuses langues, avaient analysé les conditions
 historiques des ascensions fulgurantes et des lentes décadences,
 démonté les moindres mécanismes de domination symbolique
 et étudié toutes les stratégies de résistance. Ils avaient appris à
 se défier des traditions nationales, toujours prêtes, disaient-ils,
 à glisser vers l'isolationnisme et l'impérialisme. Ils avaient
 dévoilé les motivations inconscientes qui firent de leurs
 prédécesseurs les complices des forces qu'ils avaient cru

combattre. Et leurs propres intentions elles-mêmes n'échappaient pas aux mises en doute mutuelles. Ils s'étaient attachés à contrôler tous les biais qui peuvent altérer une réflexion. Leurs instruments d'action avaient été conçus pour régler leurs propres usages et structurer la compétition apparemment anarchique des mécanismes sociaux. Ils n'avaient rien laissé au hasard dans leurs calculs et, maîtres de toute la mécanique institutionnelle, ils avaient déclaré l'indépendance de leur savoir pour théoriser l'efficacité pratique de leurs outils. Ils n'avaient d'autre but que d'augmenter leur connaissance des conditions de réalisation de leurs projets.

Ceux qui les écrasèrent savaient à peine lire, un peu compter, surtout sourire en public et mordre en secret, parler fort, jouer la comédie. Leurs pensées n'allaient pas au-delà d'ici et après-demain.

* *
*

Seuls les optimistes sont toujours les bienvenus, de tous temps et partout, seuls les optimistes et jamais, ni nulle part, les pessimistes, sans exception, aussi loin que la pensée regarde et fouille, aussi loin dans l'histoire et la géographie, les optimistes furent les bienvenus et les pessimistes non, et toujours et partout et pour les mêmes raisons, parce que les optimistes seuls oublient, d'une fois sur l'autre ils oublient les approximations, les compromissions et les trahisons, ils oublient toutes les bassesses sans cesse commises autour d'eux, sous leurs yeux, sur des inconnus comme sur leurs amis, leurs parents et sur eux-mêmes, couramment pratiquées, ceux-là seuls, les optimistes, supportent cette situation quotidienne insupportable, et pour cela sont partout et toujours les bienvenus, acceptés d'emblée et même appréciés, acceptés et appréciés parce que seuls ceux qui aident à oublier cette situation quotidienne insupportable

sont acceptés et appréciés, et même demandés, et parfois recommandés, alors que personne ne recommande les pessimistes, jamais ni nulle part, alors que la fréquentation des pessimistes est toujours limitée au plus strict minimum, parce que les pessimistes, contrairement aux optimistes, n'oublient pas toutes les bassesses, les approximations, les compromissions, les trahisons, et, n'oubliant pas, nuisent au commerce et aux bénéfiques, nuisent à la pleine croissance des bénéfiques, contrairement aux optimistes, qui sont propices au commerce et dont la fréquentation favorise les bénéfiques parce qu'ils sont capables, dans la joie et la bonne humeur et l'oubli qu'ils diffusent, d'accepter les approximations, les compromissions, les trahisons, et même de participer à leur développement, développement d'une situation qui les rend en fait directement responsables du pessimisme de ceux qui ne peuvent pas oublier, pessimisme qu'ils entretiennent par leur optimisme dégoûtant...

— Vraiment très bien, dit une dame (ensemble Kenzo en laine indigo, écharpe écrue) à l'oreille d'un monsieur (costume Hugo Boss en soie anthracite, pochette saumon).

— Tout à fait d'accord, répondit-il, il faudra soutenir.

— Nous soutiendrons, confirma-t-elle.

DAVID FABER

Sur deux critiques critiques de l'art contemporain

Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?* Esprit, 1994

Hector Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Aubier, 1990

La critique d'art, tout comme la philosophie, tend à être mise en crise par l'art contemporain ¹. Examinons deux ouvrages récents qui, si l'on adoptait le modèle proposé par Georges Didi-Huberman, se situeraient résolument au pôle « tautologiste ² » : instrumentant donc la contestation de tel ou tel aspect de l'art contemporain, par opposition aux « croyants » que seraient dans leur grande majorité les critiques, historiens d'art et esthéticiens qui publient dans les revues ou les ouvrages spécialisés.

Remarquons au passage la non-pertinence de l'opposition dominants/dominés pour décrire cette configuration : si les

1. Pour la dimension philosophique, on pourra se référer à mes comptes rendus des ouvrages de L. Ferry, J.-M. Schaeffer, A. Danto, G. Didi-Huberman, N. Goodman et R. Rochlitz, in *L'Année sociologique*, 1995.

2. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992.

« tautologistes », très présents dans le grand public, sont numériquement dominants, ils sont dominés du point de vue de l'accès aux supports de publication ; et si le milieu restreint des « croyants » appartient de toute évidence à une élite culturelle et mondaine, sinon économique, il tire une grande part de son sentiment de légitimité du fait qu'il se sent attaqué en tant que défenseur d'un art qui, aujourd'hui méprisé, sera reconnu demain comme authentique. De sorte que les attaques des uns font, paradoxalement, la force des autres, tandis que l'assurance de ceux-ci renforce la virulence de ceux-là — et sans que les uns et les autres aient guère d'occasions de s'affronter directement, tant les univers en question sont hétérogènes.

C'est pourquoi l'irruption, dans l'univers des spécialistes d'art, d'un « mécréant » ayant accès à la publication a fait — et continue de faire — scandale³. Le titre même du livre de Jean-Philippe Domecq en annonce d'emblée le projet dénonciatoire, que confirme tout au long le ton pamphlétaire. L'attaque porte sur plusieurs cibles. C'est tout d'abord un art considéré comme contestable, parce qu'il n'est « rien d'autre » que ce qu'il est, conformément à l'argument tautologiste : « Resterait à attendre que le musée, après avoir commencé avec une réplique de l'*Urinoir* de Marcel Duchamp, ait accueilli tous les objets du monde, et une fois que le réel y sera passé, on pourra peut-être retrouver le droit de poser la question : l'art n'était-il donc rien s'il est désormais tout, s'il est désormais l'extérieur du musée confondu exactement avec l'intérieur, s'il met la chaise de Gauguin à la place de la chaise de Gauguin peinte ? » Face à cette réduction de l'œuvre d'art à son référent ou au monde

3. À preuve du petit scandale ainsi suscité, un récent ouvrage collectif issu du pôle des spécialistes d'art contemporain tente de fournir des réponses à la contestation à laquelle la revue *Esprit* avait ouvert ses colonnes au début des années 1990 : *L'Art contemporain en question*, Éditions du Jeu de paume, 1994.

ordinaire (« C'est en fait l'image de l'objet, image publicitaire et médiatique, que le pop'artiste restitue, et qu'il restitue telle quelle, hélas »), un tel art ne se soutient que de la mise en spectacle (« l'événement au sens extérieur, promotionnel du terme »), du verbalisme (« principe du cycle discursif »), du théoricisme (« des livres et des gloses à n'en plus finir », « de la théorie appliquée »). Autoréférentiel et, par conséquent, à court terme (« cet art sur lequel il spéculait n'était contemporain que de lui-même »), art de la rupture (« cette idéologie esthétique de la rupture »), ce n'est plus seulement de « l'art pour l'art » mais, selon l'expression de l'auteur, un « art sur l'art », qui a oublié que la dimension artistique n'est pas réductible à la dimension picturale, ni exclusive d'une dimension existentielle.

La deuxième cible de l'attaque, ce sont les artistes eux-mêmes — ces « artistes sans art », « arteurs » ou « auto-artistes », ces artistes qui n'en sont pas. Domecq s'en prend expressément aux vedettes internationales : Fontana, Raynaud, Ben, Boltanski (le « pathos théorisé », la « rouerie »), Dubuffet (« du brut snob »), Buren (« de l'autopublicité pure », un « truand intellectuel », un « roublard », la « langue de bois de l'avant-garde »), et, plus que tous, Warhol, dit « Andy le dandy », incarnation du « pompiérisme publicitaire », de la « vacuité », de la « grande réussite mondialo-mondaine ». Là encore, l'argumentation se soutient d'une dénonciation de la tautologie : « Mieux vaudrait appeler "auto-artistes" cette catégorie d'individus, actuellement très fournie, qui ont tiré toute une carrière du geste par lequel Marcel Duchamp, en intronisant l'*Urinoir* comme objet de musée, avait signifié que l'acte artistique commence toujours par désigner à notre attention un objet, un sujet, du réel. » S'y ajoute la dénonciation conjointe de la « nature marchande » et de la « nature du renom », en des termes qui semblent avoir été inventés spécialement pour exemplifier les catégories élaborées par Luc

Boltanski et Laurent Thévenot⁴. « Par contraste avec le peu d'initiative qu'il a mis dans son œuvre, la dépense mentale qu'a dû effectuer Buren pour imposer pareil gadget révèle un réel génie commercial. Étant entendu que dans le domaine culturel, le commercial ne se paie pas tant en monnaie qu'en captage d'opinion, notoriété. Buren est fort à ce jeu, décidément très fort. Il devrait même passer à la postérité sous forme d'un prix Buren destiné aux écoles de commerce, pour avoir mieux que personne confirmé qu'un bon vendeur c'est celui qui vend du vent. »

Inséparable des deux premières, la troisième cible de l'attaque est la critique d'art, présentée comme un *lobby* (c'est la dénonciation de la « nature domestique ») : un « véritable *lobbying* culturel qui ne s'avoue pas et que personne n'a les moyens de pointer », les « chefs de réseau », les « exégètes d'artistes consacrés », « la vulgate critique qui a cautionné pareilles œuvres », « la rhétorique d'intimidation peu à peu instaurée par le militantisme de l'art moderne », « la nouvelle classe dirigeante dans le champ culturel, à savoir la classe médiatique ». Là encore, c'est la collusion de ces fausses valeurs que sont le verbe et l'argent, le renom et la finance (celle-ci étant symbolisée par le marchand Castelli, ce « mafieux d'art »), qui sont à dénoncer : « Conséquemment, sa valeur marchande aussi est indexée sur le commentaire, l'art n'existant pas sans celui-ci. La cote d'une œuvre est proportionnelle au commentaire qu'elle suscite, que celui-ci soit amplifié dans l'immédiat ou indéfiniment renouvelé dans la durée. Le marché de l'art a donc ceci de particulier qu'il vend des produits qui dépendent de mots plus que tout autre produit commercialisé. » Et on retrouve, dans les reproches adressés à

4. Luc Boltanski & Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991.

la critique, ce qui est reproché à l'art en question : la spirale inflationniste du minimalisme (« Il y a des critiques qui ont passé et passent leur vie à trouver très significative chaque différence minimale d'une œuvre à l'autre, d'une avant-garde à l'autre »), l'autoréférentialité (« Greenberg a une responsabilité considérable dans ce que j'ai appelé l'art sur l'art, cette tendance des arts plastiques à ne plus chercher que ce qui les fait arts plastiques »), le canular circonstanciel érigé en art éternel (« Pourquoi avoir pris l'ironie de Duchamp à la lettre ? Comment a-t-on pu oublier que ses boutades, son humour, étaient de circonstance ? »). Cet esprit de sérieux que Domecq reproche à la critique alimente ce qu'il nomme son « intégrisme progressiste » (« D'où les réactions de foi profane ulcérée que suscite le légitime exercice de tri dans l'art contemporain. Nous sommes bel et bien en présence de l'intégrisme progressiste auquel le siècle a sacrifié en maints domaines »), sa révérence envers les artistes (« L'artiste est au discours critique ce que le peuple est au discours politique : la figure intouchable, en creux. Mais là comme ici, la référence obligée tourne souvent à la révérence aveugle »), son adhésion systématique (« une méthode critique systématiquement pro (pour) un art qui est systématiquement anti (contre) »). L'argumentation aboutit à un renversement paradoxal de l'accusation, qui fait des tenants de l'avant-gardisme et de la liberté les champions d'un nouvel « académisme » et les véritables censeurs (« C'est lui, le consensus, qui mine de rien interdit d'interdire. Interdit tout jugement de valeur, interdits d'ennui nous sommes. C'est ce que j'ai appelé par ailleurs l'âge de la liberté sans choix »), et, finalement, les authentiques réactionnaires : « Les chroniqueurs d'art qui eux pendant ce temps, pour mille fois moins d'argent, continuent à défendre bec et plume des œuvres et anti-œuvres dont ils croient que seuls les bourgeois les méprisent — quand, au contraire, ce sont ceux qui méprisèrent Manet qui aujourd'hui respectent Warhol. »

Aussi la dernière cible de l'attaque est-elle plus victime que coupable, puisqu'il s'agit du public, cette « *vox populi* culpabilisée par un siècle de discours progressiste ». Berné par les critiques, aveuglé par sa propre peur de ne pas voir (« Aveugles nous l'aurons été, par là même, aveuglés par notre souci de ne pas l'être »), il serait auto-illusionné par cette « hallucination collective » qu'est la « néophilie » : « Notre siècle fait preuve d'un aveuglement aussi opaque à propos de l'art contemporain. Comment ? Par souci de ne surtout pas reproduire l'attitude conservatrice qui permit au XIX^e siècle de maudire ses artistes. Cette fois l'élite de l'opinion esthétique ne se fera pas dire qu'elle a laissé passer Van Gogh et tant d'autres. Aussi est-elle prête à accueillir toute nouveauté, toute nouveauté *a priori* lui paraît significative. C'est la *néophilie*, qui aux yeux des générations à venir caractérisera l'art moderne et frappera d'inanité les trois quarts de la production artistique du XX^e siècle, au bas mot. » Ou encore, plus simplement, c'est le « snobisme » (« le consensus snob autour d'une œuvre comme celle de Warhol ») et la « peur du ridicule » qui paralysent le jugement. Comme dans le conte d'Andersen : le roi est nu...

Si Domecq est aussi virulent dans l'attaque, c'est qu'il a quelque chose à défendre : une autre conception de l'art, d'autres artistes, une autre pratique de la critique, un autre regard. Il prône d'ailleurs explicitement une « nouvelle critique d'art », même si les quelques chapitres consacrés à défendre ce qu'il aime n'ont guère de chances de convaincre ceux qui attendraient du polémiste de solides valeurs alternatives. Car les artistes qu'il défend — Matta, Ernst, Giacometti — sont incontestablement des valeurs sûres, mais pas précisément contemporaines, ce qui semble réduire à bien peu de choses la possibilité d'un art contemporain acceptable selon les critères de l'auteur : le pamphlétaire se distingue beaucoup plus sûrement par ce qu'il attaque — comme lorsqu'il s'exerce à minimiser l'importance de Picasso — que par ce qu'il défend.

Et s'il invoque le « légitime exercice de tri dans l'art contemporain », le problème demeure qu'il ne trie guère lui-même puisqu'il semble ne rien garder de l'art contemporain. Aussi pourrait-il être accusé de pratiquer la même esthétique « en bloc » qu'il reproche à ses adversaires : si eux acceptent (presque) tout (du moins tout ce qui est parvenu à la notoriété), lui-même semble (presque) tout refuser. Son argumentation serait à coup sûr plus convaincante s'il proposait une ligne esthétique permettant d'intégrer un certain nombre d'artistes contemporains.

Et lorsqu'il intervient en théoricien plus qu'en critique d'art, les valeurs qu'il défend n'ont pas, non plus, toute la force de conviction nécessaire. Elles reposent essentiellement sur deux principes. Le premier est une esthétique de l'ineffable, dès lors que « l'œuvre forte est précisément celle dont toujours quelque chose échappe à ce que d'elle les mots de la pensée ont pu saisir ». Le second principe est la distinction entre valeur interne (picturale) et valeur externe (existentielle) des œuvres d'art : distinction qui gagnerait à être systématiquement appliquée, mais que l'auteur lui-même pratique à contresens lorsqu'il l'utilise pour invalider telle démarche conceptuelle. Ainsi, lorsqu'il accuse Buren de ne pas « nous ouvrir les yeux sur le monde » (« Mais Buren, au sein de cette catégorie d'artistes, désigne-t-il les lieux à notre attention ? Ses rayures, sur une place publique, sous des tableaux de musée, sur des bistrots et des voiliers, sur des autobus à la place de la publicité, nous ouvrent-elles les yeux sur ce que nous ne voyons plus à force de le voir ? Aucunement : quand nous voyons ses rayures, le déclic mental se fait, aussi simpliste que son procédé : nous voyons Buren. D'où le profond sentiment d'ennui dont je parlais »), il dit exactement — mais sous forme négative — ce que Buren a probablement cherché à créer et qu'il est, en tout cas, parvenu à produire, de l'aveu même de ses détracteurs : « Loin de nous ouvrir les yeux sur le monde, Buren nous oblige à voir une

marque, la marque Buren, qui n'est pas de lessive ni de voiture, mais d'artiste. Et quel artiste... Des rayures. Ainsi Buren a-t-il réalisé ce que la publicité n'a encore jamais fait : promouvoir une marque sans produit, un sigle sans autre référent que lui-même. » Domecq interprète donc comme visant un référent extérieur, c'est-à-dire relevant du monde vécu et d'une attente existentielle, des démarches *in situ* qui ne peuvent prendre le sens et la valeur qui leur sont accordés qu'en les interprétant comme une entreprise interne au monde artistique, visant à créer un monde spécifique : « Loin de pointer l'attention vers ce qui les environne, les rayures de Buren captent toute l'attention à leur profit. » Dénonçant l'absence dans l'œuvre de ce dont l'œuvre, justement, se désintéresse ostensiblement, la critique porte à côté de son objet.

