



Nº12 BANDITS- MAGES FESTIVAL

2011 NOV. 16/20

BOURGES (FR)

BANDITS-MAGES.COM

33 (0) 248 504 247



Région

Centre




BOURGES
aime la culture !

arte
CREATIVE

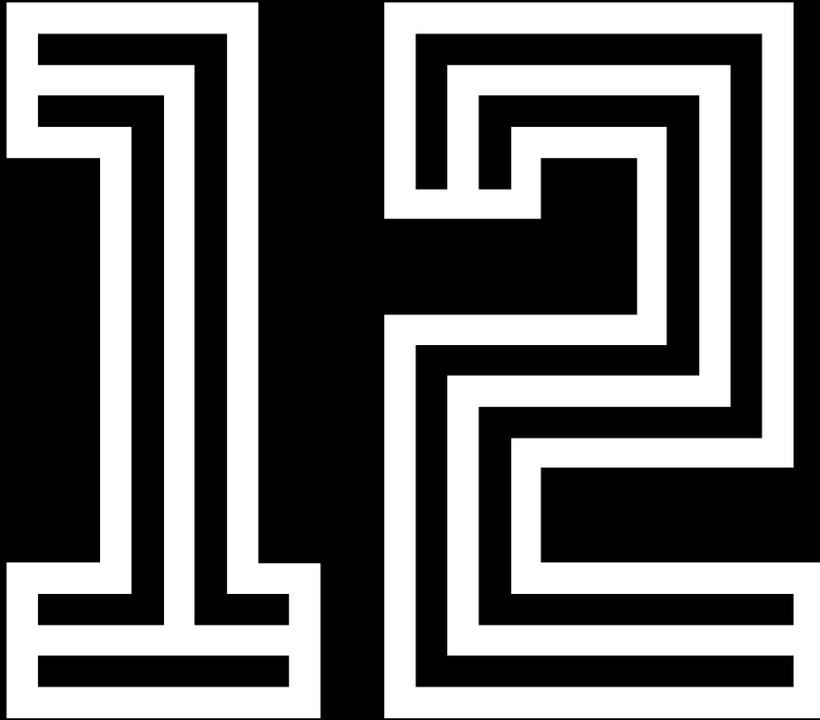


Château d'eau
Château d'art

ensa_bourges

BANDITS-MAGES
IMAGE EN MOUVEMENT / ARTS MÉDIATIQUES

L A U R A



Comité de Rédaction : Jérôme Diacre, Sammy Engramer, Eric Foucault, David Guignebert, Ghislain Lauerjat

Coordination : Sammy Engramer

Graphisme : Matthieu Loublier > www.nonosetpaillettes.com

Correction : Marjolaine Gillette > correction.gillette@gmail.com

Administration, publicité : Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 / 56 pages / 2300 exemplaires / Abonnement annuel et adhésion 16 € / Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, de la Région Centre de la DRAC Centre et du Ministère de la culture.

Couverture :

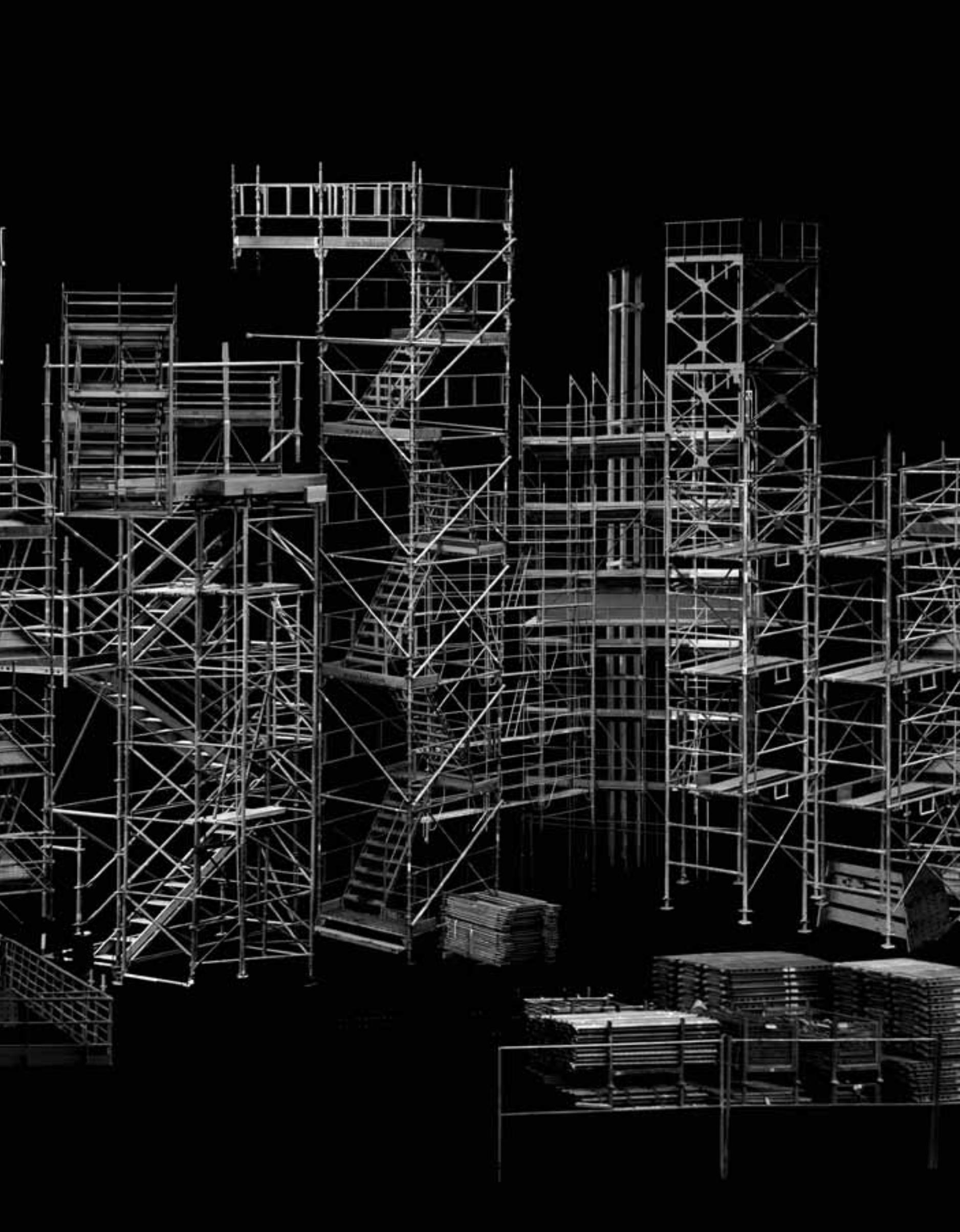
Claude Lévêque par Karl Lagerfeld,
2011 crédit photo : Karl Lagerfeld

OCTOBRE 2011 - MARS 2012

PAR ORDRE D'APPARITION :

- » **Pierre Faure**, Light (non-hierarchical) Structures, de la série Wallpapers, 2011.
- » **Anselm Jappe**, Le travail du négatif.
- » **Pierre Faure**, Hardware Landscape, de la série Wallpapers, 2009.
- » **Jérôme Diacre**, Le travail des artistes vu par eux-mêmes.
- » **Éric Levieux**, sans titre, (Front Polisario - dispensaire), 2011.
- » **Fred Guzda**, Non-Propre.
- » **Alain Bernardini**, Dans les bras 42, Établissement Financier, Paris, 2010.
- » **Alain Bernardini**, Dedans 176, Établissement Financier, Paris, 2010.
- » **Julie Crenn**, Jean-Luc Verna, Étoile insoumise.
- » **Jean-Luc Verna**, Suzanne Janet Preault, 2011.
- » **Éric Foucault**, Le corps piraté.
- » **Didier Trenet**, O les trop moroses parties 2011,
- » **Mohamed Amer Meziane**, Le travail de la matière.
- » **Alvaro Martinez Alonso**, Cesar (Padre), 2011.
- » **Alvaro Martinez Alonso**, Javier, 2011.
- » **Ghislain Lauerjat**, Dialogue entre la peinture classique et l'art numérique par la question de la vraisemblance.
- » **Sammy Engramer**, Dieu est une marchandise.
- » **Festival 2011 Bandits-Mages**, Entretien avec Elisabeth Pawlowski et Jean-Pascal Vial.
- » **David gé Bartoli et Thomas Chapelon**, ELPh 1-4 / rencontre.
- » **Éric Foucault**, L'être monstre.





Le travail du négatif

L'autobiographie de Guy Debord, intitulée *Panegyrique*, compte un deuxième volume, publié après sa mort. Il contient surtout des photographies, et parmi celles du premier chapitre on trouve l'image d'un mur, noirci par le temps, qui porte le graffiti « Ne travaillez jamais ». La didascalie précise : « Inscription sur le mur de la rue de Seine (1953) ». Le petit livre se clôt avec un « aperçu chronologique », consistant seulement en 16 brèves entrées. Le troisième événement que Debord mentionne dans ce résumé ultra-condensé de sa vie, après sa naissance et son premier film, est « 1953 : Inscription sur un mur de la rue de Seine ». Cette inscription à la craie, exécutée lorsqu'il avait 21 ans et probablement vite disparue, était donc selon le fondateur de l'Internationale situationniste une des étapes marquantes de sa vie. Mais qu'est-ce que cela veut dire, « Ne travaillez jamais » ? Cette toute petite phrase résonnait quand même comme une énormité, presque comme une absurdité. Elle constituait un défi autant aux pouvoirs constitués qu'aux oppositions qui se définissaient justement comme « mouvement ouvrier ». Aujourd'hui, elle apparaît plutôt comme un des points forts du renouvellement fondamental de la critique sociale avancée par les situationnistes.

Cette photo avait déjà été reproduite dans le numéro 8 (janvier 1963) de la revue *Internationale situationniste* avec cette didascalie : « Programme préalable au mouvement situationniste. – Cette inscription, sur un mur de la rue de Seine, remonte aux premiers mois de 1953. (...) L'inscription que nous reproduisons ici semble être la plus importante trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là ». Ce langage « détournant » celui de l'archéologie pose donc le refus du travail comme un élément central de la vie des jeunes lettristes vers 1953, lequel aurait directement conduit à la formation du mouvement situationniste. En effet, en parlant de ces gens dans son film autobiographique *In girum imus nocte* (1978), Debord rappelle que « l'existence de tous était principalement caractérisée par une prodigieuse inactivité ; et entre tant de crimes et délits que les autorités y dénoncèrent, c'est cela qui fut ressenti comme le plus menaçant ». Dans un passage de *Panegyrique* décrivant le même milieu, il souligne qu'« on y trouvait en permanence des gens qui ne pouvaient être définis que négativement, pour la bonne raison qu'ils n'avaient aucun métier, ne s'occupaient à aucune étude, et ne pratiquaient aucun art ».

Au-delà d'une critique du travail, nous sommes ici face à un véritable éloge du *désœuvrement*, du ne rien faire. Cela concerne également Debord lui-même : dans une lettre de 1986, en parlant d'un film sur l'Espagne pour lequel il avait signé un contrat avec son mécène G. Lebovici sans avoir jamais commencé sa réalisation, Debord dit de ne pas « regretter d'avoir tout de suite proclamé

le ferme projet de ne jamais réaliser *De l'Espagne*. Ce titre stendhalien constituera mon véritable chef d'œuvre ; accomplissant enfin pleinement ma tendance la plus profonde, et qui fut moins visiblement présente dans toutes mes ébauches artistiques (tendance plutôt négative, je dois le dire). Finalement, son film-testament *Guy Debord, son art et son temps* (1994) commence avec ces vers d'une chanson d'Aristide Bruand : « J'en foutrai jamais un' secousse / Mém' pas dans la rousse / Ni dans rien ».

On pourrait donc en déduire que l'invitation « ne travaillez jamais » dérive de la tradition « bohème » qui, après quelques antécédents chez les romantiques, commence à caractériser dans la deuxième moitié du XIX^e siècle les milieux artistiques, autant que les « voyous » si chers à Debord. Tandis que toute la science, la pensée officielle, la religion, mais également les mouvements anti-capitalistes encensaient le travail et les travailleurs comme source de toute richesse, mais aussi de toute morale, il n'y avait que les marges du monde de la littérature et des arts pour exprimer un refus de sacrifier sa vie au travail et au dynamisme forcené de la société moderne. Cela s'exprima autant dans le dandysme de Brudelaire que dans le vers « Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feu ! » de Rimbaud, ou dans la dédaigneuse référence à l'homme qui confit dans ses efforts « car il a consenti à travailler » au début du *Manifeste du surréalisme*, jusqu'aux éloges de la paresse publiés en 1921 par le dadaïste Clément Pansaers et par Malevitch. Mais ce refus gardait un aspect fortement individuel et exprimait le désir, ou le projet, de se dérober personnellement à la tyrannie du travail. Une société sans travail semblait difficile à imaginer.

Les situationnistes avaient dépassé les avant-gardes artistiques précédentes et évoluaient vers un mouvement révolutionnaire justement dans la mesure où ils voulaient lier un effort personnel de libération avec une action collective, visant la société tout entière. Leur critique du travail était donc partie liée avec la vision d'une société tout autre. En effet, dans le numéro 12 de leur revue, sorti en 1969 et largement consacré aux événements de Mai 68, la photo d'un mur parisien portant le slogan « Ne travaillez jamais » était ainsi commentée : « Un slogan de mai. – Cette inscription, tracée sur un mur du boulevard de Port-Royal, reproduit exactement celle dont le n° 8 de cette revue (p. 42) avait publié la photographie. Elle gagne certainement en force à accompagner, cette fois, une grève sauvage étendue à tout le pays ». Avoir transformé le désir d'un individu dans un mouvement de masse, telle était pour les situationnistes leur plus belle réussite.

Pour Debord, sortir de la société du spectacle signifiait également sortir de la société du travail. Mais comment satisfaire les besoins humains sans travailler ? Dans le bref « aperçu chronologique » déjà mentionné, on lit : « 1963 : Cinq « directives » tracées sur des toiles ». Une de ces directives qui énonçaient la quintessence de l'agitation situationniste pour les années successives proclamait : « Abolition du travail aliéné ». Donc, ce n'est pas l'effort en tant que tel qui était à bannir pour les situationnistes, mais le travail que Marx avait appelé « aliéné » : l'activité dont le produit est séparé de son producteur, qui ne reçoit que son salaire. Debord utilise ces catégories également pour qualifier sa propre attitude : « D'où peut-on conclure que je ne travaille pas ? J'ai dirigé douze ans une revue, écrit un livre et nombre d'opuscules, brochures et tracts, tourné et monté six films. En grande partie, le travail du négatif en Europe, pendant toute une génération, a été mené par moi. Je me suis contenté de refuser seulement le travail salarié, une carrière dans l'État, ou le moindre subside de l'État sous quelque forme que ce soit. (...) Je ne crois pas que l'on puisse dire que je me suis continuellement amusé », écrivit-il en 1985. Le « travail du négatif » : pour Debord, son « travail » consistait essentiellement dans ses activités révolutionnaires, et pour les qualifier il se réfère à la définition hégélienne du côté négateur de l'esprit, celui qui fait avancer la marche de l'histoire...

Et encore plus tard, il renchérit : « Ne jamais travailler demande de grands talents. Il est heureux que je les aie eus. (...) Le refus du « travail » a pu être incompris et blâmé chez moi. Je n'avais certes pas prétendu embellir cette attitude par quelque justification éthique. Je voulais simplement faire ce que

j'aimais le mieux ». Debord lui-même, dépourvu d'une fortune personnelle, a pu se dérober au travail surtout grâce à une pratique constante du *potlatch*, donc de la générosité vers d'autres qui parfois le lui ont rendu grandement. Mais qu'est-ce que le refus du travail au niveau social ?

Différemment de l'attitude « bohème » des avant-gardes culturelles, les situationnistes des années 1960 attendaient le salut de la part du prolétariat, même dans sa forme classique de travailleurs d'usine. Cependant, il ne s'agissait plus de la révolte du travail contre ses exploiters, comme dans le marxisme traditionnel, encore très présent à cette époque-là, mais de la *révolte des travailleurs contre le travail aliéné*, telle qu'elle s'exprimait à travers des grèves sauvages, des actes de sabotage, de l'absentéisme, etc. Et qu'est-ce qui aurait remplacé le travail aliéné ? Pour les situationnistes, il n'était certes pas question d'un simple changement de statut juridique, pour lequel les ouvriers devenaient formellement propriétaires des moyens de production, tout en continuant à travailler dans des conditions aliénantes : c'était ce qui était arrivé dans les pays dits « communistes ».

D'un côté, les situationnistes plaçaient, au début de leur parcours, beaucoup d'espoir dans l'automatisation de la production. Celle-ci aurait pu, selon eux, libérer l'humanité du joug du travail pour la faire entrer dans une société basée sur le jeu et les « loisirs », qui était cependant empêchée par les « rapports de production » capitalistes (et finalement spectaculaires) qui perpétuent la domination des propriétaires des moyens de production sur les travailleurs. Ils n'étaient pas les seuls dans les années 1950 à nourrir cette illusion sur une possible émancipation à travers les machines : en témoignent, parmi beaucoup d'autres, les écrits de l'ex-surréaliste, ex-trotskiste et sociologue Pierre Naville portant sur l'automatisation et le passage « de l'aliénation à la jouissance ». Si l'on ne tient pas compte de cet enthousiasme pour la possibilité de « détourner » l'industrialisation, on ne saurait comprendre le projet situationniste initial : ni son côté technophile, avec la « peinture industrielle » de Pinot Gallizio et la ville de « New Babylon » conçue par Constant, ni en général la volonté de faire accéder la société à la pleine réalisation des possibilités libératrices créées par le développement des forces productives dans l'après-guerre et leur application à la vie quotidienne, mais toujours déviées vers la continuation de la société de classe. Après 1970, Debord a souligné, au contraire, les dangers que le développement non maîtrisé des forces productives faisait courir à la « planète malade », et donc à tout projet d'émancipation.

Le propos d'abolir le travail grâce à la technologie ne paraît plus aujourd'hui très convaincant. Mais Debord a également indiqué une critique du travail plus actuelle que jamais : en décrivant le spectacle comme la forme la plus développée de la société basée sur la production de marchandises, il a implicitement repris et mis à jour la critique marxienne de la marchandise et de ce qui la fonde : le travail abstrait. Un travail qui est « abstrait » dans le sens que tous les travaux concrets, toutes les activités exécutées en vue d'un but spécifique ne comptent que comme simple dépense de temps de travail, d'un temps indifférencié dont n'intéresse pas le contenu, mais la durée – c'est celle-ci qui crée la valeur qui s'exprime dans l'argent. Si le travail dans la société contemporaine est souvent nocif et inutile, cela est dû essentiellement au fait qu'il ne sert qu'à accroître le capital, à transformer un euro en deux. Produire des carottes ou des fusils, des chaussures ou des game boys, n'est qu'un aspect secondaire de ce processus. Voilà pourquoi on travaille beaucoup plus que nécessaire dans le monde contemporain, souvent dans des conditions horribles et pour produire des choses superflues. « Ne travaillez jamais » signifie donc d'abord de se refuser à cette logique, de ne pas se mettre à disposition d'un système qui demande qu'on travaille, peu importe à quoi. Il faut revendiquer une vie pleine pour tous, pas le plein emploi.

Anselm Jappe





LE TRAVAIL DES ARTISTES VU PAR EUX-MÊMES :

LE PIÈGE DU JOURNAL : KLEE, PAVESE ET KAFKA

 ar son travail, l'homme transforme le monde et se transforme lui-même. Ce n'est pas une idée nouvelle. Marx a décrit cet état de fait de manière abondante. Négativement tout d'abord, parce que les conditions de production capitalistes entraînent une aliénation du travailleur. Dans l'univers capitaliste, l'ouvrier devient lui-même marchandise à mesure qu'il produit davantage de marchandises.

« L'ouvrier devient une marchandise au prix d'autant plus bas qu'il crée plus de marchandises. La dévalorisation du monde humain va de pair avec la mise en valeur du monde matériel. (...) L'aliénation de l'ouvrier dans son produit signifie non seulement que son travail devient un objet, une réalité extérieure, mais que son travail existe en dehors de lui, indépendamment de lui, étranger à lui, et devient une puissance autonome face à lui, que la vie qu'il a prêtée à l'objet s'oppose à lui, hostile et étrangère. »¹

Mais à l'inverse, pris dans le projet communiste, le travail devient libérateur. Précisément, dans les conditions du matérialisme historique conçues tout au long de *L'idéologie allemande*, il affirme que

« (...) Ce sont, au contraire, les hommes qui, en même temps qu'ils développent leur production et leur communication matérielle, transforment, avec cette réalité qui leur est propre, et leurs pensées et les produits de celle-ci. Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, c'est la vie qui détermine la conscience. »²

Dans le contexte de la création artistique, peut-on penser dans des termes comparables la transformation de l'artiste par sa propre activité ? Nous trouvons des témoignages de cela dans les journaux qui, précisément, exposent les réflexions des artistes eux-mêmes sur l'intimité de la relation qu'ils entretiennent *après-coup* avec leurs productions. Autrement dit, est-il possible de mettre à jour la façon dont les artistes sont *travaillés* par leurs œuvres, par leur pratique, par leur démarche ? Si le travail choisi est une modalité fondamentale de l'affirmation et de construction de soi, la pratique artistique, avec ses spécificités, réussit-elle plus qu'ailleurs à harmoniser la vie de la pensée avec celle du geste de sorte que l'artiste éprouve véritablement l'unité de son existence et la pleine possession de sa vie ?

Dans leurs journaux, les artistes témoignent tous de cette double transformation, insistant de façon égale sur les objets de leur création et sur les interrogations subjectives que celle-ci suscite. C'est a priori l'absence de distance qui caractérise cette parole. De l'impuissance à laquelle condamne l'objet résistant jusqu'aux moments de libération, les artistes oscillent entre la captivité heureuse et la solitude réflexive. Or cette dernière, bien qu'elle soit naturellement prise dans les exigences du travail, parle d'une voix étrange et singulière. Elle décrit un imaginaire qui se débat avec la perméabilité du corps. Entre la sphère que l'on appelle maladroitement « intérieure » et les activités dites avec tout autant de simplisme « extérieures », il n'y a pas de séparation ou de coupure³. Dans l'idéal, il faudrait donc pouvoir lire un journal comme l'expression la plus fidèle de

cette perméabilité de l'émotion et du désir avec l'activité elle-même. Paul Klee témoigne de cet échange sous la figure de la mise en abyme en note du 20 juin 1902 de son *Journal* :

« Et le soir, je puis me reposer avec la conscience du travail accompli. C'est là aussi quelque chose. / Un homme volant ! Force la troisième dimension à entrer dans la surface. Position des bras, doublets des jambes. Absence de raccourci. / Je vais même jusqu'à rêver tout ceci. Me rêve moi-même. Me rêve moi-même jusqu'à devenir mon propre modèle. Le moi projeté. Au réveil je reconnais la vérité. Je me trouve couché, compliqué, mais plat, adhérant à la toile. Je suis mon propre style. »⁴

Cette mise en abyme de soi dans sa propre activité est saisissante. L'artiste allongé sur la toile de son drap de lit se rêve lui-même en son « propre style » : « couché », « compliqué » mais « plat » et « adhérant ». On ne saurait mieux dire la proximité entre l'intimité et le geste.

