



HAL
open science

**Esthétique de l'oeuvre et/ou esthétique des effets.
Continuité et/ou rupture dans les arts plastiques
contemporains : vers une esthétique de la réception ?**

Dominique Bernard-Faivre

► **To cite this version:**

Dominique Bernard-Faivre. Esthétique de l'oeuvre et/ou esthétique des effets. Continuité et/ou rupture dans les arts plastiques contemporains : vers une esthétique de la réception ?. Philosophie. Université de Franche-Comté, 2012. Français. NNT : 2012BESA1001 . tel-01319222

HAL Id: tel-01319222

<https://theses.hal.science/tel-01319222>

Submitted on 20 May 2016

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

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

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉ »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

PHILOSOPHIE

**ESTHETIQUE DE L'ŒUVRE ET/OU ESTHETIQUE DES EFFETS
CONTINUITÉ ET/OU RUPTURE
DANS LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS
VERS UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION ?**

Présentée et soutenue publiquement par

Dominique BERNARD-FAIVRE

Le 20 janvier 2012

Sous la direction de Monsieur Louis UCCIANI

Membres du jury :

Robert DAMIEN, Professeur à l'université de Paris X

Pierre JAMET, Maître de Conférences, H. D. R. à l'université de Franche-Comté

Antigone MOUCHTOURIS, Professeur à l'université de Metz, Rapporteur

Bertrand TILLIER, Professeur à l'université de Bourgogne, Rapporteur

Louis UCCIANI, Maître de Conférences, H. D. R. à l'université de Franche-Comté

Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité

Friedrich Nietzsche
Fragments posthumes 1888-1889

*à mes parents,
à Hugo, Amaury et Jonathan.*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier Robert DAMIEN, qui m'a si judicieusement aiguillée, pour mon travail de Master II, sur le philosophe François DAGOGNET.

Je remercie bien sûr Louis UCCIANI, à la fois pour son cours d'esthétique 2010-2011 et pour sa direction de thèse, sans laquelle ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je remercie Annie COTTI, pour sa relecture zélée et enthousiaste.

Je remercie Daniel FAIVRE, tant pour son patient travail de relecture que pour l'assiduité dont il a fait preuve pour m'accompagner dans l'utilisation des normes typographiques et bibliographiques.

Je remercie Amaury FAIVRE pour sa précieuse relecture anglaise.

Je remercie Jonathan FAIVRE pour la patiente initiation à Internet dont il m'a fait bénéficier.

Je remercie enfin Roland TOURNERET pour sa généreuse et persévérante relecture.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE.....	13
 PREMIERE PARTIE :	
LE PROCES DE L'ART CONTEMPORAIN.....	37
INTRODUCTION : QU'APPELLE-T-ON "ART CONTEMPORAIN" ?	37
1. UNE BIBLIOGRAPHIE ELOQUENTE SUR LE PHENOMENE DE REJET DE L'ART CONTEMPORAIN PAR LES INTELLECTUELS	42
1.1. La crise ou la querelle de l'art contemporain	46
1.2. Des griefs à l'encontre de l'art contemporain :	50
1.2.1. Jean Baudrillard, Jean Clair et Jean-Philippe Domecq, premiers "détracteurs de l'art contemporain"	50
1.2.1.1. Jean Baudrillard et la désillusion esthétique	50
1.2.1.2. Jean Clair et la défense de l'art moderne	53
1.2.1.3. Jean Philippe Domecq : la misère de la critique et la déchéance artistique	55
1.2.2. D'autres critiques virulentes : Philippe Dagen, Marc Fumaroli et Hélène Parmelin	57
1.2.2.1. Philippe Dagen et la Haine de l'art.....	57
1.2.2.2. Marc Fumaroli : L'Etat culturel, essai sur une religion moderne.....	59
1.2.2.3. Hélène Parmelin et Les Anartistes	60
1.3. Yves Michaud et sa grille de lecture philosophique de la "crise de l'art contemporain"	61
2. UN ART "EXPOSE AUX REJETS" PAR LE "GRAND PUBLIC"	66
2.1. De la réception du Land Art de Christo en général et de son Pont-Neuf en particulier.....	67
2.1.1. Les artistes	67
2.1.2. L'œuvre	69
2.1.3. L'approche sociologique de sa réception.....	70
2.2. Les colonnes de Buren : des effets artistiques contestés.....	74
2.2.1. Le contexte de l'affaire	74
2.2.2. L'affaire politico-juridico-médiatique.....	75
2.2.3. Sociologie de la réception des colonnes de Buren	79
3. LES CORPS PLASTINES DE GÜNTHER VON HAGENS :	83
UNE EXPERIENCE ESTHETIQUE SINGULIERE ET IMMORALE	83
Préambule.....	83
3.1. Un anatomiste qui invente la plastination	86
3.1.1. Von Hagens et l'obsession du vrai	88
3.1.2. La légitimation par la finalité éducative	91
3.2. Von Hagens et l'obsession du Beau	93
3.2.1. La légitimation par l'auto-proclamation.....	95
3.2.2. Liberté ou anomie artistique ?	96
3.3 Von Hagens et la question du Bien	103

3.3.1. Eugénisme ou lipophobie ?	105
3.3.1.1. Günther von Hagens eugéniste ?	105
3.3.1.2. Le préjugé lipophobe	106
3.3.1.3. La réponse lipophile de François Dagognet	107
3.3.2. Günther Von Hagens et la transgression des tabous.....	111
3.3.2.1. De l'universalité de certains tabous.....	111
3.3.2.2. Des tabous proprement asiatiques	113
3.3.3. Le corps-marchandise et la loi	115
3.3.3.1. Le corps comme marchandise pose-t-il problème ?	115
3.3.3.2. La loi et le corps propre de l'artiste	117
3.3.3.3. La loi et le corps d'autrui	118
 EPILOGUE ET CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE.....	 122

DEUXIEME PARTIE :

NOSTALGIE D'UNE ESTHETIQUE "CLASSIQUE"

INTRODUCTION	127
 1. L'INVENTION DE LA PERSPECTIVE A L'ORIGINE DE LA BELLE ŒUVRE PICTURALE.....	 129
1.1. La beauté selon Alberti	130
1.1.1. Harmonie, proportions et symétrie comme critères esthétiques	130
1.1.2. Alberti, théoricien de la perspective linéaire	133
1.2. La belle œuvre selon Léonard de Vinci.....	136
1.2.1. Léonard de Vinci et la perspective atmosphérique	136
1.2.2. Léonard de Vinci et la perspective géométrique dans son rapport à la peinture et à la vision	137
1.3. Un exemple : le thème religieux de l'Annonciation pendant la Renaissance italienne	141
1.3.1. Sienne au XIVème siècle : une Annonciation qui se meut encore dans un espace aristotélicien.....	144
1.3.2. Florence au XVème siècle : un espace perspectif figurant le divin au sein même de l'humain ou la perspective centrée au service de l'historia	146
1.3.3. Le Cinquecento à Florence et Venise.....	152
1.3.3.1. Annonciation et perspective humaniste florentine	152
1.3.3.2. Annonciation et perspective théâtralisée vénitienne	154
 2. LE GENRE DES VANITES : UNE ESTHETIQUE HISTORIQUEMENT DATEE	 157
2.1 Naissance et définition d'un genre	157
2.1.1. Qu'appelle-t-on "nature morte" ?.....	157
2.1.2. Histoire de la nature morte.....	159
2.2. La vanité : une esthétique aux effets programmés.....	162
2.2.1. La vanité : une nature morte symbolique	162
2.2.2. La vanité : une esthétique moralisée	164
2.2.2.2. La Vanité : une esthétique au service de la morale.....	167
2.3. Une esthétique mimétique	169
2.3.1. Mimésis, image, représentation, figuration et abstraction	169
2.3.2. Mise en question puis réhabilitation de la mimésis	172
 3. L'ART PAYSAGER DE BARBIZON OU L'INCARNATION DU BEAU ET DU SUBLIME.....	 176
3.1. Aux origines antiques du paysage	177
3.1.1. L'idée antique de nature	177
3.1.2. Le jardin antique comme première tentative d'artificialisation de la nature.....	179
3.1.3. Le "jardin-paysage" d'Orient et d'Extrême-Orient	181
3.2. La naissance du tableau-paysage.....	182
3.2.1. Des vedute aux allusions mythologiques et antiques	183
3.2.2. Des vedute urbaines.....	185
3.2.3. Des vues au thème pastoral et bucolique	186
3.2.4. Des paysages "purs"	188
3.3. Barbizon ou la consécration de l'art paysager	190
3.3.1. Une école française au XIXème siècle	190

3.3.1.1. Un site et des artistes.....	190
3.3.1.2. Le réalisme naturaliste comme genre artistique.....	191
3.3.2. La couleur et "l'augmentation esthétique" selon François Dagognet	195
3.3.3. Des maîtres	202
3.3.3.1. Un paysagiste subtil : Camille Corot.....	202
3.3.3.2. Le chef de file : Théodore Rousseau	203
3.3.3.3. Un prodigieux peintre de la ruralité : Jean-François Millet	204
3.3.4. Une esthétique du pittoresque et du sublime	207
3.3.4.1. Barbizon et le "pittoresque"	207
3.3.4.2. Du sublime.....	210
3.3.4.3 Barbizon et le sublime	212
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	218

TROISIEME PARTIE :

LE STATUT DE L'ŒUVRE D'ART : SCANDALEUX ET/OU ACADEMIQUE ?223

1. L'ŒUVRE D'ART ET LE SCANDALE	224
1.1. De la distinction entre scandale "interne" et "externe"	226
1.1.1. Masaccio et la Chapelle Brancacci : un exemple de scandale religieux interne	226
1.1.1.1. Le contexte	226
1.1.1.2. L'objet du scandale	227
1.1.2. Michel-Ange et la Chapelle Sixtine : le prototype du scandale externe	229
1.1.2.1. L'objet du scandale	229
1.1.2.2. Les véritables acteurs du scandale.....	231
1.2. Des causes du scandale.....	235
1.2.1. Canons, normes et transgressions	235
1.2.2. Fra Bartolomeo, Le Corrège, Pontormo, Lotto et Le Greco sujets et objets de scandale	240
1.3. Des effets du scandale sur la censure	244
1.3.1. Art et censure religieuse	244
1.3.2. Véronèse, Le Caravage, Boucher et Liebermann objets de la censure	246
1.4. De la distinction entre "scandale" et "affaire"	252
1.4.1. Art contemporain et "affaire"	252
1.4.2. La Cène de Marithé et François Girbaud : une affaire contemporaine	255
1.4.3. Cattelan et Serrano objets "d'affaires contemporaines"	258
1.4.3.1. La "neuvième heure" de Cattelan.....	258
1.4.3.2. "L'immersion" de Serrano.....	259

CONCLUSION PROVISoire DE LA TROISIEME PARTIE

260

2. L'ŒUVRE D'ART ET L'ACADEMIE.....	262
2.1. Naissance de l'Académie	262
2.1.1. Histoire et définitions.....	262
2.1.1.1. Notion "d'Académie"	262
2.1.1.2. "Académisme", "manière" et "style"	265
2.1.2. Les fonctions de l'Académie	270
2.1.2.1. Un exemple de débat théorique : pour ou contre la perspective ?	270
2.1.2.2. D'autres débats théoriques : la Querelle des Anciens et des Modernes.....	275
2.1.2.3. Une hiérarchisation des genres : l'exemple de la peinture de Vanités.....	275
2.1.3. Une institution contestée : l'exemple des paysagistes de Barbizon	279
2.1.3.1. Barbizon contre l'académisme.....	279
2.1.3.2. Barbizon contre les valeurs artistiques de la bourgeoisie	282
2.1.3.3. Barbizon contre les choix paysagers impériaux	283
2.2. L'institutionnalisation de la critique d'art et de l'exposition à partir du XVIIIème siècle	285
2.2.1. La critique : l'exemple de Diderot "théoricien de la graphie et de l'audio-visuel"	285
2.2.2. L'exposition : des Salons aux Biennales et aux Foires	290
2.2.2.1. La naissance des Salons	290
2.2.2.2. Le Salon des Refusés et le Salon des Indépendants	292

2.2.2.3. Salons, Biennales et Foires au XXème siècle	293
2.2.3. De l'exposition religieuse et royale aux musées.....	296
2.2.3.1 Origine et fonction des musées	296
2.2.3.2. Pour un musée français d'art moderne ?.....	299
2.2.3.3. Pour un "écomusée" : le Musée sans fin de François Dagognet.....	302
2.3. De l'Académie aux mondes de l'art	305
2.3.1. Les mondes de l'art	305
2.3.2. Cliques et coteries : l'exemple du Land Art	308
2.3.3. L'art contemporain et le marché de l'art.....	312
2.3.3.1. Brève histoire du marché de l'art.....	312
2.3.3.2. Léo Castelli comme "figure emblématique des entrepreneurs d'art au XXème siècle"	314
2.3.3.3. Le marché national et international de l'art : état des lieux	316
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	324

QUATRIEME PARTIE :

DES MOYENS NOUVEAUX POUR UNE ATTITUDE DELIBEREMENT ARTISTIQUE 329

1. UNE CAUSALITE ARTISTIQUE SPECIFIQUEMENT CONTEMPORAINE POUR DES EFFETS ESTHETIQUES SPECIFIQUES	330
1.1. Art et causalité.....	330
1.2. Des spécificités formelles.....	332
1.2.1. De l'objet trivial comme objet artistique ou de la représentation à la présentation selon François Dagognet.....	332
1.2.1.1. "L'embrayeur Marcel Duchamp" et le readymade.....	335
1.2.1.2. Le readymade et la dérision.....	342
1.2.1.3. "L'embrayeur Andy Warhol" et le Pop Art	345
1.2.1.4. La "transfiguration du banal"	347
1.2.1.5. La perte de "l'aura"	350
1.2.2. Vers une "esthétique" de l'abjection	352
1.2.2.1. Vers une "esthétique de Robe de Chair" ?.....	355
1.2.2.2. Vers une "esthétique de Cloaca" ?.....	358
1.2.2.3. Vers une "esthétique du Carnal Art" ?	360
1.2.2.4. Vers une "esthétique des Modern Primitives" ?	362
1.2.2.5. Du bien-fondé de l'esthétique du sentir	364
1.3. Des spécificités matérielles.....	366
1.3.1. La peinture comme action painting	367
1.3.2. L'art "post painterly"	370
1.3.3. La peinture comme bad painting	373
1.3.3.1. Keith Haring, Jean-Michel Basquiat et le tagging.....	374
1.3.3.2. Le Graffiti Art comme alternative au minimalisme et à l'art conceptuel	377
1.4. Des causes "efficientes" et "finales" inédites.....	379
1.4.1. L'art contemporain et le "paradoxe permissif"	379
1.4.2. L'art à l'état gazeux.....	384
2. LA VANITE MODERNE ET CONTEMPORAINE : RENAISSANCE D'UN "GENRE" ?	386
2.1. Des motifs traditionnels traités jusqu'à l'hyperréalisme.....	387
2.2. Le recul de la mort en question	390
2.2.1. La philosophie comme antidote.....	391
2.2.2. L'art comme riposte	392
2.3. La vanité : une <i>poiêsis</i> contemporaine	395
2.3.1. Les crânes de Gerhard Richter	395
2.3.2. Les crânes de Ricky Swallow	397
2.4. L'art conceptuel de Gérard Titus-Carmel selon François Dagognet	399
3. LE LAND ART COMME NOUVELLE ESTHETIQUE DE LA NATURE	401
3.1. Aux origines du <i>Land Art</i>	401
3.2. Qu'appelle-t-on Land Art ?	404
3.3. Art paysager, Art écologique ou nouvelle esthétique de la Nature ?.....	407

3.3.1. Un art paysager ?	407
3.3.2. Un art écologique ?	409
3.3.3. Une nouvelle esthétique de la Nature ?	410
3.4. Robert Smithson et la "dialectique dehors-dedans" selon François Dagognet	412
CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE	415

CINQUIEME PARTIE :

FRANÇOIS DAGOGNET DEFENSEUR DE L'ART CONTEMPORAIN	421
1. FRANÇOIS DAGOGNET MATERILOGUE	422
1.1. Définition et Procès de la matière	422
1.1.1. Matière et matériau	422
1.1.2. Mise en question de la "matière"	424
1.1.2.1. Matière, hylémorphisme et philosophie antique	424
1.1.2.2. Matière et philosophie moderne	427
1.1.3. Vers une matériologie	429
1.2. L'approche matériologique	431
1.2.1. De la matière "naturelle"	431
1.2.1.1. Le caillou	431
1.2.1.2. La pierre ferrugineuse	435
1.2.1.3. Pierre Soulages : la "fête de la lumière" ou la "résurrection d'un monde"	437
1.2.2. Du textile comme "matière manufacturée"	439
1.2.2.1. De la fibre naturelle à la fibre artificielle et de la fibre artificielle à la fibre synthétique	441
1.2.2.2. La couleur du tissu	443
1.3. De l'usage de la matière comme support de la plasticité artistique	446
1.3.1. Un matériau pictural classique mais dévoyé	446
1.3.1.1. Claude Viallat et "la peinture fluïdique"	446
1.3.1.2. Daniel Dezeuze et le "rehaussement du subalterne"	449
1.3.1.3. Lucio Fontana et le "phénoménisme transphénoménal"	449
1.3.2. Un "matériau-rebut"	450
1.3.2.1. Kurt Schwitters ou la "fête de l'inversion"	452
1.3.2.2. Daniel Spoerri et "le clin d'œil à une liturgie ancienne"	454
1.3.2.3. Jean Dubuffet et le "merveilleux microscopique"	455
1.3.3. Un matériau moderne	459
1.3.3.1. Jean Dubuffet et "l'architecture hourloupéenne"	459
1.3.3.2. César ou la "mystique de l'œuvre moderne"	461
2. FRANÇOIS DAGOGNET OBJECTOLOGUE	464
2.1. Essai de définition et procès	464
2.1.1. De l'objet	464
2.1.2. Mise en question de l'objet	468
2.1.2.1. Sénèque et le bienfondé du dénuement	468
2.1.2.2. Descartes et l'inconsistance de l'objet	469
2.1.2.3. Bergson et l'apologie de l'intériorité	470
2.2. L'approche objectologique	471
2.2.1. L'objet pharmaceutique et le corps comme méta-objet	471
2.2.1.1. Le remède comme objet	471
2.2.1.2. Le corps comme méta-objet	473
2.2.2. L'objet domestique	474
2.2.3. L'objet artistique, l'œuvre et le chef-d'œuvre	476
2.3. De l'objet comme sujet d'expérience esthétique	477
2.3.1. Christian Boltanski et le "drame de la résurrection"	478
2.3.2. Arman et la "théâtralisation de l'industrie"	479
2.3.3. Philippe Stark : "Pluralité ustensilaire et irréel magique"	483
3. POUR UNE APOLOGIE DU MINIMALISME	487
3.1. L'art tellurique avant Michel Paysant	487

3.2. Le choix tellurique de Michel Paysant	488
3.2.1. Aspect étymologique	489
3.2.2. Aspect taxinomique	490
3.2.3. Aspect géologico-géographique.....	490
3.2.4. Aspect mythologico-religieux.....	491
3.2.5. Fonctions médicinales et industrielles de l'asphalte	492
3.3. L'herméneutique de François Dagognet.....	494
3.3.1. Première réalisation : "Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde"	494
3.3.2. Deuxième réalisation : le marteau tel qu'il apparaît dans la "Bibliothèque" ou inclus dans l'œuvre intitulée "Tables".....	497
3.3.3. Troisième réalisation : Longuissima Via	499
CONCLUSION DE LA CINQUIEME PARTIE	501
"REVISION DU PROCES"	502
BIBLIOGRAPHIE.....	507
INDEX DES AUTEURS	527
INDEX DES NOTIONS	533
ANNEXES.....	540

Introduction Générale

Avant même d'entamer notre questionnement, quelques éclaircissements quant à l'idée d'interroger la valeur esthétique des productions plastiques contemporaines semblent s'imposer : notons, pour commencer, qu'une mobilisation de masse s'est engagée en faveur, ou plutôt, en défaveur de l'art contemporain, dès les années soixante-dix, donnant lieu à quantité d'écrits autour de la crise de l'art contemporain. Celui-ci en effet était créé et perçu comme tellement novateur qu'il ne pouvait donner lieu qu'à une interrogation sur son bien-fondé.