On trouve là une propriété remarquable des réactions de rejet de l'art contemporain : c'est qu'en désignant l'objet de leur indignation, et en tâchant d'argumenter celle-ci, elles décrivent très précisément — et souvent plus précisément que bien des herméneutiques élogieuses — ce qui fait la spécificité du travail de l'artiste. C'est ainsi que Boltanski (Christian) ne pouvait sans doute espérer évocation plus suggestive de son travail que cette attaque en forme d'interrogation, dont Benjamin ou Blanchot n'auraient peut-être pas renié les termes : « Encore une fois, il doit y avoir une raison à cette surdité et cet aveuglement volontaires chez ceux qui reçoivent l'œuvre de Boltanski, et manifestement cette raison détourne de l'œuvre à chaque fois qu'on en approche. C'est comme une aura qui, dans le projet de Boltanski, nimbe ses autels et en brouille la perception. Qu'est-ce qui, donc, dans son projet, produit cette inhibition de la pensée, cette interdiction de recul, ce suspens de perception ? »

Tour à tour polémiste ou pamphlétaire, critique d'art, historien de la culture ou théoricien (et ce mélange des genres, tel qu'il se pratiquait à l'origine de la critique d'art, est un autre

des symptômes de la crise dans laquelle l'art contemporain a plongé l'esthétique), Domecq déploie ainsi divers argumentaires qui n'ont guère de chances de convaincre que des convaincus. Mais s'agit-il de rien d'autre, en cette affaire, que de donner des arguments aux convaincus, en durcissant les oppositions entre clans ? On retrouve là le point commun aux rhétoriques pamphlétaires ⁵ : il s'agit bien d'une stratégie d'agression verbale en guise de défense contre l'exclusion dont s'estime victime celui qui se trouve seul ou, du moins, en position de faiblesse, face à un groupe perçu comme dominant et dont l'exclu conteste la légitimité ; l'insistance sur les exclusions dont sont victimes les artistes défendus par l'auteur, au premier rang desquels Matta, est d'ailleurs symptomatique de cette prégnance du sentiment d'exclusion — laquelle est une constante des rejets de l'art contemporain.

Si Warhol est la cible préférée de Domecq, il a fait également l'objet d'un ouvrage *critique* au double sens du terme, puisqu'il s'emploie à disqualifier l'artiste tout en investissant pleinement le registre de la critique d'art, plutôt que celui du pamphlet — ce qu'atteste un style beaucoup plus détaché que celui de Domecq. Son titre en explicite d'emblée le propos : *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Quant à son contenu, il nous permet justement de comprendre pourquoi Warhol fait à ce point figure de cible.

Hector Obalk s'emploie à décliner systématiquement ce en quoi Warhol transgresse les règles traditionnelles de l'authenticité artistique ^a. Ce faisant il ne cherche pas tant, comme Domecq, à nier le caractère artistique de son œuvre qu'à en minimiser la valeur, tout en montrant en quoi elle contribue à modifier, voire à inverser radicalement, la définition de l'art (ce

5. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.

a. Tout ce paragraphe consiste en l'analyse, tout à fait légitime d'ailleurs, de Heinrich sur Warhol, à partir de certains éléments de la description que je fais de son œuvre. Mais, pour ma part, je ne crois pas avoir cherché, du moins intentionnellement, à montrer que l'œuvre de Warhol transgressait les « règles traditionnelles de l'authenticité » ni qu'elle « modifiait ou inversait radicalement la définition de l'art ». Je considère notamment que la « division du travail » (qu'on retrouve dans le théâtre, l'architecture, le cinéma ou les fresques de Michel-Ange) caractérise certains genres artistiques, aussi bien traditionnels que modernes, et pas d'autres. Quant à la substitution de l'artiste Warhol par une machine, elle occasionnerait en effet un véritable renversement du concept d'art chez cet artiste... si elle avait effectivement eu lieu. Or j'espère avoir montré que, malgré ses déclarations facétieuses, Andy Warhol *is not a machine* puisqu'il est un directeur artistique. Mais, qu'on me comprenne bien, je ne cherche pas à me faire plus avant-gardiste que l'avant-garde en « reprochant » hypocritement à Warhol de faire du joli à la main, comme on a reproché à Buren de faire de la décoration ou aux nouveaux réalistes d'avoir « esthétisé le *readymade* ». Bien au contraire, si Warhol n'était rien de plus qu'une machine, je n'en conclurais pas qu'il « renverse la définition de l'art », mais, plus « réactionnairement », qu'il ne fait tout simplement pas « de l'art ». Or Andy Warhol est, à mon sens, un artiste à part entière — qui pratique un art authentiquement mineur.

b. Le modèle des médias ne me semble contredire les « réquisits de l'authenticité artistique... hérités du romantisme » que s'il caractérise le « faire artistique » de l'artiste et non le « sujet traité » dans son œuvre. Or cette citation concerne bel et bien le thème et non la forme de l'œuvre.

c. Comme je ne pense absolument pas que les tableaux de Warhol sont en général « moches », je me permets de préciser le contexte de cette citation. Le jugement qui y est proféré ne concerne que les tableaux réalisés pendant l'époque charnière de l'artiste, entre expressionnisme abstrait et pop art, qui va de fin 1959 au début de l'été 1962, c'est-à-dire juste avant les premières *Marilyn* d'août 1962. (Jugement d'ailleurs souvent partagé par les défenseurs sévères d'un « grand Warhol » pour qui ne comptent que les années 1962-1965.)

HECTOR OBALK

qui est bien le propre de la modernité artistique) : « C'est de l'art, mais si moderne, qu'il a tout l'air de ce qui n'en est pas : mécanique, impersonnel, reproductible, banal, vulgaire. » Il souligne ainsi le manque de compétence technique en matière de dessin d'après modèle : « Contrairement à ce qu'il avait annoncé... Warhol n'a jamais su "dessiner n'importe quoi". Même les chats de son joli portfolio publié en 1955 n'ont jamais été *croqués* d'après la dizaine de modèles vivants qui peuplaient pourtant son appartement... mais purement et simplement *décalqués* d'après un livre d'images. »

En découlent quelques conséquences également paradoxales, telle la préférence accordée à la machine plutôt qu'à la main : « L'idéal était de trouver le moyen de reporter directement sur la toile une image de quelque définition qu'elle soit... sans avoir à la dessiner ni à la décalquer, bref sans faire intervenir la main-de-Cocteau qui pendait au bout du bras droit de Warhol — celle que Cocteau appelait justement "la main tremblante de l'artiste". Ce procédé idéal, cette machine à faire les tableaux de Warhol à sa place, c'est justement la technique du report photo-sérigraphique... *Si je peins de cette manière, c'est parce que je veux être une machine.* Par ce si célèbre *statement*, il est sûr que Warhol met en difficulté ses détracteurs qui n'osent plus lui reprocher de n'être qu'une machine. » C'est également l'emprunt au monde industriel et non plus artistique, artisanal ou littéraire : « Formellement, le pop'art américain se caractérise par une iconographie du quotidien et du monde industriel, traitée "industriellement", du moins en apparence. » C'est encore la délégation de l'exécution à des tiers, en une division du travail qui contrevient aux attendus traditionnels de l'individualité artistique : « Warhol confie souvent la réalisation "picturale" à ses assistants. C'est pourquoi on a appelé son atelier *factory* — l'usine à faire de l'art. »

Outre sa technique, son attitude personnelle manifeste aussi

un affranchissement systématique à l'égard des comportements hérités du romantisme. Ainsi, plutôt que l'implication de l'artiste maudit, il choisit le détachement du dandy : « Idéologiquement, les pop'artistes préfèrent le dandysme aux attitudes existentielles, la distanciation à l'introspection et l'anecdote au sacré. » Plus contradictoire encore avec les réquisits de l'authenticité est sa proximité avec les médias (« L'œuvre de Warhol serait ainsi comme un imagier rudimentaire définissant le vocabulaire de base du monde médiatique » ^b) et son souci du public : « Qu'il demande perpétuellement l'avis de son entourage... pourrait laisser supposer que Warhol ne sait pas vraiment ce qu'il veut ou qu'il cherche à voler les idées d'autrui... En fait, ce qui importe avant tout à Warhol, c'est que ses œuvres répondent aux impératifs que Duchamp avait déjà assignés à l'œuvre d'art : appartenir pour moitié à son auteur et pour moitié à ses regardeurs. » Et c'est, plus généralement, sa tendance à se déterminer en fonction d'autrui, quitte à adopter des attitudes contradictoires : « En expliquant à Karp que Lichtenstein et lui font *le même genre de choses*, et à Castelli qu'ils ne font *pas du tout le même genre de choses*, Andy prend conscience des difficultés que pose le *positionnement d'une marque*. »

Ce dernier argument est systématiquement utilisé par Obalk, qui s'emploie à montrer non plus seulement les décrochages opérés par Warhol envers les conceptions en usage dans l'univers artistique, mais aussi ses affinités avec un autre univers : celui de la publicité et du marketing. Son œuvre en effet possède « les qualités attendues d'un bon concept publicitaire : répondre à la stratégie adoptée, positionner la marque dans un créneau non préempté, ne pas être tributaire de la réalisation, autoriser des déclinaisons futures, ne pas trahir la "vérité du produit" ». C'est, notamment, l'utilisation des méthodes du marché publicitaire : « De la première carrière publicitaire de Warhol-années cinquante à l'aventure avant-

gardiste de Warhol-années soixante, les traits communs sont nombreux : goût pour les techniques de reproduction (dessins tamponnés), travail à la chaîne annonçant la “*factory*” (soirées de coloriage), recherche de “bonnes idées” susceptibles de fonder une déclinaison d’images (édition de portfolios), sens des relations publiques (mailing aux D. A. de New York), compositions séquentielles de nombreux dessins (certaines illustrations pour Miller), recherche iconographique en bibliothèque, dessin ou calque. » C’est également le fonctionnement par stratégie délibérée, qui va de pair avec une évolution non linéaire, des sauts dans la démarche créatrice : « Or le saut créatif — c’est de ce joli mot qu’on qualifie une bonne stratégie — que Warhol effectue en moins de deux ans de recherche est assez extraordinaire... » C’est enfin la stratégie de « préemption de territoire », que l’on pourrait dire aussi de « plantage de drapeau » (« Le territoire avait été préempté ») : « Avant-gardistes et gens de marketing savent bien qu’en revendiquant la liberté du vol, ils subissent en retour l’interdiction de voler les voleurs. En d’autres termes, s’ils ont le droit de faire ce qu’ils veulent, ils doivent, en contrepartie, être les premiers à le prendre. »

Obalk interprète ainsi la biographie de Warhol comme une succession de choix stratégiques délibérés, trahissant l’antériorité de la création d’une identité d’artiste par rapport à la création d’une œuvre : « Comme les tableaux sont encore assez moches ^c, il lui faut choisir entre deux voies : celle consistant à améliorer sa peinture (pour soutenir la comparaison avec Johns ou Rauschenberg) ; celle consistant à améliorer son concept (pour éviter cette comparaison). Face à ce dilemme entre l’art et l’avant-garde, Warhol choisit d’instinct la seconde solution et deviendra *pop’artiste* (tandis que Jim Dine, par exemple, qui “choisit” la première solution, deviendra *peintre*). » Il met en évidence son habileté dans les stratégies de positionnement : « Trop picturaux, ses tableaux n’étaient pas assez nouveaux

pour être considérés avec égard dans le champ de l'art contemporain. Trop mécaniques, ils risquaient d'être identifiés à l'image publicitaire dont ils s'inspirent, et leur auteur à un *commercial artist*. Il fallait donc que la marque des objets dépeints (Coca-Cola, Campbell, Kellogg's...) soit suffisamment connue pour que Warhol ne puisse pas être considéré comme l'auteur de ces images, mais comme celui de l'idée qui consista à les utiliser — c'est-à-dire à les resservir telles quelles sur la surface d'une toile. » Enfin, le cynisme de la démarche ainsi réinterprétée implique le reniement et la dissimulation du passé (« Au moment de réaliser ses premiers tableaux pop, il reniera son passé d'illustrateur, et, lors de ses premières rétrospectives à la fin des années soixante, il veillera à ce qu'aucune œuvre de cette époque ne soit exposée ») autant que le mensonge délibéré sur son propre parcours : « Tandis que dans les années cinquante, il prétendait mensongèrement exposer dans de nombreux grands musées contemporains, voilà que, avec une rare intuition, il prétend tout aussi mensongèrement dès sa première interview dans *Art in America*, en 1962, être un autodidacte. À la moindre visite d'une personne "respectable" du milieu de l'art, il se fait passer pour plus sous-cultivé qu'il ne l'est. »

De cette froide et ludique mise à plat de tout ce qui, chez cet artiste, contrevient aux réquisits de l'art, Obalk — passant de l'analyse à l'évaluation — tire un constat de non-valeur artistique ^d: « Warhol a dont réussi à magnifier Marilyn — mais elle était déjà magnifique. Il a fait de la boîte Campbell un symbole — mais c'était déjà un must. Il a dramatisé quelques photos de presse — ô combien dramatiques. Warhol n'a pas "rien fait" pour autant. Sa peinture offre l'occasion d'apprécier quelques couleurs en plus ou en moins, quelques effets de formats et de cadrages inattendus, c'est-à-dire d'apprécier un talent, comme nous l'avons déjà dit, de directeur artistique. Parce que la présence de belles femmes et de scènes d'horreur

d. Plutôt que de montrer la « non-valeur artistique » de ces œuvres, j'ai plus exactement cherché à montrer combien y était exigüe la paternité artistique de leur auteur, selon un raisonnement que je me permettrais de résumer à nouveau, quitte à y apporter, grâce à la critique de Nathalie Heinich, un nouveau développement.

En tant qu'objets offerts à la contemplation et au jugement d'autrui, les œuvres de Warhol invitent à un questionnement du genre : « Voici un portrait de Marilyn. Marilyn n'est pas exactement n'importe qui et c'est devenu un mythe bien avant que Warhol ne s'y intéresse. Ce portrait est avant tout photographique et la photo est de Gene Komman. Enfin, la reproduction est sérigraphique, et la sérigraphie est relativement machinique. Donc, qu'est-ce qui revient à Warhol ? »

À ceux qui répondent à cette question : « Les couleurs, l'échelle, le cadrage... », je dis : « Art de l'affiche et direction artistique ». Mais d'autres répondent : « Le modèle et la photographie n'ont aucune importance dans un Warhol, car il s'agit d'une mise en abîme de l'imagerie médiatique enfin mise à nu par le seul Warhol. » Hormis le fait que ce cliché littéraire et idéologique ne sauve à mon avis pas la qualité d'un tableau, je rappelle à ces derniers que, comme par hasard, le portrait de la beaucoup moins mythique Jerry Hall donne lieu à un Warhol beaucoup moins apprécié (exemple donné parmi cent autres).

Aujourd'hui, je pense que ce n'est ni le talent graphique de Warhol qui explique son énorme consécration *post mortem*, ni le discours « critique » et « dénonciateur » que certains lui prêtent, mais le simple fait que ses images médiatiques et colorées aient été fixées sur de la toile tendue sur châssis, c'est-à-dire sur le support conventionnel de la peinture. Si Warhol n'avait produit ses affiches que sur du papier, il serait un directeur artistique plus ou moins reconnu. En les fabriquant sur de la toile, donc pour des galeries et des musées, il devient un peintre (puisque'il s'agit de toiles traditionnelles) mais d'avant-garde (puisque'elles ne sont pas « peintes » au pinceau) — c'est un argument que j'ai développé trop rapidement à la page 32 de mon livre, au début du dernier paragraphe.

Mes adversaires, se refusant à reconnaître qu'ils auraient ainsi pu confondre la chose avec son média (la toile et la galerie ont fait qu'il s'agirait à leurs yeux d'« art » et non de « graphisme »), retournent souvent, à ce stade de la discussion, aux arguments formels sur la « présence inexplicable des œuvres » (voir notamment Daniel Soutif dans *Libération*, juin 1990). Arguments qui m'obligent alors à revenir sur l'*authorship* de cette présence inexplicable et boucler ainsi l'algorithme de toute ma « démonstration » sur le début.