Mais Cesare Pavese nous met lui-même en garde contre ce type d'euréka ou du moins de la pérennité d'une telle affirmation, d'une telle coïncidence heureuse : le 31 décembre 1948, il écrit dans son journal *Le Métier de vivre* :

« Année très sérieuse, de travail définitif et sûr, de situation technique et matérielle acquise. Deux romans. Un autre en gestation. Dictateur éditorial. Reconnu par tous les hommes comme un grand homme et comme un homme bon. » Mais de se ressaisir immédiatement en ajoutant : « tu iras difficilement plus loin. Ne pas croire que tout cela soit grand-chose. Tu ne l'espérais pas dans le passé et cela t'étonne. Continue, prêt à l'idée que les fruits seront peut-être demain en cendre. »⁵

Et de fait, le 28 janvier 1949, moins d'un mois plus tard, il note :

« L'état de vague, d'incertaine recherche, dure. Le problème déjà souvent effleuré se rouvre : tu ne t'aperçois pas que tu vis parce que tu cherches le nouveau thème, tu passes, hébété, les jours et les choses. Quand tu auras recommencé d'écrire, tu penseras seulement à écrire. En somme, quand est-ce que tu vis ? que tu touches le fond ? Tu es toujours distrait par ton travail. (...) »⁶

Quelle étrange formule que ce « tu es toujours distrait par ton travail ». Sonnet-elle le glas de toute coïncidence entre la vie active et la pensée réflexive ? Il y aurait un écart insurmontable entre le monde de la vie, celui de la pensée et le travail de création parce que les uns et les autres ne sont pas de même nature. Une illusion serait-elle en train de se déployer ? Pourtant, c'est un lien fort qui les attache et les fait coïncider ; il est selon Pavese, dans sa note du 22 février 1940, « métaphysique ». Car le journal occupe une place particulière dans l'acte réflexif qui vise la production de l'œuvre et les conséquences de celle-ci. Par métaphysique, il faut très certainement entendre une tentation d'un formalisme du dire lui-même qui se fait métarécit. Comme si la parole, pour être en mesure de porter l'écho du travail, devait s'assumer elle-même dans un acte réflexif. Alors, le journal se dédouble : il n'est plus le témoignage, il ne rapporte plus l'après-coup, il construit son propre récit :

« L'intérêt de ce journal est peut-être la repullulation imprévue d'idées, d'états conceptuels, qui, par elle-même, mécaniquement, marque les grands filons de ta vie intérieure. De temps en temps tu cherches à comprendre ce que tu penses, et seulement après coup, tu cherches à en trouver les correspondances avec les jours anciens. / C'est l'originalité de ces pages: laisser la construction se faire d'elle-même, et la placer objectivement devant ton esprit. / Il y a une confiance métaphysique dans ce fait d'espérer que la succession psychologique de tes pensées puisse prendre figure de construction. C'est ainsi que se font les canzonieri, tu l'as dit dans Certaines poésies non encore écrites. Serait-elle donc illusoire la différence entre « poèmes » et « pensées » ? Suffit-il de dire que les pensées sont des tentatives d'élucider pour toi-même un problème, un état, et les poèmes des tentatives de créer une image universelle ? Il me semble que cela ne suffit pas. »⁷

Mais il s'agit d'un bien étrange récit; fausse distance, métarécit qui se sait lui-même jeu de dupe ou dissimulation élégante, plus ou moins consentie. Ce que le journal rapporte du travail est en quelque manière un autre travail, une autre langue. On remarque chez Pavese, comme chez Kafka d'ailleurs, qu'au-delà des fonctions attendues du journal (témoignage, ébauche, trace d'une activité sentimentale, culturelle), il constitue aussi un refuge. Le journal est alors pris pour lui-même et ses formes de retours sur le mode du discours réflexif et spéculaire signent un aveu d'impuissance en même temps qu'une résistance active, voire acharnée. Sur le fil du rasoir, s'ouvre pour certains diaristes la plaie de l'anticipation de l'édition.

Pourtant, lorsque l'on pénètre dans l'immensité du journal de Kafka, la souffrance qui perce à chaque page montre que la création, en dépit des difficultés qui lui sont propres, ouvre un ailleurs qui permet de résister aux transformations que les autres exigent de soi. Le travail, chez Kafka, fonctionne d'abord par effet de miroir. Il est pris entre deux reflets de son activité professionnelle: d'un côté les accidents du travail dont il constate toute l'horreur dans le monde industriel du début du XX^e siècle. Dans le cadre de son activité d'assureur, il cherche à imposer des conditions plus sécurisées, voire des indemnisations pour les victimes. De l'autre côté, c'est la bureaucratie de sa propre activité

professionnelle qui aliène les employés par des tâches répétitives et procédurières à l'excès. Plutôt qu'une libération, le travail manifeste fondamentalement pour l'auteur de *L'Amérique* un rapport de domination, de soumission et d'aliénation violente, notamment à travers les « machines infernales »⁸ qui écrasent et épuisent le corps des travailleurs. D'un côté donc, il note dans son Journal le 5 février 1912 :

« Hier, à l'usine. Les jeunes filles dans leurs vêtements défaits et sales d'une saleté en soi insupportable, avec leurs cheveux emmêlés comme si elles venaient de se réveiller, leur expression figée sur le visage par le bruit incessant des transmissions et celui, isolé, des machines qui marchent certes automatiquement, mais s'arrêtent quand on ne le prévoit pas, ces jeunes filles ne sont pas des êtres humains; on ne les salue pas, on ne s'excuse pas quand on les bouscule (...). Elles sont là, en jupon, livrées à la plus dérisoire des puissances (...). »⁹

Et de l'autre, il décrit un monde bureaucratique qui, même s'il n'est pas désigné explicitement comme le sien, touche du moins sa fiancée Félice Bauer qui travaille dans une entreprise fabriquant des dictaphones et des appareils d'enregistrement. *Lettre à Félice* du 9 et 10 janvier 1913 en réponse à la description d'un prospectus commercial qu'elle a vraisemblablement rédigé et pour lequel elle lui demande son opinion :

« Une machine avec son exigence silencieuse et grave me semble exercer sur le travailleur une contrainte plus forte et plus cruelle que ne le fait un être humain. Comme un employé vivant qui tape à la machine est de peu d'importance, comme il est facile de le commander, de le renvoyer, de crier après lui, de le couvrir d'injures, de le questionner, de le regarder bouche bée, c'est celui qui dicte qui est le maître, tandis qu'en face du dictaphone l'employé est avili (...). »¹⁰

Mais il faut aussi tenir compte de la *Lettre au père*¹¹ que Kafka écrit en 1919 et dans laquelle il expose toute la souffrance de son enfance face à l'autorité tyrannique de son père. Commerçant à Prague, il exerce une toute puissance sur ses employés et sur le jeune Kafka. Ainsi contraint au silence par la violence et



le mépris, Kafka prendra, dès son enfance, le parti des stigmatisés, des faibles et des souffrants. Dans son *Journal*, il insiste souvent sur l'incompatibilité de son engagement dans la littérature avec son activité professionnelle et même avec sa vie affective. Comme si le travail littéraire exclut toute autre occupation. Le fait est qu'il trouve là une véritable issue au silence auquel il était condamné depuis l'enfance. La seule parole qui puisse encore porter un sens est celle de l'écriture. Aussi, elle ne le transforme pas, elle l'aide à être celui que les autres ne supportent pas qu'il soit et qu'ils veulent transformer de sorte qu'il devienne un individu sociable et conforme. Le 21 août 1913, il recopie dans son journal l'extrait d'une lettre adressée au père de Félice :

« Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie et je le hais, car cela me dérange ou m'entraîne, même si ce n'est qu'une présomption. (...) Je n'ai aucun sentiment de la parenté et je ne vois dans les visites qu'une méchanceté littéralement dirigée contre moi. (...) Un mariage ne pourrait pas me changer, pas plus que mon emploi ne peut le faire. »

De même donc, le métier qu'il exerce l'empêche aussi d'être pleinement lui-même. Le 16 décembre 1911 il écrit :

« Quoiqu'il en soit, je céderais à mon désir d'écrire une autobiographie à l'instant même où je serais libéré du bureau. Pour pouvoir diriger la masse des événements, il faudrait que j'eusse sous les yeux dès le début de mon travail une transformation aussi radicale que celle-là, qui me servirait de but provisoire. Je ne peux concevoir d'autre transformation exaltante, et celle-là est elle-même terriblement invraisemblable. »

La transformation est donc un préalable et non seulement le résultat de son activité d'écrivain. C'est donc plutôt l'idée de la rupture qui s'impose ici. Celle-ci est la modification préalable, le déclenchement de sorte que tout son être puisse se consacrer à l'écriture. Cette rupture ne viendra pas. Et son activité littéraire, qu'il nomme aussi très souvent « travail », n'exclut pas la souffrance, même en période d'intense activité créatrice. Sa santé et la mauvaise estime qu'il a de lui-même l'empêchent de manière incessante d'écrire comme il le souhaiterait. Il doute, se renie, se sent accablé par ses faiblesses. Ainsi, le 4 juillet 1915 : « Qu'est-ce que tu es ? Misérable, voilà ce que je suis. J'ai deux planchettes vissées sur les tempes. ». Et le 18 septembre 1917 : « Tout déchirer. ». Ou encore le 8 mai 1922 (moins de deux ans avant sa mort) : « Mon travail se clôt, comme peut se fermer une plaie qui n'est pas guérie. ». Le désespoir ainsi manifesté donne à réfléchir sur l'échec, commun avec Pavese, d'une trajectoire dont la transformation était moins le parcours artistique qu'un but tragiquement impossible.

Alors qu'est-ce que cela signifie lorsque l'on revient en arrière pour considérer plus précisément l'intention et le projet de Marx lorsqu'il parle de transformation par le travail ? Les idées que développe Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* décrivent plutôt un conflit d'imaginaires : « C'est le travail même, le travail en général, trait par lequel il faudrait peut-être reconsidérer le concept même de production — dans ce qui le lie au trauma, au deuil, à l'itérabilité idéalisante de l'expropriation, donc à la spiritualisation spectrale qui est à l'œuvre dans toute *technè*. ». Cela signifie donc que toute transformation liée au travail serait un travail de deuil. Le deuil de quoi ? Marx n'a de cesse de le répéter, quitter, abandonner, détruire les croyances, l'idéologisation, les fantasmagories, les fétichismes qui se jouent avec la Marchandise, l'État, la Patrie, le Pape, l'Empereur lesquels véhiculent des valeurs d'une vie fantomatique, irréaliste, à travers leurs images. C'est là le but fondamental de la praxis matérialiste. Comme l'écrit Derrida, « l'ontologie est une conjuration » chez Marx. Derrida rappelle donc que selon Marx, si l'on veut parvenir à détruire ces idoles et conjurer les fétichismes qui nous contraignent à voir des

fantômes plutôt que la vie réelle, il importe de ne pas « procéder immédiatement, abstraitement, egologiquement, par le verbe, par l'acte de langage d'un *phantasmagoreuein*, il faut passer par l'épreuve laborieuse du détour, il faut traverser et travailler les structures pratiques, les médiations solides de l'effectivité réelle, « empiriques », etc. »

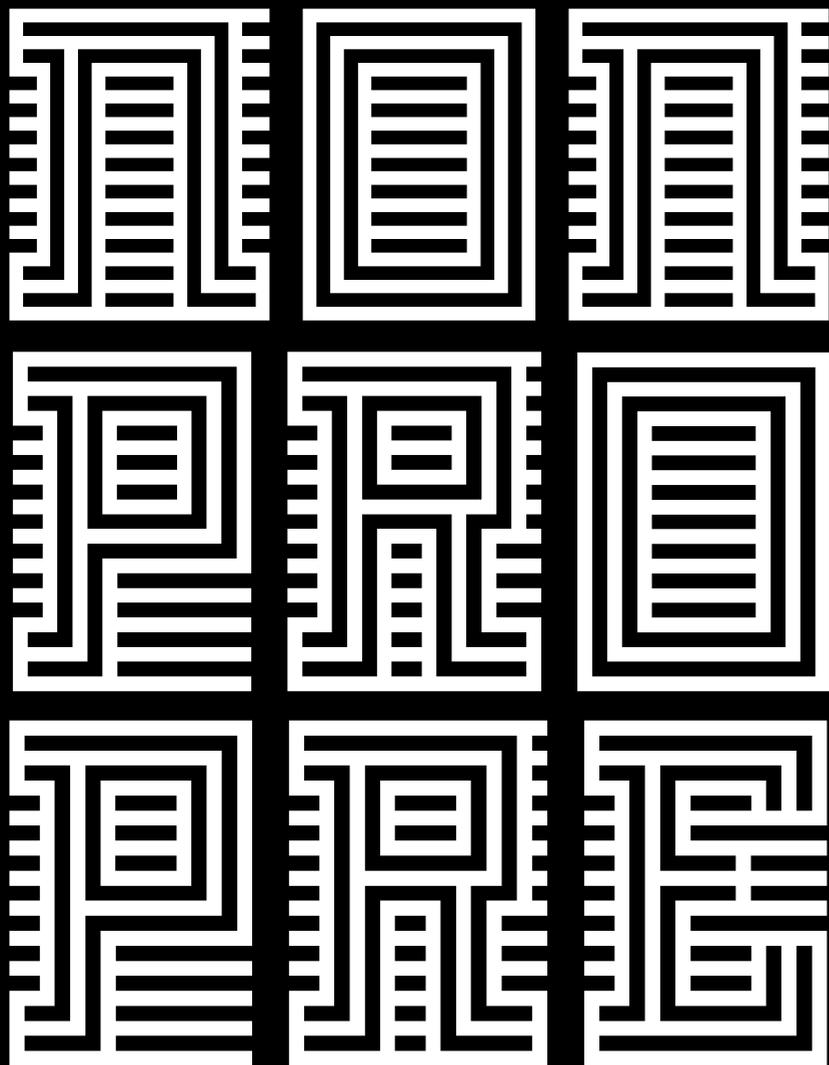
Lors d'une rencontre organisée à l'été 2011 à Avignon avec Slavoj Žižek, celui-ci rappelait la phrase de B. Brecht à propos de Kafka : « Il est le seul écrivain bolchevik que je connaisse ». Il fait directement allusion à un de ses derniers récits : Joséphine la cantatrice ou *le Peuple des souris*. Il y est question d'une souris, Joséphine, qui est cantatrice sans en avoir véritablement le talent. Pourtant tout concourt à faire de cette petite souris qui « couine » sans art une grande artiste. Le narrateur présente cette situation comme une « malice » de son peuple qui a ainsi pris « l'habitude de (se) consoler de ce qu'il n'a pas » ; et d'ajouter : « nous avons donc quelque idée de ce qu'est le chant, à quoi l'art de Joséphine ne correspond pas du tout ». Les tentatives d'explications de cette attitude d'adhésion irrationnelle à un talent inexistant sont développées avec une grande précision en invoquant notamment cette question : « Est-ce son chant qui nous ravit ou n'est-ce pas plutôt le silence solennel dont sa faible petite voix est entourée ? » Finalement, le texte s'achève sur cette remarque qui va et dans le sens de Brecht et dans celui de Derrida :

« C'est ici, dans les précaires intervalles entre les combats, que notre peuple rêve ; on dirait que chacun sent ici ses membres se détendre et qu'après tant de tribulations, son âme inquiète peut enfin à loisir s'allonger et pendre ses aises dans la chaude couche de son peuple. Et dans ce rêve tinte çà et là le couinement de Joséphine ; elle le dit perlé, nous le trouvons saccadé ; mais quoi qu'il en soit, il est ici à sa place, mieux que nulle part ailleurs. (...) Le peuple, dans sa sagesse, n'a placé si haut le chant de Joséphine que parce qu'il ne risquait pas de perdre quoi que ce soit le jour où il la perdrait. »

L'ironie du narrateur ne nous amuse que par l'exactitude de ses descriptions. Ce peuple rêve, veut croire, trouve un immense intérêt à fantasmer ce qui n'est qu'une inconsistance — une irréalité, un fantôme — bien connue. S'agissant de ce qui nous préoccupe ici, la conséquence sur l'ensemble de notre étude est lourde : jamais un auteur, un artiste, ne fait autant preuve de lucidité que lorsqu'il renonce à lui-même et se perd lui-même de vue dans le mouvement de la fiction. L'après-coup du travail peine à être repris véritablement. Dans le contexte égologique du journal, il s'agit encore d'une « exappropriation » qui dénature à la fois l'intention première qui était en œuvre dans le travail et l'oubli de soi dans l'action créatrice elle-même. Le journal est encore un lieu de faux témoignage, une fiction spéculaire dont le récit trahit la visée initiale. L'écrivain comme l'artiste tombe par l'évocation de son propre travail dans l'illusion de « Joséphine ». Il invente un autre fictionnel comme Joséphine s'invente elle-même cantatrice et rêve l'admiration de son public. Le seul complice est alors le lecteur de ces journaux, comparable au « Peuple des souris » qui trouve dans cette tentative d'auto-élucidation un moment de détente pour « s'allonger et pendre ses aises dans la chaude couche de son peuple », précisément les idoles, les fantasmes ou les rêves portés par des complices qui se rêvent eux-mêmes. Le travail décrit dans les journaux tombe dans le piège de la fiction de soi. La langue qu'il véhicule ne peut rompre, abandonner, détruire la façon dont les écrivains et artistes rêvent leur activité. Parce qu'ils s'adressent fondamentalement à un autre soi fictionnel, ils ne peuvent sortir du cercle de l'observation narcissique construite malgré eux et qui ferme toute possibilité d'auto-élucidation.

Jérôme Diacre

• 1 Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion, G. F., 1996, p. 108-110. • 2 Karl Marx, *Philosophie*, Paris, Gallimard, 1982, p. 308. • 3 « Colère, honte, haine, amour (ajoutons l'enthousiasme, l'inspiration, l'énergie créatrice et le moment opportun) ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou dans ces gestes et non pas cachés derrière eux », Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », conférence du 13 mars 1945 à l'Institut des études cinématographiques, Sens et Non-Sens, Paris, Gallimard, 1948, p. 94. • 4 Paul Klee, *Journal*, Grasset & Fasquelle, 1959, p. 131-132. • 5 Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, 1958, p. 421. • 6 *Ibid.*, p. 424. • 7 *Ibid.*, p. 210-11. • 8 Bruno Lahire, « Kafka et le travail de la domination », *Actuel Marx* n°49, premier semestre 2011, PUF, p. 49 et suivantes. • 9 F. Kafka, *Journal*, trad. M. Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 219. • 10 F. Kafka, *Lettres à Félice*, in *Œuvres complètes IV*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1989, p. 221. Lire aussi sa note du 21 octobre 1911 sur son impossibilité de regarder son chef de bureau sans « mettre dans (ses) yeux une légère expression d'amertume », *Journal*, op. cit., p. 93. • 11 *Lettre à mon père*, *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 833. Il est à noter que cette lettre, qui parle longuement des souffrances endurées durant l'enfance sous la tyrannie de son père, fut écrite par Kafka durant l'année 1919. Or elle coïncide avec sa plus longue période de « stérilité » : « Depuis février-mars 1918 jusqu'à la mi-septembre 1920, rien ou presque rien n'est parvenu à la postérité » (Claude David). • 12 F. Kafka, *Journal*, op. cit., p. 169. • 13 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Gallimard, 1993, p. 160. • 14 *Ibid.*, p. 255. « Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoléon, les héros, de même que les partis et la masse de la première Révolution française accomplirent dans le costume romain, et se servant d'une phraséologie romaine, la tâche de leur époque, à savoir l'éclosion et l'instauration de la société bourgeoise moderne. » K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. • 15 *Ibid.*, p. 225. • 16 F. Kafka, *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*, in *Un artiste de la faim. A la colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, 1980.



À L'ENTRÉE « AILLEURS », LE CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES DONNE:

A.— Adverbe de lieu signifiant que le procès s'accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur (...) **Rem. 1.** L'indéfinition de l'adv. *ailleurs* peut être accentuée par *partout*, *quelque part*, *nulle part*... ou par le cont. De même le cont., en partic. un compl. circ. de lieu, peuvent restreindre l'indéfinition de l'adv. *Ailleurs* peut alors signifier « un peu plus loin » à l'intérieur d'un lieu donné.¹

Cette définition ne masque pas un paradoxe. D'une part elle insiste, à trois reprises, sur l'indéfinition qui en caractérise le sens, en suggérant que ce dernier peut être précisé par l'accentuation de cette indéfinition même. D'autre part, elle marque clairement et initialement *ailleurs* par l'exclusion d'un *ici*, mais c'est pour le réintégrer peu après, tangentiellement, par l'intermédiaire d'une remarque, où l'indéfinition certes se résorbe, mais au prix d'une ambiguïté, *l'ici* se rapprochant déjà de *l'ailleurs*. De sorte que la notion d'« ailleurs », plutôt que de tendre à sa résolution en un concept autonome et délimité, semble ne pouvoir faire l'économie de son indétermination ni de sa contrepartie, comme si l'une et l'autre en constituaient finalement le fonds : son indéfinition serait la forme la plus précise de sa définition, et l'indistinction d'avec ce qu'elle n'est pas, ce qui l'identifierait le mieux.

Et réciproquement : car s'il va de soi que *l'ailleurs* ne trouve son sens et sa définition que relativement à un *ici*, *l'ici* peut être également envisagé – et défini – à l'aune d'un *ailleurs* qui lui serait intrinsèque. Rapportée à l'expérience commune des choses du monde, cette présence d'une irréductible altérité², au sein de ce dont l'identité, à première vue, paraît acquise et déterminée, trouve un prolongement théorique et un précédent historique évidents dans le domaine de « l'inquiétante étrangeté » dont Freud a proposé l'analyse en 1919. Le rapport de ce thème avec l'esthétique n'est pas non plus tout à fait fortuit, puisqu'il est annoncé par Freud lui-même dès son introduction :

« Il peut cependant se faire ici et là que (le psychanalyste) ait à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et dans ce cas, il s'agit habituellement d'un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée. Tel est le domaine de « l'inquiétante étrangeté ».³ »

Le fait que Freud aborde ensuite ce domaine d'une manière lexicographique n'est pas dû au hasard. L'ambiguïté sémantique de l'*Unheimlich* qu'il cherche à mettre au jour se niche précisément dans le caractère idiomatique de la langue allemande, que la traduction par *inquiétante étrangeté* en français n'est pas en mesure de rendre⁴ (pas davantage, d'ailleurs, que celle d'autres langues, dont Freud examine les occurrences). Comme on le sait, *Das Unheimliche*, antonyme substantivé de l'adjectif *heimlich*, procède d'une forme composée qui associe le radical *Heim* (le domicile, le foyer, la maison) dont le sens général est celui du familier, du domestique, de l'intime, au préfixe *un-* qui marque l'opposition. Reproduisant *in extenso*, dans son exposé, l'article *heimlich* du *Wörterbuch der deutschen Sprache* de Daniel Sanders, qu'il commente, ainsi qu'une partie du *Deutsches Wörterbuch* de J. et W. Grimm, Freud dégage le trait essentiel et paradoxal de « l'inquiétante étrangeté » : son enracinement dans le familier. Le recueil des définitions et des références qu'il décline contribue à l'établir et atteste que, plutôt qu'une négation stricte du familier dont elle constituerait l'envers⁵, « l'inquiétante étrangeté » non seulement en provient mais s'y loge pour le contredire. À tel point d'ailleurs que Freud décèle des occurrences où les définitions s'échangent :

« Ce qui ressort pour nous de plus intéressant de cette longue citation, c'est que parmi ces multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich*.¹ »

« *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich*.⁷ »

Remarquons que cette indéfinition, ou plutôt cette définition équivoque, n'est pas sans rappeler celle de *l'ailleurs* évoquée plus haut, et retenons surtout que la caractéristique de l'étrangement inquiétant est de ne pouvoir être compris comme le non-familier qu'à partir du moment où il apparaît dans le familier lui-même et s'y installe, ce que Jean-Bertrand Pontalis, dans son *avertissement* à l'ouvrage, résume de manière particulièrement efficace : « *l'Unheimliche*, (...) ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure⁸ ».

 Alain Bernardini, Dans les bras 42, Établissement Financier, Paris, 2010.
(photographie numérique couleur, 60x80cm).





L'inquiétante étrangeté, ainsi mise en lumière, ouvre la perspective de nombreux développements. Freud va naturellement choisir d'étudier ce phénomène comme une illustration particulière du refoulement, dont l'étrangement inquiétant, serait, en retour, une manifestation. Aussi retient-il, parmi les « multiples nuances de signification » qui définissent l'*Unheimliche*, celle de Schelling, qui en élargit le champ lexical à celui du secret (*geheim*), définition extraite du *Wörterbuch* de Sanders déjà cité : « on qualifie de *un-heimlich* tout ce qui devrait rester... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti.⁹ »

C'est sur la base de cette sélection sémantique et lexicale que Freud va fonder son analyse de l'inquiétante étrangeté pour la comprendre comme le retour d'un familier refoulé :

⌘ Nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.¹⁰ ⌘

On peut faire remarquer, cependant, que le recours à la vie psychique et l'accent mis sur la réserve du secret (« ce qui aurait dû rester dans l'ombre ») lésent d'emblée le rapport paradoxal du familier et de l'étranger que l'inquiétante étrangeté révèle, à savoir cette singulière situation où ce qui n'est « en réalité rien de nouveau ou d'étranger » paraît pourtant nouveau et étrange, et s'écartent, en l'assignant au processus du refoulement, de la possibilité de la décrire davantage. Autrement dit, si le phénomène de l'inquiétante étrangeté répond, comme objet d'étude, à la méthode et à l'interprétation de la psychanalyse (qui trouve en lui, rétroactivement, nombre de correspondances propres à étayer ses thèses), c'est la thématique du refoulement qui nourrit celle l'*Unheimlich* plutôt que l'inverse : angoisse de castration symbolisée par l'aveuglement, thème de la poupée et rapport au père dans la nouvelle de Hoffmann, *L'Homme au sable* (1817), qui pour Freud est un exemple éminent de l'inquiétante étrangeté en littérature, principes de plaisir et de réalité dans *L'Anneau de Polycrate* de Schiller (1798), pulsion primitive infantile, etc. De fait, on a le sentiment de passer à côté de l'étude du phénomène de l'inquiétante étrangeté lui-même. La plupart des exemples mobilisés par Freud, même assortis de ses analyses, ne définissent ni ne décrivent plus avant le caractère singulier de cette expérience ambiguë, dans le sens d'un développement que l'étude préalable des définitions aurait pu permettre, sinon exiger. Mais là n'est finalement pas son propos, qui s'attache, notamment, « à dégager, parmi ces motifs producteurs d'inquiétante étrangeté, les plus saillants, afin d'examiner si, pour eux aussi, une dérivation à partir de sources infantiles est permise¹¹ ». Car c'est bien d'une dérivation qu'il s'agit, au bout du compte, dans le travail opéré par Freud ; l'*Unheimliche* en tant que tel importe moins que la « découverte qui voit l'origine de l'inquiétante étrangeté dans le familier (*das Heimische*) refoulé¹² ». Cette dérivation, il ne la conteste d'ailleurs pas, puisqu'il fait l'aveu, au même endroit, d'une prise en vue non esthétique du phénomène :

⌘ Nous devons donc être prêt (*sic*) à accepter que l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté soit encore soumise à d'autres conditions que celles touchant au contenu que nous avons avancées en premier lieu. Il est vrai qu'on pourrait dire qu'avec ce premier ordre de constatations, la question de l'intérêt que présente pour la psychanalyse le problème de l'inquiétante étrangeté est réglé, que le reste nécessiterait sans doute une investigation esthétique.¹³ ⌘

Pourtant, Freud entendait traiter, dès son introduction, d'un « domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée ». N'y a-t-il pas là contradiction ? En fait, pour Freud, l'inquiétante étrangeté (ne) s'apparente au champ esthétique (que) dans la mesure où c'est en lui qu'elle s'illustre le

mieux : en témoignent les nombreuses œuvres littéraires sur lesquelles il s'appuie (Hoffmann, Schiller, Ewers, Schaeffer, Goethe, etc.). Toute considération liée à l'étude des œuvres est ici hors de propos. Mais l'absence d'une « investigation esthétique » néglige probablement aussi l'expérience même de l'*Unheimliche* et la possibilité d'une description de la manière dont cette expérience peut être vécue. Si bien que, finalement, la plupart des exemples tirés des œuvres en question perdent en efficacité dans la mesure où, plutôt que de permettre d'approcher l'inquiétante étrangeté en tant que phénomène singulier, ils la reconduisent aux registres de l'effrayant, du fantastique, du magique, dont elle devient une modalité affective particulière¹⁴. Son caractère singulier apparaît bien davantage dans ce que Freud appelle justement des cas d'« inquiétante étrangeté vécue »¹⁵, qui mêlent indissolublement le familier et l'étranger, et qui le mêlent de telle sorte que l'artifice du fantastique laisse la place au sentiment d'une perception nouvelle de ce qui est pourtant déjà connu.