Or cette mise en question perdure, aujourd'hui encore, par exemple dans les propos d'élèves et d'étudiants, à l'exception sans doute de ceux qui fréquentent les universités d'histoire de l'art ou les écoles des Beaux-Arts. C'est de ce constat que nous avons pu faire en tant qu'enseignante, ainsi que de notre propre questionnement, qu'est né notre intérêt pour ce sujet et notre projet de réfléchir sur le problème de la valeur artistique des œuvres contemporaines, à la lumière, notamment, de leur réception.

Il nous faut alors préciser que l'expression "d'art contemporain" s'applique aux Beaux-Arts, soit aux arts plastiques en général, plutôt qu'à la musique, à la danse ou au théâtre, même si ces spécialités artistiques connaissent également un développement contemporain. Par ailleurs nous avons dû opérer des choix concernant la beauté artistique d'aujourd'hui et son éventuelle mise en comparaison avec une certaine histoire de l'art, en faisant par exemple l'impasse sur l'architecture pour nous cantonner, très ponctuellement, à la photographie, mais surtout, éminemment, à la peinture et à la sculpture, ou en tout cas à ce qu'il advient de ces deux catégories au XX^{ème} siècle.

Enfin, nous empruntons à Umberto Eco la justification qui consiste, dans son *Histoire de la beauté*, à se concentrer exclusivement sur l'art occidental au motif selon lequel "pour les peuples dits primitifs, nous avons des éléments artistiques comme des masques (...) mais nous ne disposons d'aucun texte théorique nous disant si ceux-ci étaient destinés à la contemplation rituelle ou simplement à l'usage quotidien. Pour d'autres cultures, riches de

textes poétiques et philosophiques (les cultures indienne ou chinoise, par exemple), il est souvent difficile de savoir jusqu'à quel point certains concepts sont identifiables aux nôtres, même si la tradition nous a amenés à les traduire en termes occidentaux de beau ou juste"¹.

En outre, si nous évoquions précédemment l'idée d'une valeur artistique associée à cet art dit contemporain, nous n'aurions pu conduire notre réflexion de manière féconde sans y inviter François Dagognet, à la fois médecin et philosophe à l'œuvre aussi édifiante que foisonnante, à tel point qu'il a publié plus de soixante ouvrages depuis 1962. Aussi le livre de Georges Canguilhem intitulé *Anatomie d'un épistémologue : François Dagognet*², ainsi que celui Robert Damien portant le titre de *François Dagognet, médecin, épistémologue, philosophe. Une philosophie à l'œuvre*³ voient-ils le jour, respectivement en 1984 et 1998. De même assiste-t-on aujourd'hui à la publication de l'essai intitulé *François Dagognet, philosophe et médecin*⁴, ainsi qu'à celle de *François Dagognet, un nouvel encyclopédiste*⁵?

Et si ce philosophe ne manque pas, en 1997, de consacrer un ouvrage à son maître, Georges Canguilhem⁶, dont il retiendra notamment le goût pour l'épistémologie, il commencera, en 1965, par rendre hommage à Gaston Bachelard⁷ et à sa conception de l'image, faisant de ces deux auteurs des "philosophes d'une importance indiscutable (...) (incapables) de réflexions bornées et de strict cantonnement dans une période ou sur un thème étroit"⁸.

L'œuvre de François Dagognet peut en outre s'orienter explicitement vers la connaissance du vivant et l'épistémologie, comme en atteste le titre *Pour une philosophie de la maladie* (1996) ou alors vers l'esthétique, avec des ouvrages tels que *Le musée sans fin* (1993) ou *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet* (1992). Mais elle peut également et le plus souvent d'ailleurs, mêler l'approche épistémologique et esthétique, avec des livres intitulés : *Philosophie de l'image* (1986), *Des détritiques, des*

¹. U. Eco, *Histoire de la beauté*, éd. Flammarion, Paris, 2004, p. 12

². G. Canguilhem, *Anatomie d'un épistémologue : François Dagognet*, éd. Vrin, Paris, 1984.

³. R. Damien, *François Dagognet, médecin, épistémologue, philosophe. Une philosophie à l'œuvre*, éd. Synthélabo, Seuil, Paris, 1998, voir aussi, notamment, R. Damien, "Trait d'un maître", François Dagognet, in *Portraits de maîtres*, J.M. Joubert et G. Pons éditeurs, CNRS Editions, Paris, 2008.

⁴. G. Chazal, *François Dagognet, Philosophe et médecin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.

⁵. D. Parrochia, *François Dagognet, Un nouvel encyclopédiste*, Collectif, éd. Champ Vallon, coll. Milieux, Paris, 2011.

⁶. F. Dagognet, *Canguilhem, philosophe de la vie*, Institut Synthélabo, Paris, 1997.

⁷. F. Dagognet, *Gaston Bachelard, sa vie, son œuvre*, éd. PUF, Paris, 1965.

⁸. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, éd. Seuil, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2003, p. 11.

déchets, de l'abject, Une philosophie écologique (1998), ou *Écriture et iconographie* (2002).

Car c'est en raison de sa formation scientifique de chimiste et de physicien notamment, qu'il peut s'immiscer au cœur même de la matière telle, par exemple, que la "pierre ferrugineuse", dans ses fonctions tant agrégatives qu'attractives, tout en interrogeant l'opposition conceptuelle "dedans-dehors" à laquelle il se montre attaché depuis l'année 2002 au moins¹. Mais c'est en philosophe esthéticien que François Dagognet se pose lorsqu'il rapporte, par exemple, l'installation de Robert Smithson intitulée *Non-Site*. De même est-ce en biologiste qu'il peut mener un plaidoyer en faveur de l'asphalte bitumineux -en tant que mélange d'organique et de minéral- ou de la graisse. Comme c'est en philosophe esthéticien qu'il saura, respectivement, faire valoir les réalisations de Pierres Soulages, de Michel Paysant, ou de Joseph Beuys.

Et il ne se contentera pas de s'intéresser à des matériaux artistiques nouveaux tels que le bitume, les débris ou le polystyrène, mais il saura aussi, à l'instar des plasticiens d'aujourd'hui, valoriser de nouveaux usages pour des matériaux traditionnels tels que la toile, le châssis ou les pigments et nous emporter dans d'érudits développements, au sujet par exemple de l'histoire de la couleur ou de la teinture du tissu. Or, si son œuvre "fait apparemment le désespoir du bibliothécaire"², c'est probablement par sa configuration même "qu'il peut trouver le fondement de sa légitimité et les raisons de sa modernité"³.

A une époque où l'histoire de l'art semble connaître une véritable révolution, comme nous l'avons simplement évoqué à propos de la crise de l'art contemporain ou de l'éventuel abandon des catégories de la peinture et de la sculpture mais, aussi, de la matière noble pour lui préférer les "détritiques et les déchets", seul un philosophe s'affirmant "matériologue", voire "matérialiste", peut en effet envisager de manière efficace l'apologie de cet art spécifique à la seconde moitié du XX^e siècle. Seul aussi un philosophe qui se revendique "objectologue" peut s'essayer à retracer le procès de la matière et de l'objet qui a émaillé toute l'histoire de la philosophie, à des fins de réhabilitation définitive de l'un comme de l'autre, au cours d'écrits intitulés *Rematérialiser, Matières et Matérialismes* (1985) ou encore *Les dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie* (1996).

¹. F. Dagognet, *Changement de perspective – Le dedans et le dehors*, éd. La Table Ronde, coll. Contretemps, Paris, 2002.

². R. Damien, *François Dagognet, médecin, épistémologue, philosophe. Une philosophie à l'œuvre*, op. cit., p. 269.

³. *Ibidem*.

Et c'est cette position même, tant analytique que laudative, qui donne à son œuvre une efficacité lui permettant de gagner ce procès, ainsi qu'une originalité puisqu'il est le seul philosophe contemporain à faire un tel éloge de l'art de son temps. Avec l'ouvrage intitulée *Michel Paysant, Logique et Poétique* (1994), nous assistons même à une véritable herméneutique de certaines réalisations, ajoutant aux effets esthétiques recherchés par l'artiste d'inévitables et féconds effets de discours. Et c'est en outre à l'esthétique minimaliste et à sa propre théorie du "plus dans le moins"¹ qu'il parvient à nous sensibiliser. Nous comprendrons alors la nécessité de lui donner la parole aussi souvent que possible, jusqu'au point d'acmé que représente notre cinquième et dernière partie, dont la fonction est de rendre compte, précisément, de cet aspect de l'art contemporain que nous sommes en droit, après François Dagognet, de qualifier d'art "matériologique" et "objectologique".

Intéressons-nous maintenant à notre grand titre dans son ensemble, avant de tenter d'approfondir le sens et l'histoire du terme "esthétique", qui, en raison de sa prépondérance dans notre questionnement, constitue le second objet principal de cette introduction. *Esthétique de l'œuvre et/ou esthétique des effets, continuité et/ou rupture dans les arts plastiques contemporains* questionne le fait qu'une œuvre plastique d'aujourd'hui puisse être, comme par le passé, voulue et jugée belle en soi, comme l'indique la formule "esthétique de l'œuvre" définissant l'esthétique comme science du beau ou comme philosophie de l'art. La question interroge parallèlement la possibilité, pour une création contemporaine, d'être de l'ordre d'une "esthétique des effets", en rapport cette fois avec l'esthétique au sens de "science du sensible", comme l'indique l'étymologie grecque de *aisthêsis* signifiant la "sensation", le "sentiment". Car si elle n'est pas intrinsèquement belle, mais qu'elle appartient néanmoins à l'art, c'est parce que l'œuvre envisagée comme productrice d'effets esthétiques renvoie davantage à une approche sensible qu'à une satisfaction d'ordre purement intellectuel, liée à ses qualités formelles.

Aussi le cœur de notre problème philosophique se situera-t-il autour de cette question : peut-on encore parler de beauté, de valeur artistique, en ce qui concerne les réalisations contemporaines, ou s'agit-il plutôt et même exclusivement de productions émanant, certes, d'artistes, mais qui donnent lieu, entre autres effets, à des phénomènes d'incompréhension, voire de rejet ? Notre propos devra alors s'organiser tant autour de l'esthétique de l'œuvre que de celle sa causalité et de ses effets. Car si "l'effet", du latin *effectus*, est la conséquence,

¹ F. Dagognet, *Le plus dans le moins*, www.mediologie.org/collection/09moins/dagognet.pdf

la résultante de quelque cause, il nous faudra interroger les modalités matérielles et formelles de la création contemporaine, ainsi que ses causes finales, c'est-à-dire les effets programmés par l'artiste lui-même, mais aussi par l'institution artistique en général, en même temps qu'il nous faudra questionner la réception des œuvres.

Ajoutons encore que le terme d'"œuvre" renvoie au latin *opus* désignant le travail mais aussi, en esthétique particulièrement, la chose fabriquée issue de ce travail même. Et c'est dans une conception de la création artistique devenue commune que l'œuvre désigne une production matérielle ou symbolique, originale, témoignant d'un style, pouvant prétendre à une certaine pérennité et susceptible de procurer une satisfaction. Or cette définition, dans sa dimension d'éternité notamment, devra être mise à l'épreuve par sa confrontation avec les productions contemporaines, parfois totalement évanescences. De plus, l'expression d'œuvre plastique, se substituant à celle d'œuvre picturale, suppose que l'artiste ne travaille plus à des tableaux, mais à des installations, lesquelles ne relèvent "plus de la logique ou d'un art de la représentation, mais de l'exposition de la présence même"¹.

De cette première approche de notre grand titre, ainsi que de la répétition de notre double conjonction "et/ou", découle cette hypothèse qu'une œuvre plastique contemporaine "belle en soi" la situerait d'emblée dans une continuité artistique, alors que l'absence de cette caractéristique la poserait, relativement à l'histoire de l'art, en objet de rupture. En d'autres termes et sans préjuger de l'impossibilité absolue d'un beau contemporain, l'heure est peut-être venue de commencer à distinguer la valeur artistique de la valeur esthétique. Comme il faut peut-être cesser de se demander "qu'est-ce que l'art ?" au profit de questions telles que : "quand y-a-t-il de l'art ?" ou encore, "qu'est-ce que l'art fait ?"

En outre, sans développer ici l'explication de cette expression complexe d'art contemporain, puisque nous l'aborderons tout particulièrement dans notre première partie, précisons seulement qu'elle est à la fois une notion historique et esthétique, de la même manière que le fut l'art moderne, désignant couramment l'art du début du XX^{ème} siècle, alors que l'art contemporain renvoie à sa seconde moitié. L'art contemporain serait donc, déjà, un art post-moderne... qui ne serait destiné, à son tour et en ce début de XXI^{ème} siècle, qu'à devenir un "art post-post-moderne".

S'ensuivent un certain nombre de questions relatives à cette seule expression d'art contemporain et à sa dimension historique : Art contemporain de qui ou de quoi ? En quoi

¹ F. Dagognet, *ABCDaire*, éd. M-éditer, 2004.

la désignation propre à l'histoire en général se distingue-t-elle parfois de celle qu'utilisent les historiens de l'art ? Pourquoi cette appellation naît-elle seulement dans les années 1960 ? Pourquoi fait-elle par ailleurs l'objet d'une telle mobilisation médiatique ? Et comment qualifier l'art d'aujourd'hui ?

En ce qui concerne sa dimension esthétique plus précisément, d'autres questions émergent, telle, par exemple, celle qui concerne le modernisme radical apporté par l'art dit contemporain, comparé à ceux qui le précèdent. Qu'en est-il de la révolution esthétique à l'origine de cette nouvelle qualification ? En quoi d'ailleurs est-il légitime de parler de "révolution" quand, déjà, ses prédécesseurs avaient refusé la représentation figurative et la profondeur ? Qu'en est-il par ailleurs du statut de l'œuvre, de l'art et de l'artiste ? Qu'est-ce qui fait exactement de ceux-ci des plasticiens plutôt que des peintres ou des sculpteurs ?

Après cet aperçu de questions possibles relatives à ce que l'on appelle art contemporain, s'imposera la nécessité d'interroger le versant de la création et de ses corollaires, à travers un questionnement organisé autour des œuvres picturales, classiques ou non, mais aussi des installations ou des performances, ainsi que de ce qui préside à leur concrétisation. Aussi devons-nous nous intéresser à l'imitation au cœur de la représentation figurative, mais aussi à l'abstraction, au génie artistique, aux canons de la beauté ou encore aux fonctions de l'Académie et des mondes de l'art.

Or qu'appelle-t-on tout d'abord "beauté" ? Est-ce, pour reprendre les dialogues platoniciens, ce qui a trait à la richesse, au convenable, à l'utile, à l'avantageux ou encore au Bien ? Ou le Beau est-il directement lié aux plaisirs de la vue et de l'ouïe, comme pourrait en attester notre vision d'une belle vierge ou d'une belle lyre¹ ? La beauté de la statue réside-t-elle, dans sa réalisation finale, du bon choix des couleurs² ? Et qu'est-ce qui garantit la conformité à un modèle³ ? Faut-il d'ailleurs viser l'imitation du modèle au risque de n'en produire qu'une pâle copie, trompeuse et mensongère⁴ ? Ne vaut-il pas mieux, à partir de ce même modèle, choisir la fonction proprement créatrice au détriment de la fonction proprement reproductrice de l'imitation, en visant le vraisemblable plutôt que le vrai même⁵ ? Ou alors ne faut-il pas préférer associer le vrai au beau, en rattachant celui-ci au domaine de l'intelligible plutôt qu'à celui du sensible, à celui de l'Idée plutôt qu'à celui de la

¹. Platon, *Hippias Majeur*, in *Platon, Oeuvres complètes*, trad. Léon Robin, 2 vol., éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, Paris, 1950.

². Platon, *République*, vol. 1, 420d.

³. Platon, *Phédon*, vol. 1, 85e.

⁴. Platon, *République*, 598.

⁵. *Ibidem*.

perception ¹?

Nous serons alors amenés à nous demander si, aujourd'hui encore, la conception du beau ne relève pas parfois davantage de l'idéalisme que de l'empirisme, comme propriété de l'être même, soit comme "beau objectif"². En outre, nous aurons à examiner l'inévitable tendance à "assimiler le Beau et le Bon"³, dans la ligne même de la *kalokagathia* ou union de ce qui est beau (*kalos*) et de ce qui est bon (*agathos*) comme idéal grec de perfection⁴, ainsi qu'en attestent "les diverses époques historiques (qui) n'ont pas manqué d'établir un lien étroit entre ces deux concepts"⁵. Comme nous serons conduits à constater un irrésistible goût pour la représentation figurative⁶ et un irréductible penchant à assimiler art et peinture⁷.

En ce qui concerne, par ailleurs, la règle qui préside à la réalisation d'une belle œuvre, ne faut-il pas concevoir celle-ci comme absolument indispensable ? A quoi par exemple attribuer la réussite de la juste proportion des parties et de l'harmonie du tout si ce n'est à la vertu humaine de la tempérance⁸ ? Et à quoi encore attribuer la réussite d'une belle tragédie si ce n'est à la métrique⁹ ? N'est-ce pas à la fois l'achèvement d'une œuvre, son harmonie ou son "éclat qui en est responsable"¹⁰ ? Ou alors, plus simplement, le "génie de l'artiste"¹¹ ? Mais inversement, que penser de la stricte application des canons en matière d'architecture ou de figuration humaine s'ils ne doivent aboutir qu'à l'académisme ? Tels sont donc des exemples de questions interrogeant le beau artistique, de l'Antiquité au Moyen-âge, dans une vision idéaliste qui nourrira la modernité de la Renaissance.

Notre second titre, lui, interroge explicitement le versant de la réception, second passage obligé de la réalité artistique, dont nous avons pu mentionner la part qui revient à nos *a priori*. Quels sont par exemple les moyens s'offrant à l'artiste, à l'esthéticien et à l'amateur, pour jauger la valeur artistique d'une production contemporaine ? Forts de l'adage d'origine comtienne selon lequel on ne peut à la fois "être à sa fenêtre et se regarder

¹. Platon, *Phèdre*, vol. 2.

². A. Augustin d'Hippone, in *De Vera Religione*, éd. Via Romana, coll. L'Absolu, Versailles, 2010.

³. Thomas d'Aquin, "Sur les noms divins", vol. 1, in *Somme Théologique*, 1569, 16 vol., trad. L'abbé F. Lachat, éd. Vivès, Paris, 1856.

⁴. U. Eco, *Histoire de la laideur*, éd. Flammarion, Paris, 2007, p. 23.

⁵. U. Eco, *Histoire de la beauté*, op. cit., p. 8.

⁶. Cf. Première Partie, par. 1212 sur Jean Clair.

⁷. Cf. Première Partie, par. 13.

⁸. Platon, *Phédon*, vol. I, 85e.

⁹. Aristote, *Poétique*, éd. Le livre de poche classique, trad. Michel Magnien, Paris, 1990 1459b.

¹⁰. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, op.cit.

¹¹. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*, 1550-1568, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, coll. Arts, Paris, 1981-1989, vol. 5.

passer", ne nous est-il pas permis de douter de la capacité de l'artiste à juger lui-même de sa propre création et à infléchir son geste en fonction de ce regard critique ? Par ailleurs, est-il possible et souhaitable d'émettre un jugement objectif sur l'objet d'art ? Le philosophe François Dagognet par exemple, dont la double spécialité de philosophe et de médecin lui offre la possibilité de grilles de lecture complexes de l'art contemporain, pourrait-il et devrait-il s'empêcher d'afficher une sensibilité spécifique et inévitablement laudative en ce qui concerne le matériau et l'objet artistiques contemporains ? Et inversement, est-il toujours possible, en matière d'art contemporain, de mener sa tâche d'esthéticien de manière enthousiaste quand on assiste à des réalisations dont les formes nous heurtent ?