HECTOR OBALK

n'a jamais suffi à ce qu'on puisse féliciter une œuvre d'«embrasser la beauté et la mort», et parce que l'étendue des thèmes évoqués par sa peinture n'est que le triste miroir de la collection des images qu'elle rassemble, Andy Warhol n'est pas un grand artiste. »

À ce point, le sociologue aurait envie de prendre le relais du critique en complétant son analyse. Car Warhol a « fait » un peu plus que d'être un bon directeur artistique : il a fait en sorte qu'un bon directeur artistique soit internationalement reconnu comme un grand artiste — au point qu'il faille tout un livre pour démontrer le contraire ⁶. Ce serait justement le travail du sociologue — et non plus du critique — que de comprendre comment s'est opérée l'accréditation de Warhol-directeur artistique au titre de Warhol-grand artiste. Le livre d'Obalk a le mérite d'ouvrir la voie à une telle investigation, ce que ne fait pas celui de Domecq, dont les capacités analytiques — sur un même sujet et avec une position également critique — semblent bridées par l'intention dénonciatoire. Entre la stigmatisation répétitive du polémiste et l'analyse descriptive que proposerait le sociologue, le travail d'Obalk expérimente une voie intermédiaire, investissant un registre *critique* au double sens du terme : à la fois sélectif dans l'évaluation (sélection dont Domecq reproche à l'institution critique d'être

6. La démonstration, là encore, ne convainc guère que les convaincus, comme en témoigne le court compte rendu de son livre dans *Art Press* (149, 1990), qui s'emploie en quelques lignes à disqualifier l'ouvrage en remettant son auteur à la seule place qui peut lui être faite dans ce milieu apparemment peu ouvert à la contradiction : celle de quelqu'un qui « n'est pas un grand critique d'art », parce qu'il ne pratique pas l'herméneutique, cette technique de commentaire devenue le principal registre discursif en matière d'art contemporain. Comme l'explicite avec limpidité l'auteur du compte rendu, la démarche d'Obalk est « le contraire de la démarche de l'historien d'art, qui lui n'en a jamais fini de s'enfoncer dans les méandres de sens qu'engendre une œuvre d'art ».

incapable) et analytique dans la description, couvrant non seulement l'effet des œuvres sur les spectateurs mais aussi la production de cet effet par l'artiste (analyse dont les spécialistes d'art contemporain reprochent à Domecq d'être incapable).

Par-delà leur valeur de symptôme de la crise affectant les valeurs artistiques, ces deux livres ont donc également l'intérêt de poser de façon cruciale la question de la différence entre dénonciation critique et analyse sociologique. C'est aussi, plus généralement, pourquoi il vaut la peine d'examiner ces approches critiques de l'art contemporain : parce qu'elles aident à spécifier ce que peut être une analyse proprement sociologique de la question esthétique aujourd'hui.

NATHALIE HEINICH

Sous l'apparente neutralité, l'aveu idéologique.

Réponse à un commentaire parmi d'autres

Je n'ai pas pour habitude de répondre aux écrits qui dénaturent mes écrits sur l'art. D'abord parce qu'ils ne me surprennent pas : la mauvaise foi et les procès d'intention ne sont pas choses nouvelles en ce monde et sont les moyens ordinaires de toute vulgate en position d'interdire qu'on discute ses présupposés et applications. Des jésuites aux staliniens, la vulgate est violente à proportion de sa peur du travail de la vérité, elle ne peut tolérer la discussion sur ses présupposés et ses œuvres parce que la discussion l'expose à trouver en face une violence minoritaire mais libératoire. C'est bien ce qui caractérise le débat esthétique depuis un bon quart de siècle, c'est bien en fonction de cela que j'étais sorti du silence pour écrire ce que j'avais observé tout au long de cette période. Autre motif pour ne pas répondre : ces écrits contre quiconque ose discuter confirment mon analyse de départ, à savoir que, pour que certaines œuvres aient été imposées comme les plus

significatives de l'art dit contemporain, il fallait que le débat critique eût été farouchement surveillé, sérieusement verrouillé. Confirmation dès qu'on essaie de le dire. Et cette confirmation, personne ne pourra plus jamais la nier : la meute a laissé trop de traces, de textes, et je trouve très bon que ces documents soient là, noir sur blanc, à la disposition de l'avenir. Ainsi, l'énormité des mensonges qu'ont débités sur mon compte les Didi-Huberman (dans l'ouvrage que cite pieusement Nathalie Heinich), les Salgas (très fort pour taper au micro de France Culture avec ses pareils — craindrait-on de m'accorder le minimum de temps de parole ?), les Dagen (lui aussi très fort de la censure qu'exerce contre moi le journal *Le Monde* à la suite de mon analyse de la collusion entre Sollers et *Le Monde des livres* — dans *Le Pari littéraire* —, moyennant quoi, le courageux peut tranquillement me reprocher, dans son inénarrable compte rendu de mon livre en mars 1994, de n'avoir pas dit ce que j'ai dit et d'avoir dit ce que je n'ai jamais dit), ou les éditoriaux d'*Art Press*, pétris de comique involontaire tant ils pratiquent, comme Didi-Huberman et compagnie, le raisonnement en bout-de-ficelle-selle-de-cheval : exemple, si vous trouvez très faible la proposition esthétique de Buren c'est que vous êtes « contre » le contemporain (!), et si vous êtes « contre » le contemporain, c'est évidemment que vous êtes prêt à parler d'« art dégénéré », donc vous êtes au moins un réactionnaire et un « poujadiste » (*sic*), d'ailleurs Le Pen n'aime pas Buren, comme quoi, hein... ; et bien d'autres pareillement, dont le style sent la joie et la peur de la meute, se sont avoués curieusement menacés alors qu'ils ont tous les supports pour eux, toutes les instances officielles et privées, tous les moyens de publier et de parler, d'exposer tout ce qu'ils veulent, tous les moyens de frapper et de censurer — bref, les lecteurs qui se reporteront aux articles sur lesquels je viens de passer comprendront pourquoi ils sont précieuses traces : leurs auteurs croient que le débat se joue sur notre courte période,

mais les écrits restent. Instructifs documents que ces écrits qui, avec une volupté non dissimulée, pratiquent systématiquement l'erreur de lecture volontaire sans que cela gêne le moindre de ces intellectuels. On ne pouvait mieux confirmer ce que diagnostiquait mon livre, à savoir qu'il était plus que temps d'essayer de débloquent le débat spécialisé sur la production artistique d'après-guerre.

Que mon livre et mes écrits suivants soient une tentative pour faire le tri dans cette production, Nathalie Heinich non plus n'a pas plus voulu le comprendre, ou plutôt elle ne l'a pas pu, parce qu'elle ne voit tout simplement pas qu'il y a des œuvres remarquablement faibles dans ce que d'aucuns tiennent à ranger en cette improbable catégorie d'« art contemporain ». Et elle ne parvient pas à concevoir que, si on les juge faibles, ce n'est pas en fonction de critères réactifs, passésistes. Néanmoins, à Nathalie Heinich j'accepte de répondre, d'une part en raison de la qualité de ses ouvrages sociologiques ; d'autre part parce que son texte sur mon livre est plutôt émouvant, je trouve — touchant, même. Touchant d'aveux idéologiques inconscients. Elle se montre ingénument dupe de l'apparente neutralité de son propre ton, qu'elle croit objectif, scientifique, et dont elle croit que les lecteurs seront pareillement dupes. Le seront ceux qui voudront, c'est-à-dire ceux qui, comme elle, jugent à partir d'une idéologie dont ils n'ont pas conscience. Ingénue cécité. Cécité car, on le sait, l'idéologie qu'on colporte en toute inconscience de cause c'est l'idéologie dominante qui, parce qu'elle domine les esprits, est la seule invisible parmi les idéologies dont, hors la servitude involontaire, nous avons le choix. Moyennant quoi les conservateurs, en politique par exemple, proclament toujours qu'il faut éviter l'idéologie. C'est de bonne guerre : l'idéologie qui domine, étant la moins visible, passe pour « naturelle » ; on peut donc faire croire qu'il n'y a pas d'idéologie dans les choix qu'on opère. En esthétique de même, bien entendu. Le texte de Nathalie Heinich avoue

involontairement les présupposés de l'idéologie qui doit « aller de soi ». Dès lors qu'elle juge à partir de ces présupposés, dont j'ai pourtant écrit, dès la première phrase d'*Artistes sans art ?*, que je les discutais au sens de l'élémentaire *disputatio* sans laquelle il n'est tout simplement pas de vie intellectuelle, Nathalie Heinich ne peut qu'accumuler les incompréhensions. Et comme il est contraire à la discussion intellectuelle d'en rester aux incompréhensions, dissipons un à un les préjugés qui les ont causées.

En bonne méthode, Nathalie Heinich commence par poser le principe à partir duquel elle va évaluer mon livre : « Si l'on adoptait le modèle proposé par Georges Didi-Huberman ». Et, premier élément de ce modèle : le « pôle tautologiste », dans lequel elle me classe. Premier problème : deux de mes textes à paraître prochainement (dans la revue *Esprit*, au mois de juin, et dans la revue *Opus*, au mois de septembre) montrent les apories de l'esthétique de la tautologie inaugurée par Frank Stella et développée par le minimalisme, avec analyse de l'exégèse que Didi-Huberman lui a consacrée dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Or ces deux textes à paraître sont la suite directe de chapitres d'*Artistes sans art ?*, ceux notamment sur Frank Stella, sur Robert Ryman, sur le concept que j'ai proposé d'« objet spéculatif » — autant de chapitres de démonstration, textes et œuvres à l'appui, qui font d'ailleurs qu'on se demande pourquoi Nathalie Heinich tient tant à répéter que mon livre souffre d'un « manque d'esprit d'analyse ». Dire d'un livre qu'il n'est pas démonstratif alors qu'il l'est, c'est aussi désobligeant pour le livre que pour l'article qui en rend compte. Mais cette erreur ne me paraît pas volontaire de la part de Nathalie Heinich ; c'est plutôt qu'elle ne comprend sincèrement pas, et on va voir tout à l'heure pourquoi elle ne pouvait comprendre les analyses qui structurent *Artistes sans art ?* En tout cas, étant donné que le tact d'auteur impose que ce ne soit pas moi qui dise que mes

écrits sont démonstratifs, je laisse le lecteur en juger par mon livre et les textes que j'ai mentionnés. Il constatera que Nathalie Heinich me range à toute force dans la catégorie de l'esthétique tautologique que je réfute. Catégorie inadéquate, par conséquent. C'est gênant sur le plan de la méthode.

Autre erreur méthodologique, qui vient juste après cette première pétition de principe inopérante (énoncé après énoncé je reprends ; j'ai en effet pour habitude de procéder méthodiquement : le lecteur n'a qu'à se reporter à ma façon de citer largement, très largement, sans coupes tendancieuses, les textes critiques que j'analyse — mais cela non plus n'est pas analytique sans doute). Au deuxième paragraphe, donc, Nathalie Heinich développe logiquement le principe classificatoire en vertu duquel elle lit mon livre : il y aurait d'un côté le milieu des spécialistes, et de l'autre les « tautologistes très présents dans le grand public ». Ceux-ci ont le nombre, ceux-là ont l'Histoire de l'art. Deux « univers hétérogènes », tellement « que les uns et les autres [n'ont] guère d'occasions de s'affronter ». Et donc je serais le « mécréant » qui « aurait fait irruption du premier univers au second ». Ma commentatrice n'a pas tort, c'est en effet ainsi qu'une certaine confrérie m'a perçu — c'est-à-dire, au-delà de moi, qu'elle perçoit comme « scandaleux » quiconque estime que certains artistes qu'elle a imposés donnent une consternante image de l'art dit contemporain. Mais où la sociologue perd d'emblée sa neutralité, c'est qu'elle reprend cette catégorisation, pour le moins schématique, fort intéressée, dont le milieu ne veut pas sortir, et pour cause : cela permet de classer ceux qui cautionnent les tendances dominantes de l'art dit contemporain dans la catégorie de ceux qui savent et qui sont dans le sens de l'Histoire, et les autres dans la catégorie des non-spécialistes, de ceux qui ne savent qu'à demi, donc de ceux qui ont toujours refusé l'art vivant de toute époque depuis Manet au moins. Comment une sociologue peut-elle en rester à une distinction si

datée (de l'époque de Manet justement), si manichéenne, si tactique, et même si vulgaire puisque tendant à disqualifier *a priori* comme non-spécialiste quiconque ne souscrit pas aux préjugés de l'obéissance ? En ressortant cette catégorisation qui n'a de fonction que dissuasive pour verrouiller le débat, Nathalie Heinich avoue d'emblée qu'elle se place du côté de ceux qui estiment qu'on ne peut qu'avoir mal compris, qu'on ne peut qu'en être resté à des critères esthétiques passés si on montre l'inconsistance des œuvres de Buren, Warhol, Raynaud, Boltanski (et qu'on ne me reproche pas de les avoir choisis, ce n'est sûrement pas ma faute si on a présenté ces artistes comme les plus représentatifs de l'art dit contemporain) ; à partir de là, il ne reste plus qu'à faire la leçon à ceux qu'on suppose incapables de démonstration.

Nathalie Heinich aurait mieux fait de tenir compte de la catégorisation que je propose dans mon livre (parfois je me demande si elle l'a vraiment lu ; on a plutôt l'impression qu'elle en a grappillé quelques morceaux en fonction des *a priori* propagandistes distillés par le microcosme et qu'elle n'a pas songé un instant à mettre ceux-ci en emboîtement ; c'est comme ceux du milieu qui m'écrivent que je suis d'extrême droite ; aveu d'inlecture, d'autant que mes écrits politiques, entre autres, sont on ne peut plus clairement propositionnels en termes de démocratie économique, qui est l'horizon de la gauche. Ceci pour dire que mieux vaut s'informer avant de répéter la propagande, on éviterait de laisser des traces ridicules ; et pour dire que Nathalie Heinich n'entre pas du tout dans cette catégorie, d'où la discussion présente). À propos donc de la trop commode distinction entre spécialistes et hypothétiques non-spécialistes, Nathalie Heinich aurait mieux fait de tenir compte de la catégorisation que mon livre propose. J'y écris, clairement et à plusieurs reprises, que la notion de public(s), même au pluriel, n'est pas pertinente pour apprécier la qualité des œuvres. Je lui préfère la catégorie du connaisseur,

héritée du XVIII^e siècle, pour dire que le seul public qui fait et a toujours fait la vitalité de l'art neuf, c'est celui constitué par les individus, disséminés dans ledit « grand public », qui s'y connaissent autant que les artistes et les critiques d'art. Si Nathalie Heinich n'a pas compris, ou pas lu, cette catégorisation pourtant plus opératoire parce que plus conforme à la situation réelle, c'est que la catégorisation qu'elle a héritée de Didi-Huberman et du milieu est plus intéressée. Intéressée au sens où elle sert à reproduire une rente de situation rhétorique. On voit ici que la neutralité de ton sociologique est un instrument rhétorique au service d'une idéologie qui se préserve et qui pour cela impose le partage des rôles qui l'arrange. Cette violence-là, Nathalie Heinich ne la perçoit pas ; mais elle est aussi visible que les gros traits de sa grille d'analyse.

Confirmation que la neutralité cache mal un parti pris « qui n'a guère de chances de convaincre que les convaincus », comme Nathalie Heinich ne croit pas si bien dire. Elle boucle la part de l'article qu'elle me consacre en ressortant, très logiquement là encore (d'une logique d'idéologie qui se croit invisible), la catégorisation exclus / élite posée initialement : « Il s'agit bien d'une stratégie d'agression verbale en guise de défense contre l'exclusion dont s'estime victime celui qui se trouve seul... face à un groupe perçu comme dominant... » On voit là le résultat de l'initial schéma : effectivement, dès l'instant où Nathalie Heinich souscrit au clivage entre « élite » et « grand public », elle ne peut que voir réaction, violence protestataire, là où il y a tout simplement révolte, rébellion face à des œuvres dont elle pense qu'on ne peut que les apprécier pour peu qu'on cesse de juger en fonction de critères esthétiques obsolètes.