C'est dans cette perspective, à partir de Freud mais à distance de lui, que Lilyane Deroche-Gurcel propose d'envisager l'inquiétante étrangeté, dont elle suggère, via Georg Simmel et Walter Benjamin, de faire le paradigme du regard moderne¹⁶ :

⌘ Pour mon propre compte, je propose de concevoir de la façon suivante la promotion paradoxale du familier en étrangeté inquiétant. Pour ce faire, il faut en revenir à la distinction qu'opère Simmel dans son *excursus* sur l'étranger. On trouve dans ce texte la trace, voire la matrice de ce qui constitue, probablement, le pan décisif de la définition de l'aura chez Benjamin et, pour Simmel, par différence avec la distance, la définition de l'étrangeté, du lointain. *La distance* (Distanz, Entfernung), signifie que le proche est ou devient lointain, tandis que l'étrangeté (Fremdsein) indique que le lointain devient proche. À mon sens, la conversion du familier en étrangeté inquiétant suppose le double mouvement – un aller et retour, en quelque sorte – de ce que conçoit Simmel sous les qualificatifs de « distance » et d'« étrangeté ». Pour que prenne effet l'inquiétante étrangeté, il faut d'abord que le familier « freudien » prenne ses distances, que le proche devienne lointain, et que, retour du dépassé ou du refoulé, le lointain devienne proche, soit que ce qui devait rester dans l'ombre en sorte. C'est à cette condition, par cet « aller-retour », que le familier change de statut. Benjamin aura retenu de l'*excursus* de Simmel (qu'il ne cite pas, mais dont manifestement il s'inspire) l'étrangeté de l'aura, dépourvue chez lui de tout sentiment d'inquiétude.¹⁷ ⌘

L'accent mis sur la relation symétrique du familier et de l'étranger, au détriment de l'inquiétant, marque, dans ce passage, le déplacement du centre de gravité de l'inquiétante étrangeté, laquelle est désormais interrogée selon cette relation, et non plus comme conséquence d'un processus psychologique tiers. L'étrangement inquiétant devient alors le mode qui régit, selon Lilyane Deroche-Gurcel, le regard moderne, dont la caractéristique est, pour le sujet, de « faire l'expérience d'une altérité ébranlant au plus profond de lui la certitude de jouir d'une identité ultime, non sécable¹⁸ » :

⌘ C'est l'autorité maintenant suspectée dont pouvait se prévaloir l'individuel qui établit le lien entre la modernité et le regard aux prises avec l'inquiétante étrangeté. Un exemple possible tient dans l'effet visuel du ready-made et du pop art : un objet trivial qui était cautionné par l'assurance de son usage quotidien perd brusquement l'évidence de son individualité factuelle lorsqu'on le voit dans un musée.¹⁹ ⌘

⌘ L'idée d'une dissolution radicale du principe d'identité (...) provoque un effet d'inquiétante étrangeté qui passe en intensité celui si bien décrit par Freud.²⁰ ⌘

Cependant il faut remarquer que l'« étrangeté » de Simmel, à laquelle Lilyane Deroche-Gurcel fait en appel premier lieu, traduit *Fremdsein* et non *Unheimlich*.

che. Dans son analyse, les registres contigus du familier et de l'étranger ont été ramenés au premier plan, mais aux dépens peut-être de leur intrication : ce qui permet d'envisager des « conversions », des « allers et retours », voire une « promotion » de l'un vers l'autre où, par ailleurs, le familier est apparemment le premier présent (cf. *supra*). C'est la thèse opposée que va soutenir Heidegger, lorsqu'il avance que le familier n'est pas, relativement au *Dasein*, une affection fondamentale, mais seconde. Notons que c'est bien, à chaque fois, du lexique de l'*Unheimlich* dont il est question :

⌘ Ce caractère inquiétant, cette étrang(èr)eté (*Unheimlichkeit*) signifie en même temps le ne-pas-être-chez-soi.²¹ ⌘

⌘ L'être-à revêt la « modalité » existentielle du *hors-de-chez-soi* (*Un-zuhause*). Ce n'est pas autre chose que veut dire l'expression d'« étrang(èr)eté » (*Unheimlichkeit*).²² ⌘

L'analyse de « l'affection fondamentale de l'angoisse comme ouverture privilégiée du *Dasein* » (*Sein und Zeit*, § 40) fait correspondre le familier et l'étranger selon un ordre hiérarchique exactement inverse. À l'opposé de l'hypothèse suivie par Freud, pour lequel l'étranger naît d'un familier originel refoulé qui, en quelque sorte, retrouve son statut à la lumière du travail herméneutique qu'opère la psychanalyse, Heidegger ne disjoint pas l'étranger du familier, mais fait du premier le fondement ontologique du second. Si l'étranger peut, au travers du phénomène de l'*Unheimlichkeit*, apparaître dans le familier même, c'est parce que la familiarité du familier s'établit sur un fond d'étrang(èr)eté plus originaire qu'elle, que d'une certaine manière elle recouvre et masque :

⌘ L'être-au-monde rassuré-familier est un mode de l'étrang(èr)eté du *Dasein* (*ein Modus der Unheimlichkeit des Daseins*), et non pas l'inverse. Le *hors-de-chez-soi* doit être conçu ontologico-existentially comme le phénomène plus originaire.²³ ⌘

Pour tenter de suivre la direction qu'ouvre cette possibilité, on peut faire appel à l'exemple d'un cas particulier issu d'une expérience simple, celui de la perception de sa propre voix. Si l'on enregistre sa propre voix sur un support adapté, prononçant les mots qu'on voudra, et qu'après coup on diffuse l'enregistrement de manière à pouvoir, en quelque sorte, s'écouter parler, a lieu un phénomène étrange : quiconque a déjà fait cette expérience sait qu'il a bel et bien effectué l'enregistrement en personne, qu'il a prononcé les mots qu'il entend, ni plus ni moins, et qu'il ne peut mettre en doute le fait qu'il soit l'auteur du flux sonore qu'il perçoit. Mais il lui est impossible de se reconnaître : la voix qu'il entend ne lui appartient pas en propre, il ne peut la faire sienne. Les conditions techniques de l'enregistrement et la qualité du signal sonore, aussi fidèle qu'il soit, pas davantage qu'un défaut physiologique du système auditif, ne peuvent être tenus pour responsables de cette disjonction, puisqu'il peut, dans les mêmes circonstances, reconnaître sans hésiter une voix familière qui n'est pas la sienne, et identifier immédiatement son propriétaire. Et réciproquement supposer ce que cette même expérience peut confirmer : que n'importe quel autre auditeur le reconnaîtra, lui. Je peux identifier et reconnaître autrui, mais seul autrui peut me reconnaître. L'identification et la reconnaissance, habituellement synonymes ou, au moins, rapportées l'une à l'autre selon l'évidence d'une relation logique où la première induit la seconde, sont, dans cette situation réflexive critique, absolument insuperposables. Ce qui peut laisser supposer que ce qui est propre — au moins autant que ma propre voix peut l'être — ne peut pourtant pas, par moi, être reconnu comme tel ; que, paradoxalement, ce qui m'est propre est inappropriable.

Comment une telle disjonction peut-elle se produire ? Quelle est la marque, quels sont les caractères spécifiques d'une telle expérience qui permettent d'établir cette incoïncidence et de la faire apparaître ? À première vue, deux caractères semblent s'imposer : l'extériorité et le différé.

L'acte d'énonciation ou, plus élémentairement encore, de profération, d'émis-

sion d'une modulation sonore par la voix (il n'est pas nécessaire qu'il s'agisse d'un langage) peut être envisagé comme extériorisation directe du corps. En l'occurrence un son produit par le corps, issu de « ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix²⁴ », mouvements qui donnent à cette même voix son inflexion et son timbre particuliers²⁵. Émission qui, même si elle n'est pas un acte de langage, revient à une expression, au sens propre d'extraire, de faire sortir quelque chose d'un corps. Mais à y regarder de plus près, cette caractérisation comme extériorisation soulève quelques problèmes : s'agit-il d'une extériorisation entendue comme production de matière (sonore) qui, une fois produite, acquiert une autonomie plus ou moins définitive et substantielle, au même titre, par exemple, que les sécrétions ou les excréments, autres substances littéralement *exprimées* par le corps ? Lorsque l'on exprime le contenu d'un tube de dentifrice, on procède effectivement à la transition d'un dedans vers un dehors, relativement à un contenant qu'est le tube. En va-t-il de même pour la voix, par rapport à laquelle le corps jouerait ce rôle ? Rien n'est moins sûr. Il faudrait pour cela pouvoir imaginer que le flux sonore, avant qu'il fût émis, résidait, sous une forme ou sous une autre, à l'intérieur du corps comme un contenu dans un contenant. L'hypothèse d'une voix intérieure et antérieure, latente, de fait et par définition inaudible, donc incomparable à la voix dont il question ici, ne le permet pas davantage. De même l'autonomie, la persistance, la subsistance de la voix comme objet sonore n'est pas concevable sans l'intervention d'un appareil d'enregistrement qui en fixe justement l'existence. Hors d'un tel dispositif d'archivage, aucune voix ne peut être disjointe de sa source, c'est-à-dire de la personne dont elle provient, au moment même où elle en provient. Cette conjonction en est la caractéristique essentielle. De sorte que l'extériorité dont il s'agit correspond bien plus à celle, déjà acquise, du dispositif d'enregistrement lui-même, qui d'une certaine manière la transforme en objet. Jacques Derrida semble ne pas dire autre chose :

⌘ (...) de même que l'expression ne vient pas s'ajouter comme une « couche » à la présence d'un sens pré-expressif, de même, le dehors de l'indication ne vient pas affecter accidentellement le dedans de l'expression. Leur entrelacement est originaire, il n'est pas l'association contingente qu'une attention méthodique et une réduction patiente pourraient défaire.²⁶ ⌘

Lorsqu'il s'interroge sur la chair et la réversibilité de l'expérience perceptive du contact, commentant l'exemple initialement proposé par Husserl d'un corps à la fois perçu et percevant (la fameuse expérience de ma main droite touchant ma main gauche), Merleau-Ponty évoque, à titre d'exemple complémentaire, cette particularité de la voix :

⌘ Je ne m'entends pas comme j'entends les autres, l'existence sonore de ma voix pour moi est pour ainsi dire mal dépliée ; c'est plutôt l'écho de son existence articulaire, elle vibre à travers ma tête plutôt qu'au dehors.²⁷ ⌘

Mais il semble encore maintenir cette relation, donc cette distinction spatiale, entre le dedans et le dehors (« je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans²⁸ »). Si bien qu'on est tenté, à le suivre, de supposer que la différence radicale (et donc le saisissant effet d'étrangeté) entre la voix « naturelle » et la voix enregistrée réside dans le fait que, percevant ma voix enregistrée, je ne la perçois qu'à moitié, « pour ainsi dire mal dépliée », comme s'il manquait à ma perception externe une perception interne qui en ferait retrouver l'expérience originale. D'où il faudrait comprendre que la perception externe, celle que permet et délimite le flux sonore de la voix enregistrée, est comme surajoutée à une perception interne simultanée. Quelle serait donc cette perception interne ? Celle des vibrations, des mouvements du corps ? Mais ces derniers, précisément, ne peuvent avoir lieu que si la voix se profère. De sorte que rapportées au phénomène de la voix, intériorité et extériorité semblent moins en caractériser la possibilité qu'en procéder. Rapportée ensuite au sujet qui en dispose, l'extériorité de la voix n'est pas synonyme du seul

flux sonore que fabrique l'appareil qui l'archive. Si l'on admet, enfin, que cet objet sonore n'est pas, pour celui dont il provient et qui l'écoute « hors de lui », reconnu partiellement, ou approximativement, mais qu'il lui est bel et bien étranger, et pour ainsi dire inconnu, il faut admettre également que la perception qu'il en a n'est pas défectueuse ou incomplète en raison de l'absence d'une perception interne correspondante, et supposer, dans ces conditions, un régime de perception radicalement autre.

Si la logique de relation de l'intériorité à l'extériorité, à elle seule, ne rend compte qu'imparfaitement du phénomène de la voix, c'est peut-être parce qu'elle en néglige une autre caractéristique essentielle, sa temporalité. Derrida a tout particulièrement insisté sur ce point :

¶ (...) *La voix s'entend*. Les signes phoniques (...) sont « entendus » du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible ; ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire ». Ainsi en tout cas se donne le phénomène de la voix, la voix phénoménologique²⁹ ¶.

Le second caractère significatif d'une expérience de cette nature (entendre sa voix enregistrée) s'impose alors immédiatement : le différé. Par définition, je ne peux entendre ma voix enregistrée qu'après coup ; pour l'enregistrer, il a bien fallu que je parle, que j'émette nombre de sons pendant une durée quelconque, avant donc que de pouvoir l'écouter à nouveau. La première connaissance que j'ai de ma voix est liée à sa performance même : quels que soient les sons que je profère, je ne le fais jamais qu'au présent de leur profération. Si je perçois ma voix, je la perçois toujours au présent, au moment même où j'en use, où elle se déploie ; ma voix et la perception que j'en ai ne sont pas différentes, car (et dans la mesure où) la seconde ne diffère jamais sur la première : « quand je parle, il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que *je m'entende dans le temps* que je parle³⁰ ». Aussi peut-on poser la double hypothèse suivante : a) le caractère propre de ma voix tient moins à son timbre, à ses spécificités acoustiques (lesquelles, pour être établies, doivent de quelque façon faire l'objet d'une mesure extérieure) qu'à sa temporalité, c'est-à-dire au présent inaliénable de son énonciation, et b) par conséquent l'introduction du différé dans cette perception la déjoue, puisqu'elle lui donne à entendre une voix qui n'est déjà plus mienne.

Le différé, en revanche, ne m'empêche pas de reconnaître autrui. Lorsque j'entends la voix d'une personne que je connais, peu importe qu'il s'agisse d'un enregistrement ou non : je la reconnais dans un cas comme dans l'autre, car pour moi la voix est la même. Ici se marque la distinction entre ma voix et la voix d'autrui, l'une et l'autre ne pouvant être définies ni reconnues selon un mode commun, car s'accompagnant chacune d'un régime de perception particulier. En d'autres termes on pourrait avancer que, relativement à la voix, la différence entre moi et autrui ne se fonde pas sur le timbre ; que le timbre, c'est-à-dire la voix comme objet sonore, est suffisant pour reconnaître quelqu'un, sauf moi ; que l'objet sonore que je produis ne m'est accessible que s'il ne m'appartient plus, voire justement *parce qu'il ne m'appartient plus*.

Nous souhaiterions, par analogie, risquer l'hypothèse que cette dernière situation, à bien des égards, peut correspondre, *mutatis mutandis*, au champ de la production artistique. Autrement dit que l'objet artistique, l'œuvre d'art si l'on veut, peut se substituer, presque mot à mot dans ce qui précède, à l'objet sonore.

Que la visibilité de l'œuvre implique, pour celui dont elle provient, sa désappropriation au sens fort, qu'elle lui devienne pour cela étrangère, c'est-à-dire que le propre de l'œuvre soit peut-être d'être impropre à l'artiste, il faudrait en tenter la démonstration rigoureuse, dont les prémices sont à peine esquissées

ici. Il faudrait aussi, logiquement, envisager l'inverse : que l'artiste ne puisse s'approprier l'œuvre, la faire (et jusqu'à la reconnaître comme) sienne, que si elle lui apparaît d'abord comme étrangère, voire qu'elle ne lui soit propre que sur ce mode.

En écho à cette hypothèse, j'³¹aimerais faire appel à deux exemples qui, directement ou indirectement, y répondent. Le premier est extrait d'un texte rendant compte d'une activité artistique personnelle, à un moment où celle-ci devait provisoirement s'interrompre, et à laquelle ce texte devait se substituer. Comme il s'agit d'une référence à la première personne, on m'autorisera à n'ajouter à la citation aucun commentaire :

¶ Nous eûmes souvent l'occasion, Arnaud et moi, de nous retrouver là-bas, j'y voyais naître et croître des objets nouveaux, en même temps que j'en produisais moi-même. Cette proximité permettait (obligeait à) une comparaison permanente, une confrontation (...) qui était l'état, le mode sous lequel les objets se présentaient à moi, se répartissant en deux ensembles : 1) les objets que j'avais fabriqués (quels qu'ils fussent), 2) les autres (en l'occurrence ceux d'Arnaud). Je suis parfaitement conscient du fait que cette partition n'est ni la seule, ni forcément la première (...). Mais cette partition (selon l'auteur) était celle qui s'imposait d'abord, que je voyais (presque toujours) en même temps que je voyais tous ces objets. Et, de fait, les trucs que je fabriquais (...) étaient à mes yeux (presque toujours) plus pauvres et (presque toujours) moins recevables que les trucs d'Arnaud, (presque toujours) indignes d'y être préférés, (presque toujours) déshonorant mes désirs, (presque toujours) moins familiers.³² ¶

Le second se rapporte à Gasiorowski, et au souvenir de l'étrange relation dont j'ai pu faire l'expérience par l'intermédiaire d'un film documentaire qui lui était consacré³³.

En 1976, Gérard Gasiorowski crée une école d'art purement fictive (l'Académie Worosis Kiga), et c'est par l'intermédiaire des élèves de cette école qu'il présente la plus grande partie de ses travaux ; une institution avec ses statuts, ses règles de fonctionnement, dont il tient les archives en son nom propre. Nom propre dont les deux autres, Worosis et Kiga, sont issus par anagramme. La figure centrale de l'Indienne Kiga apparaît presque aussitôt, assumant systématiquement toute la production de Gasiorowski à cette époque. On a pu voir dans ce dédoublement³⁴ un stratagème psychologique ou une pathologie (éventuelle schizophrénie, plus ou moins délibérée) :

¶ Je suis allé le voir dans son atelier, Gasiorowski disait qu'il avait arrêté de travailler, qu'il y avait cette étrange Indienne qui utilisait son atelier pour faire des choses bizarres. Il le disait d'un air un peu gêné, *avec une certaine distance*, amusé, un peu intéressé, très tolérant. C'était une séparation complète des deux personnages ¶ (Mikaël Nickel).

¶ Parfois, quand on téléphonait à Gasiorowski, il répondait d'une voix totalement neutre, mais qu'on reconnaissait bien évidemment, en demandant : « À qui voulez-vous parler, à l'Indienne Kiga ou à Gasiorowski ? » On pouvait parler à Kiga, ça m'est arrivé une fois » (Anne Tronche).³⁵ ¶

ou, à bon droit, un parti pris ironique (les membres de l'AWK — dont il s'exclut — sont tous des artistes contemporains à Gasiorowski, qu'il soumet à des exercices de peinture) :

¶ Les élèves admis (à l'AWK) (une centaine chaque année, et dont les noms sont ceux des artistes en vogue à l'époque) se voient imposer comme exercice unique et répétitif la peinture d'un chapeau de style identique pour tous. (...) Les travaux des élèves refusés sont signés Gasiorowski, eux ont tous des styles différents.³⁶ ¶



 Alain Bernardini, Dedans 176, Établissement Financier, Paris, 2010.
(photographie numérique couleur, 60x80cm)

Mais la relation qui s'établit entre Gasiorowski et Kiga, telle qu'elle va se déployer pendant cinq années environ, déborde, par sa durée et sa profonde singularité, ces explications qui n'en rendent compte que partiellement, bien loin de pouvoir l'y réduire. Concernant la permutation des noms propres, et la prise en charge de celui de Gasiorowski par son pseudonyme, rappelons, en aparté, quelques-unes des analyses de Jean-Luc Marion sur l'(in)authenticité et le nom (im)propre, où est posé qu'une altérité originaire précède et fonde l'identité, où le propre apparaît paradoxalement comme l'impropre par excellence :

⌘ Ainsi, dans le prénom « propre », plus encore que dans le patronyme, l'étranger (l'appel) coïncide avec l'identité (répons). (...) Lorsque je me nomme, je représente plus que je ne me présente (...). Ainsi je ne m'appelle moi-même de mon nom qu'autant que d'autres m'ont toujours déjà approprié à un nom qui, sans leur convocation, n'aurait jamais pu me nommer en propre. Mon propre résulte d'une appropriation impropre, donc ne m'identifie que par une originaire inauthenticité.³⁷ ⌘

Dans le rapport qu'entretient Gasiorowski avec la figure de Kiga se joue autre chose, et bien davantage, qu'un simple artifice public (voire publicitaire), aux conséquences duquel l'initiateur resterait extérieur, et dont l'identité, préservée, ressortirait indemne³⁸. Mais ici il ne s'agit pas de chercher à savoir ce qui se joue précisément *pour* Gasiorowski dans cet épisode, car personne ne peut raisonnablement présumer pouvoir en faire état, hormis lui-même, et encore. Il ne s'agit pas non plus, en dernière instance, d'accéder sans reste à la caractérisation définitive du profil d'un artiste ou à la nomenclature d'une œuvre. Concernant la « période Kiga », et notamment son rôle au sein de l'œuvre et de la biographie gasiorowskiennes, tout a déjà été dit, décrit, interprété, expliqué, compris (parfois d'ailleurs par Gasiorowski lui-même, ou à l'aide de ses propos) : la régression, le retour au primitif, la purification de la peinture, le détour de la fiction, la renaissance de l'artiste, le processus initiatique. Cela constitue désormais l'histoire officielle de Gasiorowski. À côté de cette reconstitution passablement académique, où tout rentre dans l'ordre du discours (posthume), où, concernant Gasiorowski et son histoire, on a le sentiment que la messe est dite, je garde le souvenir vif, non d'abord de l'artiste, ni de telle ou telle œuvre particulière, mais d'un homme présentant certains des travaux de Kiga face à la caméra de Jacques Boumendil. Et le mystère qui reste attaché à ce souvenir est, lui, inépuisable. Ce souvenir est ancien, reste imprécis³⁹, et ne permet pas de garantir la fiabilité absolue des images qui l'habitent encore. Mais le souvenir de ce que fut cette rencontre est toujours d'actualité. Car en somme, avec Gasiorowski et Kiga, un « ailleurs » s'impose à celui qui en croise l'histoire : au-delà (ou en deçà) de la présentation d'une œuvre, au-delà (ou en deçà) de la présentation d'un artiste, il s'agit d'un artiste présentant son (propre?) travail comme un autre travail que le sien, comme le travail de quelqu'un d'autre. C'est cette rencontre-là qui, à mes yeux, fut décisive. Que la nature de ce *comme* soit sincère ou feinte, je n'en sais rien et n'en peux rien savoir, car il est de la nature de la bonne foi ou du mensonge de n'être véritablement (re)connu que par celui qui l'éprouve. Mais cela importe moins qu'un fait essentiel, à savoir que « Gasiorowski s'insère dans sa fiction en *témoin*⁴⁰ ». C'est précisément un témoignage qu'il livre dans l'extraordinaire film de Boumendil, *Worosiskiga*, puisqu'il s'applique à présenter les travaux de Kiga. Au moment de ces présentations, entre le spectateur (in)crédule, la personne de l'artiste conjuguée au pluriel (Kiga et Gasiorowski), et les objets présentés dont l'origine se perd, une proximité inouïe s'instaure, malgré (grâce à) la distance qui s'interpose à chaque moment de la relation (entre Gasiorowski et ses objets, entre le spectateur et Gasiorowski, entre le spectateur et les objets présentés). Ici, l'intimité croît avec la distance (J.-L. Marion). Lorsque Gasiorowski déballe ses cartons, verse sur le sol le contenu des tubes à cigares (quelques morceaux de papier déchiré, d'une couleur unie pour chaque tube) de la *Suite cézannienne*, étale les rouleaux peints des *Ni-ni*, avec une précaution quasi rituelle, en accompagnant ses gestes des explications suivantes :

⌘ Les *Ni-ni* (titre donné à une série d'objets, rouleaux de tissu maculés de peinture) étaient dans un sac de tissu que l'indienne transportait dans les villages. Elle avait son tapis, elle jetait dessus tous ses tissus qu'elle présentait, dans lequel toujours était fixée la peinture. Elle étalait cela comme sur les marchés.⁴¹ ⌘

⌘ Je refais exactement les gestes et les paroles de Kiga. (...) Je refais aussi la façon dont elle montrait les objets, les rangeait et les enveloppait.⁴² ⌘

Il est frappant de mesurer à quel point l'artiste, les objets et jusqu'au spectateur doivent s'impliquer *personnellement* dans cette histoire, au risque, sinon, de tout (en) perdre. Et, consécutivement, de constater combien l'identification (de l'artiste à nouveau, des objets et de soi-même comme témoin de ce témoignage) se décide et s'établit à *partir* de cette relation d'étrangeté tripartite originale, que la conscience de l'usurpation d'identité, curieusement, ne dément pas, mais confirme. Peut-être parce qu'il s'agit, en fait, non d'une usurpation, mais de son exact contraire : non pas s'attribuer telle chose à laquelle on n'a pas droit, mais justement *ne pas* s'attribuer ce à quoi on devrait pouvoir prétendre.