Quels sont, en outre, les moyens qui s'offrent à l'esthéticien-amateur, soit au public occasionnel de l'art contemporain, pour manifester son goût ? Faut-il considérer comme légitimes ses prises de position, parfois violentes, concernant telle ou telle installation ou performance ? Le scandale est-il d'ailleurs si nouveau dans l'histoire de l'art ? Et, si toutefois il revêt des formes spécifiques au XXI^{ème} siècle, quelles en sont ses caractéristiques, fonctions et conséquences ? N'est-il pas, dans ce domaine encore, nécessaire de faire la part des choses entre le légitime et le légal ?

Faut-il enfin considérer comme justes les prises de position agressives émanant de tous les types de publics, à l'encontre de l'Institution artistique et de ses orchestrations très souvent jugées inopportunes ? En quoi d'ailleurs cette Institution peut-elle donner lieu à des contestations possibles ? Quels sont les liens qu'elle entretient avec le marché ? Et comment ne pas entendre une certaine légitimité dans les griefs qui lui sont imputés ?

Mais à s'interroger sur le sens et l'histoire de l'esthétique, dont nous ne pouvons faire l'économie sur un tel sujet, d'autres questions se sont mises à émerger, à commencer par celle de l'origine même de la réception comme problème esthétique : faut-il en parler comme composante à part entière du phénomène artistique dès lors que "l'esthétique" se met à exister comme dénomination correspondant à une discipline, au XVIII^{ème} siècle avec Alexandre Baumgarten ? Ou bien faut-il la faire remonter à Platon et Aristote, chez qui la préoccupation esthétique semblait déjà prépondérante ? La métaphysique du beau platonicienne et la définition aristotélicienne de la *poiêsis* et de la *catharsis*, en effet, ne rendent-elles pas compte à la fois du pôle de la création et de celui de la réception artistique, comme nous incite à le faire toute tentative d'approche exhaustive du phénomène artistique ?

Car dès lors que se profile la question de la réception artistique, n'est-ce pas dans son approche du plaisir lié à l'art que Platon trouve sa plus grande modernité ? Ne nous est-il

pas possible, de manière rétrospective certes, de voir dans sa métaphysique du beau une théorie esthétique et même, plus précisément ici, une esthétique de la réception, soit de l'effet¹ ? Car pour Platon, le plaisir lié aux arts d'imitation n'est, certes, pas un plaisir pur puisqu'il n'est qu'un art de la ressemblance². Mais il est cependant manifeste qu'il existe pour lui des "plaisirs sans mélange", qui concernent "tout ce en quoi on n'a conscience ni d'un manque, ni d'une peine quelconques, et qui donne lieu au contraire à des réplétions dont on a conscience, qui sont agréables, qui sont pures de toute peine"³.

Aussi peut-il faire état, dès le paragraphe suivant du *Philèbe*⁴, de plaisirs "impurs" - liés à la détente et à la réplétion- mais aussi de plaisirs "mêlés" ressentis lors d'un spectacle tragique, ou encore de plaisirs "purs" pris aux belles formes et aux beaux sons. Privilégiant ainsi les deux sens de l'ouïe et de la vue comme étant les seuls à être entièrement dégagés du besoin, c'est de cette manière qu'il répond à la question posée par l'*Hippias majeur*. Or, ce qui nous intéresse ici tout particulièrement, c'est que le fait de fonder la beauté sur l'expérience du plaisir évoque, pour le moins, l'esthétique moderne et la réflexion engagée par Emmanuel Kant.

Mais bien avant celle-ci, Aristote empruntait à son maître l'idée du plaisir pris au spectacle des belles choses, tout en se faisant l'adepte inconditionnel de la *mimêsis*, en raison même du plaisir qui lui est concomitant, dans la mesure où il est, à ses yeux, naturel d'imiter : "Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes (...) comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations"⁵. L'art (de la tragédie ici) a, en effet, la jouissance esthétique comme fin et ce plaisir tient notamment à ce que l'artiste ajoute à la nature lorsqu'il se fait l'auteur d'une tragédie : "ce qui séduit dans la tragédie, ce sont (...) les péripéties et les reconnaissances"⁶. En outre, ce plaisir tient aussi, essentiellement, à la conscience d'assister à une fiction et, par là, au fait de prendre un certain recul par rapport aux émotions ressenties. Nous prenons en effet plaisir à "contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité"⁷.

En ce sens, le spectacle tragique opère une purgation (*catharsis*), un soulagement, une purification auprès du spectateur, dans la mesure où l'écart produit par toute fiction et par la

¹ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1997, p.229.

² Platon, *Lois*, vol. 2, 667d.

³ Platon, *Philèbe*, vol. 2, 51a.

⁴ *Ibidem*, 51b.

⁵ Aristote, *Poétique*, op.cit., 1448b.

⁶ *Ibidem*, 1450a.

⁷ *Ibidem*, 1448b.

situation qui l'inspire rend "l'espace d'un moment, tout destin tragique à son illusion"¹. Et bien que deux passages seulement de la *Poiêsis* fassent état de cette purification, ceux-ci suffisent à montrer que *catharsis* et *mimêsis* sont les deux versants d'un même phénomène, au cours duquel c'est bien "la fiction qui fonde la libération" et où "c'est de la transmutation même de l'affect que naît le plaisir tragique"².

Il apparaît donc qu'Aristote s'oppose ici à son maître puisqu'il attend de la tragédie cet effet positif particulier, alors que Platon avait reproché à Homère lui-même d'abuser de termes effrayants tels que "spectres" ou "habitants des enfers". Mais il semble que maître et élève se rejoignent lorsqu'ils s'évertuent à cantonner les œuvres d'art dans les limites du raisonnable et à en rechercher, entre autres, un effet éducatif et un effet de plaisir, lié notamment à l'application de la règle, dans la mesure par exemple où "ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini de son exécution"³.

Evoquer enfin, comme le fait Aristote, l'importance de l'opinion, comme rempart contre l'impossible et comme déterminante dans les choix de composition de l'artiste, c'est encore aborder une forme d'esthétique de la réception déjà engagée par l'examen du rapport art-plaisir chez son maître Platon. Aussi l'artiste devra-t-il, à défaut de la poésie, partir de l'opinion commune s'il veut en arriver à ses fins : "l'impossible doit être ramené à la poésie, au mieux, ou à l'opinion commune (le cas échéant)"⁴.

Or cet examen des origines de l'esthétique qui, comme nous l'avons évoqué, interroge, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance au moins, la question du beau idéal à travers les règles de l'harmonie, mais aussi celle des effets de l'art, va connaître, dès le XVII^e siècle, une accélération et un renouvellement sous la forme, notamment, de critiques du goût, dont le terme même commence à désigner une catégorie esthétique à part entière, avant de donner lieu, un siècle plus tard, à une théorisation. A noter que le "goût" définit d'abord un sens et, dans un usage métaphorique, une faculté : celle d'apprécier le beau.

Reste à se demander s'il n'est pas possible de prononcer un jugement esthétique de laideur, dans la mesure notamment où il n'existe pas simplement un "laid en soi" susceptible de provoquer le dégoût -qui constitue une émotion et possède ses propres

¹. A. Cauquelin, *Les théories de l'art*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1998, p. 48.

². C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 2004 p. 26.

³. Aristote, *Poétique*, op. cit., 1448b.

⁴. *Ibidem*, 1461b.

théoriciens¹- mais également un "laid formel, en tant que déséquilibre dans la relation organique entre les parties d'un tout"². Le discernement entre le beau et le laid, mais aussi entre le bon goût et le mauvais, ou encore entre le bon goût et l'absence totale de goût, ainsi que tout ce qui a trait à ce concept et à la pertinence de son usage, constitueraient donc l'objet même de l'esthétique.³

En France par exemple, c'est Charles le Brun qui se prononcera, en 1648, sur le "bon goût", s'inspirant largement de l'antique, de même que Giorgio Vasari, au siècle précédent et en Italie, avait développé celui de "manière"⁴. Et, dès le début du XVIIIème siècle, soit trois décennies seulement avant l'invention de l'esthétique, des penseurs tels que Jean-Baptiste Du Bos⁵, Jean-Pierre de Crousaz⁶, Francis Hutcheson⁷, Anthony Ashley Cooper Shaftesbury⁸ ou encore Denis Diderot⁹, vont se montrer également préoccupés par le goût artistique et les théories de l'art. Or s'intéresser au goût, à cette époque où l'art se théorise, s'applique évidemment à la création comme à la réception, en reprenant des questions telles que : le beau est-il la manifestation du vrai et du bon¹⁰? Ou encore : une production artistique mérite-t-elle d'être qualifiée de belle lorsqu'elle nous afflige profondément¹¹ ?

Mais en ce siècle d'une discipline esthétique naissante, ce sont surtout de nouvelles sources de questionnement qui apparaissent. Aussi se demande-t-on : est-ce que le goût est éduicable¹² ? Est-ce que le sentiment ne nous enseigne pas plus sûrement que la raison¹³ ? Ou encore : l'art peut-il relever d'un plaisir désintéressé¹⁴? A celles-ci s'ajoutent d'autres approches proprement empiristes telles que : existe-t-il un sens interne de la beauté¹⁵? Ou encore : la variation des opinions esthétiques tient-elle à la variation de degré de la sensibilité naturelle ou à la qualité de l'attention portée à l'objet¹⁶? Et lorsque la philosophie

¹. Cf. Quatrième Partie, par. 122.

². U. Eco, *Histoire de la laideur*, op.cit., p. 20.

³. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, l'art peut-il tout montrer ?* éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2003, p.16.

⁴. Cf. Troisième Partie, par. 2112.

⁵. J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, rééd. Jean-Pierre Mariette, 2 vol., Paris, 1733.

⁶. J.P. Crousaz, *Traité du Beau*, 1715, rééd. L'Honoré et Chatelain, Amsterdam, 1724.

⁷. F. Hutcheson, *L'enquête sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu*, 1725, trad. Anne Dominique Balmès, éd. Vrin, Paris, 1991.

⁸. A.A.C. Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu : Principes de la philosophie morale*, 1715, trad. Denis Diderot, éd. Laurent Durand, Paris, 1745.

⁹. D. Diderot, *Traité du Beau*, 1714, éd. Climats, coll. Micro-Climats, Castelnau-le-Lez, 1999.

¹⁰. J.P. De Crousaz, *Traité du Beau*, op.cit.

¹¹. J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit.

¹². J.P. De Crousaz, *Traité du Beau*, op.cit.

¹³. J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit.

¹⁴. A.A.C. Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu*, op.cit.

¹⁵. F. Hutcheson, *L'enquête sur l'origine de nos idées de beau et de vertu*, op.cit.

¹⁶. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757, trad. Baldine

du XVIIIème s'intéresse au problème de "l'expertise" et de la "compétence critique"¹, on assiste alors à une approche moderne de l'esthétique, correspondant naturellement à ce siècle de la naissance de la critique, dont l'exemple paradigmatique est Denis Diderot².

En ce qui concerne enfin la modernité d'Edmund Burke, celle-ci réside dans le fait de déplacer le questionnement de "l'objet qui occasionne le sentiment esthétique (vers) le sujet qui l'éprouve", ou encore de "la question de la valeur de la qualité des objets vers la compétence critique".³ Il se trouve alors, dans la ligne même des futurs théoriciens du goût en art, à tenter d'opérer une "révolution copernicienne"⁴ chère à Emmanuel Kant, lequel s'inspirera amplement, pour sa théorie esthétique, de la discipline inventée par son compatriote Alexander Gottlieb Baumgarten.

Or c'est en raison de l'inauguration du néologisme "esthétique" et de son importance dans l'histoire de l'art future, y compris dans celle de l'art contemporain, qu'il nous faut tenter de retracer quelque peu la nature de son invention, en 1735, par Baumgarten. Si le terme paraît en latin d'abord, sous la forme *Aesthetica*, dans son ouvrage intitulé *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*⁵, ce n'est qu'en 1750 qu'il apparaît en allemand, dans son *Ästhetik*. Il nous faut alors nous demander si ce mot renvoie à une théorie des arts, ou à une critique du goût telle qu'elle existe chez ses contemporains ? Ou bien si elle n'est qu'une science du sensible, comme le sera encore "l'esthétique transcendantale" de la *Critique de la Raison Pure*⁶ ? Mérite-t-elle déjà d'être qualifiée de science du beau ou de philosophie des beaux-arts ?

Si les *Méditations* et *l'Esthétique* constituent toutes deux une poétique, la seconde est également une philosophie de la faculté de sentir, plus proche de la phénoménologie que d'une métaphysique du beau. Pour sa poétique, Baumgarten s'appuie néanmoins sur les canons de la beauté des philosophes antiques tels qu'Horace, Cicéron ou Aristote, pour s'en éloigner assez vite et se consacrer essentiellement à son esthétique, soit à la faculté de sentir, en accord avec l'étymologie grecque *aisthêsis*.

C'est ainsi qu'au paragraphe 533 de ses *Méditations*, il définit celle-ci comme une

Saint-Girons, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1990

¹. *Ibidem*.

². Cf. Troisième Partie, par. 221.

³. C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, op. cit., pp. 46-47.

⁴. E. Kant, « Préface de la seconde édition », 1787, in *Critique de la Raison Pure*, éd. GF Flammarion, 1781, trad. Jules Barni, préf. Luc Ferry, Paris, 1987, pp. 39-42.

⁵. A. G. Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, 1735, trad. Jean-Yves Pranchère, éd. de L'Herne, Paris, 1988

⁶. E. Kant, *Critique de la Raison Pure*, op.cit.

"science du mode sensible de la connaissance d'un objet" et une "logique de la faculté de connaissance inférieure, une gnoséologie inférieure, un art de la beauté du penser, un art de l'analogon de la raison". Et si nous résumons ces différents aspects, il apparaît d'abord que l'esthétique soit une science à part entière, aboutissant à une connaissance effective, mais qu'elle se différencie néanmoins du savoir ordinaire puisqu'elle ne fait pas appel à l'intellect mais à la sensibilité, laquelle produit une connaissance "inférieure" à celle de l'entendement. En outre, raison et sensibilité sont, certes, "analogues" en ce qu'elles constituent toutes deux un lieu du savoir, mais il ne sert à rien de prétendre développer la première au détriment de la seconde, puisque Dieu seul peut avoir accès à la totale intelligibilité du réel.

Si, enfin, l'esthétique est "art de la beauté du penser" c'est que, pour Baumgarten comme pour son maître Leibniz, la "pensée belle" naît de la contemplation des beaux-arts, dans la mesure où c'est elle qui permet d'entrevoir l'harmonie régnant dans le monde. Par ailleurs, si la perception sensible est, pour ces deux auteurs, une perception confuse, ce n'est pas une raison qui suffit à la dévaloriser. En effet, la confusion ne s'oppose pas ici à la clarté mais à la distinction. Aussi la couleur rouge par exemple est-elle une perception claire, dans la mesure où il est possible d'identifier cette sensation de couleur, sans pouvoir pourtant l'expliquer de façon discursive à un aveugle : ce qui fait d'elle une perception "confuse", une connaissance non intellectuelle.

Mais c'est précisément en raison même de cette clarté, comme effet de l'activité sensible, qu'il serait stérile de s'appuyer sur les sciences exactes pour tenter d'approcher une signification esthétique, comme le précisera Ernst Cassirer en 1932 : "Celui qui voudrait nous communiquer l'impression qu'il reçoit d'un paysage en décomposant le spectacle dans ses derniers éléments (...) parviendrait ainsi à une vision scientifique nouvelle mais dans cette vision, il ne subsisterait justement pas la moindre trace de la "beauté" du paysage (car) cette beauté ne se livre qu'à l'intuition indivise, à la pure contemplation du paysage comme un tout"¹. En outre, non seulement la réalité intuitive n'est pas confusion pure, mais il faut considérer que "les représentations claires sont (...) plus poétiques que les obscures" et que, par conséquent, "les représentations conceptuellement distinctes, complètes, adéquates, et atteignant à la plus grande profondeur, ne sont pas sensibles et non pas, de ce fait, poétiques"².

¹ E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, 1932, trad. Pierre Quillet, éd. Agora, Paris, 1986.

² A. G. Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, op. cit.

Ici, Baumgarten semble faire référence à ce que Leibniz qualifiait de "je ne sais quoi qui nous plaît ou nous déplaît", soit à quelque chose qui est de l'ordre de l'intuition esthétique pure, donc absolument fiable en matière de jugement esthétique. Et dans la ligne de Leibniz encore, ainsi que dans celle de ses prédécesseurs les plus lointains, le beau est, pour Baumgarten, ce qui émeut, dans une attitude absolument légitime, même pour les philosophes, comme il nous le laisse entendre : "à l'objection (selon laquelle) les sensations, les représentations imaginaires, les fables et les troubles passionnels ne sont pas dignes des philosophes, et se situent en deçà de leur horizon, je répons (que) le philosophe est homme parmi les hommes, et il n'est pas bon qu'il considère une partie si importante de la connaissance humaine comme lui étant étrangère"¹.

La faculté de sentir n'a donc pas seulement une fonction éducative, mais constitue un domaine autonome : il ne s'agit plus, comme chez Platon, d'un beau idéal auquel l'ascension dialectique nous permet d'accéder, mais d'une beauté immédiatement perceptible par un sujet. Celle-ci en effet se manifeste à lui parfaitement, qu'il soit artiste-créateur ou spectateur-récepteur, par une sorte "d'évidence sensible". Or, si elle se manifeste immédiatement, c'est que la beauté est le seul mode d'apparition possible de certains objets, beaux par nature et appréhendés subjectivement comme tels. Dans une synthèse du beau platonicien et de l'approche empiriste donc, l'auteur semble retenir la caractéristique de beau objectif, en même temps qu'il en fait l'objet d'une perception sensible.

Avec Baumgarten, il n'y a donc pas lieu d'opposer sensualisme et rationalisme, il faut simplement parvenir à distinguer vérité métaphysique ou objective et vérité subjective ou "esthéticologique"², soit renoncer à la définition scolastique de la vérité comme correspondance avec la réalité. D'ailleurs la vérité métaphysique n'est elle-même pas identique à la réalité, dans la mesure où est objectivement vrai non pas ce qui est, "mais ce qui s'accorde avec les principes les plus universels de tous", c'est-à-dire non seulement le réel, mais aussi le possible³. "Il en résulte (alors) que l'objet de la vérité esthétique n'est pas nécessairement le réel. L'art n'est pas pensé, en conséquence, comme l'imitation de la nature et se trouve désormais délivré de sa fonction mimétique"⁴.

Apparaissent donc les rudiments d'une véritable esthétique, se nourrissant de certains

¹ A. G. Baumgarten, *Méditations métaphysiques sur quelques objets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, op. cit., par. 6.

² A.G. Baumgarten, *Esthétique*, op. cit., par. 423 et 424.

³ *Ibidem*, par. 524.

⁴ J. Lavaux, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, éd. Ellipses, Paris, 1996, pp. 61-62.

présupposés antiques pour les actualiser ou les remettre en question, comme cela s'impose, au siècle de l'esthétique. Refusant notamment la suprématie de l'intelligible sur le sensible, ainsi que la *mimêsis* platonicienne, l'esthétique baumgartienne connaît sa plus grande fertilité par la réaffirmation de la valeur de la sensibilité esthétique, -aristotélicienne déjà- soit du goût en art, qui avait déjà, sous la forme du bon goût, sa place au XVIIème, avant de devenir, en son siècle même, une catégorie esthétique à part entière puis de prendre, entre autres, la forme du "mauvais genre"¹ au XXème siècle ! Relativement à l'art contemporain qui nous préoccupe, notons que si elle peut servir d'introduction à une esthétique des effets et, par voie de conséquence, s'appliquer à l'art d'aujourd'hui, sa conception d'un beau objectif, après Marcel Duchamp notamment, ne lui survivra pas. Bien avant cela d'ailleurs, c'est précisément celle-ci qu'Emmanuel Kant parviendra à remettre en question, inaugurant alors une esthétique moderne.

Lorsque Kant publie, en 1781, sa *Critique de la raison pure*, il ne fait pourtant pas encore de place à une "analytique du beau" dans la philosophie, puisque l'esthétique relève, à ce moment-là, de l'anthropologie, au sens psychologique de critique du goût, ou alors de la philosophie comme "esthétique transcendantale", c'est-à-dire comme analyse des formes a priori de la sensibilité que sont l'espace et le temps. Il publie néanmoins ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*² dès 1764, mais sa *Critique de la faculté de juger*³ en 1790 seulement, soit après celle qui porte sur la rationalité dans le domaine de la morale⁴.