Cela dit, qu'une sociologue spécialisée en vienne à considérer que toute révolte exprime un besoin de revanche contre

l'exclusion, bref que la révolte ne soit que ressentiment, c'est trop énorme pour qu'on ne s'interroge pas plus avant sur ses motifs. Ils sont transparents : il suffit de remonter au principe de lecture préalable qu'elle a posé, et qu'elle dit reprendre de Didi-Huberman, dans le livre que Nathalie Heinich cite d'emblée (*L'Art contemporain en question*, éditions du Jeu de paume, 1994) et où les auteurs ont réagi en meute à ce qu'ils ont estimé être une attaque massive contre l'art contemporain — tellement massive qu'elle est partie d'un individu, lequel individu a eu l'inconvenance d'exercer l'esprit de libre examen auquel tout le monde a pourtant droit (à moins que... ?) ; je conseillerais d'ailleurs à Nathalie Heinich d'exercer ses talents de sociologue sur les réflexes corporatistes et la rhétorique d'intimidation qu'a déclenchés l'exercice d'une parole qui discute les présupposés d'idéologie esthétique de ce qu'elle nomme « l'élite ». Toujours est-il que, dans ce livre corporo-collectif, Didi-Huberman, en service commandé, a développé contre moi la thèse du « ressentiment ». Allant jusqu'à dire que mon ton prouvait que j'enrageais de n'avoir pas assez de pouvoir. Il ne croyait pas si bien révéler sa mentalité corporatiste et son conservatisme moral. Mentalité corporatiste, car reprocher à un individu isolé de vouloir du pouvoir quand cet individu n'a que la possibilité contestée de publier par-ci par-là (Didi-Huberman en a beaucoup plus), c'est en fait lui reprocher de publier, donc de parler. Voilà qui est clair, du moins. Quant au conservatisme moral, c'est tout aussi transparent : tous les conservateurs et tous les réactionnaires en tous domaines ont toujours été écœurés par la révolte, ils n'ont pas idée de ce que c'est, donc pour eux il n'y a là-dessous que miasmes psychologiques. Considérer que l'esprit critique procède du seul besoin de revanche, d'une frustration de pouvoir, c'est prêter à l'autre ses propres buts existentiels, c'est s'avouer dominé par la logique de pouvoir et investi d'un pouvoir qui ne peut se payer le luxe d'une discussion nette.

Cela va loin sur le plan du droit au libre examen (dont je m'excuse, mais en tant qu'héritier des Lumières je ne permettrai à personne de m'en interdire l'usage) : cela revient à dire que n'ont droit à la critique que les gens convenables, sans « ressentiment » ni « sentiment d'exclusion », selon les termes de Didi-Huberman et Nathalie Heinich. Or ceux qui ne peuvent être soupçonnés de « ressentiment » sont ceux qui ont la notoriété — donc, la notoriété vaut compétence. Peut-on faire plus conservateur ?

Nathalie Heinich trouve cela opératoire, au point de fonder son compte rendu sur ce genre de batterie idéologique. Quant à moi — outre que, lorsque mon livre critique violemment ce qui nous fait violence, c'est textes et œuvres à l'appui, sans erreur de lecture volontaire, sans coupes sombres, sans rien inventer, et sans procès d'intention —, quant à moi, donc, je ne raisonne pas en termes d'exclus et d'élite, ce n'est d'aucune pertinence en esthétique ; je discute de la valeur des œuvres, pour cela je juge sur pièces, contrairement à ce que prétend Nathalie Heinich (les chapitres d'analyse picturale, sculpturale, sont majoritaires et détaillés dans mon livre). Et lorsqu'il est démontré que telles œuvres sont faibles, je mets en perspective les textes qui ont permis de prendre pour significatives ces œuvres qui ne sont que symptomatiques. Je ne vois donc pas comment je verrais « élite » en ceux qui sont prêts à toutes les intimidations pour défendre des œuvres dont je démontre l'inanité (oui... il y a des œuvres intéressantes et des œuvres qui le sont fort peu. Et ce n'est pas être réactif que de le dire, c'est exercer le jugement sans reproduire *a priori* l'idéologie esthétique dominante, c'est tout simplement exercer l'esprit critique — critique, j'ai bien dit). Avant donc de m'inventer je ne sais quel sentiment d'exclusion, ma commentatrice aurait mieux fait de lire le chapitre consacré aux quatre figures rhétoriques d'intimidation du *cultural correctness* à la française que j'analyse, une à une, dans *Le Pari littéraire*, publié en même

temps qu'*Artistes sans art ?* aux mêmes éditions. Si elle l'avait lu, elle aurait moins ingénument avoué son farouche parti pris. *Farouche*, le mot n'est pas trop fort quand on sait la teneur de l'article de Didi-Huberman qu'elle cite : car insinuer que ma pensée s'apparente au ressentiment qui nourrit les fascismes, c'est d'un tel esprit propagandiste que ç'aurait pu être passible des tribunaux, si j'avais eu l'esprit procédurier. Je tiens beaucoup à cet article de propagande contre moi et c'est pourquoi j'y renvoie sans cesse : le document est précieux pour l'avenir. Mais je m'étonne que quelqu'un comme Nathalie Heinich prenne ce livre corporatiste pour référence sérieuse, car cela veut dire qu'elle n'est pas du tout gênée par la vulgarité et les méthodes dudit procès d'intention. Elle n'a à la bouche à mon propos que ces mots de « violence », de « pamphlétaire » et de « polémique » — sur lesquels je vais évidemment revenir — mais, apparemment, il n'y a que la violence de la révolte légitime et argumentée qui l'indispose ; l'autre, la violence qui est prête à tous les mensonges et à toutes les salissures (qui n'est pas sans rappeler telles méthodes de propagande) n'indispose plus du tout, on prend même ça pour référence. Nous n'oublierons donc pas que c'est de là que vient le thème de la violence de l'exclu-qui-en-voudrait-à-l'élite-de-l'exclure.

Venons-en maintenant au fameux thème de la « polémique » et du « pamphlet », qui donne son tremblement à tout l'article de Nathalie Heinich. Là encore, l'aveu moral et idéologique est manifeste pour maints lecteurs (sauf pour les convaincus avant de l'être). Nathalie Heinich ne comprend tout simplement pas que c'est grave que, pendant plusieurs décennies, on ait imposé aux connaisseurs des œuvres aussi indigentes que celles qui me révoltent. Nathalie Heinich ne comprend pas qu'on se demande jusqu'à quand il faudra se laisser interdire de répondre que les rayures de Buren, la reprographie de Warhol, le carrelage de Raynaud, les petits carrés de Toroni, les boîtes et lampes de Boltanski, ce n'est vraiment pas grand-chose et que, pendant

que le milieu international de l'art impose pareilles œuvres, on subit une sorte d'oppression culturelle particulièrement lissée et efficace. Nathalie Heinich nierait-elle que ça existe, l'oppression culturelle ? Elle n'en a jamais constaté l'existence dans l'Histoire ? Elle n'en ressent pas les effets au vu de pareilles œuvres ? Qu'elle se satisfasse de si peu, c'est son droit, mais ce n'est pas son droit intellectuel de nier à d'autres leur sérieux de jugement — de *jugement* argumenté.

Il y a même une question plus grave sous l'incompréhension d'une sociologue à l'égard de la révolte que j'exprime : c'est qu'elle n'a aucun souvenir des révoltes de Voltaire, Diderot, Rabelais, Breton et de tant d'autres contre l'imposition des conservatismes culturels que l'Histoire renouvelle (à moins que Nathalie Heinich pense que le conservatisme esthétique d'aujourd'hui est identique à celui d'il y a un siècle ? Mais je n'ose lui prêter pareille naïveté — même si c'est l'illusion de ceux auxquels elle se réfère et en qui elle ne voit que « spécialistes »).

Enfin, pour que Nathalie Heinich en vienne à ne pas percevoir les démonstrations qui accompagnent ma violence résistante, c'est que vraiment, pour elle, se dresser contre, ce n'est jamais penser. Il faudra donc que Nathalie Heinich reconsidère l'Histoire ; elle s'apercevra que la révolte, loin d'exclure le raisonnement, l'a régulièrement renouvelé. Considérer que si l'on ironise avec révolte c'est qu'on ne procède pas à analyse... Pour le coup, Roland Barthes en ses *Mythologies* parlerait de la « conception petite-bourgeoise de la révolte ». Très grave, quand on pense à ce que ce genre d'*priori* moral peut donner sur le plan politique par exemple. Je préfère ne pas insister.

En passant, on a remarqué que si Nathalie Heinich ne voit que violence et aucune démonstration dans mon livre, c'est qu'elle trouve vraiment fortes les œuvres dont je montre l'inanité, et donc elle se demande pourquoi on serait révolté en

matière artistique. Elle n'a pas eu idée qu'on pouvait en avoir assez de subir ; c'est son droit, d'être très bien ainsi, mais cela ne la place guère en position d'objectivité scientifique — trop simple s'il suffisait d'être assis pour être réfléchi. Ingénuité de jugement esthétique, en tout cas. Et aveu qu'il n'est pas possible d'éviter le jugement de valeur esthétique quand on rend compte, en termes sociologiques, de la production artistique et du débat critique. Et donc, s'il est effectivement impossible d'éviter le jugement de valeur esthétique en pareil débat, il n'est donc peut-être pas si peu démonstratif, si peu objectivant, de poser ouvertement, comme je le fais, que le débat est là, dans l'interrogation sur la valeur esthétique. Au moins cette méthode n'est-elle pas dupe d'elle-même.

Voyons les conséquences des préjugés idéologiques sur cette fausse question de la « polémique », du « pamphlet », mots qui obsèdent véritablement l'article de Nathalie Heinich. Notons d'abord que la fréquence d'emploi du mot « polémique » caractérise la pensée qui se donne le consensus pour alpha et oméga. On comprend dès lors que la pensée du consensus (en l'occurrence, ceux auxquels s'identifie d'emblée la sociologie) soit à la fois indisposée par l'ironie violente, qui dérange la morale conservatrice et les positions assises (pardon : acquises), et rassurée par ce qu'elle classe vite dans la « polémique », qui est avec le consensus l'autre pôle de la pensée unique, dominante d'aujourd'hui. Pour analyse complète de ce jeu de miroirs rhétorique, j'invite décidément mes contradicteurs à lire l'analyse du *cultural correctness* dans *Le Pari littéraire* (mieux vaut lire avant de ne pas comprendre). Consensus et polémique, ai-je écrit, sont les deux pôles entre lesquels on évite toute discussion rigoureuse. La polémique ne me concerne donc pas plus que le consensus. D'autant que les œuvres que j'incrimine passeront pour indigentes à l'avenir, et donc mes pages, qui passent aujourd'hui pour polémiques, apparaîtront plus tard pour ce qu'elles sont : un plat énoncé d'évidences.

Deuxièmement, Nathalie Heinich se réfère à une grille d'interprétation (cf. sa référence au livre de Marc Angenot) qui vaut pour la polémique de protestation (d'où son invention d'un sentiment d'exclusion) mais qui ne vaut absolument pas pour toute la littérature de violence libératoire. Elle ne vaut pas, entre autres exemples, pour Pascal contre les jésuites, Voltaire contre les mêmes, toute la littérature de combat des encyclopédistes, André Breton contre Anatole France, les situationnistes (auxquels mon livre se réfère), bref tout ce qui relève de l'ironie violente, du combat pour la liberté face à l'oppression. Étant donné la grille d'analyse stylistique qu'elle a utilisée, Nathalie Heinich n'a pu voir que je situais explicitement, clairement, stylistiquement mon livre dans cette perspective ; que c'était une fois de plus la lutte de l'ironie, la violence de la comédie, face à l'oppression. Elle n'a pas pu percevoir ce qui, pourtant, fut perçu par beaucoup (d'ailleurs, si cela n'avait été perçu, si donc cela n'avait été dans mes écrits, alors la censure aurait complètement réussi, elle aurait empêché mon livre d'être seulement lu) : à savoir la comédie de *Caractères* que nous livrent les textes des critiques qui trouvent des choses remarquables dans les œuvres et propos de Buren ou Fontana. Mais là encore, aveu : car qui ne rit à la comédie se sent visé par elle.

De là, une autre raison pour laquelle Nathalie Heinich estime que le ton « insuffisamment détaché » exclut tout esprit de démonstration : c'est qu'elle n'a pas intégré la dimension littéraire qu'affiche mon livre. A-t-elle estimé qu'en intégrant cette dimension, elle ne se retrouvait plus devant un livre de recherche intellectuelle ? Mais alors, la littérature exclurait l'exercice rigoureux de la pensée ? Étrange préjugé. Faut-il rappeler que la littérature n'exclut ni la critique d'art (elle l'a même quelque peu fondée... et j'espère qu'il ne faut pas rappeler les évidences), ni l'exercice de la pensée (de Montaigne à Rousseau en continuant avec Proust et Borgès). Un préjugé

franco-français, et limité à notre petite période, a passagèrement gommé cette évidence : la littérature est instrument de connaissance, le travail sur la forme n'exclut en rien le travail conceptuel. Nathalie Heinich les sépare sans s'en rendre compte : la preuve, ce qu'elle dit de ce que j'ai nommé « l'art sur l'art », sur lequel elle passe allègrement (ce qui, là encore, est étonnant, car c'est l'axe historique de mon livre, qui explique mon choix d'artistes dans les chapitres où mon livre remonte en amont sur le dernier demi-siècle). Je n'ai jamais reproché à la tendance de l'art sur l'art d'avoir, comme elle l'écrit, « oublié que la dimension artistique n'est pas réductible à la dimension picturale », j'ai même dit le contraire, la preuve : les œuvres dont je diagnostique l'indigence esthétique. Dans les chapitres consacrés aux œuvres choisies parmi celles qu'on nous a présentées comme les plus fortes de l'art contemporain, j'en montre l'extrême pauvreté de proposition formelle, plastique (qu'elle soit picturale ou autre, sans privilégier un langage artistique sur l'autre).

L'arbitraire clivage entre littérature et prospection intellectuelle, que reprend inconsciemment Nathalie Heinich et qui l'amène en retour à me reprocher le « mélange des genres », entraîne d'autres incompréhensions. Celle-ci, qui est directement liée à la précédente à propos de l'art sur l'art : sous prétexte que j'ai montré que l'art sur l'art serait une tendance de l'art « exclusive », dit bien Nathalie Heinich, « d'une dimension existentielle », autrement dit exclusive d'autres préoccupations que celle de savoir ce qu'est l'art et notamment l'art « contemporain », ma commentatrice en conclut que j'établis une distinction entre « valeur interne (picturale) et valeur externe (existentielle) » des œuvres. Auquel cas je me serais beaucoup contredit. Tout au contraire, j'explique dans mon livre que la mise en œuvre d'interrogations autres qu'esthétiques produit de l'innovation formelle, dans le cas d'œuvres accomplies ; et que, réciproquement, toute recherche

formelle aboutie met en œuvre d'autres données que la seule recherche formelle, et notamment bien d'autres données que la seule préoccupation de ce qu'est ou doit être ou peut être l'art aujourd'hui et demain (c'est cette dernière préoccupation, et tendance, que j'ai nommée « l'art sur l'art »). *A contrario*, sont faibles les œuvres dont l'innovation formelle se cherche encore (je demande quelle innovation formelle il y a dans les propositions de Buren, Raynaud, Warhol, Boltanski), lesquelles œuvres traitent, quand elles les traitent, les autres préoccupations humaines au premier degré formel, sans élaboration, c'est-à-dire sans les faire entrer en composition dans une innovation formelle. Par rapport à ces œuvres peu élaborées, une œuvre est intéressante dès qu'elle constitue l'autonomie de son invention formelle à partir de données humaines qui ne relèvent pas de la seule interrogation artistique — sans quoi l'art ne s'adresse qu'aux théoriciens et artisans du conceptuel.

Comment, étant donné cette conception qui fait partie des propositions que Nathalie Heinich ramène à peu de choses et n'ayant « pas la force de conviction nécessaire », comment ne pas s'étonner qu'elle ne voit que deux propositions dans mon livre ? Et, en plus, elle ramène la première à une « esthétique de l'ineffable ». C'est encore à se demander si on m'a lu avant de me prêter pareille ingénuité. Car mon livre dit et répète que les œuvres d'art fortes sont précisément celles qui nourrissent et renouvellent constamment le commentaire critique. Étant entendu que celui-ci doit être contraint par l'œuvre — sinon, vu le peu de contraintes formelles des cubes de Tony Smith ou du blanc sur blanc de Ryman, la glose peut développer sa cohérence à l'infini et à vide, ainsi qu'en témoignent les larges extraits qu'en donne mon livre.

Ce qui m'amène à l'autre erreur d'analyse concernant la prétendue dimension « pamphlétaire » qui a empêché ma commentatrice de lire pensée en ironie et propositions à côté

d'appel d'air. La grille sur la « parole pamphlétaire » qu'elle a utilisée passe à côté du principal ressort d'ironie de mes textes, et je peux sans forfanterie le signaler puisque je n'en suis guère responsable, pas même l'auteur : il s'agit des pages de citations qui nourrissent mon livre... Autrement dit, tout ce qui dans mon livre n'est pas de moi ! Tous ces textes cités, là est le plus comique, là est le plus violent (involontaire, je le concède). Les lecteurs qui ont perçu la dimension de comédie moraliste de mon livre ont vu qu'il m'avait suffi de citer. Et non pas citer à la stalinienne (n'est-ce pas...), non pas citer en tronquant, mais au contraire citant largement, le plus largement possible, comme on déploie le rouge devant le front de taureau. Et là évidemment, la glose de Didi-Huberman sur les cubes, l'extase journalistique sur Warhol, l'enthousiasme de Thierry de Duve pour Ryman, de Marcelin Pleynet sur Frank Stella, que voulez-vous il faut lire ça, et surtout le préserver...