Sandrine Morsillo insiste à juste titre sur le fait que ce témoignage tient lieu d'exposition à la forme habituelle de laquelle il se substitue, par le biais de ce qu'elle appelle un « contrat d'exposition » :

⌘ La fiction s'appuie sur une peinture exposée hors de tout cadre et même au-delà des modes de présentation habituels. (...) Ici, l'exposé redouble à la fois la présentation des travaux, « sur-expose » l'exposition, et focalise sur une exposition non conforme au récit, la « sous-expose ».⁴³ ⌘

Nous ne souscrivons pourtant pas à cette dernière thèse : l'exposition est tout à fait conforme au récit, fictif lui aussi. L'exposition des objets de Kiga par Gasiorowski ne sur-expose ni ne sous-expose, bref ne surdétermine ni ne sous-entend aucune autre exposition, hypothétique et conforme ; elle est tout entière ce que Gasiorowski propose. L'exposition *est* cette présentation, l'une et l'autre coïncident parfaitement. À l'intérieur de l'épisode Kiga, les œuvres de Gasiorowski ne peuvent être vues hors de ce cadre, et Gasiorowski lui-même ne peut en être isolé, alors même que sa fiction l'en éloigne. Il s'agit bien d'une procuration, d'un témoignage, qui à ce titre implique directement la responsabilité du témoin, lequel, par définition, s'engage dans son témoignage (qu'il puisse éventuellement s'agir d'un « faux témoignage » ne change rien à la réalité de cette responsabilité ; d'où l'importance secondaire de la facticité de la fiction). Que les objets s'exposent ou qu'ils soient présentés par Gasiorowski est ici synonyme. Il n'y a pas d'exposition fantôme, de « performance du spectateur, telle qu'elle est introduite par l'exposé de l'artiste, (qui consisterait) à faire qu'il voie ou plutôt qu'il se représente mentalement les expositions de Kiga⁴⁴ ». Les œuvres présentées (*Les Ni-ni* (1976), *Les Bâtons* (1977), *Les Caches* (1976), *Les Offrandes* (1977), *La Suite cézannienne* (1976)) apparaissent, se donnent à voir, sont vues en même temps qu'elles sont présentées, et en tant qu'elles sont présentées, par Gasiorowski lui-même, dont l'identité ne fait aucun doute, mais qui assume la paternité de ses travaux, à cette période, hors de cette identité. Dans le film de Boumendil, les œuvres de Gasiorowski ne lui reviennent que parce qu'elles appartiennent à Kiga.

Fred Guada

Bibliographie

- **Michael Baxandall**, *Formes de l'intention*, trad. fr. Catherine Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon, 1991.
- **Barbara Cassin**, article *Heimat* in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004.
- **Lilyane Deroche-Gurcel**, *L'Inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité*, in *Communications*, 75, 2004, p. 179-196.
- **Jacques Derrida**, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993.
- **Sigmund Freud**, *L'Inquiétante étrangeté*, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1985.
- **Martin Heidegger**, *Être et temps*, trad. fr. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.
- **Jean-Luc Marion**, *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, coll. Épiméthée, 1997.
- **Maurice Merleau-Ponty**, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.
- **Sandrine Morsillo**, *Expofictions. Autour de trois contrats d'expositions*, in *La Voix du regard*, n°16, 2003, p. 132-139.
- **Victor Segalen**, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Biblio essais, 1986.
- **Gérard Gasiorowski**, coll. Contemporains/Monographies, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1995.
- **Jacques Boumendil**, *Worosiskiga*, conception Alain Sayag, production MNAM, 1983.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales / CNRS - Nancy Université.



1 Centre national de ressources textuelles et lexicales / CNRS - Nancy Université (<http://www.cnrtl.fr/definition/ailleurs>).

2 Dont le Littré donne *alius* comme racine commune avec ailleurs.

3 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. fr. Bertrand Féron, *L'Inquiétante étrangeté*, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1985, p. 213.

4 Comme le constate en note liminaire le traducteur, Bertrand Féron : « Cette traduction présente plusieurs défauts, que nous exposons brièvement ici : 1° Elle est une glose bien plus qu'une traduction, de ce fait elle anticipe d'emblée sur le raisonnement de Freud ; 2° Elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité ; 3° Elle supprime le *un* de la censure ».

5 « Nous allons essayer d'aller au-delà de l'équation « étrangeté inquiétante = non-familier » », S. Freud, *op. cit.*, p. 216.

6 *Op. cit.*, p. 221.

7 *Op. cit.*, p. 223.

8 *Op. cit.*, p. 7.

9 *Op. cit.*, p. 221. Rappel de la priorité de cette définition par Freud p. 223.

10 *Op. cit.*, p. 246.

11 *Op. cit.*, p. 236.

12 *Op. cit.*, p. 255. Nous soulignons. Ce bref rappel, par Freud, vers la fin de son étude, marque bien la teneur de son projet : non une description du phénomène, mais une enquête sur ses causes (psychologiques) supposées.

13 *Op. cit.*, p. 255.

14 Il est à cet égard significatif de noter que, comme le remarque Freud, dans certaines circonstances (œuvres comiques, contes de fées), certaines situations perdent leur caractère *Unheimlich*.

15 Comme la récurrence anormale du nombre 62 en une même journée ou l'égarément et les détours répétés dans les ruelles d'une ville italienne (p. 239-241), l'épisode du double dans un compartiment de wagon-lit (p. 257), tous vécus par Freud lui-même.

16 Lilyane Deroche-Gurcel, *L'Inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité*, in *Communications*, 75, 2004, p. 179-196.

17 L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 184. C'est elle qui souligne. En note : G. Simmel, *Sociologie. Excursus sur la sociologie des sens*, Paris, PUF, 1999, p. 629-644.

18 L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 188.

19 L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 185.

20 L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 191.

21 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, trad. fr. E. Martineau, *Être et temps*, éd. Authentica, 1985, p. 145.

22 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 146.

23 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 146. En appendice à l'article *Heimat* du *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, 2004, p. 548, Barbara Cassin conclut ainsi l'exposé qu'elle consacre à « *Das Unheimliche* » : « Se rendre compte qu'on n'est même pas chez soi en soi, telle est l'angoisse du sujet moderne devant l'*Unheimliches*. » Par quoi elle semble faire directement écho à la thèse de Lilyane Deroche-Gurcel d'une typologie spécifique au regard moderne, mais laisse incisée la question de savoir s'il s'agit, pour ce regard, d'une défaillance ou, comme ici pour Heidegger, d'une affection fondamentale, où l'épreuve de l'étrang(èr)eté est considérée, paradoxalement, comme plus proche de l'épreuve de soi que celle du familier.

24 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 190.

25 « En quoi (...) je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. », M. Merleau-Ponty, *ibid.*

26 J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. Quadrige, p. 97.

27 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 194.

28 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 190.

29 J. Derrida, *op. cit.*, p. 85. Derrida souligne.

30 J. Derrida, *op. cit.*, p. 87. Derrida souligne.

31 La transition du *nous* dit de modestie au *je* personnel me/nous donne l'occasion d'étendre cette réflexion à la forme même de cette exposé. Si l'emploi du *nous* est l'usage dans les publications universitaires, c'est parce qu'il s'agit d'un *nous* de modestie « qui rappelle que l'auteur du mémoire, de la thèse ou de l'article scientifique n'est pas parti de rien : c'est une manière de rendre hommage aux travaux des autres auteurs sur lesquels il s'est appuyé (...) et de prendre (un peu) de distance avec l'ego (je) » (cf. <http://www.langue-fr.net/spip.php?article125>). Mais l'élargissement de l'identité grammaticale provoque également (ne serait-ce que performativement) celle du locuteur, qui, dès lors, assume en quelque sorte une identité plurielle. Laquelle, paradoxalement, ne contredit pas l'ipséité mais donne l'impression de l'assurer davantage. Inversement, le passage au *je* de style direct (comme ici), gommant cette pluralité, compare immédiatement deux identités du sujet, celle du texte lu et celle du texte écrit, et en révèle aussitôt l'étrange incohérence résiduelle. À moins que, comme plus haut dans le développement consacré à la voix, le *je*, à l'instar du *on* qu'il remplace alors, ne renvoie plus à aucune identité propre et devienne précisément un pronom impersonnel.

32 Fred Guzda, *La Suite*, Ensbra, 1995, p. 21-22. Publication hors commerce réalisée à l'occasion de la présentation du diplôme de l'École, section sculpture, et présentée devant un jury constitué de Jean-Pierre Bertrand, Bernard Goy, Claire Stoullig et Joël Kermarrec.

33 Jacques Boumendil, *Worosiskiga*, conception Alain Sayag, production MNAM, 1983.

34 On pourra rappeler ici que le thème du double est, pour Freud, un des motifs privilégiés de l'*Unheimliche*.

35 **Gérard Gasiorowski**, coll. Contemporains/Monographies, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 249. Nous soulignons.

36 **Gérard Gasiorowski**, *op. cit.*, p. 247-248.

37 Jean-Luc Marion, *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, coll. Épiméthée, 1997, p. 403-404.

38 D'un point de vue strictement public, d'ailleurs, l'isolement quasi autarcique de Gasiorowski à cette période souligne, au moins, l'impossibilité de s'en tenir au subterfuge.

39 Imprécision que la difficulté d'accéder à nouveau à une archive consultable du film n'a pas permis, jusqu'à présent, de réactualiser.

40 Sandrine Morsillo, *Expofictions. Autour de trois contrats d'expositions*, in *La Voix du regard*, n°16, 2003, p. 134. Nous soulignons. (La position du témoin n'étant pas si insolite que cela, puisque, comme le rappelle Baxandall, « quand un peintre moderne parle de son propre travail, on dit qu'il *témoigne*. » Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 121.)

41 Jacques Boumendil, *op. cit.*

42 *Ibid.* On peut noter, en référence à la thématique de l'ailleurs, que la plupart des œuvres de Kiga sont facilement transportables ; « Kiga est pourchassée et doit constamment partir, quitter son territoire pour en retrouver un autre » (*dixit* Gasiorowski in *Worosiskiga*).

43 S. Morsillo, *op. cit.*, p. 133-134.

44 *Ibid.*

Jean-Luc Verna DESIGN INSOUMISSE

 Jean-Luc Verna (né en 1966, à Nice) est un artiste prolifique, exigeant et insatiable. S'il a une prédilection pour le dessin, dont il enseigne la pratique à la Villa Arson depuis le début des années 1990, il est aussi danseur, performeur, acteur, chanteur ou encore sculpteur¹. Il fait bouger les lignes du statut traditionnel de l'artiste en expérimentant différentes formes, médias et collaborations. L'art est intrinsèquement lié à sa vie, son être. Après une période trouble, il entame une formation artistique et décroche un diplôme en peinture. C'est toutefois le dessin qui va l'emporter, rapidement il devient vital. Jean-Luc Verna le compare volontiers à sa propre colonne vertébrale. Dessinateur aguerri et acharné, il entame une traversée du désert avant de devenir le protégé de la galerie Air de Paris en 1991. Ses dessins, *wall drawing* et photographies mêlent sans complexe l'art classique, le rock et son expérience personnelle. Il a progressivement construit une iconographie multiréférentielle, ambiguë et inédite, à l'image de sa personnalité.

dessinateur archéologue

Pour se donner une nouvelle impulsion, Jean-Luc Verna prend la décision de devenir artiste en 1987. Il commence par la peinture, mais reviendra rapidement à son premier amour : le dessin. S'il en maîtrise parfaitement les techniques, Jean-Luc Verna est un éternel insatisfait. Il a donc élaboré une technique spécifique lui permettant de transformer, d'altérer et de dénaturer le dessin cru qu'il ne présente jamais au public car il est pour lui « un objet d'amertume et presque de honte »². Le dessin qui peut être un médium synonyme d'immédiateté perd ici volontairement toute sa spontanéité au profit d'un travail de longue haleine. Un processus impliquant une relecture de son trait. Comme pour la chanson, le cinéma expérimental et la photographie, il procède à une interprétation de son propre dessin originel.

Jean-Luc Verna opte pour la malléabilité du dessin, qu'il construit et déconstruit pour « tuer la vivacité du trait » originel. Il dessine, calque, photocopie, agrandit, brouille, floute, transfère, frotte au trichloréthylène, redessine, reporte, etc. « Grâce à ma technique, mes dessins ont des manières un peu différentes : une réaliste, un peu photographique, une autre plus pop, détournée, une autre plus déglinguée, accidentée, etc. » Il accorde beaucoup d'importance aux imprévus, aux taches et aux aspérités. Il préfère d'ailleurs travailler avec des photocopieurs anciens, des matériaux instables. Lorsqu'il atteint l'état désiré, l'artiste rehausse certaines parties de crayon, de pastel sec, de pierre noire ou de fard à paupière. Le maquillage joue un rôle essentiel non seulement dans le quotidien de l'artiste mais aussi dans son univers artistique : le déguisement, le camouflage, le travestissement, sont des éléments qui enrichissent et complexifient ses images. Le dessin cru est finalement enseveli sous différentes couches et transformations.

Sur le trait noir, la couleur est disposée avec parcimonie. Elle est quasi inexistante. « Je n'aime que les couleurs mortes. Je n'applique de la couleur que sur les zones déjà noircies. Il n'y a jamais de couleurs vives, toujours des fantômes de couleurs en adéquation avec cette fausse archéologie du dessin retrouvé. ». De plus, le choix des supports est éclairant. Il travaille uniquement des papiers anciens, souillés, vieillis. « Ce sont des papiers qui ont vécu, qui en ont vu, comme moi. Je les trouve à la poubelle, dans des brocantes, chez des amis ou dans des vieux stocks. C'est un papier qui est en train de mourir aussi, qui est déjà malade de sa propre acidité. J'aime l'analogie entre le papier et l'expérience humaine, cette manière qu'ils ont de vieillir et de s'oxyder comme des humeurs humaines : transpiration, salive ou la lymphe. Tout vieilli dans les ambres, des tonalités avec lesquelles je me sens chez moi. » Il travaille aussi sur des voiles ou directement sur les murs des lieux où il est invité à exposer. Lorsqu'il transfère un dessin sur le mur d'un espace d'exposition, il s'imprègne d'abord du lieu pour accorder au mieux l'œuvre aux contraintes spatiales, aux défauts et failles du lieu. Alors, le dessin intègre une logique interne.

MONSTRES, FÉES ET GUITARES

Son œuvre dessinée met en scène des créatures faisant écho non seulement à la mythologie antique, à l'art populaire, à l'iconographie religieuse, mais aussi à l'art du XIX^e siècle et à une riche mythologie personnelle. Cette dernière est construite à partir de l'histoire de la musique (de Debussy à Amii Stewart en passant par Blondie, Barbara, The Cramps, etc.), de l'art et de sa propre expérience. Ses dessins traduisent un mélange pertinent entre académisme artistique et attitude (post) punk. Il se plaît à se penser comme étant le « Michel-Ange New Wave ». Les influences sont multiples, elles dialoguent et fusionnent, instillant ainsi le caractère intemporel et original de son travail.

Il nourrit son imaginaire en puisant dans l'art de la Renaissance et du XIX^e siècle, ainsi que dans le dessin contemporain, la bande dessinée et la musique. Ainsi, Robert Crumb tutoie les gravures de Félicien Rops, Théodore Géricault côtoie Raymond Pettibon, les dessins de Michel-Ange avec ceux d'Ingres, Alfred Kubin avec les X Men. Les ponts se forment avec équilibre et audace.

Ses dessins sont peuplés de méduses, de satyres souriants, d'anges transpercés, de squelettes à talons hauts, de faunes masqués, de femmes fatales en cuissardes, de sirènes étoilées. Des êtres hybrides, transgenres, mi-humains, mi-animaux ou fantomatiques, qui donnent chair aux idées et aux émotions de l'artiste. « Représenter ces créatures est une façon pour moi de parler des gens, ce sont des incarnations différentes qui traduisent nos humeurs et nos sensations. À un moment donné on se sent faune, à un autre satyre. » Le panthéon de Verna est composé de figures grinçantes, cyniques, grimaçantes, rieuses, sombres et mélancoliques. Elles sont parées de motifs récurrents : étoiles, flèches, talons hauts, fouets, liens, crânes, guitares et fleurs. Verna précise : « Mes dessins ne sont pas cruels, mais ils sont souvent un genre de rire très inquiet ou un sourire un peu angoissé. Un rictus. Le rire est aussi la première réaction face à la peur, le sourire aussi. À la base, je suis plutôt triste. Je porte un regard inquiet et non rempli d'espoir sur le genre humain. » Dans un univers sombre, la vie grouille et se débat. Au-delà des souffrances que ses personnages semblent subir ou s'infliger, les corps affichent des mouvements gracieux, fiers et envoûtants.

La représentation des corps est centrale dans sa pratique. La plupart de ses personnages sont nus, leurs corps sont examinés autant pour leurs beautés que pour leurs imperfections. Jean-Luc Verna entretient un rapport charnel avec eux. Il étudie les corps et maîtrise l'anatomie à la perfection. « L'anatomie est au centre de ma vie. Quand je dessine, je dessine mon corps, je termine quasiment tous mes dessins au miroir. C'est toujours moi, et les autres en même temps. » En effet, au fil de ses dessins, nous découvrons quelques autoportraits toujours emprunts d'une mélancolie lancinante. Nu sur un fond noir, il apparaît dans les bras de sa muse Siouxsie Sioux qui le retient avec tendresse. Harnaché de cornes et de pattes animales, il incarne lui-même ses créatures à la fois démoniaques, séduisantes et attachantes. Tantôt dramatique et grave, tantôt grimaçant et persifleur, Jean-Luc Verna dirige un théâtre inquiétant dont chaque pièce dépeint les bassesses, les travers et les charmes du genre humain.

SIOUXSIE SIoux : MODELE ET MUSE

Son premier tatouage est réalisé sur sa cuisse : un portrait de Siouxsie Sioux, leader charismatique du groupe postpunk *Siouxsie and the Banshees*. Adolescent, Jean-Luc Verna découvre la chanteuse sur le petit écran. Son apparence, son charisme et sa voix lui font l'effet d'un violent électrochoc. Cette découverte est si puissante qu'elle déclenche des changements radicaux ; il prend conscience de son corps, de son apparence et de ses envies. Verna commence à se maquiller, change de coiffure et prend la décision de s'affranchir de sa famille. Son corps qui ne correspondait pas à ses attentes et à sa personnalité va peu à peu incarner une esthétique punk et New Wave, en accord avec une esthétique qu'il affectionne.

Siouxsie Sioux devient un modèle à suivre. Un modèle non seulement esthétique, artistique, mais aussi éthique et politique. « C'est une femme que j'aime pour moi qui suis féministe. Elle a de la puissance, elle prend sa destinée en main, elle ne se laisse pas avoir par une industrie menée par des hommes. C'est la femme libre et puissante. C'est *Wonder Woman*. Elle est un exemple magnifique. » Une puissance et une liberté sans compromis qu'il va transférer dans ses dessins où les portraits de la chanteuse se multiplient.



Jean-Luc VERNA, Suzanne Janet Préault, 2011
Transfert sur papier ancien réhaussé de crayon de couleur, pastel gras et fard
45 x 43,5 cm © photo Marc Damage, courtesy Air de Paris, Paris.

Selon Verna, Siouxsie incarne la tragédie antique, «elle possède ce caractère transhistorique que j'aime dans le dessin et dans la littérature. Elle est à la fois la Pythie, la magicienne, Circé, la vampire, etc.». C'est donc naturellement qu'elle fusionne avec différentes références : mythologiques, artistiques, religieuses et populaires.

En 2001, au MAMCO, à Genève, Christian Bernard l'invite à produire un all-over sur le sol d'une salle d'exposition³. Jean-Luc Verna réalise *Chapelle Siouxsie*, un portrait de Siouxsie avec son ex-mari, harmonieusement intégré à l'imagerie fantasmagorique du Palazzo del Te de Giulio Romano. Ainsi l'égérie postpunk se marie avec le maniérisme italien du XVI^e siècle. Les fresques du Palazzo del Te à Mantoue sont un trésor de curiosité enfermé dans une architecture classique et austère. Le bâtiment est composé de plusieurs salons où tour à tour le visiteur rencontre la grâce, l'érotisme et la violence. «J'aime le maniérisme et j'adore le Palais du Té de Giulio Romano, je voulais représenter ma Sixtine (Sixtine Siouxsie évidemment), les deux ont convergé et fusionné.»

Plus récemment, il a exposé à la Galerie Saint-Séverin, à Paris, une œuvre surprenante intitulée *Suzanne-Janet Préault*. Il s'agit d'un portrait de Susan Janet Ballion (alias Siouxsie Sioux) allié à la sculpture médaillon d'Auguste Préault, *Le Silence* (1842-1843, Musée du Louvre, Paris)⁴. Verna a conservé le format médaillon, les drapés et la pose de la sculpture originale. Le doigt sur la bouche, Suzanne-Janet demande le silence. *Le Silence* est le fruit d'une commande pour la tombe de Jacob Roblès. Le visage féminin évoque donc le silence de la mort, le silence éternel. Sur un fond d'un noir intense, le visage de Suzanne-Janet apparaît comme une ombre, un fantôme. Elle semble surgir des ténèbres pour nous livrer un message macabre.

Tour à tour Siouxsie se fait femme fatale, sorcière, none ou prêtresse. Les surprenantes interprétations de Jean-Luc Verna forment un corpus d'œuvres dotées d'un caractère intemporel. Le passé est réactualisé, le contemporain se fait antique. Les périodes, les styles et les genres se télescopent sous nos yeux. L'artiste jongle avec élégance et mélancolie avec ses références, ses idoles et ses maîtres.

Body in Progress

Il est impossible de mener une analyse du travail de Jean-Luc Verna sans mentionner son corps que nous qualifions ici de *body in progress*. S'il est difficilement satisfait de ses dessins, il en est de même pour son corps. Depuis le début des années 2000, il met en scène son propre corps. Un corps qu'il qualifie lui-même de monstrueux, au sens étymologique du terme, un corps que l'on montre, que l'on expose pour sa beauté, ses imperfections et sa différence. Le corps de Jean-Luc Verna est façonné à son image, grand, musclé, tatoué, percé, maquillé. «Je veux un corps qui soit mon idéal, qui soit un juste équilibre, une harmonie entre mon principe masculin et mon principe féminin, entre mes muscles et mon gras, ma puissance et ma grâce.» Sa peau est voilée d'une résille tatouée formée d'étoiles, de portraits, de mantra et de références personnelles. Le panthéon de sa chair est entre autres composé de Nico, Blondie, Iggy Pop et Diamanda Galas. Sa peau est progressivement devenue un livre ouvert sur son intériorité. Elle est un journal intime codé, imagé. Chacun de ses tatouages est le souvenir indélébile d'une rencontre, d'un amour, d'un lieu ou d'une phrase qui ont, d'une manière ou d'une autre, marqué son expérience personnelle. «Le tatouage, le piercing, le maquillage ou les vêtements me permettent d'avoir un costume de scène pour affronter la vie. (...) Le corps est un vaisseau qui explique tout le fonctionnement de la vie, dans sa gestion, ses fêlures, ses faiblesses, ses messages.»

Son travail photographique découle naturellement de son cheminement corporel. En 1999, la Villa Arson lui confie un projet d'exposition en ligne (la

première du genre). «J'ai visité le Louvre et là je vois une statue de la reine Karomama de la XVIII^e dynastie, une terre cuite. Une femme un peu penchée dans une position de boxeur, un peu étrange. Et là je pense immédiatement à Siouxsie avec ses tambourins : révélation !» La nuit suivante, il crée *50 Poses utiles pour le dessin*. Chaque jour est publiée une image de l'artiste nu et posant de différentes manières. Les poses sont les fruits d'une interaction originale entre l'histoire de l'art et celle du rock. Le dialogue entre histoire de l'art et le rock, le *high* et le *low*, l'élite et le populaire, est saisissant sur le plan esthétique. À partir de deux images connues, historiques, Jean-Luc Verna crée une troisième image au sein de laquelle son corps devient vecteur d'hybridation. Son corps allie des références apparemment opposées.