Or c'est précisément la première partie de l'analytique de la faculté de juger esthétique qui nous intéresse ici, puisqu'elle privilégie l'aspect de la réception, de la contemplation, se proposant de répondre à cette difficile question relative à l'art : comment le jugement de goût, particulier ou "réfléchissant" peut-il prétendre à l'universalité ? Comment donc avancer, contre les conceptions psychologiques des empiristes anglais, une finalité universelle au jugement de goût ?

S'appuyant sur l'analytique transcendantale, Kant reprend les quatre aspects du jugement -qualité, quantité, relation et modalité- le conduisant à quatre définitions paradoxales, mais complémentaires du beau. La première de ces définitions, déduite donc

¹ D. Baqué, *Mauvais genres, érotisme, pornographie, art contemporain*, éd. du regard, Seuil, Paris, 2002.

² E. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, trad. Roger Kempf, éd. Vrin, coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques, Paris, 1959.

³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. Alain Renaut, éd. Aubier, coll. GF Flammarion, Paris, 1995.

⁴ E. Kant, *Critique de la raison pratique*, 1788, trad. François Picavet, intr. Ferdinand Alquié, éd. PUF, Paris, 1966.

de la qualité, s'énonce comme "satisfaction désintéressée", formulée en ces termes : "si l'on me demande si ce palais est beau, on veut seulement savoir si la simple représentation de l'objet est accompagnée en moi de satisfaction, si indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation"¹.

La deuxième définition stipule "qu'est beau ce qui plaît universellement sans concept"². Or, cette fois, le paradoxe a trait à la quantité : il réside dans le fait de juger subjectivement ce qui peut néanmoins être considéré comme valable universellement. Car, contrairement à l'agréable, qui se reçoit des sens et qui fait que "la couleur violette sera douce et aimable pour celui-ci, morte et éteinte pour celui-là", le jugement sur le beau ne peut rester subjectif, il suppose l'adhésion des autres : " Dans la mesure, en effet, où la satisfaction ne se fonde pas sur quelque inclination du sujet (...) il doit nécessairement considérer sa satisfaction comme ayant pour principe quelque chose qu'il peut supposer en tout autre"³. Le beau est par ailleurs "sans concept" puisqu'il n'est pas une connaissance, obtenue par l'union de l'entendement et de l'imagination et transmissible par voie logique.

En ce qui concerne en outre la troisième définition de la beauté, celle-ci prend en compte sa relation à une fin et s'énonce de cette manière : "la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin"⁴. Il s'agit ici de la beauté formelle, qui se déduit du désintéressement posé en première définition, car elle n'a ni fin subjective la faisant dépendre de l'agréable et du plaisir donné par l'objet, ni finalité objective.

Le dernier paradoxe, enfin, concerne la modalité du jugement de goût, énoncée par cette quatrième définition : "est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire"⁵, qui peut, elle aussi, être déduite des autres. Si, en effet, le jugement de goût est universellement valable, c'est qu'il tient de la nécessité. Mais s'il est sans concept, l'adhésion de tous ne peut provenir du dehors. Ce ne peut être alors qu'un sens commun qui la dicte, dont la norme reste indéterminée mais qui existe bel et bien. L'entendement se trouve ici au service de l'imagination, libéré de toute règle. Aussi l'œuvre d'art n'obéit-elle à aucune règle préétablie et peut, tout autant, aboutir à un sentiment de plaisir que de déplaisir. En outre, bien que l'expérience du sublime n'aboutisse pas, chez

¹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., p. 182.

² *Ibidem*, p. 189.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 216.

⁵ *Ibidem*, p. 220.

Kant, au plaisir, il va néanmoins tenter d'en faire, comme pour le beau, un prétendant à l'universalité¹.

En ce qui concerne enfin la question de la production artistique, nous ne saurions omettre de souligner le bien-fondé de la conception du "génie", à la fois original et exemplaire, qui constitue une forme de pendant à ce que nous venons d'évoquer à propos du goût singulier postulant un assentiment universel : le génie en effet ne peut naître de l'apprentissage de certaines règles, mais ses œuvres, paradoxalement, peuvent devenir des modèles. De la même façon donc que le goût est nécessaire à l'appréciation des belles choses, le génie est nécessaire à leur production.

Or cette dernière conception s'avère fondamentale, appliquée à l'art contemporain, puisque si la beauté devient, avec la *Critique de la faculté de juger esthétique*, et contre la conception antique, subjective bien que communicable, elle aboutit, de fait, à une triple émancipation : à la fois à celle de l'amateur qui ne peut compter que sur sa subjectivité pour juger des œuvres, mais aussi à celle du créateur appartenant au monde des "arts du génie", parfaitement distinct du monde des "arts d'application" et, enfin à celle de l'œuvre, libérée du désir, du besoin et de la nécessité d'imiter la nature².

Nous noterons pourtant que cette théorie peut également être perçue comme "l'injonction majeure qui contraint la réflexion occidentale sur l'art aussi bien que la production des œuvres"³. L'œuvre d'art reste en effet, pour les modernes et les contemporains : source de plaisir, désintéressée, universellement appréciable, non soumise au concept, formellement belle, non utilitaire, librement créée par un homme de génie, originale et exemplaire. Et si, dans une œuvre contemporaine notamment, l'un de ces aspects vient à manquer, il s'en trouve toujours un autre auquel la rattacher. Ainsi en est-il du "non-ustensilaire, mis à l'épreuve et anéanti par Duchamp, qui garde cependant la signature, c'est-à-dire l'unicité, ou l'unicité mise en cause par les séries et les reprographies de Warhol, qui garde cependant l'idée d'une communication universelle"⁴.

De ces deux approches contemporaines et sensiblement divergentes, retenons qu'elles sont, l'une et l'autre, une réponse possible à nos questions : esthétique de l'œuvre et/ou esthétique des effets ? Continuité et/ou rupture dans les arts plastiques contemporains ?

¹. Cf. Deuxième Partie, par. 334.

². J. Lacoste, *La philosophie de l'art*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1981, p. 35.

³. A. Cauquelin, *Les théories de l'art*, op.cit., p. 57.

⁴. *Ibidem*.

Vers une esthétique de la réception ?

De manière positive effectivement, il est souhaitable de partir de la critique kantienne pour y chercher un éclairage sur le phénomène d'art contemporain, tant sur la légitimité accordée à la réception artistique par l'amateur, que sur la place laissée au créateur-plasticien, ou à l'œuvre libérée de la sacro-sainte *mimêsis*. En d'autres termes, le plasticien d'aujourd'hui n'est plus tenu d'imiter, c'est-à-dire d'user de représentation figurative, il peut donc légitimement représenter de manière abstraite, ou rejeter à la fois la figuration et la représentation pour leur préférer une simple présentation de motifs ou d'objets¹. Le spectateur, quant à lui, ne répond que de lui-même quant à l'appréciation des choses de l'art, qui peuvent le conduire tant au plaisir qu'au déplaisir. Mais, de façon plus négative relativement à l'art d'aujourd'hui, les fameux paradoxes kantien définissant le beau peuvent effectivement être vus comme "injonctifs" et "contraignants".

Nous serions pourtant tentés de nous laisser séduire par la première approche (celle de Jean Lacoste), tout en conservant de la seconde (celle d'Anne Cauquelin) cette idée plutôt optimiste selon laquelle : "si, dans une œuvre contemporaine, l'un de ces aspects vient à manquer, il s'en trouve toujours un autre auquel se rattacher", ne serait-ce qu'en ce qui concerne le "non utilitarisme". Car celui-ci va plutôt à l'encontre de notre société marchande et s'applique toujours aux œuvres d'artistes vivants... non cotés en bourse. En outre, l'attachement à une définition qui peut passer pour contraignante peut s'expliquer par le fait qu'il n'est pas aisé de rompre avec plus de deux siècles de référence à la définition kantienne du beau, dès lors que celle-ci nous promet une œuvre à la fois "originale et exemplaire" et "source de plaisir".

Et si l'art contemporain, comme nous allons pouvoir l'examiner, a tendance à se situer davantage du côté d'une esthétique des effets que d'une esthétique de l'œuvre, il n'y a pas de raison, ces définitions étant posées, pour qu'il ne se situe pas également dans une forme de continuité artistique, attestée par l'histoire de l'art d'hier et d'aujourd'hui. Ceci ne l'empêche certes pas d'entretenir parfois avec le marché² de tels liens qu'il nous faille mettre en doute ses caractéristiques d'œuvre désintéressée et librement créée. Ceci ne l'empêche donc pas de connaître les aléas de notre civilisation et de tomber sous l'emprise de "la quête hédoniste et de la recherche du profit"³, que l'on ne peut que déplorer mais qui ne sauraient, à elles seules, constituer le tout de l'art.

¹. Cf. Deuxième Partie, par. 231.

². Cf. Troisième Partie, par. 233.

³. M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, op.cit., p. 155.

Face à cette complexité notoire du phénomène artistique contemporain, nous avons dû adapter notre méthode en tentant de travailler sur les deux grands aspects de notre titre, soit "l'esthétique de l'œuvre" et "l'esthétique des effets", par le recours à des moments, techniques et réalisations propres à ces deux aspects. Nous avons également, en fonction de notre hypothèse initiale d'un art contemporain préoccupé de la seule esthétique des effets, donc en rupture avec l'histoire de l'art en général, axé notre recherche sur la question de la réception artistique. Pour ce faire et comme le montre notre bibliographie, nous avons convoqué des auteurs-philosophes, mais aussi des artistes d'hier et d'aujourd'hui, puis des historiens et des sociologues -dont la prégnance est incontestable relativement à notre problématique- et, enfin, des auteurs issus d'autres courants de la recherche.

Et comme nous l'avons amplement précisé dans notre début d'introduction, nous avons accordé une place particulière à François Dagognet qui, de par sa double formation de philosophe et de scientifique, nous propose une approche des matériaux et des objets artistiques modernes, éclairée notamment par sa connaissance de la biologie et de la chimie, lui permettant de traiter, par exemple, de la matière-caillou ou de l'objet-remède comme d'un monde à part entière, qu'il faut fêter plutôt que discréditer. Aussi lui donnerons-nous la parole aussi souvent que possible, dans nos trois premières parties, plus assidûment encore dans notre quatrième partie, et exclusivement dans notre dernier développement, dans la mesure où il se montre le plus ardent et le plus convaincant des défenseurs de l'art contemporain.

De façon générale, nous avons décidé de partir du procès adressé à l'art contemporain (1ère partie), en nous appuyant sur la *Bibliographie chronologique pour mieux comprendre le débat français sur l'art contemporain* de Laurent Danchin, portant sur les années 1956-2007, de façon à illustrer notre premier chapitre intitulé *Une bibliographie éloquente sur le phénomène de rejet de l'art contemporain par les intellectuels*. Un deuxième chapitre, intitulé, lui, *Un art exposé aux rejets par le "grand public"* s'est basé sur *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, de la sociologue Nathalie Heinich qui, en 1998, rendait notamment compte de la réception des œuvres de Christo et Buren. Dans le même esprit, nous avons alors mené notre étude de la réception des œuvres de Günther Von Hagens, en commençant par dresser un relevé des points de vue de visiteurs figurant dans le livre d'or de l'exposition lyonnaise d'octobre 2008, puis en organisant un troisième chapitre autour de cette question : *Les corps plastinés de Günther Von Hagens : une expérience*

esthétique singulière et "immorale".

Mais puisque notre sujet interrogeait l'esthétique de l'œuvre d'une part, et que nous avons cru déceler, dans ces multiples propos, une forme de nostalgie d'un art classique, nous avons travaillé à une Deuxième Partie intitulée *Nostalgie d'une esthétique classique*, qui, ne cherchant pas une exhaustivité impossible, a eu comme objectif de sélectionner trois moments artistiques historiques associés à la beauté, ayant pour titres : *l'invention de la perspective à l'origine de la belle oeuvre picturale* (chap. 1), *le genre des Vanités : une esthétique historiquement datée* (chap. 2) et *l'art paysager de Barbizon ou l'incarnation du Beau et du Sublime* (chap. 3). Or, à ce moment d'une recherche structurée de manière dialectique, devait survenir un troisième moment de résolution du "conflit", apte à prendre en compte ces deux états de l'art correspondant à deux périodes historiques apparemment dichotomiques.

Partant alors de cet autre présupposé que les œuvres d'aujourd'hui déplaisent, comme en attestent les scandales récurrents autour de réalisations contemporaines, et que cette réception négative est l'indice même de leur piètre valeur artistique, nous avons choisi de montrer que des œuvres de la Renaissance avaient également été l'objet de ces scandales, d'où notre titre *Le statut de l'œuvre d'art : scandaleux ou académique par essence*. Et c'est au sein de ces deux chapitres portant successivement sur le scandale puis sur l'Académie, que l'art de la Renaissance, tout comme l'art contemporain, peuvent apparaître tantôt comme sujets aux aléas de l'innovation artistique et de l'impérialisme académique, tantôt comme académiquement acceptables. Notons au passage que c'est au cours du second chapitre, consacré à l'Académie et à l'Institution, que nous n'avons pu nous empêcher de déplorer la soumission actuelle de l'art aux lois du marché.

Le moment était alors venu d'envisager un nouvel angle d'attaque de l'art contemporain, dans une approche non plus politique ou sociologique mais esthétique cette fois, au sein d'une Quatrième Partie intitulée *Des moyens nouveaux pour une attitude délibérément artistique*. Or, si l'art contemporain se caractérise bien par une esthétique des effets, s'impose alors l'examen de ses causalités, à la fois formelles, matérielles et finales spécifiques, d'où notre titre : *une causalité artistique spécifiquement contemporaine pour des effets esthétiques spécifiques*. Ensuite, dans le but d'attester de formes contemporaines susceptibles de procurer un plaisir esthétique, deux autres développements se présentaient à nous, respectivement intitulés *La vanité moderne et contemporaine : Renaissance d'un genre*, suivie du *Land art comme nouvelle esthétique de la Nature*.

Et dans un ultime moment de notre recherche, faisant l'objet de notre Cinquième

Partie, c'est alors exclusivement à François Dagognet que nous avons donné la parole, dans la mesure où nul autre que lui ne pouvait mieux défendre la cause du matériau et de l'objet contemporains. Aussi l'avons-nous intitulée *François Dagognet défenseur de l'art contemporain*.

PREMIERE PARTIE :

***LE PROCES DE L'ART
CONTEMPORAIN***

Première partie :

Le procès de l'art contemporain

Introduction : qu'appelle-t-on "art contemporain" ?

Nous ne reviendrons pas sur la complexité des notions "d'esthétique" et de "beau" puisque nous l'avons fait dans notre introduction générale. Mais il nous faut dès à présent préciser ce que nous entendons par "contemporain". Etymologiquement, le terme renvoie au latin *cum*, avec, et *tempus*, le temps. Il qualifie à la fois ce qui existe ou a existé simultanément et ce qui a son origine ou ce qui est florissant à la même époque. Le terme contemporain désigne donc toujours une relation, que l'on peut concevoir de deux manières. D'une part, il peut signifier la relation de simultanéité entre deux êtres, comme on dira, par exemple, de Daniel Buren qu'il est contemporain de Niele Toroni. D'autre part, il peut ne rendre compte que de manière implicite de cette relation lorsqu'il est employé dans des expressions telles que "l'histoire contemporaine", qualifiant alors des faits ou des êtres qui sont de la même époque que celui qui en parle, bien que, pour Daniel Soutif, cette expression soit, en soi, un oxymoron.

Oxymore donc puisque, si l'on parle de "contemporain", il ne peut y avoir histoire, laquelle suppose une certaine durée. Celle-ci en effet est à prendre en compte, quand bien même le philosophe décide, ici, de passer sous silence les délicates mais inévitables questions relatives au temps telles que : "qu'est-ce qu'un instant ? Qu'est-ce exactement que la simultanéité ? Le temps est-il continu ou discontinu, linéaire ou réticulaire etc. ?"¹ Car "la propriété relationnelle désignée par le terme contemporain ne se réduit pas à la stricte simultanéité, mais a, en somme, la capacité de durer quelque peu ou, si l'on peut dire, de s'étirer dans des limites imprécises ou floues, mais malgré tout repérables (...) s'agissant par

¹. D. Soutif, article "Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain, in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, éd. L'image, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 481.

exemple de notre présent artistique, il semble que chacun considère que le "contemporain" - qui n'est en réalité que du "relativement récent" - peut avoir jusqu'à une trentaine d'années"¹. Comme en atteste, par exemple, le choix de la critique d'art Catherine Millet de prendre, pour sa publication de 1987 intitulée *L'art contemporain en France*², la date de départ de 1965 !

"Contemporain" reste néanmoins et originairement une notion historique et référentielle, qu'il est même d'usage de dater conventionnellement de cette manière : si c'est la Renaissance qui marque le passage de l'époque médiévale à l'époque moderne, c'est la Révolution qui permet de glisser de l'époque moderne vers l'époque contemporaine. Et de même que l'on a, par exemple, opposé les classiques aux modernes, on pourra légitimement confronter l'art moderne à l'art contemporain.

Un premier problème se pose néanmoins qui réside dans l'opposition effectuée par les historiens eux-mêmes entre diachronie et synchronie³ : il est manifeste en effet qu'il n'est pas toujours simple d'appréhender au mieux des événements qui se déroulent au moment même où on les vit et qu'une synchronie apparente ne fait parfois que dissimuler une diachronie effective. D'où, très probablement, la distinction souvent effectuée entre le journalisme qui traite de l'événement au moment pratiquement où il se déroule et l'histoire qui, lorsqu'elle traite du contemporain en train de se faire, nécessite un temps d'analyse conséquent. Cette distinction appliquée à notre recherche devrait notamment contribuer à mesurer à quel point certains événements artistiques du XXème siècle et rapportés à ce moment-là, sont en fait à relativiser aujourd'hui.

Un second problème, qui semble toujours lié à ce repérage historique, voit le jour dès lors qu'une certaine pratique de l'histoire de l'art du XXème fait du début de ce siècle une ère de production d'art moderne -résurgence d'un "ancien modernisme"?- se distinguant de la production d'art contemporain propre à sa seconde moitié. On opposera ainsi Pablo Picasso comme moderne à Joseph Beuys comme contemporain. Ce qui nous amène à cette question : si, de droit, Paul Cézanne nous est aussi contemporain que Maurizio Cattelan, le sont-ils de fait ? Il semble alors que la réponse ne puisse s'appréhender du seul point de vue historique, dans la mesure notamment où l'histoire est une science, humaine certes, mais qui use autant que possible de moyens objectifs pour chiffrer et dater, applicables tant en paléontologie que pour authentifier des tableaux. Or, si la convention historique

¹. D. Soutif, "Note (intempestive) sur l'art contemporain", op. cit., p. 481.

². C. Millet, *L'art contemporain en France*, éd. Flammarion, Paris, 1987.

³. E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF, coll. Poche Quadrige, 2009, p. 474.

d'aujourd'hui, y compris celle de l'histoire de l'art en général, fait déjà de la période postrévolutionnaire une époque contemporaine, il semble stérile de tenter de répondre à cette question en conservant la piste historique et bien préférable de nous diriger vers un autre domaine pour tenter de résoudre ce problème.

Il s'avère que cette autre piste relève du domaine de l'esthétique : le terme de contemporain serait donc, d'abord, une notion historique, mais, tout autant sans doute, une notion esthétique. Et c'est parce qu'il fait inéluctablement référence à une nouvelle esthétique, disons de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, qu'il se distingue de l'esthétique du début de ce même siècle, alors qualifiée de moderne, réactualisant en quelque sorte la querelle des modernes... avec les contemporains cette fois. Quels sont alors, globalement, les critères esthétiques qui nous permettent de scinder en deux cette période d'un siècle définitivement achevé ? Qu'est-ce qui nous permet de distinguer deux modes artistiques dans l'époque contemporaine ?