N'ayant pas perçu cette opération d'ironie qui tient à ce moyen stylistique moderne (*moderne*, Nathalie Heinich) qu'est le tout simple montage, ma commentatrice ne pouvait percevoir que la violence ne vient pas de moi mais des discours que, scrupuleusement, je cite, et qui sont ceux qui ont cautionné ce qu'elle tient à appeler l'art « contemporain » (au fait, Zola aussi parle d'art contemporain. Comment appellera-t-on dans vingt ans notre contemporain qui est devenu objet de dévotion conceptuelle ? Le récent-art ? Dans vingt ans, oui, dans vingt ans : un peu de recul, ne prenons donc pas le court terme pour l'Histoire).

Partant de là, Nathalie Heinich n'a pas vu que mes chapitres combinaient analyse de l'apport formel (ce que j'ai appelé la preuve par l'œuvre) et analyse des discours de réception (la légitime critique de la critique). Quand l'apport formel est nul (Buren refuse la notion d'œuvre et refuse la notion d'invention formelle, donc sa proposition qualitative est littéralement nulle,

pas besoin de voir de la polémique dans ce qualificatif) ou faible (l'intervention intellectuelle et factuelle de Warhol est voisine du nul, et ce n'est pas parce qu'il est le premier à le dire que cela rend ses « œuvres » plus intéressantes ni plus ironiques pour autant), j'ai dû examiner des échantillons de la critique spécialisée pour comprendre comment celle-ci a pu en arriver à présenter de telles propositions formelles comme fondamentales pour l'art... « contemporain ». Et cela, je l'ai d'emblée dit dans mon livre : mon objectif a été de comprendre comment on a pu en arriver là.

En fonction de cet objectif, Nathalie Heinich n'a pas à me reprocher de ne pas proposer des œuvres contemporaines « de remplacement ». D'abord parce que nul ne peut tout faire dans un livre (celui-ci fut déjà suffisamment épais pour qu'on n'en lise qu'extraits choisis). Et on ne peut reprocher à un livre de n'avoir pas fait ce qu'il n'avait pas pour but de faire. Nathalie Heinich sait cela ; d'où lui vint donc l'idée de me reprocher de ne pas proposer de contre-valeurs parmi les artistes contemporains ? Curieusement, ce reproche fut auparavant formulé par l'honnête Philippe Dagen. Reproche visant à la mise à mort commanditée. Beaucoup de lecteurs (ayant lu mon livre, il est vrai, ce qui n'est pas toujours le cas de Philippe Dagen : je renvoie à la sévère mise au point de la revue *Commentaires* en juin 1994, où il est démontré que Dagen a éreinté le livre d'Alain Besançon en l'ayant à peine lu), beaucoup de lecteurs se sont étonnés que Dagen me reproche de privilégier des valeurs consacrées qui n'ont rien de neuf, rien de contemporain. Les exemples de Matta, Hopper, Giacometti ne sont venus dans mon livre qu'en fonction de l'historique que j'ai proposé de faire. Le but n'était donc pas de les traiter en contemporains ; il s'agissait, je viens de le dire, de comprendre, sur le plan de la logique du discours et donc sur le plan historique, comment on avait pu en arriver à une telle langue de bois idéologique sur le terrain esthétique. Je conclus donc

que Nathalie Heinich a porté crédit au reproche infondé que m'a fait Dagen. Cela s'ajoute au fait qu'elle n'a guère pris de recul par rapport aux *a priori* de Didi-Huberman (il était pourtant aisé d'observer, en termes d'analyse sociologique, que l'article de Dagen et le texte propagandiste de Didi-Huberman procèdent d'un réflexe de pouvoir).

Concernant donc la prétendue « polémique », rappelons que par définition un énoncé est polémique lorsqu'il est plus violent que la réalité qu'il désigne. Dire qu'« il se passe des horreurs en ex-Yougoslavie », c'est dire la violence, l'énoncé n'en rajoute pas, il n'est pas polémique. De même, dire que Buren est un « truand intellectuel » au vu des nombreux textes de lui que j'ai cités où il ressasse que ceux qui refusent des rayures sont les mêmes que ceux qui refusèrent tous les mouvements artistiques novateurs, ce n'est que dire ce qui est, adéquatement, à l'exacte mesure de la supercherie tactique qui permit à Buren de nous imposer ses rayures. De même, dire que Leo Castelli est un « mafieux », c'est une vérité que démontrent toutes les analyses sociologiques sur la logique de réseau concerté qui caractérise le micro-milieu international de l'art depuis que Castelli lui a imprimé ses procédures. Du reste, au lieu d'isoler un mot à son sujet, Nathalie Heinich aurait pu observer que je consacre un chapitre à Castelli, qui, tout en *analysant* son itinéraire historique, la pauvreté de sa pensée esthétique et son sens tactique, s'inscrit dans le genre du « portrait ». Que Nathalie Heinich ne trouve rien à redire à l'art de consommation qu'a promu Castelli en parfaite conformité (conformisme politique là encore) avec la forme d'économie politique dominante, c'est son droit ; mais qu'elle ne fasse pas passer ceci pour de la neutralité, surtout quand elle épingle un seul mot parmi ceux que je consacre à ce marchand dont la réussite, littéralement exemplaire, pose le problème de la responsabilité intellectuelle de ceux qui ont mis et mettent leur plume au service de ce qu'il est parvenu à imposer au marché d'art.

Je ne peux ici reprendre les citations que Nathalie Heinich a découpées et qui lui paraissent incompatibles avec l'exercice objectivant de la critique d'art. Ce en quoi elle efface curieusement sa connaissance de la critique d'art, dont l'origine est autant littéraire que théoricienne, et qui fut rythmée de combats nécessaires pour faire valoir un point de vue nouveau sur l'art. Mais remarquons tout de même que si Nathalie Heinich estime qu'il est excessif de montrer que des œuvres sont faibles et qu'il est « violent » d'analyser la violence des stratégies et discours par lesquels on a imposé lesdites œuvres, alors là encore c'est comme si elle niait qu'il y a des oppressions inadmissibles. Ne pas les voir, c'est être tout sauf neutre, tout sauf objectif, tout sauf détaché.

Deux remarques, pour finir, concernant les partis pris esthétiques de ma commentatrice, et sur la notion de « rejet de l'art contemporain ».

Par deux fois dans son article, elle émet un jugement de valeur esthétique : en nous apprenant que je n'ai pas saisi l'intérêt des œuvres de Buren et de Boltanski. Partant de sa distinction initiale entre spécialistes et non-spécialistes, elle confirme que cette distinction est primaire puisqu'elle l'entraîne à commettre la première fois une erreur d'analyse, et la seconde une erreur dans la citation de mon propos. La première, sur Buren. Elle me reproche de juger le travail de Buren en fonction de son effet dans l'espace : « Des démarches *in situ* ne peuvent prendre le sens et la valeur qui leur sont accordés qu'en les interprétant comme une entreprise interne au monde artistique, visant à créer un monde spécifique. » Contradiction dans les termes, car Buren intervient bel et bien *in situ*, dans des lieux publics et pas seulement dans l'espace muséal. Son travail s'inscrit dans le cadre de l'ornemental et du décoratif, ce qui *a priori* ne dit rien sur l'intérêt ou la faiblesse de ses mises en œuvre. Reste en effet à juger celles-ci sur pièces : ses rayures

bien connues de 8,7 cm. Nathalie Heinich estime que ce travail doit se juger sur sa valeur artistique spécifique. Deux erreurs là-dedans. D'une part, elle est en contradiction avec le projet de Buren, car l'art d'installation, dans lequel s'inscrit l'artiste, se juge *in situ*, en fonction donc de ses effets sur l'espace. Et ce d'autant que ses interventions, Buren les a concertées avec toujours le même outil depuis trente ans ; la moindre des choses est donc de tenir compte de cette volonté affichée de faire de ses rayures un outil qu'on ne doit pas prendre à la lettre. Or l'analyse critique de ce qu'il a fait avec cet outil de rayures conclut à ce que j'ai conclu dans le chapitre que je lui ai consacré : l'extrême pauvreté d'effet et sa facilité si repérable qu'elle capte toute l'attention, à la manière de la publicité. D'autre part, si Nathalie Heinich estime que ses rayures en elles-mêmes constituent une « entreprise interne au monde artistique », là encore ça s'apprécie sur pièces : cette opération (par installations et interventions dans les lieux de l'art) est remarquablement manquée, faute d'innovation formelle. Maintenant, si Nathalie Heinich la trouve réussie, et si en plus elle trouve qu'il faut apprécier les rayures *en elles-mêmes*, c'est là encore un parti pris dont la faiblesse d'analyse esthétique est patente. Pour le coup, il faut beaucoup de ressentiment contre l'art pour trouver grand intérêt à ces interventions rayées — de même aux élémentaires volutes minimalistes qu'apprécie tant l'adepte du ressentiment. En tout cas, il n'y a pas de quoi se ranger inconsciemment parmi les spécialistes en disant que « la critique (contre le travail de Buren) porte à côté de son objet »... J'aime beaucoup l'autopositionnement que révèle cette petite phrase.

À propos de l'autre artiste qu'on me reproche de critiquer, Boltanski, se révèle le même manque de recul à l'égard de ce qu'il propose, la même façon de prendre à la lettre ce qu'il dit vouloir faire, la même incapacité à vérifier pendant ce temps la valeur de ce qu'il a fait. Que Nathalie Heinich soit

esthétiquement comblée par l'indigence de l'œuvre de Boltanski, c'est encore une fois un choix, mais cela devrait imposer quelque humilité. Citer Blanchot à propos des autels-clichés de Boltanski ! Il est vrai que, dans le genre, on en entend de belles aux colloques sur le récent-art : on entend comparer la déconstruction qu'opère Buren à celle entreprise par Beckett à l'égard de l'espace théâtral... Comme on voit, l'ennui n'est pas toujours sûr et l'humour souvent involontaire en ce débat sur le récent-art. Mais ma commentatrice va plus loin qu'accoler sans sourciller Blanchot à Boltanski ; elle tronque fâcheusement ma citation, et d'une façon très symptomatique. Car après la citation qu'elle donne, aussitôt après, mon chapitre fournit la réponse à la question que je pose : qu'est-ce qui empêche les commentateurs de voir que l'œuvre de Boltanski est notoirement indigente ? Le fait que Boltanski joue sur la référence aux camps de concentration. Il leur brouille la vue et inhibe leur jugement en intériorisant cette référence à l'horreur. Nathalie Heinich passe sous silence mon analyse à ce sujet. Eh bien moi, je dis que jouer sur cette référence pour faire passer ses boîtes de fer rouillées, c'est pire que l'habituelle roublardise du personnage, c'est pire qu'une supercherie, et je le dis en pensant aux victimes des camps. Beckett et Giacometti ont fait des œuvres qui n'injurient pas les Juifs que nous sommes tous face aux camps. Si la roublardise de Boltanski à ce sujet ne dérange pas Nathalie Heinich, moi si, et au plus haut point. Comme quoi, il vaudrait mieux comprendre l'esprit de résistance face à l'oppression artistique.

Et qu'on ne redise pas que Boltanski n'a pas voulu cette référence aux camps et que sa visée est plutôt la dérision. Cette réponse, slogan et langue de bois, n'empêche pas de juger sur pièce l'intérêt de sa prétendue dérision. Où est-elle, cette dérision ? Quelle portée ? C'est comme pour l'ironie qu'on est censé trouver dans l'œuvre de Warhol : là encore, il ne suffit pas de dire « ironie », ça s'apprécie précisément, et lorsqu'on

constate qu'en guise d'ironie l'œuvre de Warhol permet à une certaine société économique de célébrer son spectacle — *so what* ? Question de portée : l'ironie, comme la dérision, a ses degrés, plus ou moins forts et subtils.

Pour terminer, venons-en au titre et à la conclusion de l'article de Nathalie Heinich. Elle a cru rendre compte d'un livre qui exprimerait le « rejet de l'art contemporain ». Cette expression revient plusieurs fois sous sa plume, elle définit sa perspective d'ensemble. Partant de là, elle me reproche de ne pas proposer de valeurs alternatives. Or mon livre, dans l'analyse des symptômes, ne cesse de montrer que la critique d'art fut trop prescriptive. La fonction du critique d'art n'est sûrement pas de proposer des « valeurs de rechange ». Ce serait méconnaître un des acquis majeurs de l'art moderne, à savoir l'abolition de l'unicité du canon. Le critique, ai-je écrit, doit en conséquence être disponible aux différents langages et techniques dont les artistes font et feront le choix. Ainsi assume-t-il la pluralité des langages esthétiques, ce que ne font pas les critiques qui sont obsédés par « ce qu'on ne peut plus faire désormais ».

Mon livre dit aussi, ce fut un de ses objectifs clairement énoncés et tenus tout du long, qu'une réception critique totalitaire verrouille en amont la création ; que la relation entre une certaine vulgate critique et la possibilité de faire et de faire connaître une œuvre avait tourné au cercle vicieux pour des raisons internes à la réflexion théorique sur l'art. On ne peut donc me reprocher d'analyser cela, à moi qui du moins n'ai jamais, par mes écrits, participé de ce verrouillage. En me reprochant donc de ne rien proposer, Nathalie Heinich impute la maladie au diagnostic.

Côté propositions, pour en sortir sur le plan de la pensée critique, j'ai proposé plusieurs perspectives d'avenir que Nathalie Heinich tient pour non avenues. Un seul exemple : elle n'a pas

vu ce que je propose à propos de la Représentation pensée à la lumière de l'échec du pari esthétique de la Présentation.

Enfin, il est pour le moins surprenant qu'une sociologue reprenne sérieusement cette formule, aussi subtile qu'un slogan : « rejet de l'art contemporain ». Car voyons ces trois mots.

— « Contemporain » : j'ai rappelé plus haut que ce n'était pas un concept, ce n'est qu'une aiguille qui se déplace dans le temps. Le « contemporain » ne le sera pas demain.

— « Art contemporain » : qui dit que Buren et Boltanski et d'autres, qu'on nous a présentés comme les grands artistes de l'art contemporain, fassent vraiment de l'art alors qu'ils contestent la notion d'art et d'œuvre ? Et répondre que ce sont eux qui font l'art contemporain, c'est supposer d'emblée la question résolue.

— « Rejet » : qui a dit que le public des connaisseurs rejetait la nouveauté de l'art contemporain *a priori* ? Le gros du public, oui, sans doute, mais ce phénomène n'a rien de nouveau. Alors, pourquoi bâtir une analyse sociologique sur un phénomène qui ne décrit en rien la spécificité de la situation contemporaine ? Qui ne voit que le public de connaisseurs (ceux qui sont aussi informés que ceux que Nathalie Heinich appelle les spécialistes) est tout à fait disponible à tout ce qui peut le surprendre et peut lui apprendre à voir mieux ? Ceux qui se servent de ce slogan en guise de critère croient-ils vraiment que les connaisseurs n'ont pas tiré les leçons de l'art moderne et récent ? Non, il n'y a pas « rejet » *a priori* : il y a simplement jugement sur pièces, sur œuvres, jugement esthétique, et ce qui est rejeté ce sont les œuvres faibles.

Donc les trois mots « rejet de l'art contemporain » sont tous trois inopérants.

Ce qui nous amène au bilan du travail de Nathalie Heinich : avec d'*a priori* moraux et idéologiques nettement conservateurs qui se traduisent logiquement par une appréciation

systématiquement consentante à l'égard de ce que présente le « contemporain », consentement fondé sur une adhésion sans recul à l'idéologie esthétique dominante, laquelle étaye des logiques de pouvoir qui faussent le débat sur les œuvres. Quant aux présupposés et à la perspective méthodologiques, ils sont inopérants. D'où l'incompréhension à l'égard de ce que j'ai essayé de faire.