Dans ses dessins comme au cinéma et sur la scène, Jean-Luc Verna décloisonne le statut d'artiste et le genre. Il instaure une interdisciplinarité singulière et extrêmement prolifique. Il collabore depuis plusieurs années avec le réalisateur Brice Dellsperger qui produit un cinéma expérimental basé sur la figure du double. Jean-Luc Verna est devenu l'unique doublure de ses films. Dellsperger pioche dans l'histoire du cinéma et procède à des remakes de scènes ou de films. En 2000, il réalise *Body Double X*, une adaptation de *L'Important c'est d'aimer* d'Andrzej Zulawsky (1975), dans lequel Verna interprète tous les rôles, masculins comme féminins : Romy Schneider, Fabio Testi, Klaus Kinski, etc. Par un jeu de miroirs, le principe masculin de l'artiste dialogue avec son principe féminin. Ils s'associent, créant ainsi un troisième espace transgenre au sein duquel s'établit la réflexion de Dellsperger. Grâce au travestissement, à l'incrustation vidéo et autres trucages, ses films vont au-delà du genre. Le genre est démultiplié, éclaté.

Alors qu'il se travestit pour interpréter les rôles féminins, Jean-Luc Verna se métamorphose en onnagata. Dans le théâtre kabuki au Japon, les onnagata (ou oyama) sont les acteurs qui, traditionnellement, interprètent les personnages féminins. Une corrélation culturelle inscrite sur la peau de l'artiste dont le crâne porte le tatouage de l'idéogramme onnagata. «Je ne me suis jamais vu en homme, je ne me considère pas comme un homme, je suis un truc, je suis comme une image qui bouge. Je ne me suis jamais senti comme un homme, un corps réel.» Cette identité sexuelle brouillée et complexe est aussi explorée lorsqu'il collabore avec la chorégraphe Gisèle Vienne dont l'univers mélange sexe, mort, fantasme et violence. Un cocktail trouble et érotique qui trouve un écho dans la pratique de Verna. En 2004, il danse et joue dans *I Apologize* (texte de Denis Cooper) où il livre une multiinterprétation de son propre travail. Tout comme Jean-Luc Verna, Gisèle Vienne interroge, bouscule avec trash et pertinence le corps, le genre et les côtés sombres de l'âme humaine.

L'œuvre de Jean-Luc Verna peut être comparée à un orchestre composé de différents instruments allant de la harpe à la guitare électrique. En véritable chef d'orchestre, il impose une harmonie inscrite dans la différence, la singularité, l'intemporalité et l'irrévérence. Dessin, photographie, danse, interprétations et sculpture se complètent et participent chacun à l'écriture de la partition de son art total. Depuis les années 1990, il produit une œuvre cohérente, franche et intemporelle. L'extraordinaire envergure temporelle déployée dans son œuvre est à la mesure de la complexité de sa réflexion artistique. Ses réinterprétations amènent un déplacement des références, un glissement du genre, une déconstruction iconographique et une lecture personnelle non seulement de l'histoire de l'art mais aussi de l'imagerie cheap ?) du XX^e et du XXI^e siècle.

Julie Grenn

1 Jean-Luc Verna est le chanteur du groupe *I Apologize*, composé de Pascal Marius et Gauthier Tassart.

2 Toutes les citations de l'artiste sont extraites d'un entretien réalisé entre l'auteur et Jean-Luc Verna (Paris, juin 2011).

3 Jean-Luc Verna, *Siouxsie dans le Palais du Té*, du 4 novembre 2001 au 22 septembre 2002, MAMCO, Genève.

4 Exposition du 23 juin au 5 septembre 2011, Galerie Saint-Séverin, Paris.

Le CORPS PIRATÉ

IM/MUNE

Fabrique virale, Guérilla contre-biopolitique et Pratiques performatives

Depuis l'invention du concept de *Biopolitique* par Michel Foucault – un pouvoir qui s'exerce non plus sur un territoire, mais un *biopouvoir* portant sur la vie des individus et des populations, nombre de philosophes ont contribué au développement de ce concept, de Giorgio Agamben à Roberto Esposito, Antonio Negri, Beatriz Preciado... Cette dernière est justement à l'initiative du projet IM/MUNE. Depuis le *Manifeste contra-sexuel* et *Testo Junky*, Beatriz Preciado oriente ses recherches sur un biopouvoir qui s'exercerait à l'intérieur des corps, un *pharmacopouvoir*. Avec IM/MUNE, la question de la transformation du corps – que ce soit en toute liberté ou sous contrôle institutionnel – dépasse les pratiques et théories du *body art* où l'intervention se fait sur l'extérieur du corps, donc visible. Il s'agit en effet d'interroger les pratiques invisibles : d'un côté, comment le politique – sous le joug de la rentabilité – contrôle biologiquement le corps (comme avec la pilule contraceptive) et de l'autre, comment pirater son propre corps construit par 500 000 ans de dissociations homme/femme, pure/contaminé, valide/handicapé?

IM/MUNE, sous-titré *Fabrique Virale, Guérilla Contre-biopolitique et Pratiques Performatives*, est le premier cycle du projet **BODY HACKING**, dispositif évolutif, à la fois prospectif, réflexif, artistique et de mise en pratique sur « la production, la distribution et les usages technologiques de production du corps ».

C'est depuis 2003 que l'équipe d'Emmetrop à Bourges travaille main dans la main avec Beatriz Preciado pour développer des projets – cabarets queer, performances, expositions, workshops, tournages de films post-porn, conférences... – autour de la fabrique du corps, la déconstruction du genre ou l'émancipation plurisexuelle.

Avec IM/MUNE, Emmetrop et l'Ecole nationale supérieure d'art de Bourges organisent débats, rencontres, expositions, projections de films, ateliers, soirées performances et mix, du 8 au 27 novembre 2011. interviendront des chercheurs tels que Grégoire Chamayou, Roberto Esposito, Elisabeth Lebovici, Nathalie Magnan, des artistes dont Ron Athey, Jenny Bel'air, La Bourette, Nicolas Floc'h, Victor Marzouk, Dana Wyse (le programme est consultable sur www.bodyhacking.fr).

FOCUS SUR DEUX PERSONNALITÉS INVITÉS :

le philosophe Grégoire Chamayou et le performer Aron Athey.

Grégoire Chamayou, spécialiste des activismes et des nouvelles formes de contestation, est l'auteur *des corps vils - Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Il développe l'histoire des expérimentations de la science médicale sur des êtres vivants (handicapés, détenus, prostituées, esclaves, aliénés, condamnés à mort...). Qu'il s'agisse de médecine (contrôle du corps) ou de forces de l'ordre (contrôle d'une population sur un territoire donné), Grégoire Chamayou décrypte les mécanismes des institutions qui, sous couvert de la neutralité de leur exercice (scientifique, régalién), construisent des systèmes de domination, notamment en exploitant les personnes vulnérables. Avec *Les Chasses à l'homme*, il retrace une histoire de la traque et la manière dont elle s'est très tôt institutionnalisée, la barbarie pour contrer les « barbares ».

Le sanguinolent performer californien **Ron Athey** sera de la partie. Ses interventions, à la fois spectaculaires, mystiques et émouvantes, sont nourries de son expérience mais aussi de l'évolution des mentalités sur la question du sida. Par exemple dans le second cycle de *Torture Trilogy* où il tranche le dos d'un acteur noir (*séronégatif*), absorbe le sang de la plaie avec des feuilles et les fait circuler dans le public. « En 1994, les gens étaient obnubilés par le sida et la peur de la contamination. Maintenant le sida ne fait plus tellement les unes, on peut à nouveau travailler avec le sang d'une manière différente » (propos recueillis par Marie Lechner, Libération.fr).

Les questions de l'immunité, du corps résistant, du virus qui se cache, se retrouvent dans la performance *Incorruptible flesh, perpetual wound* à l'occasion de laquelle il affirme : « La chair inaltérable, c'est l'état du corps d'un saint qui ne pourrait pas, pour moi c'est une manière de reparler du corps contaminé par le sida qui refuse de se décomposer, c'est une manière de montrer mon corps comme un cadavre vivant. (...) Visuellement j'essaye d'exprimer le malaise du survivant, je suis toujours là et je ne vais pas bien, je ne suis pas malade, je ne suis pas mort, je ne suis pas vivant, dit-il en riant. Et c'est parce que la blessure ne guérit pas que je continue à performer. »

Eric Foucault



Le travail de la matière fait partie du lexique qui sert communément à décrire l'activité de l'artiste. L'appartenance à un tel champ lexical nous conduit à ne jamais prendre spontanément une telle expression au pied de la lettre. Car identifier d'emblée le travail de la matière au travail de l'artiste, c'est supposer de suite qu'il est effectué *sur la matière et non par la matière*. Mais dire de la matière qu'elle travaille n'est-il pas aussi absurde que de dire que le ciel pleure lorsqu'il pleut? A quelle condition peut-on tenir la matière pour le sujet et l'agent d'un travail artistique dont le sujet-artiste ne serait que l'instrument?

Que l'artiste travaille sur la matière signifie qu'il doit la mettre en forme conformément à une idée qu'il a en tête. La matière doit donc devenir œuvre, possédant une figure délimitée dans l'espace ou le temps, sous l'influence d'un travail qui soumet la matière à la tutelle de son dessein. La matière doit devenir présence d'une idée, porteuse d'une signification spirituelle. Ce serait par la tension dans laquelle se trouvent les corps qu'il représente – empêchés dans leurs mouvements par les serpents qui les assaillent – que le *Laocoon* se révélerait à nous comme expression de la douleur humaine. Dans cette perspective, la forme est tout autant source de la beauté de la matière faite œuvre que finalité poursuivie par le travail de l'artiste sur elle. Elle est tout autant la structure qui apparaît, par son biais, à la vision que le squelette qui, de façon souterraine, l'organise. Ainsi considéré comme activité de l'artiste, le travail de la matière ne doit jamais faire l'objet de la représentation artistique mais être laissé aux ateliers. Ne peut-on dès lors faire sortir le travail de l'atelier qu'en inversant le primat de la forme sur la matière?

Le Land Art d'Andy Goldsworthy semble présenter la matière travaillant. Tout se passe comme si la présentation directe de la nature y intervenait comme performance artistique. Goldsworthy produit des formes libres au sein de la nature: des spirales

géantes formées par des roches en pleine mer ou des étoiles de glace formées par la condensation. Les événements naturels en question sont des cristallisations, des fixations de mouvements, tels que la matière y apparaît tout simplement comme forme. Mais si la matière semble se déployer dans tout ce qu'elle a d'imprévisible, on n'en saisit en réalité que le résultat. Le processus matériel qui produit la forme en question n'est que deviné par nous. La matière n'est vue que sous l'aspect de la figure que son activité produit. Il serait d'ailleurs impropre de dire que la matière est rendue statique par la photographie des installations. L'aspect photographique appartient, en tant que virtualité, à l'état dans lequel se trouve la matière. L'image n'est que la continuation et non la trace de l'installation. En ce sens, Goldsworthy a tout d'un paysagiste qui arrange la nature en belles formes en donnant l'illusion qu'elle les produit seule. *L'artiste a ainsi pour tâche de faire passer son travail sur la matière pour un travail de la matière mais non pas à mettre celle-ci réellement au travail*. Le travail de la matière demeure ici de même nature que le travail de l'artiste. Il est simplement *transféré à la matière*. C'est une simple inversion formelle des rôles qui conduit la matière à prendre la place de la forme; les termes changent mais non la relation qu'est le travail. La matière engendre une figure à ceci près que, contrairement à l'artiste, elle la produit accidentellement et comme par chance. *Ainsi, ce qui n'est pas parvenu à la représentation dans l'œuvre de Goldsworthy n'est autre que cette accidentalité elle-même;*

accidentalité qui distingue pourtant l'agent matériel de l'agent formel. Bref, la forme n'a pas encore attesté la liberté de la matière car jamais elle n'avoue sa propre contingence. La spirale ne dit pas: «j'aurai pu être cercle si le sable dont je suis fait s'était arrêté avant, stoppé par le vent.»

Smithson a le mérite d'arracher le Land Art à ce caractère décoratif. Lorsqu'il photographie la matière, il la saisit à l'instant où le hasard la gouverne. *C'est le processus aléatoire lui-même qui est mis en présence et non, comme chez Goldsworthy, son simple résultat*. Lorsque Smithson photographie le Glu Pour qui s'étale à terre, l'accident qui fait tomber le bidon de glu est en train de se produire. La photographie montre, comme un discret indice, que la glu qui adhère au pot est en train de s'écouler lentement vers le bas. A ce titre, le fait que le pot soit versé sans que l'on voie la main qui verse est significatif. Le mouvement du versement procède d'un accident et non d'une expérimentation volontaire; comme c'est le cas dans les Expansions César où l'on vide, face au public, des pots de liquide pour les laisser se répandre dans la pièce. Cette sortie du récipient n'est toutefois qu'un balbutiement du processus qui conduit la matière à se montrer en sa pureté à travers l'activité artistique. L'insuffisance de cette œuvre réside dans le fait que le liquide qu'est la glu ne fait que s'échapper du récipient qui permettait d'en user pour la réalisation d'une fin. *La matière est déjà élémentaire, elle ne change pas d'état sous nos yeux*. La matière n'échappe qu'à l'instrument du travail humain qui visait par exemple à assembler, grâce à cette glu, des morceaux de bois pour constituer un abri. *Partially Buried*

Woodshed représente pourtant un abri en train d'être enterré. Mais la matière n'y est que la puissance négatrice de sa propre organisation fonctionnelle en objet. Le travail de la matière y est une contre-activité, une simple négation du travail humain défini par la mise en forme. Si l'œuvre de Smithson permet certes de révéler l'existence de cette

puissance de la matière, elle ne parvient pas à la mettre spécifiquement en présence. Les images de Smithson sont d'authentiques traces d'un mouvement. Mais, en raison même de leur dynamisme, elles ne peuvent le présenter que négativement. L'image ne fait voir le mouvement qu'en montrant sa propre incapacité à le saisir adéquatement. En un sens, elle ne le présente qu'en ne le présentant pas. Une présentation directe de la matière est-elle à même d'en devenir le travail si elle s'effectue à travers les arts du temps?

Adorno a, dans *la Philosophie de la nouvelle musique*, formulé une critique décisive aux musiciens qui présentaient leurs œuvres comme des événements naturels. Pour Adorno, La Mer de Debussy est représentatif de cette volonté de réduire le motif esthétique musical à un déploiement spontané où certains cuivres deviennent par exemple le souffle du vent. L'inauthenticité des œuvres ainsi produites réside dans le fait qu'elles intensifient l'arbitraire de l'acte artistique lors même qu'elles prétendent le diluer dans l'œuvre même. L'artiste devient un simple monteur. Il combine des éléments musicaux séparés et atomiques pour présenter ensuite cette combinatoire comme production spontanée. C'est l'idée d'un retour nécessaire à la nature et à la naïveté de l'acte créateur qui est ici visée à travers l'analyse d'œuvres qui en découlent; idée qui conduit notamment à faire de l'enfance un modèle de création artistique. Dans cette tradition se rangent autant la fascination de Picasso pour l'art africain que les hypothèses de Schlegel sur un prétendu âge d'or primitif

Le travail de la matière.

de l'humanité dans son étude sur l'Inde antique. Doit-on dès lors considérer que toute performance ou œuvre qui met la matière au travail relève de cette logique? N'est-ce pas là faire de la nature un masque du travail humain toujours sous-jacent? Cette liaison entre un art de la matière et un art de l'enfance exige un approfondissement qui ne saurait être strictement conceptuel. Son enjeu réside notamment dans le fait de surmonter le double écueil d'une définition de l'enfant comme pré-adulte ou comme génialité ; seconde définition qui procède de la même reconstruction rétrospective, car fantasmée, de l'enfance que celle qu'elle attaque.

Dans le spectacle jeune public, l'enfant est présent et le spectacle lui est adressé. On appelle pratiquement chaque enfant comme individu sans statuer théoriquement sur ce qu'est l'enfance. Il devient impossible de construire une enfance imaginaire puisque celle-ci ne peut être fantasmée qu'en tant qu'elle est absente. Le spectacle intitulé *Au bord de l'Autre*, créé et interprété par la compagnie Ramodal, interroge ce statut de l'enfance en questionnant le statut de la matière. L'élément est directement présenté, mis en spectacle. Ainsi, l'objection d'Adorno concernant Debussy s'écroule dans la mesure où la logique de transformation de la matière en motif esthétique s'inverse. Le motif esthétique ne redevient pas élément matériel par l'écoute mais c'est l'élément présent qui devient motif esthétique devant le public. Ce sont les éléments qui chantent et dansent et non les danseurs qui, comme dans *le Projet de la matière* d'Odile Duboc, se meuvent à la façon des éléments. L'ordre du spectacle peut être reconstitué en suivant le fil des relations entre les quatre éléments qu'il met en œuvre. L'élément solide de la terre intervient immédiatement en étant confronté à la fluidité de l'eau. Une goutte d'eau vient s'éclater sur une pierre pour passer en deçà du seuil de visibilité. Ce choc se résout toutefois dans l'unité même de l'effet qu'il produit : le bruit de la goutte qui, dans ce contexte, est toujours déjà esthétique. Suit l'usage du sable qu'un des interprètes fait s'écouler devant les spectateurs. Le sable n'intervient pas par hasard. Il est bien plutôt le fruit du mélange des deux éléments intervenant en premier lieu. Il possède la fluidité de l'eau et la solidité terrestre de la pierre au niveau minuscule de son indestructible grain. La logique de succession des matériaux suit donc une progression où l'unité, qui était l'effet esthétique du bruit de la goutte, resurgit comme matière mais sous une forme différente. Ainsi, le sable qui s'écoule est le son redevenu matière comme unité du solide et du liquide premiers. Il est la solidité qui se meut, par la petitesse de ses parties, comme un liquide. Cependant, le tas produit par ce sable opère un retour à la terre. À cet instant se dessinent des figures – qui toutefois ne représentent rien – sur le sable. La figure délimitée – qu'était auparavant la pierre et que le sable renversé semblait avoir détruit – refait donc surface. Mais cette figure est rendue précaire par la fluidité potentiellement destructive du sable lui-même. L'eau, sous-jacente au sein du sable, réapparaît ensuite avec un autre élément que la terre. C'est comme matrice de révélation de l'air que l'eau intervient à présent puisqu'un bocal rempli de liquide où l'on souffle vient rendre visible l'air par la manifestation de ses effets. L'invisibilité constitutive de l'air se supprime par sa traduction en mouvement au sein de l'eau. L'air est comme la musique invisible qui transperce le corps du danseur pour se rendre visible. Or, précisément, c'est à ce moment que surgit la danse au sein du spectacle. L'un des interprètes agite spontanément des bâtons de façon telle qu'ils semblent être des personnages dansants. Rien ne permet de le dire mais certains enfants sont appelés à l'exprimer, suscitant la parole pour déterminer en formes les figures apparentes : « regarde le bonhomme ». Mais, dès lors qu'ils le font, s'exprime aussi le caractère non-définitif et donc non-descriptif de cette performance langagière. La fluidité de cette danse conduit au retour de l'eau mais cette fois comme musique et non plus comme son ou bruit. Enfermée dans un bocal, elle permet la production d'une succession de notes harmonisées. Le feu, jusqu'ici absent, apparaît à la fin du spectacle. Sous la pierre qui était en première ligne se cachait une bougie. Le feu clôt donc le cercle du spectacle en se montrant rétrospectivement comme la puissance cachée qui opérait le tout. Le feu était ce devenir même qui transformait mutuellement les éléments et se transformait, à cette occasion, en art.

La matière n'est donc pas un artiste ou un producteur. *Elle n'est pas un agent du travail, elle est travail.* C'est par elle que s'effectue l'identité de l'œuvre d'art et du travail que nous poursuivons. Or la concrétisation de cette identité intervient à chaque instant du spectacle à travers la voix. Celle-ci accompagne ces transformations chimiques et artistiques de deux façons : tantôt elle semble être une sorte de réaction à ces transformations, plaçant ainsi l'interprète en position de spectateur ; tantôt elle semble pour ainsi dire créer de façon presque magique toutes ses transformations de l'élément en matériau esthétique. C'est que la voix y est à l'état pur. Elle n'est ni bruit ni parole, c'est-à-dire qu'elle n'est pas chant articulé et signifiant. Le pur phénomène de la voix se montre car celle-ci se situe toujours à la limite de la parole et dans la tension d'un perpétuel sens suggéré comme avenir. La performance vocale n'est ni un chant ni un simple cri : elle semble être un pré-langage. Elle fonctionne par émission de sons suggestifs d'une parole toujours à venir mais quand bien même toujours absente. Ce sont les enfants spectateurs qui poussent parfois les cris opérants ce passage au delà de la limite, introduisant ainsi des variations de cette performance à travers chaque représentation. *La voix a ici le même statut que celui qu'a la matière comme pure puissance.* Elle est ce qui peut parler mais ne le fait pas et qui laisse entendre indirectement cette puissance en se situant perpétuellement au seuil de son actualisation. La présence est ainsi donnée à l'absence qu'est le possible et c'est par le mouvement de la voix qui ne s'alourdit pas du sens qu'elle se distingue en même temps du bruit. Elle apparaît comme le reflet de la capacité du langage comme telle sans que sa présence suppose de l'actualiser. En ce sens, son écoulement continu tout au long du spectacle la rend représentative du processus de transformation qui meut toutes les matières se succédant. Elle seule peut tenir lieu de la matérialité même. Car la matière ne peut plus être saisie comme tel ou tel élément mais comme le processus de dévoilement de leur infinité à travers leur transformation en motif esthétique. *Bref, la matière n'est pas présentée par les éléments mais par la voix.*

La logique du spectacle répond donc à la logique du rapport entre les spectateurs enfants et adultes. L'enfant étant présent, on se rapporte à travers lui au passé comme passé et non comme mis en présence, de façon nostalgique, par notre mémoire d'adulte. Ainsi, ce qui opère est le processus d'arrachement à soi que permet la présence de l'enfant. Ce processus d'arrachement au langage adulte n'est possible que parce que l'enfance n'est pas un terme à atteindre ni même à viser indéfiniment. Par l'impossibilité du retour à l'enfance ne s'attestent ni la visée indéfinie d'un terme à atteindre ni l'irréversibilité de l'âge adulte mais bien le pur processus de l'arrachement du soi. Le résultat n'est pas important.

Le travail de la matière n'est donc ni celui de l'artiste sur elle ni un des actes possibles de la matière saisie comme sujet. *La matière est travail car elle n'est rien d'autre que le processus de traduction et de déplacement de soi dans des figures ouvertes, auxquelles elle transmet son infinité.* Une telle analyse peut nous permettre, à titre hypothétique et provisoire, d'opérer une généralisation concernant la matière en art. De ce point de vue, il est possible de dire de la matière en art qu'elle travaille au sens où l'on parle de travail dans les sciences physiques. La matière est énergie ou plutôt transformation en énergie. Or l'énergie physique est ce qui produit le travail, défini comme le rapport de la force et du déplacement de la matière. La matière est donc travail en tant que produit de cette force qui se déploie en se déplaçant au fur et à mesure des endroits où est jouée la performance. Et si l'artiste avère l'infini de son œuvre lorsque celle-ci se déplace avec force à travers ses diverses interprétations dans l'espace et le temps – de la représentation scénique mais aussi de l'histoire de l'art –, s'ouvre alors la possibilité que « le travail de l'artiste » ne soit lui-même pensable que sur le modèle de ce travail physique.

Mohamed Amer Mohamed

SE HACEN
SEGUROS
DE COCHE

Talleres SANELI
MECANICA-CHAPA-PINTURA





Alvaro Martinez Alonso : «Cesar (Padre)», 2011, 60x90 cm.
Lambda digital copy in Dibond of Aluminium





« Chaque décennie à son actrice blonde. Il y a eu Marilyn Monroe et Lady Diana, et maintenant il y a moi. »

Paris Hilton

Dialogue entre la peinture classique et l'art numérique
par la question de la vraisemblance.

Il faut se lever tôt ou se coucher tard pour voir germer dans sa pensée un pont entre le beau idéal de la peinture classique et les pratiques contemporaines numériques. Je ne sais plus si c'était un matin ou un soir mais cette idée me traversa l'esprit de pouvoir envisager, malgré la grande différence matérielle et chronologique, que le beau idéal puisse avoir un lien plastique, philosophique ou encore critique, avec celui de la réalité augmentée ?

L'une des passerelles envisagées est la vraisemblance, ou les principes d'imitation, de la représentation du réel dans le but de générer du sentiment, une réaction de la part du spectateur.

L'art numérique et les nouvelles technologies se caractérisent par le virtuel, l'artificiel. La possibilité d'offrir une image qui dépasse le réel observé est déjà un des enjeux de la peinture entre le XV^e et le XVIII^e. Une histoire de l'art rapidement esquissée témoigne d'un ensemble de réformes de l'image provenant de cette capacité de l'artiste à proposer par un médium, la peinture, la sculpture ou encore aujourd'hui la vidéo, un environnement sensible où chacun peut être amené à se projeter.