Pour Marc Jimenez : "Il ne s'agit plus, comme au temps de la modernité, de franchir les bornes de l'académisme ou celles, par exemple, des conventions bourgeoises dans l'espoir de rapprocher l'art et la vie. Le *readymade*, devenu pratique courante, et ses nombreux *remake* depuis Duchamp estompent la frontière entre l'art et le non-art, c'est-à-dire entre l'art et la réalité quotidienne. A l'heure où l'artiste jouit d'une prétendue liberté totale, la transgression et la provocation, cyniques ou désabusées, deviennent des sortes de jeux obligés, des modes destinées à séduire momentanément le marché ou bien des postures délibérées réservées à une minorité d'initiés. En fait, la question que pose l'art depuis une trentaine d'années n'est plus tant celle des frontières ou des limites assignables à la création que celle de l'inadéquation des concepts traditionnels -art, œuvre, artiste, etc.- à des réalités qui, apparemment, ne leur correspondent plus"¹.

Et si l'on estime que cette citation en guise de réponse nous en dit assez peu sur les fameux critères esthétiques qui pourraient nous faire comprendre cette scission au sein d'un même siècle, deux aspects en sont particulièrement éclairants quant à notre problématique générale consistant à interroger l'esthétique de l'époque contemporaine : celui qui concerne la remise en question des concepts traditionnels d'art, d'œuvre et d'artiste, mais aussi celui qui est relatif au marché de l'art, lequel n'est pas sans rapport avec la valeur, marchande certes, mais aussi artistique -ou "anartistique"²- des œuvres.

¹. M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, éd. Gallimard, coll. folios essais, Paris, 2005, pp. 20-21.

². Cf. H. Parmelin, *L'art et les anartistes*, éd. Christian Bourgeois, Paris, 1969.

Ce seul terme de marché en effet pourrait bien être l'une des clés majeures de la compréhension de cette appellation historico-esthétique d'art contemporain, dans la mesure où la prépondérance accordée à l'art-marchandise semble prendre une dimension inédite dans toute l'histoire de l'art. Si l'on en croit notamment Jean-François Lyotard, c'est précisément cette valeur marchande qui conduit à parler plus justement d'époque post-moderne que d'époque contemporaine. Pour cet auteur effectivement, notre époque post-moderne se caractérise essentiellement par "l'incrédulité à l'égard des métarécits"¹ et des valeurs héritées des Lumières.

Celles-ci se trouvent alors supplantées par une mercantilisation du savoir dans tous les domaines : "Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas pour être échangé"². Dans un ouvrage ultérieur, il précisera encore que "L'artiste, le galeriste, le critique et le public se complaisent ensemble dans le n'importe quoi, et (que) l'heure est au relâchement. (Or) ce réalisme du n'importe quoi est celui de l'argent"³. Pour d'autres penseurs d'aujourd'hui, ainsi que nous le verrons dans les paragraphes suivants, c'est précisément cette dimension marchande propre à l'art contemporain qui est discutable, voire insupportable.

Ceci n'empêche que l'on peut envisager celui-ci comme révolution esthétique à part entière lorsque, dès les années 1960, on constate que les pratiques artistiques se distinguent fondamentalement des formes canoniques de l'art moderne, ainsi qu'en attestent, par exemple, le nouveau réalisme remplaçant l'abstraction, ou l'*Arte Povera* la peinture futuriste. A noter pourtant que toutes les productions d'aujourd'hui ne méritent pas d'appartenir à l'art contemporains lorsque, précisément, elles ne montrent pas ostensiblement leur remise en question des notions d'art, d'œuvre et d'artiste. Ne seraient donc proprement contemporaines que les réalisations qui s'imposeraient comme significativement différentes des œuvres des époques précédentes, qui ne seraient donc, par exemple, ni néo-classiques, ni cubistes. Il est manifeste en effet que "parmi les œuvres relativement récentes, ne sont réellement contemporaines que celles qui possèdent certaines propriétés stylistiques ou esthétiques, dont malheureusement, et toute la difficulté vient de là, (...) personne n'a dressé la liste si bien que même les contempteurs de cet ensemble à bords particulièrement flous ne sont pas

¹ J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, éd. de Minuit, Paris, 1979, p. 7.

² *Ibidem*, p. 14.

³ J. F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*, éd. Galilée, coll. "Débats", Paris, 1988, p. 23.

d'accord entre eux sur les artistes qu'il conviendrait d'incriminer"¹.

Et si cette succession-opposition de moments artistiques n'avait, entre autres effets, que celui de mettre en évidence que l'art contemporain ne fait au fond que répéter ce que fut un temps l'art moderne ? En se référant à Etienne Souriau, le moderne -de *modo*, "à l'instant", "maintenant"- désigne "ce qui est d'époque récente ou actuelle"². Mais si l'on se reporte à la définition du *Petit Robert*, la proximité entre contemporain et moderne est encore plus manifeste puisque ce dernier qualifie ce "qui est du temps de celui qui parle ou d'une époque relativement récente"³. En d'autres termes : "si l'art moderne a pu un jour s'achever, c'est que lui aussi était devenu plus qu'une catégorie définie par le partage d'un même temps : au moins un style ou un ensemble de propriétés esthétiques assignables (...) (il y a fort à penser alors que) de même que "art contemporain" ne désigne pas toutes les œuvres contemporaines, "art moderne" ne désignait pas toutes les œuvres modernes, mais seulement certaines d'entre elles"⁴.

Les deux appellations alors valent bien comme référence historique et, conséquemment, comme oxymore dès lors qu'il s'agit de dénommer une durée (l'histoire) s'appliquant à un moment (le moderne ou le contemporain). Elles valent également toutes deux comme référence esthétique avec, sans doute, des emblèmes, des théories, des méthodes et des idéologies moins évidentes dans l'art d'aujourd'hui que dans celui du début du XX^e siècle, mais se partagent toutes deux un public militant et des adversaires acharnés, comme nous allons pouvoir en juger dans nos développements suivants.

Après ces considérations générales et indispensables sur ce que l'on entend par art contemporain, nous avons décidé d'opter pour un développement devant nous conduire du constat d'un rejet de l'art contemporain à sa réhabilitation comme lieu de beauté possible, voire indéniable. Aussi commencerons-nous, dans cette première partie, par rendre objectif le phénomène de rejet de l'art contemporain par le "grand public". Rejet si rigoureusement analysé par la sociologue Nathalie Heinich⁵ que nous avons choisi de nous appuyer sur ses *Etudes de cas* pour tenter de mener à bien notre deuxième chapitre, portant sur les œuvres de Christo et de Daniel Buren. Mais, pour essayer de rendre notre analyse quelque peu

¹. D. Soutif, "Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain", op.cit. p. 482

². E. Souriau, op.cit., p. 1016.

³. P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1984, p. 1212.

⁴. D. Soutif, "Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain", op.cit., p. 484.

⁵. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1998.

exhaustive, nous nous pencherons d'abord, dans un premier chapitre, sur ce prétendu rejet émanant, si l'on peut dire, d'un public averti, puisqu'il concerne un certain nombre d'intellectuels s'étant particulièrement prononcés, à l'écrit, sur le "phénomène art contemporain".

1. Une bibliographie éloquente sur le phénomène de rejet de l'art contemporain par les Intellectuels

L'art contemporain a déjà fait couler beaucoup d'encre ! Cette image trop connue, qui flirte avec le cliché, prend cependant tout son sens avec la *Bibliographie chronologique pour mieux comprendre le débat français sur l'art contemporain* de l'écrivain Laurent Danchin¹. Avec celle-ci en effet, sont recensées quelques quatre cents références bibliographiques émanant d'intellectuels français ou internationaux, auteurs d'articles ou d'essais pour la période 1956-2007. Cinq d'entre elles seulement contribuent à rendre compte de l'année 2008, ainsi que la mention de la rubrique "à suivre" nous laissant en attente de la poursuite de ce travail d'une part, mais nous indiquant aussi que c'est bien à cette date qu'elle a été publiée. Malgré des lacunes, conscientes ou inconscientes mais de toute façon inévitables, ce travail apparaît comme considérable et mérite que l'on s'y attarde quelque peu.

Si l'on en croit ce répertoire bibliographique, les années 1956 à 1989 ne rapportent guère que de une à huit références annuelles, avec, par exemple, des ouvrages fondateurs - tels que *La Tradition du nouveau* de H. Rosenberg (trad. fr. 1962), *L'amour de l'art* de P. Bourdieu et A. Darbel (1966), *La société du spectacle* de G. Debord (1967), *La société post-industrielle – Naissance d'une société* de A. Touraine (1968), *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir* de J.F. Lyotard (1979), *L'ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain* de G. Lipovetsky (1983), *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité* de T. de Duve (1984) ou encore *La fin de l'art* de A. Danto (1986).

A ces titres prometteurs mais encore relativement neutres quant au jugement porté sur l'art contemporain, d'autres œuvres annoncent plus directement leur couleur critique, comme en témoignent, notamment : *Dada, art et anti-art* (H. Richter 1965), *Le commerce de l'art* (M. Seuphor 1966), *Contre l'art et les artistes* (J. Gimpel), *La grande misère de l'art contemporain en France* (Jean Clair), ou encore *L'art et les anartistes* (H. Parmelin pour

¹L.Danchin, *Bibliographie chronologique pour mieux comprendre le débat français sur l'art contemporain*, www.artsdissidents.org/html/pdf/biblioDanchin.pdf.

l'année 1968), *La dé-définition de l'art* (H. Rosenberg 1972), *L'empire du non-sens : l'art et la société technicienne* (J. Ellul 1980), *Le métier perdu* (C. Lévi-Strauss 1981), *La fin de la peinture* (J. E. Muller) et *La culture en veston rose* (P. de Plunkett pour l'année 1982), *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (H. Belting 1983), *La fin de l'art* (A.C. Danto 1984), *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (Gianni Vattimo 1985), *L'Amérique et le deuil de la peinture* (J. Clair 1987) ou encore *La peinture aux abois* (R.J. Clot 1988).

Pour la période 1990-2008, compte-tenu toujours des éventuels oublis de notre auteur, le nombre des publications augmente significativement puisqu'il passe de 1,85 en moyenne annuelle pour la première période (1956-1989) à 18,52 pour celle-ci, dont un pic à 38 parutions pour la seule année 1997, sur laquelle nous aurons nécessairement à revenir. En ce qui concerne l'impression initiale se dégageant de ces derniers relevés, il est manifeste que, là encore, les auteurs ne cherchent généralement pas à dissimuler la nature de leurs prises de position quant aux problèmes que pose l'art contemporain, qu'ils soient d'ordre esthétique ou politique.

Ainsi les titres suivants semblent-ils relever plus particulièrement de préoccupations esthétiques : *Andy Warhol n'est pas un grand artiste* (H. Obalk) et *L'art du néant* (entretien avec Laurent Danchin, A. Compagnon et J. Ellul pour l'année 1990), *Artistes sans art* (J.P. Domecq 1995), *Le massacre de la sensibilité* (G. Mathieu) ou *Illusion, désillusions esthétiques* (J. Baudrillard pour l'année 1996), *L'art au banc d'essai – Esthétique et critique* (R. Rochlitz) et *Critères esthétiques et jugement de goût* (Y. Michaud pour l'année 1999), *Le rien profond – Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain* (B. Puthomme 2003), *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (Y. Michaud 2004), *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée* (P. Ardenne 2006). En outre, à propos de ce "dépassement de limites", notons au moins deux omissions relatives aux goûts esthétiques, soit l'ouvrage de D. Baqué intitulé *Mauvais genre* (2002), ainsi que celui de C. Talon-Hugon intitulé *Goût et Dégoût – L'art peut-il tout montrer* (2003) ?

Les titres suivants, que nous présentons sous forme de tableau pour des commodités de lecture manifestent, quant à eux, davantage d'intérêt pour les problèmes politico-économiques dans lesquels trempe l'art contemporain à cette même époque :

1990	<i>Les jours les plus Lang</i>	Mark Hunter
1991	<i>L'Etat culturel : essai sur une religion moderne</i>	Marc Fumaroli

	<i>Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe</i>	Olivier Donnat
1992	<i>La partie de main chaude de l'art contemporain</i>	Nathalie Heinich
	<i>Les impostures de la modernité. L'intelligentsia fr. en question</i>	Jean-François Held
	<i>Le monde de l'art, la fin du monde</i>	Jean Clair
1993	<i>La culture au péril de l'argent</i>	Daniel Durca
	<i>La comédie de la culture</i>	Michel Schneider
1994	<i>L'acteur et le Roi. Portrait en pied de Jack Lang</i>	Jean-Pierre Colin
1995	<i>Les rejets de l'art contemporain : une approche sociologique</i>	Nathalie Heinich
	<i>Les fonds régionaux d'art contemporain – La délégation du jugement esthétique</i>	Philippe Urfalino Catherine Vilkas
	<i>De la subversion de la société par l'art, à la subvention de l'art par la société</i>	Barthélémy Schwartz
1996	<i>L'art contemporain et la clôture de l'histoire</i>	Arthur C. Danto
	<i>Complot de l'art</i>	Jean Baudrillard
1997	<i>La responsabilité de l'artiste – Les avant-gardes entre terreur et raison</i>	Jean Clair
	<i>La haine de l'art</i>	Philippe Dagen
	<i>La crise de l'art contemporain</i>	Yves Michaud
	<i>L'art contemporain n'existe pas</i>	Daniel Soutif
	<i>L'art contemporain est dans une impasse</i>	Jean Clair Marc Fumaroli
	<i>Ni dictature du marché ni empire d'un art officiel</i>	Marc Fumaroli
1998	<i>Un art de fonctionnaires</i>	Yves Aguilard
	<i>Le triple jeu de l'art contemporain</i>	Nathalie Heinich
1999	<i>Misère de l'art – Essai sur le dernier demi-siècle de création</i>	Jean-Philippe Domecq
	<i>Les antinomies de l'art contemporain</i>	Mathieu Kessler
2000	<i>Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain</i>	Fred Forest
	<i>La querelle de l'art moderne</i>	Krzysztof Pomian
2001	<i>Art business – Le marché de l'art et l'art du marché</i>	J. Benhamou-Huet
	<i>Le non-art : art officiel et international</i>	Aude de Kerros
2002	<i>L'art en conflits – L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie</i>	Edelman & Heinich
2003	<i>Archéologie du présent</i>	Michel Onfray

2004	<i>Dépression et subversion – Les racines de l'avant-garde</i>	Catherine Grenier
2005	<i>Les mirages de l'art contemporain</i>	Christine Sourgins
	<i>La querelle de l'art contemporain</i>	Marc Jimenez
2006	<i>L'art contemporain : l'inéluctable schisme</i>	Aude de Kerros
2007	<i>Malaise dans les musées</i>	Jean Clair
2008	<i>L'art contemporain de marché, vitrine du néolibéralisme</i>	François Derivery

De cette liste longue et pourtant non exhaustive, constituée par Laurent Danchin, l'on peut notamment déplorer l'absence de référence à certains ouvrages majeurs tels que *Les Mondes de l'art* (Howard S. Becker 1988) discutant de l'existence notoire d'un milieu qui ne se définit pas que par les seuls artistes. Notons d'ailleurs que ces textes, essais ou articles de presse, proviennent d'un certain nombre d'auteurs appartenant à ces fameux mondes de l'art -tels les conservateurs et les critiques- mais aussi de journalistes, écrivains, sociologues, historiens ou philosophes théoriciens de l'esthétique.

Ajoutons encore que, de manière générale, le fait que des écrits aient un philosophe pour auteur peut constituer une forme d'indice laissant à penser qu'il peut difficilement s'agir d'un simple billet d'humeur puisqu'un propos philosophique, critique par définition, ne saurait discréditer purement et simplement un comportement ou phénomène humain, en raison même de son appartenance à l'humain. On peut donc s'attendre à ce qu'un philosophe, homme de son temps qui se penche sur ce temps même, nous donne des lectures éclairantes mais dépassionnées de ce qu'il comprend du monde dans lequel il vit.

En revanche, pour ce qui est, par exemple, des points de vue et théories éventuelles présentés par les critiques d'art, la chose se complique et il est parfois nécessaire d'examiner directement les ouvrages pour en dégager la véritable teneur. Aussi des titres tels que *Artistes sans art* ou encore *Artistes sans œuvres* peuvent-ils prêter à confusion, dans la mesure où ils n'indiquent pas clairement le parti-pris de leurs auteurs : ils pourraient tous deux aisément être considérés comme un refus esthétique catégorique de l'art contemporain.

Or un regard plus approfondi sur l'ouvrage intitulé *Artistes sans œuvres*, publié en 2009 par le critique Jean-Yves Jouannais, nous amène pourtant à le distinguer radicalement de celui de son contemporain Jean Philippe Domecq (*Artistes sans art*, 2005, sur lequel nous reviendrons) en ce que celui-là seul nous présente une approche élogieuse de l'art d'aujourd'hui dont il atteste, précisément, de l'effectivité, malgré l'absence "d'œuvres" à proprement parler. Ainsi approuvera-t-il le silence de Marcel Duchamp en ce qu'il "salue,

mimétiquement, cette absence qui gagne, puisque nul ne sait plus déceler l'art où il se trouve pourtant"¹. Et il fera également d'Yves Klein l'un de ces "artistes-incontestables-bien-que-sans-œuvre", le comparant même à Galilée : "nul autre modèle ne donne mieux l'idée de ce que fut Klein comme artiste, un physicien des nuées, un astronome épris d'espace, un greffier des rouages invisibles de l'univers"².

Après avoir pointé cette difficulté occasionnelle de repérage d'un contenu argumentatif à la seule lecture d'un titre, rappelons toutefois que les auteurs défendant la thèse d'une véritable esthétique contemporaine ne sont en aucun cas l'objet de notre première partie. Celle-ci en effet tend à objectiver, en un premier chapitre, les difficultés soulevées par l'art contemporain selon un public "averti" d'abord, avant de nous consacrer, dans les deuxième et troisième chapitres, à son rejet par ledit "grand public", ou encore, si l'on reprend la formulation d'Antigone Mouchtouris, par le "tout public"³. C'est donc précisément parce que le philosophe François Dagognet est un ardent défenseur de cet art d'aujourd'hui que nous ne saurions malheureusement beaucoup le solliciter dans cette première partie, si ce n'est pour réfuter ponctuellement les arguments de critiques à l'encontre des œuvres de Buren ou Christo (2^{ème} chapitre) ou pour réhabiliter la graisse (3^{ème} chapitre).

Aussi allons-nous d'abord tenter, à travers un certain nombre d'écrits ou d'événements significatifs, de restituer quelques éléments de ce que l'on appelle la "crise" ou encore la "querelle" de l'art contemporain, concernant notamment les reproches esthétiques qui lui sont adressés mais, surtout, les divergences politiques et le procès de l'institution culturelle qu'il a pu susciter.

1.1. La crise ou la querelle de l'art contemporain

La France a, dès le XVII^{ème} siècle, lié l'art à l'institution par la création de l'Académie⁴. Au XIX^{ème} siècle, la Commune désigne Gustave Courbet comme délégué des Beaux-Arts, et, au XX^{ème}, c'est André Malraux qui devient ministre de la culture sous la République gaulliste. Ensuite, ce seront des personnalités sans rapport avec le monde de l'art qui seront nommées. Mais en 1981, sous la présidence de François Mitterrand, le lien entre culture et politique se renforce encore, dans la mesure où il choisit un ministre qui

¹ J.Y. Jouannais, *Artistes sans œuvres*, Gallimard, 2009, p. 86.

² *Ibidem*, p. 173.

³ A. Mouchtouris, *Sociologie du public dans le champ artistique*, préf. Bernard Valade, éd. L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 2003.

⁴ Cf. Troisième Partie, chap. 21.

relève du monde de la politique et qui dispose, qui plus est, d'un budget considérable puisque celui-ci double en 1982 et qu'il est multiplié... par trois de 1981 à 1983¹. Ce septennat favorise alors amplement la production artistique, par l'ouverture de centres et d'écoles d'art et par des commandes publiques à de jeunes artistes, dont la subite promotion a d'ailleurs souvent été jugée inopportune.