JEAN-PHILIPPE DOMEcq

L'éclectisme critique de « Rayon art » Une collection dirigée par Yves Michaud aux éditions Jacqueline Chambon

Conçue dans le prolongement des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, qu'Yves Michaud dirigea de 1983 à 1986, la collection « Rayon art » — créée pour les éditions Jacqueline Chambon en 1989 — est définie comme une « machine à faire évoluer les débats ¹ ». Une ligne à la franche inélégance, décidément revendiquée, dont quelques principes simples et pratiques sont à la base des choix effectués : « Des livres à des prix raisonnables et de manipulation aisée... Ni trop longs, ni trop chers... Pour un public d'étudiants, jeunes et fauchés ». Des livres donc précisément conçus comme des « outils de travail ». Toutefois, certains pourront regretter

1. Les citations d'Yves Michaud utilisées en contrepoint de ce texte et non indexées à ses ouvrages sont extraites d'une présentation de la collection « Rayon art », en automne 1994, à Marseille, à l'occasion des rencontres « Place publique » autour de « L'art au crépuscule du xx^e siècle ».

l'absence de titres courant indexés aux chapitres et le report des notes en fin d'ouvrage ou de chapitre — des détails qui n'auraient guère augmenté les coûts tout en améliorant concrètement l'« outil ». (En fait, le seul ouvrage disposant de notes en bas de page est *Enseigner l'art ?* où le principe est d'ailleurs largement utilisé, puisque certaines notes s'étalent sur quatre à six pages — « comme des remarques pratiques sous des remarques théoriques », explique Yves Michaud.) Plus gênante, la carence en bibliographies et en index : une seule bibliographie (pour *Comment New York vola l'idée d'art moderne*) ; de rares tables des illustrations (pour *Artistes et ateliers*, *L'Artiste et les commissaires*, *Staline œuvre d'art totale*, et *Femmes, art et pouvoir*) ; quelques index de noms cités (pour les ouvrages de Hans Belting, de Thierry de Duve, d'Ernst Gombrich, de Nelson Goodman, de Linda Nochlin, d'Yves Michaud, de Harold Rosenberg) ; seulement deux index analytiques (dans *Manières de faire des mondes* et *Formes de l'intention*). Il est vrai que la constitution de telles annexes aurait, elle, augmenté les coûts — ou, du moins, « demandait un temps que l'on n'avait pas », précise Yves Michaud. Quoi qu'il en soit, hormis l'ouvrage d'Ernst Gombrich, qui dépasse quatre cents pages et approche les deux cents francs, l'ensemble des prix oscille autour de cent vingt-cinq francs. Quant aux illustrations, problème toujours central de la production d'histoire de l'art, les ouvrages faisant référence à des images sont très correctement pourvus de reproductions. Seuls, *Formes de l'intention*, d'une part, qui bénéficie d'un cahier de huit pages en quadrichromie et de bonnes reproductions en noir & blanc, et *Artistes et ateliers*, dont l'impression des photographies est assez soignée, échappent à l'austérité technique de l'ensemble, souvent de médiocre qualité ; le pire revenant à *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, tandis que, curieusement, les illustrations de *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, nulle part appelées dans le texte, ne semblent avoir été disposées là que pour « faire ouvrage

LA COLLECTION « RAYON ART »

Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, 1991 (1985) ; ill. N&B + couleurs ; 280 pages, 140 F.

Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* traduit de l'allemand & de l'anglais par Jean-Francois Poirier & Yves Michaud, 1989 (1983-1987) ; ill. N&B ; 152 pages, 90 F.

Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, 1991 ; 352 pages, 140 F.

Thierry de Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, 1989 ; ill. N&B ; 304 pages, 140 F.

Maurice Fréchuret, *La Machine à peindre*, 1994 ; 250 pages, 140 F.

Ernst Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduit de l'anglais par Jacques Morizot et Antoine Capet, présentation de Richard Woodfield, 1992 (1987) ; ill. N&B ; 440 pages, 180 F.

Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduit de l'anglais et présenté par Jacques Morizot, 1990 (1968/1976) ; 320 pages, 135 F ; *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelart, 1992 (1978) ; 200 pages, 120 F.

Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, traduit du russe par Édith Lalliard, 1990 (1988) ; ill. N&B ; 192 pages, 120 F.

Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, 1989 (1983) ; ill. N&B ; 352 pages, 140 F ; *Voir, ne pas voir, faut voir. Essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, dont deux essais traduits de l'anglais par Yves Michaud, 1993 ; 248 pages, 130 F.

Catherine Lawless, *Artistes et ateliers*, 1990 ; ill. N&B ; 256 pages, 120 F.

Thomas McEvilley, *Art, contenu et mécontentement. La Théorie de l'art et la fin de l'histoire*, traduit de l'anglais par Christian Bounay, 1994 (1991) ; 176 pages, 130 F.

Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, 1989 ; ill. N&B ; 248 pages, 110 F ; *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, 1993 ; 112 pages, 90 F.

Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir & autres essais*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, 1993 (1989) ; ill. N&B ; 256 pages, 130 F.

Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, traduit de l'anglais par Christian Bounay, 1992 (1972) ; 272 pages, 140 F.

d'histoire de l'art » — le titre ne suffisait-il donc pas ? (Quoi qu'il en soit, le principe satisfait l'auteur, et l'ouvrage, qui sera réédité revu et corrigé, verra son illustration enrichie.)

L'ensemble des ouvrages proposés, aujourd'hui au nombre de dix-huit, se doit d'« être récent [et d']entrer dans les débats en cours ». Et, de fait, hormis le *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles (aujourd'hui épuisé), datant du XVIII^e siècle, les textes les plus anciens auront bientôt trente ans (ceux de Harold Rosenberg et de Nelson Goodman) ; les essais de Linda Nochlin, datés de la naissance de l'histoire de l'art féministe, ont une vingtaine d'années ; tous les autres ouvrages sont parus au plus tard voilà une dizaine d'années. Toutefois, édité pour la première fois en 1987, le recueil d'Ernst Gombrich se compose d'une majorité de textes vieux de vingt ans environ, le plus ancien datant de 1949, quelques-uns seulement ayant été écrits dans les années quatre-vingt.

Enfin, sans doute sensibilisé par certains points forts de la politique de notre ministère de la Culture, Yves Michaud a choisi de « panacher de quelques jeunes auteurs francophones qui répondent à des débats contemporains les traductions de grands auteurs étrangers » ; il faut « encourager les jeunes historiens et philosophes de l'art français à produire », précise-t-il. Ainsi trouve-t-on pour les classiques traduits : Michael Baxandall, Hans Belting, Ernst Gombrich, Nelson Goodman et Harold Rosenberg ; et pour les « jeunes auteurs francophones » : Jean Chatelus, Thierry de Duve, Serge Guilbaut, Catherine Lawless et Maurice Fréchuret.

Quant à la façon dont Yves Michaud conçoit cette machine à faire évoluer les débats, il s'agirait d'un « éclectisme critique », voire d'un « éclectisme polémique ». Mais en quoi cela consiste-t-il précisément ? Tout d'abord en la réaction de quelqu'un qui « appartient à une génération marquée par l'hégémonie du dogmatisme ». Et Yves Michaud pourrait sans

aucun doute faire sienne cette affirmation de Hans Belting : « Il n'y a rien dont je sois plus éloigné que du projet d'un "système" nouveau ou autre en histoire de l'art. Au contraire, je suis convaincu qu'aujourd'hui seules des affirmations provisoires et même fragmentaires sont possibles. »

Intitulé *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, l'ouvrage de Hans Belting propose « une évaluation de la discipline... à partir d'une présentation de ses problèmes anciens et nouveaux vus à la lumière de notre expérience contemporaine de l'art ». Éclairant, pour chaque cas, les relations entre les concepts d'œuvre d'art, d'art et d'histoire, Hans Belting inaugure son évaluation avec Vasari (à l'héritage duquel toute la seconde partie de l'ouvrage est consacrée), abordant tour à tour Hegel, Winkelmann, Ruskin, Riegl, Wölfflin, Worringer, Kubler, l'iconologie, l'herméneutique, Gombrich, Jauss, et enfin Rosenberg, à partir duquel est introduit l'héritage de l'art moderne et contemporain.

Séparée de son temps, l'œuvre d'art est de ce fait, pour Hegel, le sujet possible d'une science, à la conséquence près que « la contemplation d'un mode passé d'expression des hommes... ne peut plus servir, comme c'était le cas chez Winkelmann, de modèle pour le futur de l'art lui-même » ; Winkelmann qui, deux siècles après Vasari, trouve dans les « normes de la doctrine artistique vasarienne... non seulement ses concepts et les critères de la représentation, mais [également] son orientation ». Une telle utilisation de l'histoire, « pour proposer des leçons à l'art de son temps », se retrouve chez Ruskin ; au contraire d'historiens comme Riegl et Wölfflin qui, pour Hans Belting, « étaient simplement dans l'impossibilité de ne pas voir l'art historique avec des yeux marqués par les expériences artistiques récentes ». Avec Riegl, l'histoire générale est soumise à l'historicité de la *forme* : « Les styles artistiques deviennent les formes visibles des styles de vie et de pensée... Du style d'une époque on peut déduire l'esprit du temps. » Chez Worringer,

c'est à une véritable « modernisation » rétrospective de l'art ancien que l'on assiste : « Ce qui jusqu'alors n'avait été que du matériel d'archives... recevait enfin son interprétation correcte... et les artistes contemporains s'en sentaient justifiés. »

Abordant l'iconologie, où le contenu de l'art serait attribué à une simple question de « méthode », Hans Belting y voit une institutionnalisation « du divorce idéaliste entre la forme et le contenu... impliquant à plus long terme le divorce terminal de l'art et de l'histoire ». Quant à l'herméneutique, s'il lui sait gré de nous permettre de « surmonter la naïveté positiviste », il fait observer que « la fin du concept philosophique d'“art” en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'“œuvre” », et déplore que, « trop souvent, dans l'interprétation, l'historien de l'art s'érige en second artiste, en créateur de l'œuvre ».

Présentant les conceptions d'Ernst Gombrich comme fondées sur « sa psychologie du changement esthétique », Hans Belting y critique « l'histoire des styles en termes d'adoption ou de rejet de formes possibles qui sont testées par rapport à l'objet, [et] l'histoire de l'art interprétée comme un processus d'apprentissage où la représentation de la réalité est posée comme problème permanent ». Car c'est, pour Hans Belting, « une erreur de réduire le problème de la forme artistique à l'acte d'imitation. L'imitation n'est mesurable que lorsque l'art imite la *nature*. Mais quand l'art imite la réalité — sociale, religieuse, personnelle — les constantes qui permettaient de mesurer le résultat disparaissent. » Réduisant les conceptions d'Ernst Gombrich à la seule thèse de *L'Art et l'illusion*, une telle présentation ne rend pas compte de la part consacrée à la critique de toute approche évolutionniste et globalisante de l'histoire (de l'art) — qu'il s'agisse de mettre en succession des totalités historiques téléologiquement ordonnées ou de faire des œuvres les supports d'entités privées de tout sujet intentionnel —, ni des analyses de Gombrich qui reviennent, et poussent à

revenir aux conditions particulières de production et de réception des œuvres ².

La lecture des *Réflexions sur l'histoire de l'art* nous donne d'ailleurs une assez bonne idée de ces vertus de « nettoyeur », par le bas, des boursoufflures interprétatives qui envahissent tant la discipline. Complétant la longue démonstration de *L'Art et l'illusion*, les textes réunis s'ajoutent aux deux autres recueils traduits d'Ernst Gombrich ³— les recensions dominant toutefois largement ici sur les conférences. Des textes courts donc (originellement publiés dans le *Times Literary Supplement*, la *New York Reviews of Books* et la *London Reviews of Books*, le *Burlington Magazine*, etc.), réordonnés dans l'ordre historique des sujets, qui abordent, principalement au travers d'ouvrages parus et de catalogues d'exposition, quelques grandes figures de l'histoire de la peinture (Piero della Francesca, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, etc.), quelques thèmes généraux ou particuliers (l'art de la Grèce antique, les styles tribaux, la peinture chinoise, la collection d'art, l'expression des sentiments, la politique muséale, l'esthétique urbaine, le goût, l'excellence, etc.) ; signalant ici tel défaut argumentaire ou l'absence de telle référence, faisant remarquer là le « nombre inexcusable de fautes d'impression », saisissant l'occasion d'un ouvrage pour préciser une interprétation à laquelle il tient (un « Repentir de Judas » dans *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, l'*Ézéchiel* de Raphaël sur le plafond de la Sixtine, etc.) ; n'hésitant pas à prendre au sérieux

2. On peut trouver un développement synthétique de ces thèmes dans une correspondance entre Ernst Gombrich et Jacques Vialle : « Les sciences sociales et l'histoire de l'art », *Xoana. Images & sciences sociales*, 1, 1993.

3. Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1987 (1971) ; *L'Écologie des images*, Flammarion, 1983 ; *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, Éditions W, 1986.

les provocations de Dubuffet sur la beauté des sculptures grecques antiques pour remettre en doute le raisonnement un peu rapide qui, sous le prétexte de la variabilité des canons, nous fait « nier l'élément universel contenu dans cette expérience » ; rendant un hommage argumenté à l'apport d'ouvrages majeurs comme ceux de Svetlana Alpers ou de Francis Haskell ; attaquant sans délicatesse *Les Voix du silence* de Malraux pour mettre à jour anachronismes interprétatifs, résurgences romantiques et conclure par : « Peut-être est-ce de la poésie, mais ce n'est certainement pas de l'histoire » ; enfin, parmi d'autres sujets encore, évaluant (dubitatif) l'apport possible d'une certaine sémiotique à l'histoire de l'art, ou prenant position sur le champ encombré et hirsute de la critique d'art contemporaine.

Mais revenons au fil de l'exposé de Hans Belting. Abordant la période moderne, nous voyons l'art d'avant-garde, appuyé sur ses innovations formelles, prolonger « ce que l'art ancien avait simplement commencé, c'est-à-dire le renouvellement continu du visage de l'art... [Offrant ainsi] un paradigme plus ou moins universel à l'histoire de l'art... une histoire de l'avant-garde en continu... [qui niait] les ruptures qui pouvaient menacer la continuité fictive de l'art éternel ». Une situation remise en cause avec la crise des avant-gardes, qui engendra en même temps la fin de cette continuité signifiante, et la perte d'un sens de l'histoire.

À ce stade de sa présentation, Hans Belting s'appuie sur les analyses d'Arnold Rosenberg et sa critique d'un « ersatz d'avant-garde » désormais absorbé par la culture de masse : réintroduction du joli et du décoratif, mais aussi de la laideur comme « exprimant le refus anarchique et la défiance envers tout système de valeurs culturelles » ; réduction à un argument visuel, à des « gestes de pensée qui évitent toute référence trop tangible à la catégorie matérielle de l'œuvre, ou qui utilisent cette dernière comme prétexte pour s'énoncer » ; mouvements

« en direction de l'anticulturel, du banal et de l'ordinaire qui traduisent la révolte contre le modernisme avec son autodétermination sacro-sainte et herméneutique » ; enfin, une sorte d'autonégation, de contradiction (apparente) dans une « haine pour toute définition connue de l'art ».

Pour qui s'intéresse à ce qu'il est convenu d'appeler la « querelle de l'art contemporain » — cette version très-française de la « crise de l'art contemporain » —, la lecture des quelques vingt et un essais (réunis voilà bientôt vingt-cinq ans) qui composent *La Dé-définition de l'art* montre combien certains débatteurs manquent du plus élémentaire des sens critiques, et d'autres, tout simplement de références. Brassant tous les mouvements artistiques engendrés par le siècle, Harold Rosenberg aborde tour à tour la formation des artistes, la désesthétisation, les relations entre l'art et la vie et l'art et le langage ; s'attache plus particulièrement à la présentation de quelques artistes (Jean Arp, Jean Dubuffet, Barnett Newman, Mark Rothko, Marilyn Mondrian, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Philip Guston) ou aux relations entre l'Europe et les États-Unis ; enfin, présente une série d'analyses sur les relations entre les réalisations de l'art contemporain et ses présupposés théoriques (en particulier sur le virage académique de l'avant-garde, les apories de la radicalité récupérée et les limites du jeu entre autoproclamation, autodénigrement et dissolution dans la nature, la vie — ou quelque autre absolu que ce soit). C'est en historien et en critique d'art que Harold Rosenberg traite ses sujets, n'hésitant pas à mettre à jour les pratiques et les discours d'artistes contemporains ; ainsi, l'application fructueuse, par Dubuffet, des « propositions certifiées appartenant à la rhétorique et aux subterfuges de l'art moderne [au moment où elles allaient] tomber dans le design commercial » ; ou la filiation des figures typiques des années soixante (Noland, Stella, Kelly, Warhol) avec le Bauhaus — « si ce n'est quant au caractère prétentieux des revendications faites

à leur place » ; enfin, le dilemme des musées, pris sans recul dans la tourmente, avec le risque de se transformer en un « moyen de communication dégradé ».