Raoul Hausmann, le cinéma comme renouvellement de la peinture

Une nouvelle fois, c'est un texte de Raoul Hausmann qui active ma réflexion. Dans un article publié en 1918, « Cinéma synthétique de la peinture », il appelle à un renouveau des arts par le cinéma. L'intégration de matériaux réels, consécutifs de l'expérimentation du collage, doit se poursuivre pour une ouverture « aperceptive » de l'œuvre. La remise en cause d'une figuration en peinture

laisse la porte ouverte à la photographie comme « la seule forme d'expression figurative justifiée ».

Pour Raoul Hausmann, le renouvellement de la création se fait par un renouvellement des impacts perceptifs de l'œuvre.

En 1951, dans l'article « De l'enregistrement cinématographique à la vision filmée », il précise ce qui était chaotiquement exprimé dans le texte de 1918. Il énonce que « des expériences ont permis de conclure que nos impressions et nos aperceptions optiques subissent une « correction » intellectuelle et que cela doit être un centre eidétique, une place « où les apparitions prennent forme ». (...) C'est l'affirmation que l'homme crée à tout instant sa vision propre par un effort spontané et conventionnel à la fois. » Et Hausmann de poursuivre ce principe perceptif : « Pendant le rêve, les yeux du dormeur sont fermés : malgré tout, ce rêve, comme tous les autres, se déroule visuellement. (...) que nous apercevions d'après des moules, ces modèles, suivant un « plan » de disposition de signes morphologiques qui, distribués dans le temps-espace, nous donnent ou évoquent l'impression, comme si nous voyions réellement les choses et non seulement un ingénieux truquage. »

Ce principe du truquage, du montage octroie à la composition peinte comme numérique une relation étroite entre le regard du spectateur et l'objet qui lui est proposé. Cette figuration mentale si je la réduis à cette expression, évoque un jeu de dupes ou d'illusion. Et le dadasophe de conclure : « Dans le film, « l'histoire » n'est rien, mais la vision est tout. Quels effets, par exemple, peut-on produire, si on déforme un objet quotidien par la plus ou moins grande netteté, dont les gammes colorées se suivent successivement. »

L'histoire de l'imitation et de la vraisemblance repose sur cet exercice de la vision. La représentation de la nature doit servir de cadre et de support à une imagerie mentale, supérieure.

L'imitation par l'œuvre entre le XVI^e et le XVIII^e

La conception classique de l'imitation n'est pas la simple copie de la nature. La distinction entre la copie et l'imitation trouve son origine dans la tradition picturale, servant de fondement pour établir la différence entre la belle manière du XVI^e siècle et la manière simplement vraie de ses immédiats prédécesseurs. Il s'agit de dépasser la lourdeur du modèle naturel par l'artifice d'un dessin judicieux.

Cette imitation qui ne copie pas tient à la conception métaphysique des rapports entre l'homme et le monde naturel: créé à l'image de Dieu, loin donc d'être fait pour suivre et aimer les choses «inférieures», «l'esprit de l'homme aspire toujours à quelque chose de très grand et de très haut». Nous retrouvons la force de cette pensée idéalisante à Venise. Tout en estimant ainsi que «le devoir du peintre est de représenter par son art toute chose à ce point semblable aux divers objets naturels» et que «le peintre auquel manque cette ressemblance n'est pas un peintre», Ludivico Dolce en 1557 estime que, pour la figure humaine et son action, il convient de «choisir la forme la plus parfaite (...) pour corriger les nombreux défauts de la nature». Suivant les leçons d'Alberti que la beauté idéale commune «est une correspondance des membres produits par la nature, débarrassée de l'inconvénient des accidents malheureux», les théoriciens conseillent de corriger dans l'art «l'impuissance de la nature». Montaigne, à la fin du siècle, commentant les formes d'art, dit des peintres: «Ils artialisent la nature, nous devrions naturaliser l'art».

Ces règles générales de l'art se poursuivent au XVIII^e siècle. Pour les commentateurs de la peinture, l'imitation de la nature est son «essence» et une des clefs de voutes de la formation académique et du jugement. La valeur de l'œuvre repose sur la technique. La vraisemblance et l'imitation sont les témoignages de l'assiduité de l'artiste à travailler d'après nature.

La duplicité de la mimésis est qualifiée de «restreinte» et de «générale». Philippe Lacoue-Labarthe définit la première comme «reduplication de ce qui est donné», la seconde comme «ne reproduit rien de donné mais qui supplée à certains défauts de la nature». Cette suppléance se trouve fondamentalement dans la conception de la mimésis, implicite dans les règles de l'art, et perpétuent la tradition artistique italienne de «la nature parfaite».

La nature vraie est donc plus belle, la vraisemblance et la mimésis sont donc un dépassement de la réalité. Cette vraie nature a une triple vérité selon Roger de Piles:

- Un «Vrai simple» qui est une manifestation fidèle de la nature;
- Un «Vrai idéal» atteint par une perfection de différentes perfections réunies et impossibles à trouver dans un seul modèle;
- Un «Vrai composé» ou «Parfait» résultant du mélange des deux précédents et qui est réalisé dans le but de présenter ce qu'il y a de mieux dans la nature.

Les deux dernières vérités définissent une vraisemblance culturelle et non plus simplement mimétique. Par la peinture, l'artiste propose au regardeur une image virtuelle de son espace. Malgré le caractère mensonger d'une telle représentation, il s'agit d'atteindre une vérité partagée. C'est sur point que le beau idéal rejoint la réalité virtuelle numérique. Paul Virilio disant «l'espace virtuel est une dimension fractionnaire supplémentaire de la réalité.»

L'imitation entre visuel et visible

Cette artialité de la représentation est un acquis et surtout une constante de la pratique la peinture. Comme le souligne Pierre Damien Huygues dans *Le Différend esthétique* (éditions Circé, Belfort, 2004, p. 59): «Ce qui a été mis en évidence jusqu'à présent, c'est la paradoxale dévaluation du sensible dans l'art classique de la peinture. Même dans la version «coloriste», ce qui motive cet art, c'est une façon de sécréter l'idée. Proposons à présent d'opposer

non plus le sensible et l'idéal, mais le visuel et le visible. Le visuel n'implique rien que lui-même, il se donne tout à la sensibilité, il est pour ainsi dire sans «aura». Le visible, en revanche, a lieu lorsqu'un signe se trouve promu au sein de l'expérience sensible, lui ouvrant la possibilité d'être relevé. C'est ainsi qu'un tableau devient un cas d'expérience symbolique: percevoir une imitation, c'est se trouver en situation d'ajouter du sensible et du non-sensible. Corrélativement, imiter, c'est manifester la possible signifiante du sensible et exposer ce dernier à l'instance du sens.»

La signifiante du sensible couvre celui de trompe-l'œil. L'objet, par sa figuration peinte ou numérique, est intellectuellement recomposé, mentalement formé. Il est cette vision yeux fermés évoquée par Hausmann. La nature de l'œuvre dans ce dialogue avec la vision intérieure joue en faveur d'une surface ou d'une frontière largement dépassée par le spectateur dans sa relation à la nature, au réel par sa figuration artistique. Cette représentation du réel va changer profondément avec l'apparition du terme d'environnement en lieu et place de la nature.

De la nature à l'environnement

Ainsi, Alain Gauthier écrit dans *Le Virtuel au quotidien* (édition Circé, Belfort, 2002, p. 61): «La notion d'environnement témoigne du niveau d'abstraction de l'espace auquel nous sommes parvenus, elle se prête à la combinaison des registres, à l'expérimentation, au programme. L'espace est devenu une idée complexe qu'on essaie de triturer dans tous les sens, ce n'est plus une force ou une forme.»

L'environnement n'englobe plus uniquement un seul espace vivant et réel mais aussi les environnements numériques. Par exemple, les étudiants de l'université sont invités à se connecter à leur environnement numérique de travail (ENT), lieux de concentration des zones d'échanges et de communications entre l'université et eux-mêmes.

Cette actualisation de la nature par environnement, que l'artiste ne doit pas simplement représenter, change profondément la notion même de vraisemblance. L'installation numérique est la possibilité de pousser une réalité virtuelle. Ainsi, Florence de Mèredieu dans *Arts et nouvelles technologies* (Larousse, Paris, 2005, p. 155) définit-elle la réalité virtuelle par ces mots: «Simulation d'un environnement réel au moyen d'images de synthèse tridimensionnelles. Environnement artificiel généré par l'ordinateur et auquel le spectateur est confronté ou à l'intérieur duquel il se trouve immergé. Le port de différentes prothèses (lunettes, gants de données, capteurs, etc.) renforce encore l'illusion de la réalité de cet univers. Il s'agit d'un profond bouleversement des données spatiales traditionnelles. L'espace «virtuel» fonctionnant comme une sorte de «pli» extra-dimensionnel, comme un lieu fantomatique et cependant «habitable.»

L'installation et les environnements numériques ne semblent pas être un «profond bouleversement». En effet, leur artificialité conduit à y voir aujourd'hui un nouveau médium et de nouvelles problématiques. Pourtant, la possibilité de générer de nouveaux environnements, lieux de croiser du sensible de l'artiste et du spectateur, semble être une poursuite de cette belle nature picturale de la période classique.

Les arts numériques transforment et ouvrent de nouveaux champs de recherches artistiques, dont une partie des origines n'est pas si éloignée de la peinture. Il ne faut pas obligatoirement se lever tôt ou se coucher tard pour comprendre qu'il existe bien une réflexion commune entre la pratique artistique de l'art classique et la pratique numérique de l'art contemporain.

L'espace environnant doit être traduit par l'artiste de manière singulière, pour proposer au spectateur une image supérieure au réel afin de l'interpeller. La vraisemblance est image naturaliste et idéale du monde, qu'elle soit peinte ou numérique.

Ghislain Lauerjat

DIEU EST UNE MARCHANDISE

Dans l'ouvrage «L'Histoire de l'art est-elle finie?» publié en 1983, l'historien Hans Belting questionne sa discipline soumise à la diversité des pratiques artistiques comme à la fuite en avant du marché de l'art. L'histoire de l'art n'aurait pas d'autre fin que celle d'un commentaire réduit à la critique d'art, puisque seules les biennales ou autres foires internationales contenteraient les attentes historiques des professionnels. Sur la base de ce constat qui semble ne pas avoir beaucoup évolué, une synthèse, sinon un balayage des conditions de production de l'art en arts plastiques me paraît néanmoins possible. C'est la raison de cette dissertation dense et hâchée qui présente trois étapes de la discipline «art contemporain», sous la forme de points de vue se rapportant à l'acte de création, l'œuvre et l'art.

L'acte de création

La langue. L'acte de création ne peut faire l'économie d'une comparaison, même embryonnaire, avec la langue. La langue est au cœur de toutes les médiations humaines, elle est principalement productrice d'ordres et d'impératifs, bien qu'elle soit le relais d'un raffinement permanent. La langue embrasse autant le respect des hiérarchies sociales et militaires que l'entretien du désir de la bête sexuée et affamée. Pourtant, en tant que médium, si je dis : « Lecteur, je vais te tuer, t'assassiner, enfin te réduire en bouillie et en poussière ! », je constate qu'entre les deux premières actions et les deux dernières métaphores, la route est longue pour parvenir au meurtre. Qu'il soit explicite, ou qu'il emprunte les détours et les contours de la langue, le mot n'est pas l'acte. Le mot n'est pas l'acte, comme le mot « pomme » n'est pas *cette* pomme, ce fruit *golden* dans lequel je croque et dont la peau incisive me bousille les gencives. Bien qu'en tant qu'acte, « tuer » est une activité qui a de beaux jours devant elle – cela jusqu'à la fin du règne de l'espèce humaine ; ce mot reste une convention qui fait signe pour une communauté d'individus, en l'occurrence, les Francophones. Bref, « Appeler un chat un chat » est le moyen de circonscrire un monde idéal dans lequel nous sommes persuadés qu'un objet nous adresse une vérité définitive sous la forme d'un mot¹. D'un autre côté, les mots dits « abstraits » ou « abscons », et qui ont pour fonction de qualifier des concepts, ont la vertu d'être beaucoup plus palpables, puisqu'ils se réfèrent à leurs propres définitions et non, justement, à un hypothétique réel, au demeurant beaucoup plus complexe à embrasser – parce qu'il est nécessaire d'en saisir le contexte, de décrire les faits, d'analyser les causes et les effets afin d'instruire un phénomène qui, par-dessus le marché, ne serait qu'un point de vue parmi d'autres. Les idées et les concepts rendraient compte d'un usage plus clair de la langue. Dans ce cas, représentent-ils ce moyen nous permettant de prendre conscience d'un acte de création, et par la même occasion de notre existence ? Malheureusement non, la prétention est la même lorsque nous fixons nos réflexions sur des idées abstraites ; elles ne sont pas moins « idéalistes », car elles accordent à la science ou à la philosophie le privilège de détenir La Vérité. Finalement, que choisir ? Les deux mon colonel, ou se taire.

L'acte. Nous sommes quelque peu embarrassés lorsqu'il s'agit d'expliquer ce qu'est *un acte de création*. L'énoncé « acte de création » pose le problème de la naissance d'un phénomène au sens de la nouveauté universelle, ou bien, au sens de l'événement particulier qu'il produit sur un individu. Bien que ce dernier cas soit digne d'intérêt, il ne nous intéresse pas, car au sein d'une discipline, la naissance d'un phénomène se doit de créer, en regard de son histoire, de nouvelles perspectives. Première difficulté : qu'entend par « de nouvelles perspectives » ? Réponse idiote : les créations ayant un impact irréversible sur le devenir de l'humanité. À cette difficulté s'en ajoute une autre, ces nouvelles perspectives incarnent-elles *de facto* des revers négatifs, immoraux, sinon machiavéliques ? Bien que les Romantiques nous aient indiqué quelques démons de la modernité, il semble que depuis la fin de la seconde guerre mondiale, une prise de conscience générale eût lieu concernant *la réversibilité des actes de création*. Les exemples les plus criants dans le domaine de la réversibilité sont les couples suivants : la théorie de la relativité : la bombe nucléaire ; le taylorisme : les camps de la mort ; l'Internet : l'évaluation et la surveillance des existences, etc. L'attitude consciente, donc postmoderne, consisterait-elle à créer de nouvelles perspectives dont la réversibilité est sans danger ? Par exemple, dans le cadre de la mondialisation, et au sein d'une course effrénée pour la survie, les politiques lucides orientent leurs actions vers des énergies durables et renouvelables. Découlant des deux premières, la troisième difficulté serait de définir sans attendre « un acte de création plastique » qui, par maladresse congénitale, s'adresse autant à la matière organisée et artificielle de la langue qu'à la matière elle-même. Seule et pour elle-même, la langue travaille la matière même de la langue, créant depuis son origine une batterie de conventions et de règles pour coordonner et organiser les discours. De ce point de vue, l'acte de création plastique produit comme la langue des signes ou des symboles – parfois négatifs, d'où un certain taux de réversibilité de l'art ; il y a cependant un autre paramètre qui promet une attention particulière pour les moyens et les outils creusant la matière et le corps au même titre qu'une langue. En définitive, l'acte de création plastique est pris entre les mâchoires d'un étau, entre *les conventions (ou logiques) propres à une langue et la matière elle-même productrice de signes*.

La science. Pour trancher et renforcer la compréhension de la susdite proposition, peut-on imaginer que la science soit dans le même cas ? La science se moque du signe tant qu'elle obtient une transformation effective et durable. Dans le cadre de la science, l'usage de la langue se doit d'être un impératif qui ordonne et modèle la matière. La science entretient des rapports de force. Pour se faire, la science use d'une langue dont les noms, les mathématiques et la physique, instruisent aujourd'hui un bon nombre de disciplines, tels que la sociologie, l'économie, la génétique, la biologie, le commerce, etc. L'ensemble de ces disciplines est conduit par la science, ce qui, entre parenthèses, n'est toujours pas le cas de l'art. Mais qu'est-ce que la science pour l'ensemble de la population mondiale et, par ailleurs, pour la plupart des artistes ? Qu'est-ce qui absorbe nos scientifiques au quotidien ? Le principe est le suivant : lorsqu'une équation parvient à saisir, orienter et instruire le réel de façon exemplaire, le scientifique contacte l'entrepreneur qui répète la formule à une échelle industrielle afin d'inonder le marché de nouveautés qui, bien entendu, nous font signe de



la main par le biais de jolies mannequins. Bref, la science, c'est en majorité la science appliquée. *A priori*, est concernant les actes de création en art, la logique devrait être différente, sinon contraire, puisque par nature exclus du domaine de la science. Pourtant, si l'art renvoie à des choix et à des impressions subjectives, il est aujourd'hui pleinement soumis aux sciences appliquées (ne serait-ce que par des canaux *a priori* éloignés comme Facebook, ERDF, Total, Michelin, etc.). D'un autre côté, les Arts et Métiers, les Arts décoratifs et autres formations techniques et industrielles s'attachent à entretenir et créer de l'usage, de la fonction – au même titre que les sciences appliquées. Dans le cadre des inventions d'usages ou de fonctions les auteurs restent plus ou moins confidentiels, seule une image de marque semble suffire à garantir leurs valeurs d'usage – c'est d'ailleurs la valeur d'usage de ces actes de création produit à une échelle industrielle qui, dans une certaine mesure, est à l'origine de la « disparition » de leur auteur. Dans le cadre des arts plastiques, les « inventions » qui acquièrent une valeur symbolique et financière se mêlent automatiquement à la chair d'un auteur, identifié, fiché et classé. *L'acte de création plastique* ne peut en rester au stade d'une « expérience anonyme » ou d'une « image de marque ». En définitive, toutes les expériences sont de potentiels actes de création, mais leurs autorités divergent en fonction des contextes pédagogiques, économiques, sociaux, etc. En revanche, dès qu'un auteur revendique haut et fort un acte de création, même s'il se trompe, il a quelques chances d'accéder aux anti-chambres l'histoire de l'art, de la science comme de la philosophie.

La philosophie. Au cœur de la langue, se trouve un dernier acteur différent de l'artiste ou du scientifique. Il s'agit du philosophe dont le statut, en tant qu'inventeur de concepts, n'est pas moins ambivalent. La principale activité du philosophe consiste à relever des faits afin d'expliquer des phénomènes, bien que le plus souvent il insuffle des sens nouveaux à d'anciens concepts, ou en réduit la portée. Par exemple, jetons un œil sur le *noumène*² qui, chez Kant, correspond au concept de *la chose en soi*. En interprète, Kant place la chose en soi au second plan tout en l'enrichissant d'une qualité nouvelle. La chose en soi lui paraît si imperceptible et si inatteignable, qu'Emmanuel Kant, sans mettre fin « au mystère de la chose en soi », l'éloigne des intérêts humains sinon des questions que nous pourrions nous poser à son sujet. Finalement très stratégique, cette opération lui permet de focaliser son regard sur « le phénomène », et de creuser un peu plus la profondeur des apparences. Pourtant, la locution « la chose en soi » résiste, et le concept kantien continue de mal résonner aux oreilles. La résistance sonore et conceptuelle « chose en soi » tient certainement au fait que nous préférons encore et toujours nommer et

voir quelque chose se loger dans l'objet (d'un désir forcément obscur). La société civile préserve l'insondable, l'indicible ou l'invisible comme l'horizon indépassable de la condition humaine et de la condition d'accès au sublime, du moins à l'absolu ; et le mystère qui l'entoure se destine soit à nous porter chance, soit à nous engloutir, ou encore, w à nous inciter à faire des achats compulsifs. Outre l'acte de création philosophique, intéressons-nous un instant à la position du philosophe concernant l'acte de création artistique. Selon Gilles Deleuze, les *percepts*³ représentent « des ensembles de perceptions et de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent ». Cette citation illustre dans quelle case le philosophe classe la production artistique en général. Pourtant, les percets ne me semblent pas exactement en phase avec l'acte de création plastique. Par exemple, un des actes de création de Simon Hantaï (peintre qu'appréciait Deleuze) se trouve dans l'acte de réduire une toile de peinture à un ensemble de motifs exposant des plis en réserve. La fabrication consiste à plier et déplier une toile, éventuellement pincer et serrer la toile afin de peindre dessus ; enfin, en dépliant la toile, il apparaît un ensemble de motifs organisés ou aléatoires. Dans ce cas, l'acte de création n'est pas la perception ou les sensations que cette peinture provoque, mais la manière d'appréhender techniquement un support, cela en regard d'une observation des modalités de reproduction au sein de la série. Bref, la procédure définit l'acte de création. Ce procès pourrait s'entendre tel un « concept artistique ». Cependant, entre la matière et la pensée, il faudrait inventer un mot afin de désigner une catégorie. Je vois dans ma boule de cristal un néologisme poindre à l'horizon qui pourrait parfaitement convenir : entre les *recettes* de l'art et les *concepts* philosophiques, se trouverait le CONCRET... Le CONCRET serait ce cheveu sur la langue du concept philosophique à prétention plastique, il évoque un handicap sublimé par la langue ainsi que la mise en œuvre concrète d'un dérèglement de la matière.

L'acte de création. Il semble que la reconnaissance comme le repérage d'un acte de création par la société civile soit quelque peu compliqué. L'acte de création plastique est au creux, sinon au cœur de la contingence, et jusqu'à maintenant, il n'y aurait que le temps et l'historien d'art qui seraient en mesure de reconnaître les créations savantes (avec ses exceptions intempêtes, comme un critique d'art sous LSD, un philosophe ivre mort, un galeriste sous MDMA, un collectionneur sous Tranxène...). Que dire ? Que l'acte de création aurait un lien de causalité transalpine avec le *noumène*. Car si l'on ne peut pas connaître *l'en soi* d'une chose, on ne peut aucunement appliquer de recettes amorçant un acte de création. Cela dit, pour l'un comme pour l'autre on peut toujours essayer de saisir ce qui nous regarde, en l'occurrence, soit un *phénomène*, soit une *œuvre*.

La politique. Mais lorsqu'un acte de création est reconnu à une échelle universelle, et que dans une certaine mesure, il passe du stade de l'expérience à celui de l'œuvre (telles que les avancées fulgurantes d'un Kant, d'un Marx, d'un Freud ou d'un Foucault), il apparaît que l'œuvre est, tout comme la science, affectée par la réversibilité de l'acte de création. Les actes de création philosophiques créent des rapports de force sous la forme de mouvements qui, en tant qu'instruments, sont autant à la portée d'une droite sans scrupule que d'une gauche dépressive. Par exemple, et concernant le concept de Biopolitique⁴, si les observations de Michel Foucault sont claires et fondamentales, et si elles ont imprégnées la création de mouvements de pensée, notamment politique comme les *Gender Studies*, elles ne sont pas moins instructives pour les soldats du néo-libéralisme, et d'autant plus utiles lorsqu'il s'agit d'apprécier les limites de leurs propres avancées logistiques ou managériales. Au fond, ne faudrait-il pas seulement et uniquement produire des œuvres équivoques ?

Les Concets. Par malice et par goût pour l'aventure, j'aimerais proposer un cadre qui structure l'acte de création plastique. Nous avons tendance à commenter les contenus des expériences, ou bien encore les démarches d'artistes se rapportant à un projet, une procédure ou un protocole. Je crois cependant qu'il existe un cadre plus large dont le fond et les contours sont difficiles à circonscrire. Ce flou artistique est certainement dû à l'évolution croissante des pratiques ainsi qu'à l'accumulation et à la juxtaposition de ces mêmes pratiques. Donc, en observant des « pratiques », j'ai établi une courte et rapide galerie de portraits se vouant à la création plastique. Il est fort probable que cette liste soit incomplète et que le désir de dégager des ensembles de CONCETS débouchent finalement sur des croisements, des compilations ou des copulations plutôt que sur un régime de séparation stricte et clair :

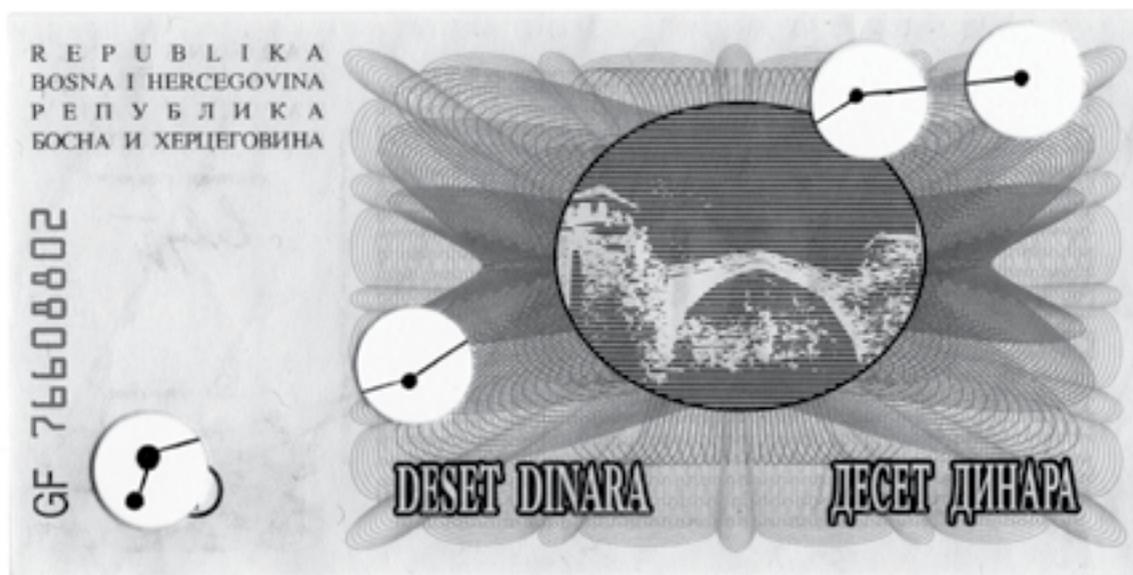
- **Le fou.** La première condition se rapporte à l'expression simple et directe de la singularité, tel que l'art brut. La pratique est d'emblée obsessionnelle, il semble qu'elle n'ira pas chercher de recours à l'extérieur, « ça sort des tripes de l'artiste » comme on dit. L'artiste « autiste » accepte-t-il tout ce qui lui passe par la tête ? Joue-t-il avec tous les matériaux qui lui tombent sous la main ? Ou bien reste-t-il calé, engoncé dans une forme, un thème, un traumatisme qu'il répète à l'infini ?