Mais c'est la publication dans *Libération*, le 20 mai 1996², de l'article de Jean Baudrillard intitulé "Le complot de l'art", qui "est reçue comme un véritable brûlot dont l'effet le plus spectaculaire est d'aviver une polémique qui commençait à s'essouffler"³. C'est donc cet "accident qui mettra le feu aux poudres"⁴, tel un pavé dans la mare d'un art multiple et en quête de critères esthétiques ! Car Jean Baudrillard "a osé dire tout haut dans un quotidien à grand tirage, ce qui se pensait tout bas. La polémique cachée apparut (alors) au grand jour"⁵.

Aussi, le relevé de l'année 1997⁶ fait-il apparaître le pic de publications déjà évoqué, mais également le fait que plus de 55 % des éditions procèdent de la seule presse écrite, tous magazines et quotidiens confondus et dont le tableau ci-dessous tend à rendre compte :

Mois	Titre de l'article	Nom de la revue
janvier	<i>Quelles missions pour le ministère de la Culture ?</i>	Esprit N° 228
janvier	<i>L'art contemporain dans une impasse</i>	Le Figaro
janvier	<i>Les artistes ont-ils perdu le fil de l'histoire</i>	L'Événement du jeudi
février	<i>L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs. La colère de Jean Clair, conservateur déçu</i>	Le Monde
mars	<i>Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel</i>	Esthétique et Politique
mars	<i>Esthétique et politique</i>	Le Monde
mars	<i>L'artiste et le commissaire - l'art moderne est attaqué. Au nom de valeurs qui se veulent rassurantes et ne sont que réactionnaires</i>	Libération
mars	<i>Quand l'extrême-droite récupère la croisade anti-art moderne</i>	Libération
mars	<i>Croisade contre l'art moderne – l'art contemporain dans le collimateur</i>	Libération
avril	<i>L'art contemporain doit déranger : plaidoyer du Ministre de la Culture en réaction aux récentes polémiques</i>	Libération
avril	<i>L'extrême-droite attaque l'art contemporain</i>	Art Press
avril	<i>L'art contemporain n'existe pas</i>	Beaux-Arts Magazine
mai	<i>La conjuration des imbéciles – Opposer à Le Pen la vitupération morale, c'est lui laisser le privilège de l'insolence</i>	Libération

¹. Cf. Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, éd. PUF, Paris, 1997, pp. 38-40.

². Soit dix jours après la conférence enthousiaste, intitulée *L'art contemporain*, donnée au Lycée Europe S. Schuman de Cholet, par François Dagognet.

³. M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., p. 159.

⁴. A. de Kerros, *Les dossiers d'Artension*, Artension n° 28, mars-avril 2006, pp. 47-51.

⁵. *Ibidem*.

⁶. L. Dauchin, op. cit.

mai	<i>Un Ministère pour la culture ?</i>	Le Débat
mai	<i>Le transfert aux régions des crédits de l'Etat inquiète les artistes</i>	Le Monde
octobre	<i>La guerre de l'art – Y a-t-il une crise de la création</i>	Le Nouvel Observateur
novembre	<i>Feu sur l'art contemporain !</i>	Le Monde
novembre	<i>Tir groupé sur l'art en crise</i>	Libération
décembre	<i>Territoire de non-sens, Etat de non- droit</i>	Libération

Or, pour tenter de reprendre les choses en main, le Ministère de la Culture, le journal *Le Monde* et France-Culture organisent un Colloque à l'Ecole des Beaux-Arts, en avril de la même année, dans le but de définir enfin ce que l'on entend par art contemporain. Pourtant, ce colloque du 26 avril 1997 n'aboutit pas à l'objectif escompté, puisqu'à l'exception de quelques tentatives avortées de définition de l'objet de la querelle, ce sont essentiellement un conflit de spécialités divergentes et un conflit idéologique qui ont émergé. Dans un débat qui réunissait Alain Cueff, Jean Clair, Jean Philippe Domecq, Pierre Dagen, Catherine Millet, Jean Philippe Antoine, Jochen Gerz et Thierry de Duve, la polémique a d'emblée été posée à partir de l'article paru dans la revue *Krisis*¹ l'hiver précédent, laquelle publiait, entre autres, des articles de Jean Baudrillard, Jean Clair, Jean Philippe Domecq et Kostas Mavrakis.

Il a naturellement été reproché à Jean Clair et Jean Philippe Domecq de s'être compromis dans une telle revue, dont les options politiques d'extrême droite ont été critiquées par Thierry de Duve, avant d'être démenties par Jean Philippe Domecq. Pour Thierry de Duve en effet, l'un des inconvénients majeurs de cette publication est qu'elle a conduit de "nombreuses (personnes présentes) dans cette salle à être obligées, pour la première fois de leur vie, de lire *Krisis* à cause de Clair, Domecq, Baudrillard et Mavrakis"².

L'autre désagrément réside, selon lui, dans les accusations de détracteur de l'art contemporain qui sont et seront adressées au Conservateur du Musée Picasso, en raison même de son choix d'édition et dont il doit assumer personnellement les conséquences. Aussi Thierry de Duve aborde-t-il Jean Clair en ces termes : "ne viens (donc) pas te plaindre si d'aucuns traduisent, dans tes diatribes, tas de charbon par art dégénéré, grande peinture par peinture grandiloquente, métier par académisme, ou art français par préférence nationale. Tu l'as cherché"³. L'incriminé devra alors mettre toute son énergie à justifier ses

¹ "Art/Non-Art", in *Krisis*, N° 19, novembre-décembre 1996.

² *Tradition, Evolution, Rupture : L'art contemporain existe-t-il ?* Compte-rendu du débat du 26/04/97 entre Jean Clair, Jean-Philippe Domecq, Philippe Dagen, Catherine Millet, Jean-Philippe Antoine, Jochen Gerz et Thierry de Duve, ainsi que Alain Cueff comme modérateur. In Colloque organisé à l'Ecole des Beaux-Arts par la DAP, *Le Monde* et *France-Culture* : "L'art contemporain, ordres et désordres", publié sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/somm.htm>, p. 4.

³ *Ibidem*, p. 5.

attitudes d'ouverture manifeste à l'art vivant dès les années 1970...

Quant à Jean Philippe Domecq, il revient sur la censure de l'un de ses propres articles par le Journal *Art Press*, ainsi que sur l'appellation de "détracteur de l'art contemporain" s'appliquant à lui-même comme aux trois autres auteurs d'articles publiés par la revue *Krisis*, dont il tente, assez vainement semble-t-il, de démontrer "qu'elle n'est pas d'extrême droite"¹. La critique Catherine Millet, de son côté, sans doute piquée au vif par la formulation de Jean Philippe Domecq concernant "ces braves "artpressiens"(qui) se comportent comme des enfants"², rétorque à son auteur que, vraiment, le tableau qu'il a personnellement réalisé et dont elle possède la photographie "est tellement moche, mal fichu que (l'on peut comprendre) une certaine forme d'art qui se fait aujourd'hui"³ etc... Et le débat se poursuit, très mal engagé et sans rapport pratiquement avec la question posée, à l'exception évidemment de l'intervention de Jochen Gerz et Jean-Philippe Antoine, artistes eux-mêmes.

L'événement tourna donc "au procès de Moscou, Jean Philippe Domecq et Jean Clair furent jugés coupables d'avoir mis en danger l'art contemporain (...) Les médias ne commentèrent pas cet événement quelque peu honteux et leur silence mit un point final au débat public. Ce silence dure encore (...) mais dès le lendemain, la querelle repris son cours souterrain dans les revues savantes et les éditions officielles"⁴.

Et bien que l'on nous rapporte, dans ce même compte-rendu, qu'une personne de la salle pose judicieusement la question des jeunes critiques non invités à ce colloque et sache également se faire virulente en qualifiant Jean Clair "d'Hibernatus, décongelé cinquante ans après, qui vient nous resservir André Chastel et qui ne nous intéresse plus", il est tentant d'entrer un peu plus profondément dans les écrits de l'époque pour juger un peu mieux de la nature des griefs portés à l'encontre de l'art contemporain dans ses dimensions politiques et, malheureusement beaucoup plus rarement, esthétiques.

¹. Colloque du 26/04/97, op. cit., p. 9.

². *Ibidem*, p. 8.

³. *Ibidem*, p. 11.

⁴. A. de Kerros, *Artension*, op.cit.

1.2. Des griefs à l'encontre de l'art contemporain :

1.2.1. Jean Baudrillard, Jean Clair et Jean-Philippe Domecq, premiers "détracteurs de l'art contemporain"

1.2.1.1. Jean Baudrillard et la désillusion esthétique

Bien que Jean Baudrillard ait été, avec Paul Virilio, le co-fondateur de la revue du C.N.A.C. Pompidou et qu'il ait publié ses dialogues avec son ami, l'architecte Jean Nouvel, il se prononce ouvertement, dès 1977¹, contre l'institution artistique capable d'engager des réalisations architecturales gigantesques mais stériles quant à la sensibilisation véritable à l'art. Ne sachant trop comment la nommer, il reproche alors à la "machine-beaubourg", à la "chose-beaubourg", de fonctionner "comme un incinérateur absorbant toute énergie culturelle et la dévorant (...) (véritable) machine à faire le vide. Un peu comme les centrales nucléaires"². Force est de constater, dit-il, que "Beaubourg est un monument de dissuasion culturelle. Sous un scénario muséal qui ne sert qu'à sauver la fiction humaniste de la culture, c'est (en fait) un véritable travail de mort de la culture qui s'y fait, et c'est à un véritable travail de deuil culturel que les masses sont joyeusement invitées"³.

D'ailleurs, selon cet auteur, son seul vrai contenu en est la masse elle-même, pas la "production de masse au sens d'une production massive ou à l'usage de la masse, mais (plutôt) la production de LA masse"⁴. Car les locaux sont ainsi programmés, au moment de leur conception architecturale même, qu'ils peuvent accueillir 30 000 personnes ! Or "c'est en voyant la masse à l'intérieur que les masses sont tentées d'affluer"⁵, d'où la prévision de ces enchevêtrements multiples et complexes de tuyaux et d'escaliers roulants ayant pour but d'en gérer les flux. Beaubourg est donc une réalisation architecturale contemporaine mais incarne pourtant l'échec d'une vocation culturelle, en nous incitant à nous demander si "l'idéologie même de production culturelle (n'est pas, par essence) antithétique de toute culture"⁶ !

Avec un ton plus véhément encore, Jean Baudrillard compare l'art à la pornographie dans un texte initialement prévu pour le journal *Libération* du 20 mai 1996⁷ : "Si dans la

¹ J. Baudrillard, *L'effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, éd. Galilée, Paris, 1977.

² *Ibidem*, pp. 9-10.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ J. Baudrillard, *Le complot de l'art puis Entrevues à propos du complot de l'art*, éd. Sens et Tonka, Muzillac,

pornographie ambiante s'est perdue l'illusion du désir, dans l'art contemporain s'est perdu le désir de l'illusion (...) Pour l'art, l'orgie de la modernité a consisté dans l'allégresse de la déconstruction de l'objet et de la représentation"¹. Or cette critique semble à la fois esthétique et politico-économique puisque l'auteur déplore que l'art devienne orgiaque, qu'il tombe aujourd'hui dans la valeur, esthétique ou d'échange, plutôt que de rester une pure forme. Car les formes, nous dit-il, "ne s'échangent pas contre quelque chose d'autre, elles s'échangent entre elles, et l'illusion esthétique est à ce prix"².

En non platonicien résolu, Baudrillard voit en effet dans cette caractéristique d'illusion le propre même de l'art. Or dans un monde "hyperréaliste d'avance, cool, transparent, publicitaire"³, il n'y a pas de place pour le mystère et l'illusion et donc pas de place pour l'art. D'ailleurs, pour dire plus juste : "l'art ne meurt pas parce qu'il n'y en a plus, ça meurt parce qu'il y en a trop, c'est l'excès de réalité qui me désespère et l'excès d'art lorsqu'il s'impose comme réalité"⁴. A l'encontre même des perspectives hégélienne et marxiste, on ne peut donc pas parler de fin de l'art dans la mesure où "l'art s'est substitué à la vie sous cette forme d'esthétique généralisée (aboutissant) à une disneyification du monde"⁵. Proche alors de son contemporain Yves Michaud, il évoque une esthétisation du monde, une sorte de "trop plein d'art" constituant notre environnement même⁶.

Monde sans mystère donc, et monde de la "banalité esthétique" qui plus est, jusqu'à en devenir "transaesthétique"⁷ ! Cette notion de banalité est si prépondérante dans le discours de Jean Baudrillard qu'il la développe ensuite en des termes encore plus brutaux, estimant que la majeure partie de l'art contemporain "s'emploie exactement à cela : à s'approprier la banalité, le déchet, la médiocrité comme valeur et comme idéologie (...) un aveu d'originalité, de banalité et de nullité, érigé en valeur, voire en jouissance esthétique perverse"⁸. C'est d'ailleurs cela même, soit la nullité érigée en norme, qu'il faut "partager à l'amiable", de façon "forcément conviviale" et qui mérite l'appellation de "complot de l'art" dont sont naturellement exclus "ceux qui n'y comprennent rien ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre"⁹.

1999.

¹. *Ibidem*, p. 9.

². *Ibidem*, p. 51.

³. *Ibidem*, p. 15.

⁴. *Ibidem*, p. 54.

⁵. *Ibidem*, p. 80.

⁶. Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, éd. Stock, Paris, 2003

⁷. J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, op.cit., p. 10.

⁸. *Ibidem*, p. 17.

⁹. *Ibidem*, p. 23.

Jean Baudrillard sera pourtant tenté de tempérer légèrement son jugement lorsqu'un mois plus tard, il avouera à la critique d'art Geneviève Breerette l'interrogeant sur sa réputation de réactionnaire, qu'il a sans doute rédigé son article "un peu rapidement" et qu'il eut été préférable pour lui d'affirmer "qu'il y a dans l'art d'aujourd'hui un soupçon (seulement) de nullité"¹. C'est néanmoins en ardent dénonciateur de la marchandise, de l'objet publicitaire et des "objets techniques, virtuels (...) nouveaux attracteurs étranges, nouveaux objets d'au-delà de l'esthétique (...) objets fétiches sans signification, sans aura² et sans valeur qui seraient le miroir de notre désillusion radicale du monde"³, que Jean Baudrillard se prononce, regrettant que l'art actuel contribue essentiellement à "un travail de dissuasion, de deuil de l'image et de l'imaginaire, de deuil esthétique, la plupart du temps raté (et entraînant) une mélancolie générale de la sphère artistique"⁴.

Pour lui, il faut d'ailleurs compter les images d'Andy Warhol parmi ces objets-fétiches. Si, en effet, "c'est un coup d'éclat de simulation (lorsque) Warhol peint, dans les années 60, ses *Campbell Soup*, (...) quand il peint ses *Soup Boxes*, en 1986, il n'est plus dans l'éclat, il est dans le stéréotype de la simulation"⁵. A tel point qu'en l'espace de vingt ans, il est passé d'un traitement original de l'image à une in-originalité manifeste, et qu'il nous fait regretter le "traumatisme esthétique de l'irruption de la marchandise dans l'art, traité d'une façon à la fois ironique et ascétique"⁶. Avec les *Soup Boxes* en effet, "c'est de nouveau l'art officiel qui vient esthétiser la marchandise"⁷ : "ce n'est donc plus le sujet qui est le maître du jeu (...) (et) c'est bien là la limite de l'aventure esthétique, de la maîtrise esthétique du monde par le sujet"⁸.

On peut considérer en effet que Warhol ne se sert pas de la machine pour faire de l'art mais qu'il "EST la machine (...) (car) il n'a jamais prétendu qu'à cette célébrité machinale, sans conséquences et qui ne laisse pas de traces (...) n'étant que l'agent de l'apparition ironique des choses"⁹. Les seules images qu'il nous livre alors "résultent de l'absence de toute prétention du sujet à interpréter (le monde banal qu'elles reflètent) et de l'élévation de

¹. J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, op. cit., p. 49.

². Cf. Quatrième Partie, par. 121 e.

³. J. Baudrillard, *Illusion, Désillusion esthétiques*, éd. Sens et Tonka, 1997, p. 35.

⁴. *Ibidem*, p. 7.

⁵. *Ibidem*, p. 20.

⁶. *Ibidem*.

⁷. *Ibidem*, p. 21.

⁸. *Ibidem*, p. 32.

⁹. *Ibidem*, p. 36.

l'image à la figuration pure, sans la moindre transfiguration"¹. Andy Warhol serait ainsi le premier artiste à "introduire au fétichisme (...) à des objets purement décoratifs à usage temporel (...) (qui) ne relèvent plus d'une nature sublime de l'art (...) mais n'en perpétuent pas moins la superstition sous toutes ses formes"².

C'est précisément, selon notre auteur, de cette manière bien spécifique que nous avons tendance à voir l'art d'aujourd'hui, non plus comme un objet, une image ou une forme mais comme une idée, ainsi qu'en atteste l'art conceptuel. Aussi ne semble-t-il pas abusif d'affirmer que "tout art moderne est abstrait en ce sens qu'il est traversé par l'idée bien plus que par l'imagination des formes et des substances. Tout art moderne est conceptuel dans le sens qu'il fétichise dans l'œuvre le concept, le stéréotype d'un modèle cérébral de l'art"³.

Il nous faut donc ardemment espérer le retour des artistes illusionnistes, d'artistes qui savent que "tout l'art est d'abord un trompe l'œil, un trompe la vie, comme toute théorie est un trompe le sens"⁴. Le trompe-l'œil en effet, celui de la Renaissance ou celui des surréalistes, se donne les moyens, en ôtant une dimension aux objets réels, de rendre leur présence à la fois abstraite et magique, à l'opposé même des images de synthèse, des images numériques nous donnant l'impression d'une réalité virtuelle, qui ne vise qu'à "l'extermination du réel par son double"⁵. Aussi Jean Baudrillard, dans cette idée que "l'artiste (véritable) est celui qui résiste de toutes ses forces à la pulsion fondamentale de ne pas laisser de traces"⁶, peut-il apparaître, à l'instar de Jean Clair, comme un nostalgique d'un art du passé.

1.2.1.2. Jean Clair et la défense de l'art moderne

Ce historien et conservateur de musée à qui il a été maintes fois reproché son conservatisme, se justifie auprès de Thierry de Duve, au cours du fameux Débat d'avril 1997, en rappelant ses interventions, dès 1970, en faveur des jeunes créateurs : il a notamment dirigé la revue intitulée *Les Chroniques de l'Art Vivant* et fait publier les premiers articles sur Christian Boltanski, Sarkis, Anne et Patrick Poirier, ainsi que sur Claude Viallat, avant de rencontrer personnellement Joseph Beuys et de lui consacrer une interview de sept pages, ceci malgré sa complaisance pour "l'idéologie du sol et du sang

¹ J. Baudrillard, *Illusion, Désillusion esthétiques*, op. cit., p. 37.

² *Ibidem*, p. 38.

³ *Ibidem*, p. 39.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 23, (cité in).

(que celui-ci partage notamment) avec Georg Baselitz"¹. Mais en 1975, nous confie-t-il : "je mettais fin à l'Art Vivant et prenais définitivement mes distances d'avec un art dont certains aspects me paraissaient relever désormais de plus en plus d'une imposture intellectuelle et auquel un soutien institutionnel de plus en plus lourd, en particulier les Fonds Régionaux d'Art Contemporain, me paraissaient ôter toute authenticité"².

En effet, ajoute-t-il un peu plus loin : "le ministère de la Culture, créé par André Malraux, est devenu le ministère de la Communication, en attendant de devenir le ministère de la Com et pourquoi pas le Minicom"³. Et pour rendre son réquisitoire contre cette forme de culture plus consistant encore, il fait alors référence à l'ouvrage intitulé *La crise de la culture* d'Hannah Arendt, qu'il se plaît à citer en ces termes : "la culture de masse, phénomène où la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir, divertissement qui se nourrit du pillage de la culture passée et présente et dont le résultat n'est pas une désintégration mais une pourriture"⁴. Sur cet aspect de discrédit de la culture de masse, Jean Clair n'est pas loin, il faut bien le préciser, de Jean Baudrillard et de son procès de Beaubourg.