Résumant la thèse de Harold Rosenberg, Hans Belting explique que, pour lui, « une nouvelle conscience historique a remplacé [la tradition] : une conscience de l'histoire que non seulement le spectateur, mais que toute nouvelle œuvre aussi partage ». Dans ce contexte, tous « participent à cette “tentative pour faire l'histoire” », et, « libéré d'un passé qui le poussait dans une seule direction, l'art trouve un malaise permanent, lié à l'angoisse du possible dont souffre tout homme libre... [II] est devenu une “propriété collective dont l'individu est autorisé à tirer autant qu'il peut utiliser” ». Plus troublées que jamais auparavant, les limites entre l'art et les autres media ont disparu, et il ne s'agit plus que de commenter et de s'approprier : « La citation devient une nouvelle forme d'affirmation... une stratégie d'affirmation... depuis lors adoptée par notre culture tout entière. »

Loin d'être néfaste, cette situation signifie au contraire, pour Hans Belting, que l'art, « une fois encore, a réussi à articuler une réalité propre face au monde, ce dont aucun autre medium ne semble capable ». Mais les effets de cette nouvelle historicité acquise de l'art contemporain ne s'arrêteraient pas là : l'avant-garde elle-même devenue tradition, il est désormais possible, « pour une histoire de l'art qui ne partage ni les idoles sacrées de l'ancienne histoire de l'art... ni la foi en un progrès incessant de l'histoire de l'art moderniste », d'adresser les mêmes questions à l'art ancien et à l'art moderne. Et ceci, non pas pour tomber encore une fois dans une quête de l'unité perdue de l'art, mais au profit d'une « diversité de l'art, telle qu'elle se manifeste dans les rôles changeants de l'art et dans ses définitions au cours de l'histoire... qui pourrait nous aider à accéder à une notion plus large de l'art ou des différents arts ». Prenant donc exemple sur le modèle de la production d'art

contemporain, qui emprunte très librement fragments naturels ou culturels et, dans ses rapports avec la tradition, se conduit avec une désinvolture nouvelle, Hans Belting y voit de « nouvelles possibilités [qui] nous invitent à reprendre le récit de l'histoire de l'art... à une révision critique de ses interrogations et de ses théories... [Enfin, qui nous permet] une réévaluation de l'histoire de l'art : une histoire qui soudain devient disponible comme une chose entièrement achevée ».

Après une si claire et si synthétique « évaluation de la discipline », c'est toutefois un curieux retournement que cette conclusion de Hans Belting : la résurgence des quelques préceptes hégéliens qui avaient permis en leur temps l'invention de l'histoire de l'art ; mais aussi, après un initial dégagement des conditions historiques, son projet voudrait se renforcer par la revendication d'une cohérence avec « notre propre situation, tellement marquée par l'expérience de la perte et du changement » ; pour qu'enfin se trouve récupéré, dans le mouvement, ce qui avait inquiété Hans Belting dans la crise des avant-gardes : « La perte du soutien dont [les programmes de l'histoire de l'art ont] le plus besoin, celui de l'expérience contemporaine de l'art. »

C'est un ancrage identique que nous retrouvons dans les préceptes qu'Yves Michaud met à profit (et sans aucun doute en pratique à l'ENSBA), dans ses *Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, en développant quelques principes simples « pour former des artistes sans trop savoir pour quel art — que l'incertitude porte sur les formes de l'art à venir ou... sur la place et la fonction de l'art ». Constatant le « désordonné et le bariolé de ses manifestations », Yves Michaud trouve au moins, dans l'art du xx^e siècle, une constante : « Un mélange de pratique, de technique, de concepts et de métalangage [qui] se réfère à la tradition... pour jouer avec elle... ; s'efforce de réfléchir et de théoriser, mais... en singeant la philosophie et la logique ; [qui] invente et bricole, mais [dont la] mécanique est

toujours un peu dérégulée, pervertie ou délirante. » Aussi conclut-il : « Tout ce qui peut aller dans le sens de ce jeu, de cette ouverture et de ce constant changement de niveau de réflexion doit être encouragé. » D'autant que ses *Réflexions* ne se limitent pas à l'expérience de notre seul petit pays, mais tiennent compte, sans les assimiler, des « normes de la critique politique et de l'activisme tels que les ont connus les années soixante et soixante-dix », de l'influence, grandissante en Europe, des mouvements en faveur des minorités raciales ou sexuelles et de tous les laissés-pour-compte de nos sociétés développées, qui obtiennent un si large écho au sein des écoles d'art et des universités américaines.

On peut sans aucun doute placer dans la mouvance « en faveur des minorités », en l'occurrence sexuelle, l'ouvrage de Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, qui aurait participé à l'invention de l'histoire de l'art féministe. Les sept essais réunis ici s'appliquent à construire un point de vue divergent de celui de « l'homme blanc occidental, qui passe inconsciemment pour le point de vue de l'historien de l'art, qui s'avère... de fait inadéquat, pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre moral et éthique, ou liées à son élitisme, mais purement intellectuelles ». Puisant à l'occasion dans l'attirail psychanalytique, Linda Nochlin traite quelques grandes (fausses) questions (« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »), de tristes redondances (« Érotisme et image du féminin », « La femme déchue, encore et toujours ») ; des œuvres de quelques femmes artistes, pour lesquelles Linda Nochlin fait œuvre de critique autant que d'historienne (Florine Stettheimer, Berthe Morisot, Emily Mary Osborn, Lucienne Bloch, Georgia O'Keeffe, Sylvia Mangold, Yvonne Jacqueline, Susan Crile, Janet Fish, Cecilia Beaux, Alice Neel, Sylvia Sleight, etc.) ; enfin, de la triade femme-art-pouvoir, présente en filigrane dans tous les essais, titre du premier et de l'ouvrage. « J'ai renoncé à la forte tentation de corriger ce que je reconnais

maintenant pour de vrais méprises ou considère comme des erreurs d'interprétations », précise Linda Nochlin. Peut-être aurait-elle dû se laisser tenter. (Notons que la collection « Rayon art » fait paraître au printemps 1995 un second ouvrage de Linda Nochlin, *Les Politiques de la vision.*)

Mais revenons au fil des réflexions d'Yves Michaud qui, abordant le contenu des programmes ou l'environnement des enseignements, renvoie dos à dos les erreurs de l'académisme (« Modeler la même figure sans penser à rien ») et les illusions de l'avant-gardisme (ce « mythe de la créativité hérité de conceptions romantiques... tombé dans le vague et l'inarticulé de la spontanéité ») ; prône la mise en place d'un « petit nombre de structures solides... de réflexion et d'expression » ; propose d'accorder une « très grande place aux Humanités — y compris contre les partisans de la pratique pour la pratique qui sont aussi des partisans de l'inculture » ; et, pour le reste, conclut : « Laisser le champ le plus libre possible à la liberté et à la motivation... [Et] surtout ne pas définir de programme. [Car] quel programme théorique peut bien convenir à un concept d'artiste qui reste flou ? Quelle histoire de l'art enseignera-t-on ? »

Refusant « la recette de production de petits artistes tous conçus sur le même moule... qui fit le succès de tous les académismes, toujours et partout », Yves Michaud préfère, encore ici, insister sur la diversité des pratiques. Ainsi, dans *Artistes et ateliers*, ce sont les entretiens de Catherine Lawless et les photos d'Anders Nordström qui nous ouvrent les espaces de travail de « quatorze grands artistes, femmes et hommes aux pratiques très différentes » : Richard Baquié, Pierre Buraglio, Daniel Buren, Bernard Frize, Toni Grand, Gérard Garouste, Joan Mitchell, Annette Messager, Jean-Pierre Raynaud, Yves Reynier, Niki de Saint-Phalle, Sarkis, Patrick Saytour et Niele Toroni. Cet ensemble, tenant du document anthropologique, souvent à la limite du fétichisme, est constitué de dialogues techniques, parfois intimistes ou à la limite du

monologue, où alternent anecdotes, détails biographiques et réflexions — justifications théoriques chez les conceptuels, théosophiques chez les mystiques ; l'unité se trouvant dans la seule récurrence des questions de Catherine Lawless sur les pratiques (ou non) d'atelier, les relations avec la tradition et les maîtres, l'ouverture ou la fermeture des sensibilités, les collaborations ou la solitude ; des interrogations s'attachant aux détails environnant l'entretien, aux méthodes et aux sujets (ou à l'absence de sujet) de prédilection, aux représentations, aux manies des unes et des autres.

« Je n'ai pas de goût pour les systèmes, écrit Yves Michaud, ce qui ne veut évidemment pas dire que je n'aie aucun souci de cohérence et de logique. » Une préoccupation qu'illustre une certaine préférence affichée pour la philosophie analytique, dont Nelson Goodman n'est pas le moindre représentant, et à laquelle Michael Baxandall n'hésite pas à se référer — des références qu'Yves Michaud explicite en noms propres dans sa très enthousiaste préface.

On ne présente plus Nelson Goodman, « distingué professeur de philosophie à l'université de Harvard », auquel de nombreux recueils d'articles ont déjà été consacrés ⁴, et dont la signification historique d'un ouvrage, *Langages de l'art*, serait « d'avoir pulvérisé l'esthétique analytique telle qu'elle avait été pratiquée jusqu'alors et, ce faisant, d'avoir replacé l'art de ce côté de l'horizon philosophique ⁵ ». D'un autre côté, c'est à son premier métier de marchand d'art et à sa participation personnelle à des créations artistiques — en l'occurrence des spectacles multimédias —, que l'on fait habituellement

4. Citons, en français, le n° 41, 1992, des *Cahiers du musée d'Art moderne*.

5. Richard Wollheim, cité par Jean-Pierre Cometti & Daniel Soutif in *Cahiers du musée d'Art moderne*, *op. cit.*

référence pour expliquer la place concrète d'œuvres d'art concrètes dans ses analyses.

Les *Langages de l'art* développent une théorie des symptômes artistiques relevant d'une analyse linguistique des phénomènes esthétiques — qui fait désormais référence pour de nombreux auteurs ⁶. Reprenant ses thèses sur la « correction de la représentation », c'est-à-dire sur le caractère réaliste ou non d'une image — qui est pour Goodman une question d'ajustement à la pratique et de relativité à un système —, la conclusion de *Manières de faire des mondes* se fait au profit d'une réévaluation des couples subjectivité/jugement artistique et objectivité/jugement scientifique sans qu'on sache toutefois pour quel bénéfice, puisque « approcher de l'accord universel sur quoi que ce soit de significatif est exceptionnel ».

Quant aux apories de la représentation et de la perception qui servent souvent de base aux analyses de Nelson Goodman, rappelons simplement, pour finir, comment Ernst Gombrich, qui avait complètement refusé l'interprétation conventionnaliste de ses thèses de *L'Art et l'illusion*, a présenté ce qu'il appelle le « plaisir pervers de Nelson Goodman à énoncer des paradoxes » : « Il en a fait une interprétation totalement fausse... Il veut assimiler les images artistiques aux mots du langage. Le mot cheval n'a rien à voir avec le cheval réel. Sa signification est purement conventionnelle. Goodman et ceux qui le suivent veulent nous convaincre qu'aucune image d'un cheval ne peut vraiment ressembler à un cheval et que nous reconnaissons le cheval parce nous avons appris la convention. C'est une doctrine étrange, puisque même les animaux reconnaissent parfois des images... Goodman nie qu'une chose puisse ressembler à une autre [et affirme qu']un tableau ne peut

6. Par exemple, en France et paru récemment : Rainer Rochlitz, *Subvention et subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994.

ressembler à la réalité. Ses vues sont une sorte de nominalisme pervers. 7»

Ni paradoxe, ni formalisme chez Michael Baxandall : avant tout l'exigence de rendre à l'œuvre analysée sa signification — entendue comme l'intention en œuvre qui préside à la production d'un objet (d'art). Et ici, plus que les philosophes analytiques qu'il cite en référence, c'est bien la tradition du Warburg Institut que l'on retrouve. Michael Baxandall commence sa démonstration par un détour sur le Forth et son pont construit en 1889 par Baker, Fowler et Arrol. Il met en place une grille de lecture où un objet est vu comme la « solution d'un problème lié à une situation donnée », où il s'agit de trouver dans quelles ressources ont puisé les concepteurs (les matériaux et les techniques à leur disposition), donc « d'expliquer” la forme du pont [comme] un moyen rationnel d'atteindre un but donné ». Il poursuit par l'analyse du *Portrait de Kahnweiler* de Picasso, sur lequel il commence par appliquer la grille du pont sur le Forth : quels problèmes de représentation particuliers se posaient, quelles nouvelles possibilités s'offraient, quelles solutions étaient rejetées, etc. Les limites de cette grille d'analyse atteintes, il montre le peintre dans une relation de troc avec la culture à sa disposition, et inverse l'idée classique d'influence en montrant quel effet rétroactif de révision de notre perception produit, en l'occurrence, l'assimilation de Cézanne par Picasso. L'étude d'un tableau de Chardin, *Une dame qui prend le thé*, est ensuite l'occasion de montrer la dépendance d'une composition picturale au contexte culturel, social et scientifique d'une époque, en l'occurrence aux principes de la psychologie de la perception, alors sous l'influence de la philosophie newtonnienne et des conceptions lockiennes. Enfin, nous

7. *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art & la science*, Adam Biro, 1991.

arrivons au *Baptême du Christ* de Piero della Francesca. Comment comprendre un tableau qui nous est aussi étranger ? Ce sera, encore une fois, dans la structure de l'œuvre et par un travail de traduction des intentions en acte de Piero della Francesca et de ses contemporains que Michael Baxandall répond à la question, appliquant ce qu'il appelle une « critique inférentielle », c'est-à-dire le compte rendu d'une « expérience esthétique-historique et des résultats qu'elle a donnés : les éléments explicatifs, historiques, intentionnels... logiquement liés à des remarques sur un ordre pictural observable [dont] la valeur est susceptible d'être testée par d'autres que nous ⁸ ».

En quelque sorte, c'est également l'« histoire d'une œuvre » que Thierry de Duve construit pour le *readymade* de Duchamp. Mais avant d'en venir à celle-ci, faisons un détour par la dernière histoire que Thierry de Duve raconte (au moins à Marseille, l'automne dernier, et à Paris, au début du printemps). Celle-ci se fonde sur un jeu de mots : l'« adresse d'un portrait qui nous adresse... », et se poursuit en déclinant un corpus de tableaux de Manet où s'imposerait un regard : un premier groupe de portraits de Victorine Meurand, « modèle favori du peintre », des figures masculines et féminines diverses ensuite. Avec un peu de bonne volonté, on peut effectivement accepter de voir Victorine *s'adresser à nous*, du moins plus nettement que les autres personnages, qui ne *nous adressent* donc rien. Suivent quelques considérations très-existentielles sur l'*adresse contemporaine* que ce regard, depuis là-bas, *nous adresse*. Jusqu'ici tout ne va pas trop mal. Il est simplement regrettable d'apprendre en conclusion que les « portraits » réunis dans ce corpus sont, pour Victorine, des figures de

8. Citons également les démonstrations complémentaires de *L'Œil du quattrocento*, Gallimard, 1985 & *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1350-1450*, Seuil, 1989.

premier plan, tandis qu'il s'agit d'arrière-plans pour les autres personnages qui, de fait, regardent ailleurs...

On pourrait se demander pourquoi raconter ici cette histoire étrangère à l'ouvrage que Thierry de Duve a publié dans la collection « Rayon art » ? Pour faire une recension en avance sur le prochain livre à paraître ? Plutôt, tout bonnement, pour sa simplicité représentative du type d'interprétation que me semble affectionner Thierry de Duve. Toutefois, il serait injuste de ne pas reconnaître la précision de l'information recueillie par l'auteur sur l'historique d'une stratégie de subversion artistique des « règles de l'art ». Mis « entre avant-garde et tradition », Duchamp voit son *readymade* fait « paradigme » de toute la production artistique du xx^e siècle — ce qui, étant donné la fortune critique de ce concept lancé sur le marché par Thomas Kuhn, ne doit pas être bien faux. On assiste donc, heure par heure, aux passes, d'abord privées puis d'une publicité croissante, qui vont transformer, rétroactivement, des objets manufacturés en des objets d'art, par la simple application d'une certaine idée de la tradition picturale — dont il fallut toutefois, pour qu'ils entrent au musée, les « originaux » ayant été perdus, réaliser des « copies », parfois cinquante ans plus tard, Duchamp alors au faite de sa gloire. Enfin, après avoir précisé, dans l'historique de l'évolution artistique de Duchamp, ses relations avec toute la tradition picturale et les avant-gardes qu'il croisa (le cubisme, l'abstrait, le surréalisme et leurs figures majeures), Thierry de Duve se consacre à « Quelques faits interprétés... réinterprétés... Quelques interprétations factuelles... réinterprétations factuelles... » : au vu du « paradigme du *readymade* », l'analyse des œuvres de Frank Stella, Carl André, Robert Rauschenberg, Anne Truitt, Donald Judd, etc. ; de l'art minimal et de l'art conceptuel ; des conceptions et résistances greenbergiennes, etc.

Sur le même espace historique qu'explore Thierry de Duve, *La Machine à peindre* de Marcel Frécuchet tente une

« classification transversale » des mouvements artistiques. Mais il n'a pas grand-chose à en dire, tant l'ouvrage est mal ficelé.