- **L'artiste.** La seconde structure est plus diversifiée, elle crée des variantes au sein même des formes, des sujets et des thèmes. L'artiste prend une certaine distance avec son œuvre, qui n'en est pas moins obsessionnelle. Nous distinguons ainsi les œuvres par le biais d'une *facture*, puis d'une *signature*, et au final, nous spéculons sur un *style*. Cela concerne le métier d'artiste dans la plus pure tradition, tels un Botticelli, un Greco, un

Cézanne, un Picasso, ou encore un Adami, un Di Rosa, etc. Outre le style, il y a bien entendu les percées, les ruptures, la vie sociale et la culture, la ruse et l'engagement à prendre en compte... mais ce n'est pas le sujet de ce paragraphe.

- **L'entrepreneur.** La troisième modalité fait usage de la signature comme du style. Mais ici, il n'est plus question d'une facture, il s'agit plutôt d'une *signe* ou d'une *statement*. Le signe ou le *statement*, plus proche de l'affirmation que de la question, est utilisé comme une *marque de fabrique*, et finalement une image de marque. Il n'y a ici aucun doute, l'invention du *ready made* est à l'origine de ce point de vue sur l'art. Conservant néanmoins un caractère obsessionnel, notamment par le biais d'un signe ou d'un geste identique, les questions que soulèvent ces marques de fabrique sont variables en fonction d'un contexte. La marque de fabrique a pour mission de « révéler » un contexte spécifique et/ou de « sublimer » l'espace (d'un désert ou d'un cube blanc) dans lequel elle s'expose. On peut citer pas mal d'artistes conceptuels outre-Atlantique, et aussi européens, et d'ailleurs français comme Claude Rutault ou Daniel Buren.

- **L'universitaire.** La quatrième tendance se référerait à l'usage d'un concept ou d'une *statement* que l'artiste applique de façons variées en termes de style ou de facture, et le plus souvent empruntées à la tradition. La reconnaissance des signes passe la plupart du temps par la signature (le nom de l'auteur). *La question* devient le ressort principal de cette pratique : « qu'est-ce que la subversion institutionnelle ? », « qu'est-ce qu'un explorateur aujourd'hui ? », « qu'est-ce que la société de contrôle ? », « qu'est-ce que la traduction ? », etc. À partir d'une thématique, et au fond d'un sujet, l'artiste use d'un ensemble d'objets, de formes et de médias répondant le mieux et au mieux à sa question. Cette quatrième structure est un tantinet plus complexe, car elle fait suite à des réflexions et à des applications du début du XX^e siècle tels que le collage, l'abstraction, le montage, la série, la répétition, l'absence, le vide, etc. Après la seconde guerre mondiale, les artistes plus conscients de la réversibilité de l'acte de création se réfèrent volontiers à des concepts tels que le contrôle, l'enquête, la dissémination, la disparition, l'organigramme, le programme, la communication, la paranoïa, la schizophrénie, etc. De concepts techniques ou métaphysiques, en passant par des concepts structuralistes voire psychanalytiques, ce tout entendu comme moyens de production matériels ou immatériels spécifiques, nous sommes parvenus à des exercices plus locaux et plus détaillés, c'est-à-dire contextuels, tout en maintenant une *question englobante*, question devenant à son tour le référent au même titre qu'une facture, qu'un style, ou qu'une marque de fabrique. Bref, « Agis localement et pense globalement », nous dit le philosophe post-moderne.



- **Le combinateur.** Enfin, la dernière tendance serait de l'ordre d'un art épistémologique (au sens large), elle tente à la fois d'inventer et/ou critiquer des catégories au sein de disciplines. L'artiste revêt l'habit du conservateur, du critique, du webmaster, de l'universitaire ou encore du collectionneur. Il interroge et invente des collections dans le cadre de sections ou de disciplines tels que le design, le théâtre, la peinture, la musique, etc. En outre, tous les champs d'investigations sont valables, d'interviews de greffiers psychotiques du Parlement Européen en passant par l'analyse des circuits de distribution de beignets sur la Côte d'Azur... Il n'y a plus dans ce cas ni facture, ni style, mais plutôt un programme, un univers, ou mieux, une gestion territoriale de l'art. Ces premiers représentants seraient Broodthaers, Filliou, Kippenberger, etc., et dernièrement, à titre d'exemple, Jeremy Deller qui réalisa sa propre Exposition Universelle au Palais de Tokyo en convoquant en toile de fond des disciplines comme la musique, la science, la politique, sous l'angle de la communauté ou du militantisme; avec bien entendu sa question englobante: quels devenir et finalité pour un art issu des traditions populaires?

Le constat après l'accrochage. Les actes conceptuels des artistes occidentaux des années 60 ont profondément modifié le champ des arts plastiques. Bien qu'incon-tournables, on constate au sein des quatrième et cinquième tendances que les méthodes et les façons de faire empruntent beaucoup à l'université, en tout cas « au caractère scientifique » de l'université. Entre parenthèses, ce phénomène engendra la naissance des curateurs/auteurs qui, se sentant sur leur terrain, ont à leur tour revêtu le chapeau de l'artiste et le costume de l'auteur. Cette nouveauté réinvestit le métier du conservateur qui, à son tour, ne serait plus seulement le gestionnaire scientifique de stocks mais également un intellectuel précisant et affirmant une position, un axe de travail original, au sein du marché lui-même plutôt qu'au sein d'un cadre sécurisant et éloigné. Elle souligne une certaine vitalité de l'université et invite par ailleurs tous les musées, des plus poussiéreux au plus prestigieux, à participer à l'ouverture d'esprit de « la jeune génération ». Le problème réside certainement dans le fait que « l'esprit de l'université » s'immisce dans les façons d'enseigner l'art, notamment avec les Accords de Bologne qui semblent privilégier l'ouverture et l'harmonisation des diplômes sans objectivement comprendre les méthodes d'enseignement des écoles d'art. Comme la psychanalyse qui, malgré des méthodes éprouvées et un cadre scientifique, ne cesse d'être remise en cause par la neuroscience affiliée aux appareils idéologiques d'État, la pédagogie des écoles d'art, au stade du potlatch polynésien⁵ et de la conservation du *mana* professoral, se confronte aux chars d'assauts de l'université bourré de manuels dont l'encre sent la culture du résultat. Certes, la caricature fige, mais il me paraît

délicat de maintenir une recherche basée sur une « somme d'expériences vécues » mêlée à une « somme de connaissances acquises » dans le cadre d'une recherche plastique dont le résultat et la validation passe autant par de sérieux investissements intellectuels et manuels que, désormais, par les méandres rédactionnels d'un « mémoire universitaire ». Pour l'université, il est probable que les écoles d'art mettent la charrue avant les bœufs, et que la collecte préalable d'informations destinés à circonscrire un sujet soit plus essentielle qu'une invitation expresse à rechercher son sujet. Cela dit, l'accumulation des méthodes et des compétences produiront peut-être des figures inattendues, comme des générations de diplômés d'école d'art se revendiquant d'emblée « curateurs professionnels », allez savoir. Enfin, si l'on croise la figure du « combinateur » avec celle du « curateur », il est probable que l'on puisse découvrir quelques traits communs.

L'œuvre l'œuvre d'art

L'œuvre. L'œuvre est en quelque sorte la conscience aigüe du roman familial et de l'histoire universelle, ainsi que la mise en œuvres des actes de création. C'est beaucoup. L'œuvre convoque un certain nombre de savoir-faire comme de disciplines qui s'accordent avec des formes originales⁶, pour ensuite s'élever à la hauteur des chefs-d'œuvre qui nourrissent l'histoire, et pour enfin passer du statut d'œuvre au statut d'œuvre d'art. C'est énorme. Toutefois, l'apparition d'une œuvre d'art est aussi soumise à des critères de production, de présentation et de diffusion comme à un ensemble de conditions sociales. De façon inconditionnelle, c'est le marché de l'art qui aujourd'hui transforme l'œuvre en art. C'est plus simple. Ce dernier fait m'offre la possibilité d'esquisser un cadre dont le résultat présente un agrégat de compétences, et non, comme nous pourrions encore le penser, des pratiques séparées. Comme pour l'évolution de l'acte de création désormais arraisonné à *l'esprit de l'université*, le cadre permettant de produire des œuvres d'art s'ancre dans *l'esprit d'entreprise*.

Le néo-libéralisme. Restituant la figure d'un entrepreneur, l'artiste se niche au sein d'un rapport social spécifique. Le monde réel dans lequel l'artiste se loge n'est autre que celui du néo-libéralisme. Concrètement, et parallèlement à *une pratique d'atelier*, l'artiste contemporain se soumet à *un travail de bureau* et à *une démarche d'auto-entrepreneur*. En outre, ces conditions de travail opèrent avec trois autres dimensions qui, chronologiquement, sont celles *du chef-d'œuvre*, de *l'exposition* et de *l'événement*⁷. Bien entendu, les artistes adhèrent plus ou moins consciemment à chacune de ces six contraintes. Il existe bien des variantes concernant les trois premiers critères: « l'artiste scotché à son ordinateur qui préfère sous traiter la réalisation de ses œuvres »; ou bien,



« l'artiste dans son atelier qui paie une assistante pour régler l'administratif et la communication » ; ou encore « l'artiste militant qui parcourt le monde avec son Black Berry », etc. Enfin, il est aussi possible de prendre ses distances avec la termitière de l'art : les artistes profs, les artistes de 1%, les artistes-artisans, ou plus rare, les artistes rentiers ; reste la plupart des artistes qui trouvent d'autres moyens pour se nourrir et financer leur œuvre. La figure de l'artiste contemporain idéal serait celle de l'architecte ou du designer – avec son lot d'assistant(e)s et d'entrepreneur(se)s – un mimétisme social qui correspond au chef d'entreprise ayant les moyens d'acquérir des œuvres contemporaines. Ces figures ne sont pas nouvelles,

grands médias comme pour les politiques culturelles. En France, la série d'expositions « Monumenta » est de ce point de vue exemplaire, avec son lot de propositions abstraites éradiquant toutes formes d'humour, s'appuyant sur le gigantesque et le spectaculaire, et privilégiant *l'entertainment* des émotions — option tragique et sublime.

La recette. L'accumulation et le respect de ces critères se sont imposés aux artistes ces 40 dernières années. L'objectif final est d'être qualifié « artiste international » afin de suspendre quelques œuvres d'art, le temps d'un clin d'œil cosmique, aux crochets d'un art géopolitiquement situé dans l'hémisphère néo-libéral.



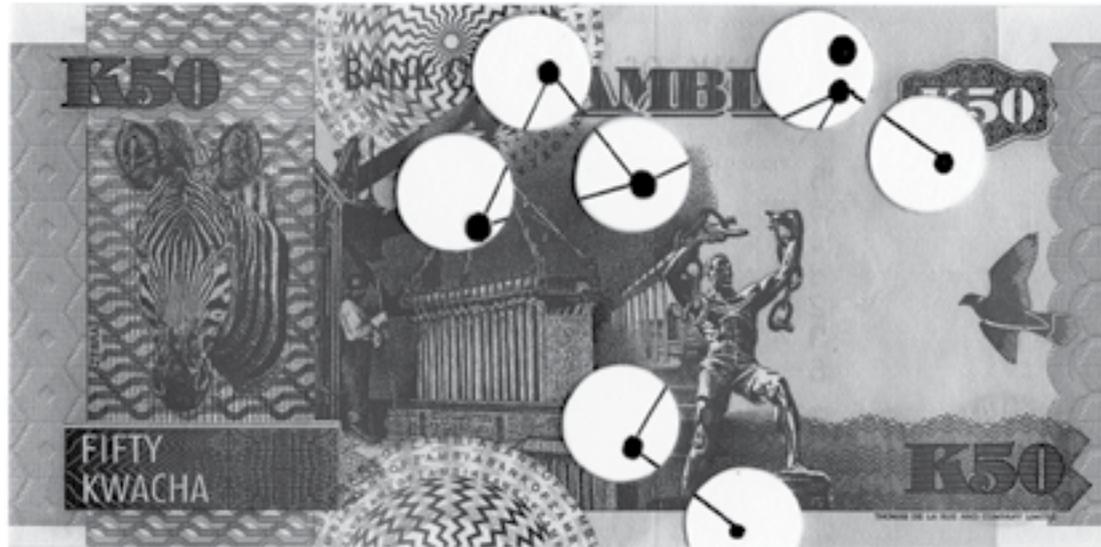
elles poursuivent d'un côté comme de l'autre les révolutions techniques et socio-professionnelles des grands artisans de la Renaissance jusqu'à nos jours.

Les dépenses. Parallèlement à l'empreinte universitaire et à la culture d'entreprise, il y a les demandes implicites et explicites propres aux structures de diffusion et de vente. Cela pourrait bêtement se résumer par *faire un chef-d'œuvre* pour un centre d'art ou un musée et *produire des pièces* pour des galeries privées. Cette demande n'est pas sans rapport avec le rôle de V.R.P. et les relations que l'artiste scelle avec des partenaires de tout poil. Cela se concrétise par le biais de la commande et de la fabrication de chefs-d'œuvre (le meilleur exemple français se trouvait cet été dans l'exposition « Paris-Delhi-Bombay » au Centre Pompidou). En définitive, le chef-d'œuvre est encore et toujours considéré comme un objectif artistique, celui-ci résonne avec des variantes que l'on trouve par la suite dans les expositions de galeries privées. Les compilations possibles entre *les chefs-d'œuvre*, *les expositions* et *les événements* ont une de réelles incidences en terme de carrière ; ces notions instruisent un ensemble de fonctions sociales tels que *l'artiste dans son atelier*, *l'artiste concepteur* et *l'artiste mondain*. Enfin, cet ensemble de contraintes entérinent trois derniers critères incontournables : l'œuvre doit simultanément préserver son caractère objet de luxe / objet original ; on peut renvoyer cette donnée au chef-d'œuvre et à l'atelier/usine. L'œuvre doit également souscrire à la mise en place de symboles ou de signes manifestes, ou bien se référer à un principe ou à un modèle d'exposition, donc à l'attribution d'un concept, d'une marque de fabrique, ou d'une question englobante. Enfin, l'œuvre est un objet culturel, qui correspond à des événements le plus souvent « acceptables » pour les

L'art l'art contemporain

L'art contemporain. D'un côté, nous cultivons un esprit libertin et anarchiste se mêlant à l'empreinte universitaire, dont les objectifs entérinés par des accords européens, seraient de produire des artistes « experts » capables d'exécuter des chefs-d'œuvre à la chaîne ; d'un autre côté, nous accumulons des expériences, des savoir-faire et des rencontres désintéressées d'emblée soumises à la culture d'une entreprise forcément rentable. Cette sédimentation compacte et contradictoire semble s'exercer au sein de l'art contemporain sous une forme imparfaite et manichéenne ; l'une tendrait vers une économie (production / recherche / subsistance d'un art de la vie / libre) ; l'autre, vers un marché (investissement / spéculation / bénéfique d'un art en soi / expert). Il reste que l'une et l'autre se fondent dans une seule et même dynamique générique : la chaîne économique de l'art qui, en gros, se compose de cinq ensembles : la pédagogie⁸, la production, la communication, la diffusion et la collection.

Le marché. Cette chaîne représente une société à part entière qui, d'un côté comme de l'autre, se structure et recherche des résultats en relation aux situations sociales de chaque protagoniste : les perspectives de carrière d'un historien, d'un directeur d'école d'art, d'un critique d'art, d'un galeriste, d'un collectionneur ou d'un artiste sont différentes sinon complètement étrangères. La chaîne économique de l'art contemporain fait feu de tout bois, les critiques les plus virulentes comme les instrumentalisation les plus fines finissent toujours par nourrir sa grande bouche vorace — du moins, tant qu'il y aura des œuvres d'art. La chaîne regroupe un nombre de métiers qui chaque jour s'enrichissent ou s'inventent au sein même



de la discipline « arts plastiques ». Agents de ce corps disciplinaire, les artistes ont transgressé toutes les limites. Par conséquent, on y retrouve toutes les expériences artistiques que d'autres disciplines rejettent: de la performance de danseurs aspirés par un pot de peinture, au chant électromagnétique d'une croquette pour chat, en passant par le théâtre de feutres cryogénisés... Nous pourrions supposer que ce cadre est anarchique, sinon au bord du chaos! Pourtant, les professionnels accompagnant les œuvres sont ancrés dans leurs fonctions (artistes inclus); chacun tient une place dont il est le maître – bien que pour les institutions publiques comme pour les entreprises privées, l'infra structure précise les contours hiérarchiques. Il existe cependant un machin, un truc, un bidule pour lequel, dans leur grande majorité, les hyperactifs de l'art accordent un crédit illimité, puisque cet objet alimente et consolide quotidiennement tous les secteurs de la chaîne: *l'œuvre d'art*. L'œuvre passe par un ensemble de maillons avant de parvenir au stade d'œuvre d'art. Cet état implique logiquement la reconnaissance de la société civile (et actuelle) qui compose la chaîne, ceci à différents niveaux, dans différentes chapelles, et aussi par un certain nombre d'experts (quelque peu engloutis par artprice.com); elle se nourrit donc d'avis contradictoires et accueille toutes les certitudes, les revendications, les recherches universitaires, les coups de cœur, et bien sûr les hôtes d'accueil. Toutefois, si la chaîne économique de l'art contemporain base sa survie sur l'œuvre d'art, il n'en reste pas moins que sa valeur symbolique et financière apparaît très fluctuante. En regard des autres secteurs plus ou moins régulés et stables de l'économie mondiale, il semble difficile de prévoir et d'investir « gagnant ». C'est la raison pour laquelle nous assistons régulièrement à des paris à court terme, cela au même rythme que la fluctuation des cours des matières premières ou des cotes d'entreprises. La reconnaissance ultime d'une entreprise néolibérale passe par des Prix et des cotations; ce principe fondateur des existences hors-normes n'échappe ni à la vigilance des artistes audacieux ni à l'enthousiasme des collectionneurs.

La vie. En définitive, ce qui manque au sein de l'activité économique de l'art contemporain, c'est l'histoire; non pas celle qui légitime en ce moment même les valeurs du passé (ancien et moderne), mais bien celle qui dans quelques années aura le désir de trouver un fil conducteur. Écrite et faite pour les membres de l'aristocratie, son sens n'est plus aussi linéaire et orienté qu'au XVIII^e siècle – bien que les extrémistes et les fanatiques le regrettent, il en va tout autrement depuis les Révolutions américaine et française, depuis que le récit héroïque d'un inconnu ou la vie ordinaire d'un sujet fut élevé à la hauteur d'un principe universel. Au regard de la

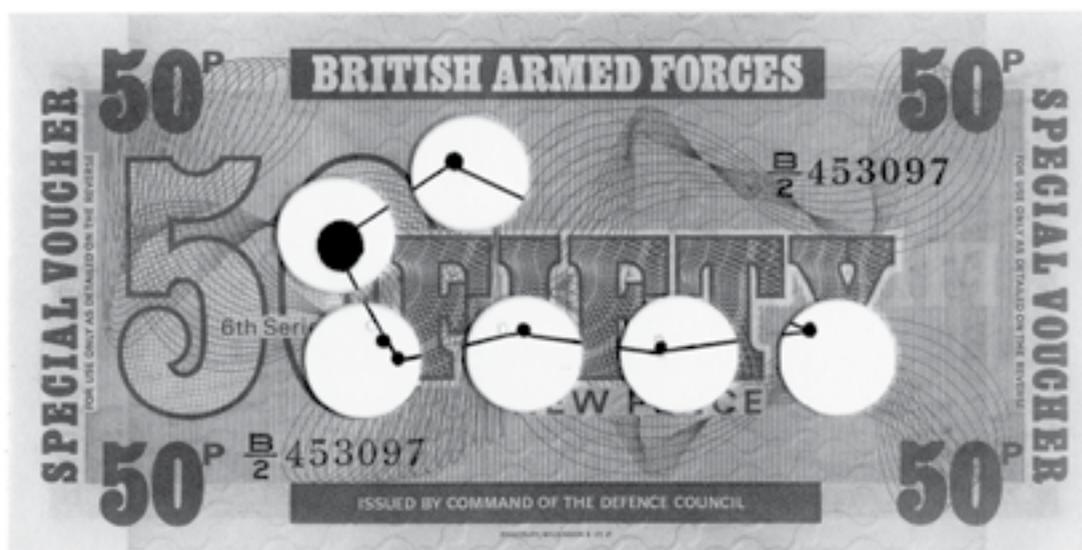
masse à exploiter, ce récit a pris forme dans le cadre de fictions littéraires, cinématographiques ou théâtrales; ou bien, dans le cadre de corporations disciplinaires telles que l'histoire, l'histoire de l'art, la philosophie politique, l'histoire des industries agroalimentaires, de la sociologie, de l'ethnographie, etc. Il existe désormais un troisième point de vue, les enregistrements ponctuels et audio-visuels de la radio-télévision-Internet, comme ceux des fêtes familiales ou autres occasions, et j'oubliais toutes les autobiographies jetées sur différents supports écrits, sonores ou visuels. Cette immense mémoire informelle et collective représente le « magma-récit » de l'espèce humaine. Chacun peut désormais écrire son histoire au même titre que le Roi Soleil – il reste à savoir si ces histoires marqueront autant les esprits que celui de Louis II de Bavière. Le récit héroïque a été élevé à la hauteur d'un principe, et il semble que « le devenir artiste » en soit un des fers de lance – que l'artiste soit un boxeur, un chanteur, un sculpteur, et au fond, un soldat inconnu. Ce rêve républicain teinté d'un esprit gauche pollue également les prises de contacts avec les œuvres d'art, du fait d'un nivellement général de l'art pour « le bien et le lien social »⁹. Bref, le marché de l'art comme la démocratisation de l'art ont tendance à brouiller passablement ce qui pourrait être décisif.

La valeur. Maintenant, prenons les choses à rebrousse poil et imaginons un instant que l'œuvre d'art ignore et dérègle les logiques du capitalisme mercantile basé sur le récit héroïque. Bien entendu, l'œuvre ne cesse d'être instrumentalisée en tant que marchandise. Dans le cadre d'un rapport social de base, l'œuvre d'art correspond aux critères du « fétichisme de la marchandise ». Et c'est généralement grâce à ce critère, donc par le biais de production d'œuvres à l'échelle d'une entreprise de prêt-à-porter et d'une demande proche en nombre de la population chinoise, qu'une œuvre contemporaine devient matériellement une œuvre d'art contemporain. Maleureusement, concernant les arts plastiques, le public est restreint et la population consommatrice d'œuvres mobilières est rarement au rendez-vous. Seule la classe bourgeoise en parachute argenté semble concernée l'achat d'œuvres d'art, ou bien, au sein d'un mouvement héroïque et masturbatoire, ces artistes qui finissent par devenir les *traders* de leur propre production (Damien Hirst, Jeff Koons,...). Toutefois, si une œuvre d'art engendre des valeurs sonnantes et réverbérantes, elle convoque aussi d'autres valeurs, forcément idéologiques. L'histoire et l'économie sont faites par les mains de l'Homme, et l'enchevêtrement se rapportant à l'expérience artistique et à sa consécration est tel qu'il est stupide de n'offrir qu'un aperçu du *Le Capital*. Donc, imaginons que l'œuvre d'art perturbe le système:

La marchandise. Chaque marchandise se rapporte à des *valeurs idéologiques*, qu'il faut entendre au titre d'une croyance en un ensemble d'idées, de convictions ou d'opinions, porté par chaque individu; ce même ensemble étant relayé, représenté, voire incarné par les marchandises elles-mêmes. De façon générale, les valeurs idéologiques s'immiscent autant dans les marchandises de première nécessité et les « image de marque », donc, dans les marchandises d'usage et celles de luxe, en passant par des investissements immobiliers, ou par le biais d'actions virtuelles ou concrètes susceptibles de créer des bénéfices, et, enfin, par l'acquisition d'œuvres d'art. Dans notre monde, tout est marchandise : Dieu, les femmes, les hommes, les services et les biens – et comme toutes les marchandises en circulation, les œuvres d'art devraient être soumises à des échelles de prix correspondant à des valeurs idéologiques propres. Pourtant, l'œuvre d'art entretient un rapport différent avec le reste des marchandises. Dans les faits, l'œuvre d'art est une valeur idéologique qui nie tous les volumes de productions. Structurée à rebours des autres marchandises, elle n'incarne pas seulement la marque originale de l'esprit humain, ou de son génie; comme la trace d'un rapport social, elle se destine également à produire des signes dont l'usage est propre à désigner l'intempestif (un temps hors de la durée, ou d'une Rolex) et à souscrire à l'abstraction (un espace hors de la mesure, ou d'un duplex). En d'autres termes, il est difficile sinon impossible de comptabiliser le temps de réalisation d'une œuvre d'art, de s'appuyer sur une durée de production; d'un autre côté, l'œuvre d'art est productrice de fictions qui engagent le regard vers une étendue, c'est-à-dire au-delà d'un espace nous imposant ses mesures. Contrairement aux autres marchandises qui circonscrivent une quantité de temps et d'espace se rapportant à des valeurs idéologiques contenues par la mesure, la durée et le taux d'échange des monnaies, l'œuvre d'art détourne, du moins contredit, ou d'ailleurs renforce, les efforts d'organisation de tous les secteurs de production.