Une autre critique, émanant cette fois de Philippe Dagen, s'abat en outre sur lui ce même jour, portant sur la question d'une pseudo "palette française" dont il aurait parlé en ces termes dans son ouvrage de 1983 intitulé *Considérations sur l'état des Beaux-Arts* : "Il existe un génie de l'art, comme il existe un génie de la langue. Il existe une palette française, basée sur un accord de bleu et de rouge, qui commence à Jean Fouquet et se continue jusqu'à Matisse"⁵. Jean Clair tente alors de se justifier par la référence à l'un de ses fameux maîtres en histoire de l'art, André Chastel, qui "dans ses cours à l'Institut d'art, (enseignait) qu'il y avait effectivement une certaine tradition de la ligne française, dont on pouvait repérer les premiers chefs d'œuvres dans la peinture romane, et qui se retrouvait à notre époque chez Matisse (...) (est-ce donc si) scandaleux d'affirmer cette permanence d'une certaine tradition plastique, d'un certain chromatisme ? C'est André Chastel, dans les années soixante, qui enseignait cela, à tous ses étudiants, dont je fus et en dehors de toute polémique du sang et du sol qui est en filigrane dans ce débat" ⁶?

L'accusé pense alors se défaire honorablement et publiquement de cette accusation de

¹. Colloque du 26/04/97, op.cit., p. 6.

². *Ibidem*, p. 7.

³. *Ibidem*.

⁴. H. Arendt, *Between Past and Future*, 1961, trad. Patrick Lévy, *La crise de la culture*, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1972.

⁵. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, éd. Gallimard, Paris, 1983, p. 107.

⁶. Colloque du 26/04/97, op.cit., p. 17.

nationalisme portée contre lui... Mais, cinq mois plus tard, c'est la publication de *La haine de l'art*, par le même historien et critique, qui reprend l'accusation dans son paragraphe intitulé "L'art bleu-blanc-rouge", en ces termes mêmes : "Faut-il perdre à nouveau du temps à discuter de telles maximes ? Faut-il vraiment demander à Clair dans quel La Tour, dans quel Le Nain, dans quel Watteau, dans quel Courbet il trouve son accord de bleu et de rouge ?"¹.

Or il est manifeste que là où Jean Clair se distingue de la plupart des philosophes et historiens de l'art du XX^e siècle, c'est lorsqu'il maintient son attachement à la figuration : "mes préférences, on le sait, sont toujours allées à ceux qui sont restés fidèles à la représentation et à la figure humaine. Fidèles à la double filiation, qui est celle de notre culture". Et pour conforter la pertinence de cette thèse, il s'appuie sur l'argument de la nécessité de figurer à nouveau, "après l'horreur des camps nazis, (...) (de façon à) demeurer fidèle à l'homme après l'épreuve de ce qui fut en ce siècle le symbole du mal absolu"². Aussi prend-il l'exemple d'artistes tels que Jean Helion, Eugène Leroy, Balthus, Zoran Music, Francis Bacon ou Lucian Freud qui n'ont pas renié, eux, leur attachement à la figuration.

En ce sens donc, il se démarque de la critique avant-gardiste française des années 70 et se place spontanément dans "l'arrière-garde", comme moderniste forcené si l'on ose dire, tout comme Jean-Philippe Domecq, qui ne semble pas avoir radicalement changé de point de vue sur l'art contemporain lorsqu'il réédite, en 2005, son ouvrage publié pour la première fois en 1994.

1.2.1.3. Jean Philippe Domecq : la misère de la critique et la déchéance artistique

Dans cet essai intitulé *Artistes sans art*, l'essayiste Jean Philippe Domecq mène une critique généralisée à l'encontre du monde de l'art en général et de certains artistes en particulier. De Rosalind Krauss par exemple, il conteste le statut de "critique du minimalisme et du post-minimalisme" qui ne fait que citer les propos de Donald Judd en guise d'exégèse artistique³. Et il enchaîne avec le procès de Georges Didi-Huberman, dont il semble également contester le fait qu'il compte parmi l'un "des plus érudits et compétents exégètes français du minimalisme" au motif que le "théoricien est pris en flagrant délit de paraphraser les auto-commentaires tautologiques de Stella sur ses panneaux à bandes (...)

¹. P. Dagen, *La haine de l'art*, Grasset, Paris, 1997, p. 48.

². Colloque du 26/04/97, op. cit., p. 7.

³. J.P. Domecq, *Artistes sans art*, éd. 10/18, coll. Fait et cause, 2005, pp. 28-29.

(sans aucun recul) ni par rapport à la proposition de l'artiste, ni par rapport aux œuvres"¹.

En ce qui concerne le procès qu'il intente à l'encontre des artistes eux-mêmes, auront particulièrement à subir ses foudres : Andy Warhol, Daniel Buren et Jean Dubuffet. A propos d'Andy Warhol, dont il conteste le succès au cours de la rétrospective de 1990 au Centre Pompidou, il pointe que l'argument esthétique nécessaire et suffisant aujourd'hui est malheureusement celui de la néophilie. Or, bien qu'il soit possible d'accéder à cette lecture, il est néanmoins regrettable que Jean-Philippe Domecq ne puisse, de son côté, formuler sa propre critique esthétique qu'en des arguments aussi indignes : "nouveau pour la nouveauté, d'une pauvreté plus que pauvre, nulle, nulle et dans le projet et dans sa réalisation, qui consista à isoler sur tableau l'imagerie publicitaire".²

Et lorsqu'il s'attaque aux productions de Jean Dubuffet, ce n'est pas non plus une lecture dagognetienne³ qu'il fait de son œuvre, puisqu'il se montre bien loin d'y voir une "liturgie", ou une "résurrection des choses"⁴. C'est ainsi que, relatant l'ouverture, en 1991, de la nouvelle galerie nationale au Jeu de Paume, il nous fait notamment part du décalage entre "les propos empreints d'une intelligence des plus fines et l'indigence faussement brute des œuvres"⁵ de Jean Dubuffet : "à longueur de murs (en effet) (...) l'amateur d'art doit subir les ineptes gribouillis dubuffesques, avec couleurs gueulardes garanties puisque plus c'est gueulard plus c'est primitif (...) enfin retrouvé le pulsionnel, le vrai, l'authentique, le brut (...) (mais) chez Dubuffet il n'y a pas d'ambiguïté : de tels propos chez lui ont simplement dépassé, dans le sens snob, son goût de l'Art brut"⁶. Il faut avouer ici que la teneur de la critique, à défaut d'être convaincante, est particulièrement originale puisque son auteur doit être le seul à reprocher à Jean Dubuffet son snobisme !

Avec Daniel Buren évidemment et ce que nous savons du point de vue de Jean Philippe Domecq sur les critiques spécialisés dans le minimalisme, nous ne saurions pas non plus nous attendre à des éloges. Il semble que, de façon générale, celui-ci reste foncièrement attaché au travail artistique, dont sont absolument dépourvues, à ses yeux, les œuvres de Christian Boltanski, d'Arman, ou de Daniel Buren précisément, comme le montrent les propos suivants : "l'idée ne l'effleure (Buren donc) même pas que ses bandes de 8,7 cm qu'il nous débite depuis des décennies sur trois tons et en tous lieux (...) l'idée

¹ J. P. Domecq, *Artistes sans art*, op. cit., pp.29-30.

² *Ibidem*, p. 72.

³ Cf. Cinquième Partie, par. 1323 et 1331.

⁴ F. Dagognet, Conférence sur l'art contemporain donnée le 10 mai 1996 au Lycée Europe R. Schuman de Cholet, p. 12/19, aujourd'hui publiée aux éd. M'EDITER, Paris, 2011.

⁵ J. P. Domecq, *Artistes sans art*, op. cit., p. 90.

⁶ *Ibidem*, pp. 92-93.

qu'il a passé sa vie à faire n'importe quoi et à nous l'imposer (...) l'effleure si peu que, parlant de ce qu'il fait, il emploie jusqu'à satiété le mot de travail qui revient comme une litanie du temps où il fallait absolument démontrer que le travail culturel présentait un front de classe commun avec le travail ouvrier"¹.

Or, si l'on peut interroger la "stratégie auto-promotionnelle"² de cet artiste, il est manifeste que l'art du XX^{ème} siècle, dès son premier *readymade*, se situe davantage du côté de la "présentation" que de la "représentation"³ et, qu'à ce titre, il n'est plus possible de considérer, comme dans l'art classique, que le travail à proprement parler de réalisation d'une œuvre soit un critère esthétique en soi, ni même un indice de rémunération possible de l'artiste, comme ce fut le cas à la période de la Renaissance.

Si en outre Philippe Dagen, Marc Fumaroli et Hélène Parmelin ne font pas partie, comme Jean Philippe Domecq, des premiers détracteurs de l'art contemporain à se compromettre gravement, en 1996, par la publication d'un article dans la revue *Krisis*, ils en constituent néanmoins des adversaires solides, dès l'année 1969.

1.2.2. D'autres critiques virulentes : Philippe Dagen, Marc Fumaroli et Hélène Parmelin

1.2.2.1. Philippe Dagen et la Haine de l'art

Il est incontestable qu'une majorité d'ouvrages parmi ceux que nous venons d'évoquer portent sur une critique générale de l'institution et pas seulement sur l'art contemporain comme "mouvement artistique", dans la mesure d'ailleurs où il est possible de le résumer à un seul genre ! Nous avons ainsi rapporté les propos acerbes de Philippe Dagen à l'encontre de Jean Clair, mais c'est dans un autre chapitre encore de la *Haine de l'art*, intitulé cette fois "Sortie des artistes", qu'il s'en prend encore au conservatisme en matière d'art qui, à ses yeux, entrave littéralement le génie artistique : "la campagne de réhabilitation de l'académisme Second Empire et Troisième République qui dure depuis plus de dix ans est désagréable et nocive : parce qu'elle évacue toute exigence intellectuelle (...) par conservatisme et conformisme profonds ou par lassitude (...) parce que rien n'est plus reposant, plus réconfortant qu'un tableau un peu niais proprement exécuté"⁴.

Et sa critique des politiques artistiques peut encore se faire plus violente et reprendre,

¹ J. P. Domecq, *Artistes sans art*, op. cit., p. 101.

² *Ibidem*, p. 108.

³ Cf. Deuxième Partie, par. 231.

⁴ P. Dagen, *La haine de l'art*, Grasset, Paris, 1997, p. 185.

une fois de plus, certains propos, inchangés, du débat d'avril précédent¹. La fin de l'ouvrage en effet affirme que "La haine de l'art contemporain anime, tout au long du siècle, les régimes totalitaires (...) il semble (donc) logique que la polémique d'aujourd'hui trouve des colonnes et des pages dans des journaux et des revues dont les préférences idéologiques vont plutôt à l'éloge du chef et à l'apologie d'un ordre (...) (bref) ceux qui signent (aujourd'hui) dans une revue aussi nettement marquée à l'extrême droite que *Krisis* ressemblent trait pour trait à celles qui se lisaient il y a trente ou quarante ans dans la presse communiste – tant il est vrai que d'un totalitarisme à l'autre la distance est courte (...) Le mélange d'ignorance, de populisme, de hargne et de phraséologie pseudo-théorique s'opère à proportions inchangées"².

Or cette critique qui vise le politique et son immobilisme vis-à-vis des révolutions esthétiques potentielles, se montre, en toute logique, inconditionnellement ouverte à l'art contemporain. Elle ne vise donc pas particulièrement les artistes, ne leur imputant finalement que le défaut d'abandonner parfois la subversion pour lui préférer la subvention étatique : "l'Etat protège d'anciens révolutionnaires domestiqués de gré ou de force (...) (tels) Buren (dont les rayures) se sont réduites à un signe distinctif, une griffe de *designer* (ou encore) de Raynaud dont les pots ont grossi (...) sont devenus colossaux et se sont parés de la couleur la plus flatteuse, le doré"³.

Mais cette critique politique est forcément excessive puisqu'elle fait de tout rejet marqué de l'art contemporain l'équivalent de l'attitude fasciste à l'égard de ce qu'elle appelait "l'art dégénéré", alors qu'il s'agissait ici, essentiellement, d'un conservatisme exacerbé. Il s'avère que celle de Marc Fumaroli ne se montrera guère moins virulente à l'encontre de l'Etat culturel.

¹. A la décharge de Philippe Dagen, il faut sans doute préciser que son ouvrage à paraître en septembre suivant était peut-être déjà sous presse...

². P. Dagen, *La haine de l'art*, op.cit., pp. 223-224.

³. *Ibidem*, p. 103.

1.2.2.2. Marc Fumaroli : *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*

Avec l'historien et académicien Marc Fumaroli, c'est ouvertement la critique d'un certain Etat Culturel, à compter de la Cinquième République, qui se profile. Dans la deuxième partie de son ouvrage intitulé *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, cet auteur fait en effet et de manière fort peu élogieuse, le portrait de l'Etat culturel. Il y fait d'abord référence à André Malraux qui voulait "sacraliser l'art", de la même façon que "l'Eglise voulait revigorer la foi par l'Art sacré"¹. Malheureusement dit-il, l'un et l'autre n'ont pas réussi à "contenir plus que quelques années (...) les progrès de loisirs plus appétissants, plus drôles, sujets à des modes capricieuses, et la fascination de la télé". Et "l'actuel ministre (en l'occurrence Jack Lang) est leur héritier". Or, nous dit Marc Fumaroli : "La plus grande fierté de l'actuelle administration est la Fête de la musique, qui tient à la fois d'un Mai 68 orchestré d'en haut et de la Fête de l'Humanité (...) en réalité la juxtaposition en public des baffles de chaîne hi-fi et des micros de walkman (...) tautologie officielle de la dispersion par le bruit et le son que la ville moderne n'est que trop portée par elle-même à ses citoyens".

Or, si l'on comprend qu'à propos de culture, un chapitre entier consacré à "La France et la télévision" se justifie, il est sans doute légitime de trouver réducteur le jugement porté sur la "fête du bruit" que représente le 21 juin, de même qu'il doit être passablement erroné de qualifier celle des 15 et 16 juin 1985 mobilisant les associations "Touche pas à mon pote et S.O. S. Racisme" de pure et simple "fièvre du samedi soir"². La première en effet semble parfaitement en accord avec les traditions les plus anciennes de fêter, sous nos latitudes, le solstice d'été et représente incontestablement la possibilité pour de jeunes musiciens de trouver ce soir-là un lieu où manifester publiquement leur art, en dépit des nuisances sonores produites par les groupes voisins.

Ne vaudrait-il donc pas mieux déplorer, presque vingt ans après cette inauguration, que les autorités politiques abrègent aujourd'hui cette magnifique et légitime "orgie musicale" au prétexte que ces manifestations perturbent la tranquillité des riverains ? Quant au second exemple, son auteur affiche une réticence concernant une manifestation que, sans doute, il juge trop populaire, au risque de faire de lui un adepte de l'élitisme culturel, puisqu'il est manifeste que le film de John Badham n'avait, en 1977, pas grand-chose à voir avec la culture classique de la danse !

¹. M. Fumaroli, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, éd. De Fallois, 1991, pp. 188-192.

². *Ibidem*.

De là nous ne nous étonnerons pas, à propos d'arts plastiques contemporains, de lire ces propos plus récents, concernant le *Pop Art* et sa figure majeure, Andy Warhol, qui "joue sans flancher la comédie du siècle américain"¹. Nous éprouverons sans doute plus de difficulté avec cette forme de délit de faciès dont fait acte leur auteur, en voyant chez lui : "une personne ectoplasmique (à) face de clown lunaire, (à) moumoute colorée en hérisson (et à la) silhouette d'éternel adolescent indifférent et lymphatique (...) (sorte de) comte Dracula las et glacial de l'art (...) de fragile zombie de Pittsburg (...) auprès de qui même les Salvador Dali, à plus forte raison les Marcel Duchamp, sont des modèles d'élégance morale, de raffinement du goût et de modernité réussie"². La diversité et la nature des griefs portés contre l'art contemporain semblent donc bien complexes à saisir d'un seul trait et ne sauraient forcément nous convaincre, malgré et peut-être en raison même de la violence avec laquelle ceux-ci sont parfois assénés.

En ce qui concerne la troisième source de critique annoncée -et toujours sans aucune prétention d'exhaustivité- il s'agissait, en 1969 déjà, de celle d'Hélène Parmelin, critique et journaliste, à qui l'on doit le terme "d'anartistes", repris ensuite par Serge Rezvani dans son roman intitulé *L'origine du monde*, paru en 2000³.

1.2.2.3. Hélène Parmelin et Les Anartistes

Dès 1969 donc, dans un fameux pamphlet, la critique Hélène Parmelin se fait l'auteur d'un néologisme éloquent, celui "d'anartiste". Elle en pose d'emblée une sorte de définition : "foire aux idées du tout-est-permis, réalisations de la dérision la plus grave et la plus folle, anartisme-spectacle, anartisme-qui-se-prend-au-sérieux"⁴. Mais cette minorité sociale incriminée ne va pas sans une autre part de la population, soit celle qui la cautionne et qui, de ce fait, se rend critiquable aussi, dès lors qu'on assiste à "la divagation (...) des plus savants jongleurs de mots que la critique d'art ait encore enfantés"⁵. Mieux vaut d'ailleurs ne pas aller contre cette avant-garde si l'on ne veut pas "être catalogué dans la crétinité de l'abstraction et la figuration, les Salons de l'Institut, (...) l'ennui des Musées, l'odeur fausse des vernissages"⁶.

¹ M. Fumaroli, *Paris-New York et Retour, Voyage dans les arts et les images*, Fayard, 2009, pp. 221-222.

² *Ibidem*.

³ S. Rezvani, *L'origine du monde, Pour une ultime histoire de l'art à propos du "Cas Bergamme"*, éd. Actes Sud – Leméac, coll. Babel, Paris, 2000.

⁴ H. Parmelin, *L'art et les anartistes*, op. cit., p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

L'anartisme serait donc à la fois mode et pouvoir, au service des jeunes artistes d'avant-garde tels Pino Pascali ou Jean Pierre Raynaud, qui, à l'inverse de Rembrandt, Cézanne ou Van Gogh, "parlent d'eux-mêmes avec l'assurance insensée des anartistes d'aujourd'hui"¹. Aussi leurs œuvres attirent-elles les commentaires les plus lénifiants, tel celui d'Otto Hahn lors de l'exposition "d'art objectif" du printemps 1967 : "La main de l'artiste n'est pas visible et son œil impossible à localiser. L'art de représentation est remplacé par un art de présentation". Ou encore : "art littéral, factuel, art physique, art de collage et d'assemblage, l'illusion de l'événement est remplacée par l'événement lui-même"².

En outre, ce même critique, auteur, en 1964, d'une interview avec Claes Oldenburg, se permettra ces commentaires à propos de ses *Nourritures factices* : "envisagées dans cette perspective, les sculptures posées sur l'étagère se présentent sous un nouveau jour : dans les gâteaux italiens, on voit une colonne dorique"³. Ce seraient donc moins encore les anartistes eux-mêmes que leurs commentateurs qui seraient ici l'objet des critiques d'Hélène Parmelin, comme le sera également François Pluchart à propos de Fontana⁴ ou encore Restany à propos d'Arman⁵, pour finir par convenir que "la négation, c'est bien gentil, mais (que) depuis le temps qu'on nie, la négation devient un académisme comme un autre"⁶.

Avec ces six auteurs donc, qui, rappelons-le, ne constituent qu'un échantillon de la diversité et de la violence des critiques émises à l'égard de l'art contemporain, se dessine au moins un certain nombre d'arguments, qu'il nous est possible de compléter mais surtout de classer, grâce à l'approche que nous propose le philosophe Yves Michaud.

1.3. Yves Michaud et sa grille de lecture philosophique de la "crise de l'art contemporain"

Le terme de "crise", du grec *krisis*, avait d'abord un sens médical désignant la phase décisive d'une maladie, le moment où les symptômes disparaissent ou, au contraire, conduisent à l'issue fatale. De ce sens, il est passé au latin *crisis*, avant de donner le mot "crise" en français et de signifier l'action de juger, de faire un choix, de prendre une décision, comme en atteste le mot de la même famille : "critique".

Yves Michaud use, quant à lui, du premier sens du terme en y apportant toutefois cette précision : "à propos de processus complexes, ceux-ci perdent leur caractère critique,

¹ H. Parmelin, *L'art et les anartistes*, op. cit., p. 14.

² *Ibidem*, p. 27.