C'est sur un tout autre « paradigme », polémique indéniablement, et engagé, que se déploie le travail de Serge Guilbaut (qu'Yves Michaud définit comme « néomarxiste »). Avec toutes les qualités (et les défauts de ces qualités) d'une thèse publiée, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* propose le portrait précis, argumenté et référencé du contexte d'émergence de l'expressionnisme abstrait, qui fit passer le pôle artistique dominant, dans les années cinquante, de Paris à New York ; l'originalité, dans le cadre de cette histoire sociale de l'art, consiste à ne pas se contenter des discussions des qualités formelles des œuvres ou des influences stylistiques, pour montrer comment ce succès n'est pas sans devoir une bonne part de son ampleur aux relations entre une stratégie d'avant-garde et un État en guerre (en l'occurrence froide) ; la première conséquence du succès de cette captation d'une tendance formelle dans un contexte de bipartisme idéologique étant un enrôlement nationaliste politiquement ambigu de peintres initialement engagés dans un internationalisme à coloration communiste ; la seconde, l'occultation de l'aspect pourtant clairement international de ce nouveau « style », rapidement solidifié dans l'idéologie libérale dominante.

C'est en particulier à l'analyse de cette non-visibilité que s'attache le second ouvrage de Serge Guilbaut, *Voir, ne pas voir, faut voir* : les trois premiers essais s'inscrivant dans le cadre de *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, dont ils précisent des épisodes ou synthétisent la démonstration ; pour s'attacher ensuite à dégager les conditions d'« invisibilité » des frères Van Velde (en particulier aux yeux très idéo-sélectifs d'un Clement Greenberg) ; puis aux mécanismes de production et de réception de l'œuvre d'Antoni Tàpies. Enfin, dans l'essai conclusif, particulièrement haut en couleur, l'auteur n'hésite pas à détourner ses acquis en histoire sociale vers un diagnostic

de société dont le titre donne tout le programme : « L'art en Amérique après la guerre du Golfe : nouvel ordre mondial, rappel à l'ordre ou ordre nouveau ? » — il y a un art du titre chez Serge Guilbaut, qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler « L'avant-gardisme en zone démilitarisée » de Harold Rosenberg. (Nous attendons de Serge Guilbaut un ouvrage sur le triangle expressionniste New York, Paris, Montréal dans les années cinquante.)

C'est au contraire sous un titre particulièrement peu engageant que se cache l'un des ouvrages les plus stimulants de la collection : *Staline œuvre d'art totale*. Ancien universitaire soviétique enseignant désormais à l'université de Münster en Allemagne, Boris Groys analyse une situation qui n'est pas sans rappeler, à l'Est, toutes proportions gardées, l'embrigadement que montre Serge Guilbaut pour l'art américain des années cinquante. En ce sens, son travail s'inscrit en droite ligne dans un renouvellement de l'histoire (sociale) de l'art du xx^e siècle, en particulier dans la perspective des relations entre le projet avant-gardiste et le pouvoir (en l'occurrence celui de l'État socialiste). Plus précisément, ses analyses, très attachées aux œuvres (qu'il s'agisse de la période ouverte par le suprématisme, du réalisme socialiste, du néotraditionalisme ou du soc-art des années soixante et quatre-vingt), mettent à jour la façon dont la tradition d'avant-garde trouve d'abord son concurrent, et ensuite son héritier direct dans le réalisme socialiste stalinien ; et comment la coalition entre art et pouvoir se trouve encore au centre des problématiques artistiques contemporaines. (Nous attendons, à paraître en 1995, le prochain ouvrage de Boris Groys : *Du nouveau. Essai d'économie culturelle*.)

Engagés et polémiques, enfin, les *Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, qu'Yves Michaud publia dans un grand silence pour les débuts de la collection — le silence est l'un des bruits corporatistes de la réprobation. Parti pour s'« interroger sur la nature des “œuvres”

d'art contemporaines et des "expériences" "esthétiques" qu'elles procurent », comme Yves Michaud le raconte lui-même, du « point de vue de nulle part », c'est-à-dire en philosophe, il est arrivé à broser un portrait sans complaisance du monde international de l'art, dominé et façonné par ceux qu'il a appelés les « commissaires-volants », les « *apparatchiks cool* ». Plus précisément, il analyse tour à tour l'imbrication de la labellisation endiablée des jugements de goût et de la catégorisation limite des œuvres (avec tous les problèmes normatifs, descriptifs et, tout simplement, les questions de compétence, d'expertise, que cela pose) ; les paradoxes d'une « *homogénéité de la diversité* du monde de l'art actuel » (typique de cette « culture planétaire... consommée par des élites de pouvoir multinationales qui se ressemblent de plus en plus... [jusque dans] leur cosmopolitisme »), et les conséquences de cette délocalisation généralisée : l'illusion de communication avec les artistes et les œuvres « autres », autant qu'avec ceux de sa propre culture ; enfin, le syndrome des grandes « expositions » aux *a priori* relativistes bien pratiques et aux justifications théoriques dignes de Bouvard et Pécuchet ; l'expansion et les dérives disneylandesques du musée. En résumé, Yves Michaud dresse les « conditions sociales de l'existence et de la circulation de l'art contemporain... [comme un] détour [qui] permet de voir qu'il y a une différence entre le spectacle et la réalité, et peut-être de renouer un mince contact avec cette réalité » — c'est-à-dire celle à laquelle la production artistique, par sa complexité et la diversité de ses valeurs, doit nous ramener.

Éclectique donc, nous l'avons montré, la collection « Rayon art » l'est pour protéger une diversité qu'Yves Michaud juge indispensable au-delà des contradictions qui la caractérisent en ce siècle, et dont il pense que tout système qui voudrait la réduire ne pourrait que la faire disparaître. C'est que, pour lui,

« la nécessité de l'art et de l'artiste n'est jamais discutée mais elle n'est pas pour autant claire. Il va de soi qu'il faut de l'art et des artistes et qu'ils constituent notre salut. Ceux qui s'aviseraient d'en douter seraient des barbares. Et pourtant on ne sait pas du tout pourquoi il faut qu'il y ait de l'art et des artistes. Quelles justifications invoquer ?... Changer la vie en l'esthétisant... Se replier sur des avancées révolutionnaires... devenues des curiosités esthétiques ? Le programme tout simplement n'existe plus : on devient en fait artiste comme si c'était une opportunité de carrière parmi d'autres, un des canaux de la réussite sociale, parce qu'il y a des musées, ou parce qu'on parle de Buren et de Soulages dans *Paris Match*. »

Éclectique donc, mais polémique aussi, la collection « Rayon art » l'est parfois même sans le vouloir, si l'on en juge par l'accueil fait à l'ouvrage de Hans Belting, dont le titre, parce qu'il posait la question de la fin de l'histoire de l'art, « mettait en doute la discipline » — ce qui lui valut de perdre toute subvention. Pourtant, comme nous l'avons montré, quoi de plus orthodoxe que le constat que présente Hans Belting ? Mais questionner c'est déjà, pour certains, mettre en doute — le prix d'une « machine à faire évoluer les débats ».

THIERRY DISCEPOLO

Deux sont presque devenus un Sur Rebecca Horn

Les êtres humains peuvent être répertoriés selon toute une série de genres sexués mais ils sont le plus souvent divisés socialement selon une opposition diamétrale entre mâle et femelle. Les relations différentes au sang et au saignement comptent parmi les spécificités qui ont permis d'établir ces deux pôles. Les femmes sont groupées dans le genre sexué qui, avec la menstruation, saigne involontairement, les hommes dans le pôle diamétralement opposé : ils ne saignent pas involontairement et sont prêts à se battre pour ne pas être obligés à saigner contre leur gré. Dans l'histoire européenne, certains hommes acceptent délibérément, dans d'héroïques actions guerrières, de prendre le risque d'être saignés par l'ennemi qu'ils tentent eux aussi de faire saigner passivement.

En théologie, les débats autour de la célébration de la messe par les femmes et de la transsubstantiation du vin en sang ne sont pas parvenus à dominer la crainte de voir le saignement

passif corrompre la volonté. En art, des artistes, hommes et femmes, ont utilisé du vrai sang et des substituts du sang afin que cette visualisation ouvre une réflexion sur la liberté, le courage, la passivité et la volonté.

Dans les arts, l'utilisation du sang par les hommes remonte à l'usage de signer avec son sang, ou à l'habitude de presser l'un contre l'autre des doigts saignants en témoignage d'amitié. Au cours de la dernière décennie, le ton a changé, les artistes séropositifs ont choisi librement d'utiliser leur sang, ou des informations sur leur sang, pour désigner la maladie dont ils sont les victimes passives — car elle est indépendante de leur force de volonté, d'un désir volontaire de saigner, ou même de mourir.

Selon un tout autre mode, les femmes ont mis à profit leur liberté d'artiste pour exposer leur sang menstruel en montrant volontairement le sang qu'elles perdent involontairement. Ce sang suggère de nombreux thèmes, dont certains temporels puisqu'il est lié aux mois. L'exposition de sang menstruel semble avoir pour effet d'éliminer les superstitions (corrélations fausses) et simultanément d'établir des liens entre la menstruation et des flux dont les rythmes sont semblables aux phases de la lune.

Rebecca Horn a concentré son attention visuelle sur les idées conventionnelles concernant les hommes, leurs fusils et leur sang. Dans une installation dont le titre est *High Moon* elle utilise deux fusils qui tournent sur eux-mêmes et qui, lorsqu'ils se font face, se tirent dessus avec du « sang ». *High Moon* évoque le titre du film *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*), dans lequel deux hommes s'affrontent en duel, avec des revolvers. Le mot original, *noon* (midi), est un palindrome, bilatéralement symétrique, une unité fermée. Le mot *moon* (lune) n'est pas un palindrome, il est ouvert, et la lettre *M*, contrairement au *N*, ressemble à deux unités coniques adjointes qui se sont partiellement associées sans vraiment atteindre

l'unité. *M*, une seule lettre à deux sommets (zéniths), est l'évocation du thème de Horn : deux devenus presque un.

Horn voit des identités potentielles malgré les différences, mais elle voit aussi des différences dans les identités. Selon elle, une identité n'est jamais parfaite au point de devenir indissociable. Une Allemande et un Américain peuvent s'accoupler pour devenir une paire lors d'une union romantique ; mais dans le monde de Horn, deux peuvent, au mieux, constituer *presque* une paire. Chacun aura, comme un cône, un point en son sommet où deux lignes, quelles qu'elles soient, peuvent se croiser, mais seulement en formant un angle.

Horn démontre quelles significations sont dominantes par son utilisation des jumeaux, des jeux de mots et de ces objets qui, comme les ciseaux, ont besoin de deux parties semblables mais différentes pour fonctionner. Une de ses œuvres, *The Polish Sisters*, présente deux paires de ciseaux, et s'appuie sur la ressemblance, en anglais, entre *scissors* et *sisters* : deux sœurs, que leurs liens familiaux et la tâche qu'elles accomplissent unissent, utilisent chacune *un* outil fait de *deux* branches liées par *un* pivot. Ce pivot est l'équivalent du sommet puisqu'il est irréductible à une surface plane. Les deux branches, comme deux sœurs, comme deux paires de ciseaux et, comme les mots *sisters* et *scissors*, s'imbriquent mais ne sont pas identiques.

La stratégie axiomatique de l'œuvre de Horn est une réflexion sur deux éléments tellement semblables qu'on pourrait croire qu'ils sont devenus un système fermé. Dans sa géométrie de l'intime, un cercle constitue cette figure fermée, et les systèmes fermés finissent par atteindre la stabilité. Elle dit d'un Buster Keaton entropique qu'il « n'est plus capable de défaire les nœuds de sa camisole de force. Le cercle de l'emprise de la terre le tient captif, le réintègre ». Tandis qu'une spirale ouvre d'autres possibilités : « Il est incapable de retrouver le chemin des mouvements spirales avec lesquels il pouvait se projeter

dans l'infini. » La spirale nous ramène à son utilisation de *moon* au lieu de *noon*. La position du soleil au zénith (*noon*), lorsqu'il est sur une ligne unidimensionnelle perpendiculaire, est réoccupée par la lune (*moon*), qui spirale autour de la terre.

En associant *noon*, actif (mâle), avec *moon*, passive (femelle), Horn déclenche un effet réciproque entre *noon* et *moon* qui produit une réciprocité entre l'actif et le passif, lesquels se ressemblent désormais sans toutefois être réductibles l'un à l'autre. Même dans une symétrie bilatérale, comme celle des ailes de papillon, on peut toujours trouver au moins une différence perceptible, indice suffisant de l'impossibilité d'une identité. Une identité du sujet et de son objet, ou d'un sujet et d'un autre sujet a parfois été souhaitée (c'est ce qui s'est passé avec le romantisme), mais elle est tout aussi impossible qu'elle est indésirable.

Le cône est la figure clé parce qu'il est difficile d'emboîter les cônes et parce que le sommet d'un cône ne peut être réduit à une planéité élémentaire. Le nombre de directions qui peuvent être prises au sommet d'un cône est inférieur au nombre de directions qui peuvent être prises sur un plan bidimensionnel. Et, pourtant, lorsque deux parcours se croisent au sommet, ils ne peuvent jamais devenir un seul parcours continu bidimensionnel car tout parcours doit subir un angle. Que deux parcours ne puissent jamais devenir un même et seul parcours est sans doute une déception mais, du fait de l'angle à suivre, la personne qui suivra cet angle sera soumise à des renversements et découvrira des perspectives, peut-être désagréables, mais au moins apprendra-t-elle quelque chose.

Dans *High Moon*, deux cônes de « sang » suspendus au plafond s'égouttent dans deux carabines qui projettent le liquide. Un fusil qui tire du sang sur un autre fusil qui lui tire dessus le fait à l'aide de concepts d'activité qu'il déforme : l'activité de la carabine la rend passive. Le fusil en tant que

sujet est l'objet d'un autre fusil. En particulier, lorsqu'un fusil en vise un autre lors d'un face-à-face il s'ensuit que ce fusil est lui aussi visé. En général, cause et effet peuvent se modifier réciproquement à un point tel qu'ils deviennent presque un. Que l'effet affecte la cause — qu'un fusil se fasse tirer dessus — altère la signification de ce qui est actif et de ce qui est passif, selon cet angle, ces états se recouvrent et se referment presque l'un sur l'autre en une identité. L'actif ressemble à présent au passif, comme le défenseur et l'attaquant finissent par se ressembler, comme, aussi, l'éventualité de notre destruction lorsque nous nous défendons.

Dans l'univers de Rebecca Horn, toute « chose », quelle qu'elle soit, est vue comme l'irréductibilité même, est dotée d'au moins une anomalie pour qu'elle ne s'intègre jamais vraiment au système. Lorsque Rebecca Horn choisit de faire jouer Donald Sutherland et Géraldine Chaplin dans un film, elle utilise thématiquement un Américain et une Européenne. Ces deux comédiens ont chacun une dimension ou un angle qui ne peut être aplati pour s'ajuster à leurs rôles. Dans la critique que Horn fait du romantisme, quelque chose interdit toujours l'unicité, ou la totalité, ou la systématisation. De telles identités imparfaites préservent l'incomplétude et l'indéterminé. En d'autres mots, un ordre fermé, fondé sur deux devenant un pour atteindre l'identique, parvient à l'insuccès, et voilà que nous est épargné l'exaucement de notre désir d'unicité et/ou de totalité.

WILLIAM S. WILSON

Traduit de l'anglais par Bernard Hoëpffner

William S. Wilson, écrivain et critique américain, a écrit ce texte à l'occasion de l'exposition de Rebecca Horn au Musée de Grenoble cette année 1995.



Direction
régionale
des affaires
culturelles
Provence-Alpes-
Côte-d'Azur



Publié avec le concours du Centre national du livre, de la Direction régionale des affaires culturelles PACA, de la Région PACA, du Conseil général des Bouches-du-Rhône, de la Ville de Marseille.

Il y a deux catégories d'amateurs d'art. Les uns louent le bon parce que c'est bon, et blâment le mauvais parce que c'est mauvais. Les autres blâment le bon parce que c'est bon, et louent le mauvais parce que c'est mauvais. La distinction entre les deux est d'autant plus simple que les premiers ne se rencontrent pas. On pourrait donc aisément s'y reconnaître s'il ne s'y ajoutait une troisième catégorie. Ceux qui louent le bon bien que ce soit bon, et qui blâment le mauvais encore que ce soit mauvais. Cette espèce dangereuse a provoqué tout le désordre en matière artistique. Leurs instincts les poussent à toucher le faux, mais délibérément ils touchent le vrai. Ils ont des raisons qui sont situées en dehors du sentiment artistique. Sans le snobisme qui l'élève, l'artiste pourrait vivre. Difficilement sans la bêtise qui le rabaisse.

KARL KRAUS

ISBN 2-910846-01-6

Prix du numéro : 110 francs