La matière. L'œuvre d'art ne repose pas sur une unité commune de biens et de services, elle se situe en dehors des objets utiles et d'ailleurs divertissants; la relation temps/travail des objets utilitaires comme des sujets de divertissements est niée. En conséquence, personne ne connaît réellement le prix d'une œuvre, puisqu'aucun outil ne peut mesurer concrètement la valeur temps de production/force de travail; en revanche, on sait toujours ce que l'œuvre d'art nous coûte. Sur cette dernière nuance, il faut être attentif. Aujourd'hui, une image jpeg libre de droit n'a pas de prix, ceci au même titre qu'un tableau de maître « qui n'a pas de prix ». Ce phénomène est intéressant car l'un et l'autre peuvent être considérés

comme des œuvres d'art à part entière, ce qui implique qu'entre ces deux extrêmes, tous les prix sont possibles, et qu'au final, le mot *œuvre d'art* contient potentiellement tous les prix possibles – comme par exemple le prix des œuvres collectés par Beaux-Arts Magazine lors de la Fiac. À ce stade, tant du côté de sa production que du côté de son prix, l'œuvre ne peut être jugée ni acquise en relation à un système économique « classique ». Pourtant, elle se base sur une économie de marché, ceci à la vue de « cotes » estimant une « valeur » correspondant à un « prix » actualisé en fonction des « ventes » et de ce qu'on appelle, en gros, la « notoriété ». Mais quels sont les critères objectifs qui déterminent les prix de ces valeurs ? Plutôt que l'œuvre elle-même ou l'acte de création, c'est bel et bien l'argent qui aujourd'hui détermine la valeur d'une œuvre d'art contemporain. Bref, contrairement aux autres marchandises, dont la régulation économique est contenue dans une fourchette de prix, à l'échelle d'une production locale ou mondiale et des spéculations boursières, l'échelle de prix des œuvres d'art oscille hypothétiquement entre tout et rien. Pour mieux saisir cette bizarrerie économique, appliquons au monde de la marchandise les principes économiques de l'art : au rayon frais, et devant un étalage de yaourts de marques différentes, nous aurions le choix entre des produits gratuits et des produits dont le prix serait fixé de façon totalement subjective. Dans une certaine mesure, nous sommes quelque peu confronté à ce type de cas, mais toujours en rapport à une fourchette de prix, par exemple entre des yaourts issus de bons alimentaires et les produits Fauchon. Pour les services, imaginons que nous payerions notre place de cinéma en fonction du plaisir ou du déplaisir que nous attendons de la séance, ou encore qu'une hôtesse de caisse détermine le prix de la place à la tête du client. Mieux, imaginons que nous puissions retirer de l'argent sans que notre compte bancaire soit débité, du moins que le transfert d'un compte à un autre nous rapporte le double de la somme; ou, d'un autre côté, que nous puissions emprunter de l'argent avec un taux d'intérêt bancaire évolutif et exponentiel, nous contraignant à rembourser un emprunt jusque dans notre tombe. Ces trois exemples, à première vue délirants, et pour le dernier d'entre eux effectif, incarnent pourtant ce qui se joue au cœur du marché de l'art. Ces pratiques enclenchent des spéculations financières et des niveaux de vente qui parfois dépassent l'entendement, mais qui participent et influencent pleinement la vie civile. Par ailleurs, certains échanges sont parvenus à un tel degré, que le risque de voir s'effondrer les investissements est de plus en plus grand, d'où ce dernier élan fébrile et conservateur de lobbies de collectionneurs qui désirent maintenir la valeur d'échange de *signatures* dans une fourchette

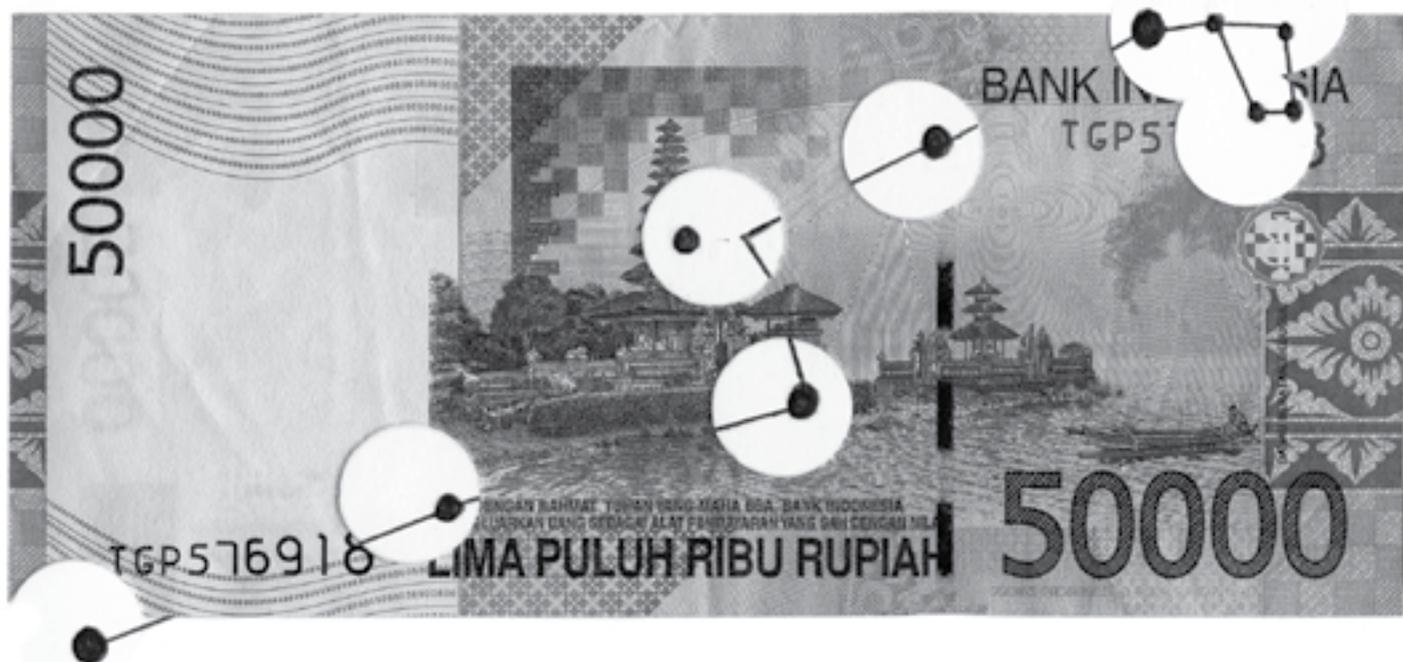


de prix¹⁰. Par conséquent, ils chercheraient à préserver des investissements à hauts risques par « la fabrication de valeurs sûres en art contemporain ». Ce mouvement qui désire protéger un patrimoine artistique par des moyens plus ou moins originaux nous indique subrepticement l'existence d'une « bulle de l'art contemporain ». En d'autres termes, si l'on découvre un beau matin qu'un ensemble d'œuvres, comprenant des Lucian Freud, des Cy Twombly, des Andy Warhol, des Gerhard Richter, etc., ne vaut rien, il est fort probable que « le système » s'écroule. Ce phénomène s'est déjà produit à plusieurs reprises dans l'histoire, comme à la fin des années 80. Bien entendu, la chute devrait avoir lieu afin d'instruire la Part maudite¹¹, de valider les exercices excédentaires, et de souscrire pleinement à un échange non conventionnel... D'un autre côté, le concept *œuvre d'art* progresse, il ne cesse d'incarner des figures les plus diverses et les plus variées, des plus payantes au moins coûteuses. Le concept *œuvre d'art* contient tous les biens et les services possibles, donc tous les prix et les récits possibles. Idéalement, dès qu'une œuvre est reconnue comme une œuvre d'art, celle-ci est équivalente à toutes les autres et peut du jour au lendemain acquérir de la valeur historique et marchande, comme perdre « sa voix » et « son statut d'art ».

La règle du jeu. Nous entrons ici dans les méandres de la psychologie de comptoir... Cependant, quelque soit le membre de la chaîne, et quelque soit nos moyens d'acquérir ou d'ailleurs de produire une œuvre, nous en saurons toujours un peu plus sur ce qu'elle nous coûte lorsqu'on y investit tout son temps, toute sa force de travail ou tout son argent — bien que l'acte d'acquisition ne soit pas l'acte de création, tout comme la passion ou le sacrifice n'est pas le signe d'une proposition originale. La règle du jeu est connue de tous bien que son usage soit assez peu partagé, elle se situe entre « le prix que ça me coûte » et « le prix que ça vaut », et « peu importe le prix tant que ça vaut quelque chose pour moi, tant que ça me coûte, et d'ailleurs, me rapporte quelque chose ». Cette règle du jeu, concernant l'acquisition d'œuvres d'art (tout comme sa conception), est différente de celle de l'achat compulsif et libidineux sur lequel joue les marchés « classiques »¹². En d'autres termes, l'achat d'une œuvre d'art déploie des *transferts*, à la fois matériels et psychologiques, produisant un acte de reconnaissance social, autant qu'un acte de re-connaissance individuel, et pourquoi pas, un acte de naissance. Ces transferts précisent une démarche et au final annexe une question à double détente : *Combien me coûte ce qui me regarde ?* Mais cette question prend tout son sens si l'œuvre acquise (ou conçue) erre au sein d'une structure mercantile incertaine et à haut risque. C'est du

moins le moyen et le contexte qui paraît motiver des profils psychologiques adéquats. Par ailleurs, ces profils ne sont pas spécifiquement riches, puisque l'objectif est en premier lieu de « se mettre en danger », de « risquer sa peau », et ceci en fonction du contenu de son porte-monnaie. En d'autres termes, les risques que prend un collectionneur se doivent d'être à la hauteur des incertitudes d'un artiste, et réciproquement. Doute, dette et déception font partie de la règle du jeu, comme d'ailleurs l'éveil et l'émerveillement. Cette règle préserve la pertinence du concept *œuvre d'art*, représentant potentiel de toutes les valeurs idéologiques ainsi que toutes les échelles de prix que contiennent les marchandises.

L'espace. Il existe un lieu magique et générique qui consacre les œuvres d'art. Depuis quelques années, ce lieu a pour nom : le *white cube*¹³. Cet espace est ambivalent, il représente des visées scientifiques tout autant qu'il incarne un lieu de culte. Dans les musées, les galeries ou les centres d'art, les œuvres sont gardées en silence, le spectateur fait silence, et s'y déplace en silence. Même pour les œuvres les plus anarchistes, il est nécessaire de garder ses distances. Nous en avons tous fait l'expérience. Il reste l'attitude du spectateur qui, d'un côté aura une démarche « scientifique », et de l'autre, une perception dite « contemplative », ou les deux à la fois. Les espaces consacrés de l'art maintiennent de la plus extrême façon la contradiction entre l'origine du *white cube* (l'église catholique et le temple protestant) et la révolution darwinienne de l'art contemporain (parallèle à celle du *white cube*). Qu'est-ce qu'on attend de ce lieu « interdit » et encore sous le joug de la loi divine ? On règle la préservation des œuvres d'art, dont la matérialité financière et historique actualisée contient la mémoire des origines, donc « mensongère mais vraie », comme l'idée fantasque qu'une œuvre puisse contenir tous les biens et les services possibles. Mais que représentent cette mémoire ainsi que tous ces possibles ? Par exemple, l'existence d'un homme réduit à sa plus simple expression : telle une œuvre idiote collectant toutes les fiches de salaires de la vie d'un ouvrier ; bien qu'il existe déjà de nombreuses œuvres contenant plusieurs vies de salaires. Ou encore, l'œuvre d'un Maurizio Cattelan provoquant une tension symbolique entre un pape et une météorite, etc. En gros et entre autres choses, une œuvre d'art représente une synthèse symbolique et idéale de l'espèce humaine. Et le plus étonnant, c'est que seule l'œuvre d'art détient cette autorité publique, ceci à la vue du lieu qui l'accueille, du prix potentiel qu'elle contient et de l'histoire qu'elle raconte — ce qui n'est pas le cas de marchandises comme une casserole, un 4X4, un frigo ou un yacht. Mais pourquoi l'œuvre d'art fait-elle figure d'autorité en ce



domaine ? Parce qu'il n'y a plus de dieux ni de dogmes pour incarner la vie de l'homme ; l'argent est une bouée de secours ayant la capacité de maintenir et d'augmenter des valeurs idéologiques orientées, du moins de créer par le biais des œuvres d'art de la valeur ajoutée au produit « espèce humaine ». Et c'est la raison pour laquelle *le transfert* (ou *le supposé savoir* de l'œuvre d'art) comme le maintient d'une valeur financière au cœur d'un objet, logiquement témoin des histoires toujours renouvelées, est susceptible de subordonner un objet rituel dont la valeur et l'usage permettaient de communiquer avec les dieux et d'orienter la vie des fidèles ; et cela, soit à titre privé, soit à titre public. Pourtant, l'une (scientifique et/ou philosophique) et l'autre (magique et/ou religieuse) de ces options (le supposé savoir maintenu par la prise de risque, ou bien, la croyance en un devenir spéculatif financier ou rédempteur) sont maintenues ensemble dans le ciel blanc de la contradiction du *white cube*, et par conséquent, dans les salles de ventes.

La biopolitique. D'un côté, plus on injecte de l'argent dans une œuvre d'art, plus elle est susceptible de devenir le témoin d'une époque, du moins le garant d'un engagement, et c'est déjà beaucoup. D'un autre côté, et sous prétexte de ne prendre aucun risque, certains désirent contrôler un seuil de prix et fixer une valeur d'échange définitive sur des objets dont les valeurs historiques et créatrices sont encore à partager, à discuter et à évaluer. Certes, il serait temps d'inventer une instance régulatrice mondiale, du type *Standard of Poor's* de l'art contemporain, afin de créer de la plus-value symbolique en toute transparence grâce à un comité d'experts se référant à des « critères d'attribution de reconnaissance », à des « estimations à court et à long terme de niveaux de productions et du mental des artistes », et dont l'objectif serait d'élire chaque année un lot de « valeurs sûres en art contemporain », ceci au même titre que les collections de livres Harlequin, dont la réussite internationale tient à l'absence réelle de créateurs.

La loi. Il faut croire que le concept *œuvre d'art* est le Dieu de toutes les marchandises ; et pour le dire pareillement, il faut se dire que *l'œuvre d'art* est le comble de la marchandise, elle est autant une image virtuelle qu'une tonne de bronze, elle représente l'extrême « gratuité » comme l'extrême « richesse ». L'œuvre d'art incarne *une économie négative*, le revers de cette médaille est entretenu par le concept *œuvre d'art* qui représente tous les prix et les récits possibles. Le secret de cette marchandise n'est autre que la promesse d'une évolution individuelle et intellectuelle, et certes, cette valeur ajoutée se paie cher ; la réduire à des fonctions conservatrices et décoratrices, c'est perdre son temps et son argent, c'est aussi feindre d'ignorer que « tous les possibles » sont des remparts contre les dictatures.

1- Ma position est philosophique, et au fond assez convenue, si je me réfère à des verbes comme « communiquer, échanger, débattre, argumenter, convaincre, etc. », tous sont des actes de langage. Il est d'ailleurs entendu que les actes de langage nous affectent et peuvent influencer un « acte à venir » ou se référer à « un acte présent ou passé », mais aucun d'entre eux ne saisit l'acte dont ils parlent, ils ne font que l'énoncer (c'est un acte d'énonciation). Même si je dis : « je communique », c'est que je suis entraîné de « dire que je communique », et je ne communique pas tant que je n'énonce pas le contenu de « ma communication », qui lui-même sera cerné par l'impératif ou la description, sans être l'acte ou le phénomène lui-même. Il y a cependant une différence entre l'acte d'énonciation et l'énoncé, comme des exceptions propre à la langue (par exemple avec « une langue qui fourche » ou une langue qui « lapsusse », dans ce cas, nous produisons effectivement « une langue en acte »). Et l'énoncé peut devenir un acte en lui-même, mais seules la littérature et la poésie en sont les garants, sinon les dépositaires.

2- *Critique de la raison pure*, Emmanuel Kant, éditions P.U.F.

3- *Qu'est-ce que la philosophie ?* Gilles Deleuze, Félix Guattari, éditions de Minuit.

4- <http://michel-foucault-archives.org/?Naissance-de-la-biopolitique>

5- *Essai sur le Don, Forme archaïque de l'échange*, Marcel Mauss.

6- <http://www.bernhardrudiger.com/fr/ecrits/15/luciano-fabro-l-autonomie-de-l-artiste-espace-nouveau-ou-dernier-retranchement>

7- Certains livres ont déjà traité du sujet, notamment *Le Chef-d'œuvre invisible*, Hans Belting, éditions Jacqueline Chambon ; puis *L'Art de l'Exposition*, collectif, éditions du Regard ; pour l'événement, lire *Save the date*, in Revue Laura 2.

8- Par exemple : ÉCOLES D'ART, nouveaux enjeux, Art Press 2 n°22.

9- Bons nombres d'artistes servent de cautions culturelles qui, par le biais de résidences ou de contrats, deviennent temporairement des acteurs sociaux ; ce qui, au demeurant, n'empêche pas d'instruire des pratiques originales.

10- *APT : le fonds qui valait 3 milliards*, Etienne Gatti. Journal Particules, n°26.

11- *La Part maudite*, Georges Bataille, éditions de Minuit.

L'esprit de l'université et l'esprit d'entreprise, sous l'angle de la transparence scientifique et de la vérité comptable et logistique, serait finalement au service d'un art-tirelire¹⁴, dont l'objectif ne serait pas le soutien de la recherche en art, certainement trop intellectuelle ou virtuelle, indécise ou schizophrène, marginale ou radicale, mais bien la conservation pure et simple de capitaux. Cette dichotomie engendrera-t-elle un jour des scissions entre les pratiques artistiques, dont une partie se rapprochera par dépit des voix calcaires de l'université, alors que l'autre poursuivra aveuglément les voix cravatées du marché ?... Il reste que la littérature et la naïveté autorisent encore toutes les divagations et continuent d'embrasser toutes les utopies, entre les sonorités *underground* et la variété internationale.

Sammy Engramer

12- Les distinctions entre les marchandises d'usage ou de luxe (4X4, smartphone, etc.) et qui s'apparentent parfois à des jouets pour adulte et les œuvres d'art sont bien connues. Les marchandises correspondent tant à des rôles qu'à des fonctions (4X4 = aventurier + rouler ; smartphone = connecté + communiquer ; etc.), elles permettent d'identifier des caractères socialement « intégrés et évolués ». De ce point de vue, à quel caractère individuel renvoie l'acquisition d'une œuvre d'art ? Il y a au moins deux points de vue, soit on accède au plus hautes valeurs patrimoniales soit on acquière le *summum* du superflu. Donc, le rôle correspond soit à la figure du bourgeois, soit à celle l'anarchiste (quelques croisements hirsutes entre ces deux figures types sont évidemment réconfortantes) ; et comme la fonction d'une œuvre d'art n'est pas ustensilaire, elle est soit sociale ou professionnelle, soit intellectuelle ou spirituelle. Une fois encore, on constate la palette que couvre le concept *œuvre d'art*, que ce soit en termes de prix, de récit, de rôle ou de fonction. Bien entendu, il reste les marchandises d'usage ou de luxe déconnectées de leurs fonctions. Entre les brocanteurs, les antiquaires et les fétichistes, ces marchandises sont considérées comme des œuvres illustrant ou représentant un corps de métier, une tradition, d'ailleurs une civilisation, ou bien « le sujet » d'une histoire personnel. Beaucoup de ces « objets » sont passés du stade de déchets à celui d'œuvre d'art, c'est dire si le concept *œuvre d'art* est un statut qui permet de créer de la valeur à la fois symbolique, historique, marchande et affective... Il reste à savoir si ces œuvres d'art ont une quelconque pertinence en tant qu'acte de création, ou si ce n'est pas leurs grands âges et leurs histoires qui ont été surestimé et surévalué, faudrait-il les requalifier et les nommer « œuvre d'histoire » ou « œuvre d'artisanat », « œuvre rituelle », etc. ?

13- *Inside the White Cube*, Brian O'Doherty, éditions JRP/Ringier.

14- La lecture de cette dernière dépêche confirme mon propos, d'intentions vertueuses basées sur l'incertitude et le bon sens, nos professionnels passent aux meilleurs critères d'investissements : AFP, 23/08/2011 à 20:24 *Acheter de l'art en temps de crise : une option, mais pas sans risque*. Face à la tourmente boursière, investir dans une œuvre d'art peut permettre de diversifier son patrimoine mais il faut viser la qualité et garder à l'esprit que ces biens ne peuvent pas se revendre du jour au lendemain, soulignent plusieurs acteurs du marché de l'art interrogés par l'AFP. Alors que l'indice CAC 40 a chuté de plus de 20% depuis début juillet, Fabien Bouglé, consultant en gestion de patrimoine artistique, estime que l'art est « une valeur refuge dans le sens où c'est un bien matériel qui ne disparaît pas. Mais cela ne veut pas dire qu'une œuvre d'art ne risque pas de perdre de sa valeur », souligne-t-il. « Le prétendre serait du charlatanisme », ajoute-t-il. L'économiste Philippe Chalmin réfute le terme de « valeur refuge » pour les œuvres d'art dans la mesure où elles ne sont pas liquides, contrairement à l'or, qui a franchi mardi à Hong Kong le seuil record de 1.900 dollars l'once. « Une œuvre d'art ne se revend pas vite. Il faut au moins six mois entre la décision de se séparer d'un tableau et son passage en vente aux enchères », selon Fabien Bouglé. Ensuite, « l'œuvre est grillée car les collectionneurs aiment la nouveauté. Elle doit retrouver une certaine virginité en se faisant oublier un certain temps ». Le développement des ventes d'art sur internet raccourcit toutefois nettement ces délais, souligne Thierry Ehrmann, fondateur et président d'Arprice, société spécialisée dans les données du marché de l'art. Pour le président de la maison d'enchères Sotheby's France, Guillaume Cerutti, il est clair que « l'art n'est pas principalement un placement financier ». Il ne rapporte ni intérêt ni dividende. « Les œuvres d'art sont des objets uniques, poursuivis par des collectionneurs d'abord pour leur plaisir. Le moteur essentiel ne doit pas être de faire une plus-value mais le désir », souligne-t-il. L'évolution de la cote des artistes est peu prévisible dans le temps, fait-il valoir. « Plusieurs études économiques montrent que, dans le très long terme, les œuvres d'art qui repassent sur le marché rapportent en moyenne moins qu'un placement boursier standard », relève M. Cerutti. Cela étant, depuis la tempête financière de 2008, « les œuvres d'art de très grande qualité et de provenance exceptionnelle restent très demandées et ne connaissent pas la crise », souligne M. Cerutti en rappelant les records atteints en 2010 par des œuvres de Giacometti, Modigliani ou Picasso. « En ce sens, les chefs-d'œuvre sont des valeurs refuge car ils transcendent la situation économique », estime M. Cerutti. L'art contemporain récent est plus sensible aux crises. Les artistes stars comme Jeff Koons ou Damien Hirst, dont les œuvres avaient atteint des sommets, ont fait les frais de la précédente bourrasque. L'art ancien et l'art moderne s'en étaient nettement mieux sortis surtout lorsque les œuvres étaient de qualité et de provenance impeccable. Pour investir sans trop de risques dans l'art, mieux vaut avoir les moyens. Selon Thierry Ehrmann, les œuvres d'art achetées plus de 50.000 euros - et mieux encore, plus de 100.000 euros- ne souffrent pas lors des crises boursières. En revanche, les œuvres de moins de 5.000 euros peuvent se déprécier, indique-t-il. La saison des ventes aux enchères n'a pas encore commencé et les acteurs du marché se montrent « raisonnablement optimistes », selon la formule de M. Cerutti. « Il n'y a pas trop d'inquiétudes à avoir pour l'instant », déclare Philippe Chalmin, qui pense que le marché sera soutenu par les collectionneurs chinois et russes.