³ *Ibidem*, p. 31.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

donc éphémère, pour s'installer dans le temps, telle la crise de l'art contemporain qui est une manière simple et dogmatique de considérer la situation critique d'un système complexe"¹. Dans la mesure en effet où elle fait intervenir tant les artistes que les œuvres, les sujets, les situations ou les objets différents, dans la mesure où "elle recouvre (à la fois) le rapport au public, l'état du marché, le rayonnement interne de la production, la valeur artistique, les relais critiques, la popularité des artistes, les institutions et les croyances"², elle représente en soi un phénomène composite, hétérogène et durable.

Et c'est ce phénomène que l'auteur se propose d'analyser dans son essai intitulé *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, publié en 1997, année que nous avons par ailleurs présentée comme riche en événements en ce qui concerne la réception artistique. Dans cet ouvrage, Yves Michaud aborde, en six chapitres, des aspects aussi variés et rigoureux que l'exposition des faits et des arguments, la polémique dans ses différents contextes, ses précédents historiques, la définition de la crise, la question des valeurs esthétiques et, enfin, le problème de la fin de l'utopie de l'art.

Pour cet auteur, la crise remonte bien à 1991, avec, en particulier, les publications d'*Esprit*, de *Télérama* et de *l'Événement du jeudi* concernant l'art contemporain, qui, véritablement "ouvrirent un débat suivi et nourri"³. En ce qui concerne les faits notoires de l'année 1992, *Beaux-Arts Magazine* publie une enquête sur les Français et l'art, sur laquelle nous allons revenir. Ensuite, après une relative décroissance de la controverse dans les années 1994 et 1995, celle-ci reprend de plus belle en 1996, avec la fameuse publication que l'on sait. Le Ministère de la Culture en effet ne reste pas inactif puisqu'il organise, par exemple, une conférence à la Galerie du Jeu de Paume, en 1992 déjà, puis trois rencontres à caractère national, dont l'une à Strasbourg en 1994 et une à Tours en 1996, avant celle de Paris en 1997.

Or c'est à propos de ce débat de 1997⁴ que notre auteur remarque que : "dans la confusion qui s'instaure, les adversaires de l'art contemporain sont diabolisés comme fascistes proches du Front National (...); l'extrême droite attaque l'art contemporain (...) alors que ses défenseurs se voient, eux, accusés de revenir aux méthodes staliniennes de l'amalgame et de la délation"⁵. Il s'agit donc "d'un événement médiatique mais aussi d'un

¹ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997, pp. 132-133.

² *Ibidem*, p. 134.

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ Cf. par. 11.

⁵ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, op. cit., p. 14.

malaise à responsabilité partagée (comme en attestent par exemple) le rapport entre *Krisis* et la nouvelle droite, les amalgames de Dagen dans *Le Monde* ou de Catherine Millet ou Jacques Henric dans *Art Press*¹.

Or c'est cette identification entre le phénomène artistique et les sensibilités politiques qui "conduit le débat à l'impasse et à l'insulte"², lequel se résume au fond à une quinzaine d'arguments seulement, extraits des divers textes de la polémique et sur lesquels il nous semble intéressant de revenir maintenant.

Yves Michaud commence donc par faire un report de ces différents arguments, empruntant sans doute davantage son procédé à la sociologie qu'à la philosophie. Et, parmi les quinze arguments en question, trois seulement sont partagés par l'ensemble des participants de ces différents débats et publications :

- 1) "aucun critère esthétique" ne se dégage de la critique de l'art contemporain ;
- 2) il n'est "qu'une pure création du marché" ;
- 3) "il est coupé du public qui n'y comprend rien"³.

Les autres arguments, eux, sont également énumérés en précisant, pour chacun d'entre eux, le nom de leurs auteurs, dont certains reviennent plusieurs fois et qu'il est possible de résumer de cette manière : Domecq (8 occurrences), Clair (7), Céna (7), Baudrillard (3), Le Bot (2), Molino (2), Fumaroli (2), Gaillard (1) et Bougnoux (1).

Or ces arguments sont de nature variée mais jamais d'ordre véritablement esthétique : l'art contemporain est "ennuyeux" ; il "ne donne pas d'émotion esthétique" ; il est "l'effet de trucages intellectuels qui dissimulent son vide et sa nullité" ; il est "sans contenu" ; il "ne ressemble littéralement à rien" ; ne "demande aucun talent artistique" ; il est "un art épuisé par l'histoire" ; il est "produit par l'excès d'historicisation" ; il "n'est plus un art critique" ; il est "l'effet d'un complot du monde de l'art et de ses réseaux, internationaux, américains ou mondains" ; c'est un "art officiel" et, enfin, il "n'existe que sous la protection du musée"⁴.

Et lorsque l'auteur reprend cette liste d'arguments, il se demande en particulier si "cette prétention à porter des jugements esthétiques sur toute œuvre d'art (n'est pas une résultante) de la démocratisation du goût et si la querelle elle-même n'est pas une illustration de cette démocratisation inévitable, en même temps qu'une dernière protestation

¹ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, op. cit., p. 16.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibidem*.

d'universalisme kantien"¹. Il dresse ensuite quelques pistes interprétatives telles que la grande nostalgie des critères esthétiques, la nostalgie d'une communauté collective autour de l'œuvre d'art ou encore celle de la religion de l'art, ainsi que l'idée d'une "invasion démocratique"².

Or cette invasion démocratique incriminée et probable a ses raisons. Il faut noter qu'après des années 1980 euphoriques, les années 1990-1991 sont celles d'un effondrement du marché de l'art, inséparable de la crise économique des pays développés. On assiste alors, dès 1992, à la fermeture d'un certain nombre de galeries de création et, en rapport avec les mouvements immobiliers, au déménagement des autres galeries vers d'autres quartiers. L'Etat se voit alors contraint à certaines interventions telles que l'achat du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC), la relance des commandes publiques, les achats des Fonds Régionaux (FRAC) ou les aides aux résidences d'artistes, mais aussi la fonctionnarisation du métier d'artiste et l'académisation de sa position, ainsi que la médiatisation des œuvres les plus hermétiques et les plus banales³.

C'est donc à ce moment-là "où le marché est le plus bas mais aussi où le monde de l'art est le plus contrôlé par l'Etat" que naît la polémique. Rappelons aussi que la politique culturelle de l'époque connaît des changements depuis 1981, puisque le budget du ministère de la culture double dès 1982... et triple entre 1981 et 1983, soit autant de sujets de doléances possibles pour les détracteurs de l'art contemporain qui, paradoxalement, ne comprennent pas un tel engagement étatique pour un art aussi impopulaire.

Car l'enquête réalisée à la demande de l'Etat, publiée par *Beaux-Arts Magazine* en 1992, aboutit notamment à ce résultat que l'opinion française ne cautionne pas l'art de son époque. Parmi les résultats de cette enquête, notons que 57 % des français identifient l'art à la peinture, que 93 % différencient l'art de la culture et 92 % l'art de la création même ! Aussi Raymonde Moulin fait-elle savoir, dans ce même magazine, que "Le goût majoritaire n'est pas orienté vers l'art actuel (mais plutôt) vers les stéréotypes romantiques, bref que les Français voient l'art contemporain exactement comme ses adversaires d'*Esprit*, de *Télérama* et de *l'Evénement du jeudi*"⁴.

L'action publique menée tambour battant par l'Etat n'aura donc contribué en rien à

¹ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, op. cit., p. 22.

² *Ibidem*, pp. 23-32.

³ *Ibidem*, pp. 38-40.

⁴ *Ibidem*, (citée in).

faire connaître et revaloriser un art que le public continue à ignorer. Celui-ci en effet continue à "consommer de la culture" mais "l'art de la haute culture se trouve marginalisé par la culture commerciale (...) (et d'ailleurs) non seulement la distinction entre un haut et un bas ne vaut plus, mais même la communauté d'appartenance n'a plus de sens, sinon sous des formes régressives comme le karaoké"¹.

Il semble donc que la crise de l'art contemporain soit à la fois "la crise de la représentation de l'art et la crise de la représentation de sa fonction", nous dit en conclusion Yves Michaud. Elle est donc aussi crise des utopies et c'est précisément en cela qu'elle apparaît comme déprimante. Car si l'on se demande pourquoi l'Etat français de la fin du XXème siècle continue à s'engager à ce point dans l'art contemporain, c'est "parce que tous les ministres, de Malraux à Lang, de Duhamel à Trautmann, ont affirmé que la culture est le ciment social et que celui-ci doit être renforcé à coups d'injections culturelles et artistiques"². Or si cette idéologie peut s'avérer légitime, elle est néanmoins erronée car "l'art (cessera) d'être en crise le jour où nous aurons de nouveau vraiment besoin de lui (...) la tâche de ceux qui aiment l'art pour lui-même et non comme religion est (donc d'abord) de dénoncer la comédie du Grand Art"³.

S'interroger sur l'art contemporain supposait en somme de définir ce que signifie cette expression, dans son acception historique d'abord, mais aussi esthétique. Et c'est au cours de cette définition déjà qu'il a été possible d'entrevoir les rudiments de conflits possibles entre les adeptes d'un art moderne et ceux d'un art contemporain, dans la mesure où l'un, comme l'autre, s'ancrent dans une histoire et dans une esthétique particulière. Ces débats et conflits ont d'ailleurs été effectifs, touchant au système culturel ou aux productions artistiques elles-mêmes, dès les années 60, soit dès le début de ce que nous appellerons l'art contemporain ou encore -s'il en est- l'art avant-gardiste de la seconde moitié du XXème siècle. Et le débat est toujours vif, puisqu'il donne lieu à de nouvelles publications, en ce début de XXIème siècle encore, comme en atteste l'essai de 2005 de Marc Jimenez intitulé *La querelle de l'art contemporain*.

Il apparaît en effet, dans quelques propos, que l'esthétique contemporaine ne se lise pas comme a pu se lire celle qui l'a précédée, et, de ce fait, qu'elle nécessite une forme d'éducation et un *a priori* positif pour pouvoir espérer être appréciée à sa juste valeur. Ce

¹ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, op. cit., pp. 60-61.

² *Ibidem*, p. 265.

³ *Ibidem*, p. 269.

sera notamment l'objet de nos paragraphes futurs que d'interroger plus assidûment ses caractéristiques artistiques et ses effets esthétiques spécifiques, en vue cette fois d'une approche plus ontologique que politique de l'objet d'art.

Mais cette première approche a pu faire émerger un constat notoire : cet art nouveau - malgré l'usage consacré de cette expression en histoire de l'art- ne reçoit pas davantage la caution d'un public d'intellectuels que d'un public ordinaire. En tout cas pas systématiquement, comme en attestent les différents relevés de publications effectués dans la bibliographie de Laurent Danchin. Reportons-nous également à la remarque de Raymonde Moulin qui pointait, dans la revue de *Beaux-Arts Magazine* de 1992 portant sur l'enquête "L'art et les Français", que l'opinion française, dans son ensemble, concordait parfaitement avec les thèses discriminatoires formulées à l'encontre de l'art contemporain et émises par les prétendus initiés mêmes.

Et laissons, dans un premier temps, cette opinion s'exprimer sur certaines réalisations de Christo et de Daniel Buren, grâce notamment à l'approche sociologique de Nathalie Heinich, avant de pouvoir examiner, en un troisième chapitre, la réception donnée à l'œuvre de Günther Von Hagens.

2. Un art "exposé aux rejets" par le "grand public"

Nathalie Heinich, sociologue, s'est spécialisée dans les professions artistiques et les pratiques culturelles depuis 1981. Dans un ouvrage tout à fait récent, intitulé *Pourquoi Bourdieu* (2007), elle rend hommage à son maître, dont elle a notamment retenu la féconde sociologie d'enquête. C'est ce qui lui permet, selon ses propres termes, de pratiquer davantage une sociologie à partir de l'art qu'une sociologie de l'art à proprement parler, s'appuyant à la fois sur une méthode empirique, analytico-descriptive et compréhensive. Elle choisit en effet de préférer la compréhension à la critique pure et simple, ce qui donne à ses propos de 1998 -dans l'ouvrage intitulé *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas-* un ton pacifié, voire humoristique, sur un sujet hautement conflictuel.

Au niveau méthodologique, l'auteur s'est évertuée à analyser la réception de certaines œuvres contemporaines, à partir des multiples points de vue collectés grâce à une enquête, effectuée en 1985 pour l'association ADRESSE, avec l'aide du Service du Ministère des Transports et dont les résultats furent publiés l'année suivante sous le titre *Ouvrage d'art, œuvre d'art : Le Pont-Neuf de Christo, ou comment se faire une opinion ?* Aujourd'hui, elle avoue que cette enquête, ainsi que celle qui a donné lieu, en 1998, à cette publication sur les

rejets de l'art contemporain, s'intéressant à la fois au Pont-Neuf emballé par Christo, aux colonnes de Daniel Buren mais aussi à la sculpture de Jean-Pierre Raynaud, au vivarium de Huang Yong Ping ou encore au "cas Pinoncelli", ne pourrait plus être commanditée par le ministère de la culture même, comme elle l'avait été à l'époque: "C'est grâce à la Délégation aux Arts Plastiques que j'ai fait mon enquête sur les rejets de l'art contemporain, mais je dois quand même préciser que je les ai eus un peu par surprise. C'était en 1993, je crois, et c'est grâce à Raymonde Moulin qu'on a arraché une subvention ; mais quelques années plus tard, je crois qu'on ne l'aurait pas eue..."¹

Risquons-nous donc à tenter de restituer l'atmosphère propre à la réception des œuvres de Christo, avant de nous intéresser à celle de Daniel Buren.

2.1. De la réception du Land Art de Christo en général et de son Pont-Neuf en particulier

2.1.1. Les artistes

Bien qu'il ne soit pas à son origine, Christo Javacheff -"qui a substitué à son propre nom son prénom christique"²- a largement contribué à l'histoire du *Land Art*, en enfermant "dans un immense suaire, un drap, ou une matière plastique quelconque"³ des sites de grande envergure, avant de les libérer à nouveau, s'inspirant en quelque sorte "de la vie religieuse – la mise à mort, le ténébreux avant la résurrection"⁴.

Aux Beaux-Arts de Sofia jusqu'en 1956, il étudie la peinture, la sculpture et l'architecture et se voit chargé d'aménager les abords du train Orient-Express pour donner aux passagers occidentaux une image positive de la Bulgarie. Mais, en raison de la forte propagande du régime en place, seuls les vrais partisans du communisme peuvent accéder au diplôme. Christo refusant alors de donner à ses toiles un style et des sujets en rapport avec le marxisme-léninisme, décide de fuir à Vienne, puis de s'installer à Paris en 1958, où il rencontre Jeanne-Claude Denat de Guillebon, entamant avec elle une longue collaboration. Emigrés aux Etats-Unis en 1964, ils commencent alors à réaliser des projets de grande envergure en intervenant de façon directe et éphémère sur des édifices, monuments ou paysages entiers.

¹.N. Heinich, "La place de la peinture dans l'art contemporain", in *Artsenat*, Forum du 27/5/03, en présence de P. Dagen, A. Quemin, Y. Gaillard, p. 6.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 56.

³. F. Dagognet, "L'art contemporain", Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 13.

⁴. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 56.

Et c'est dans la mesure où les Christo s'attachent à des lieux naturels ou à d'autres *Land* spécifiques -dans le but de révéler en cachant, grâce à du tissu servant à emballer paysages et monuments- qu'ils peuvent être considérés comme des praticiens du *Land Art*. Aussi réalisent-ils, parmi leurs plus grandes œuvres, *Iron Curtain* en 1962, *Wrapped Coast* en 1969, *Valley Curtain* en 1972, *Running Fence* en 1976, *Parasol Bridge* en 1991, mais aussi l'*Emballage du Reichstag* en 1995 et *The Gates* en 2005. Après celle-ci, c'est au projet intitulé *Au-dessus de la rivière Arkansas*, dont la réalisation était prévue pour l'été 2009, que les Christo se sont intéressés.

Parmi leurs œuvres les plus spectaculaires, notons les fameuses *Surrounded Islands*, dont le but était ceinturer de polypropylène rose fuschia les îles de la baie de Biscayne à Miami et dont la concrétisation s'est étendue de 1980 à 1983. L'effet rendu, si l'on en croit les photographies, fut, il faut bien le dire, d'une étonnante beauté puisque ces onze îlots artificiels, constitués à l'époque d'une quarantaine de tonnes de déchets de couleur brunâtre, ont été littéralement sublimés par ce tissu rose clinquant, parfaitement adapté à leurs contours.

A partir des dessins de Christo, il avait fallu, dès le mois d'avril 1981, réunir une équipe d'avocats, d'ingénieurs de la marine, d'entrepreneurs, de spécialistes de la biologie marine, d'ornithologues et experts en mammifères, mais aussi, évidemment, de couturiers en tous genres. La réalisation avait en effet nécessité l'élaboration de 79 patrons pour confectionner quelques... 60 hectares de tissu, dans une usine louée pour l'occasion, de novembre 1982 à avril 1983 !

Il s'avère en effet que chacune de ces œuvres, ayant principalement pour site les Etats-Unis, mais aussi l'Allemagne, l'Australie ou la France, a dû faire l'objet d'une multitude de démarches de conception et de réalisation. Car ces prouesses sont audacieuses en ce qu'elles "dépassent la gestion quotidienne, puisque, loin d'ensacher le petit dans le grand, Christo met plutôt le grand dans le petit"¹. Pour François Dagognet même, l'artiste peut à juste titre "s'identifier au créateur puisqu'il supprime ce qu'ensuite il rétablit"² (jouant) "de l'embaumement (...) pour mieux en appeler au temps du retour et de la renaissance"³

C'était en outre l'effet recherché par les artistes lors de l'empaquetage du *Pont-Neuf* à Paris, pour la période du 22 septembre au 7 octobre 1985. Mais cette installation a pourtant

¹. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 56.

². *Ibidem*.

³. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, éd. Dis Voir, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 1992, p. 69.

été sujette à maintes controverses, telles celles que nous rapporte Nathalie Heinich dans le chapitre intitulé "Errance, croyance et mécréance : Le public du Pont-Neuf de Christo"¹.

2.1.2. L'œuvre

Ce Pont-Neuf qui est, en fait, l'un des plus vieux de la capitale, est chargé d'importance historique et culturelle puisque William Turner, Auguste Renoir et Pablo Picasso notamment l'ont peint. Et ces données ne sont sans doute pas pour rien dans le choix de Christo et Jeanne Claude, qui ont passé dix ans de leur vie à mettre en place le projet. Il faut préciser ici que celui-ci représentait 40 876 mètres carrés de toile de polyamide dorée, et que cette toile était retenue par 13 076 mètres de corde et plus de douze tonnes d'acier, dans le but de transformer cet ancien pont en une architecture moderne presque aérodynamique. Or, comme Christo le précise lui-même : "d'une manière générale, quand on couvre, quand on emballe quelque chose, on le sublime... Ce qui est important, c'est que l'emballage crée une émotion"². Aussi François Dagognet préconise-t-il de ne pas y voir "une séquestration, une mise en cage ou un enfouissement, puisqu'on vise exactement le contraire"³.

Mais malgré l'ampleur du projet et, incontestablement, sa valeur esthétique dont nous pouvons, aujourd'hui encore, témoigner, grâce aux multiples photographies et vidéos qui ont été prises à l'époque, il ne pouvait être purement et simplement apprécié comme tel, en raison de différents motifs, à commencer par celui de son "indétermination ontologique"⁴. Dans la ligne de Duchamp et de son premier *readymade*, il n'y a pas en effet, à propos d'emballage d'objets préexistants, d'intervention créatrice à proprement parler. Par ailleurs, il n'y a rien, dans ce projet, qui soit comparable à la production artistique traditionnelle dont la principale caractéristique est d'être durable. Et enfin, il est impensable de pouvoir exposer ces œuvres gigantesques dans des musées, ou encore de les transporter, à la manière de *L'Allée de châtaigniers* de Rousseau, qui a voyagé de 1841 à 1912 ! Ces trois critères artistiques traditionnels étaient d'ailleurs déjà absents chez les "tondeurs de prairies ou badigeonneurs de rochers"⁵.

On peut comprendre alors que l'œuvre de Christo, constituant à la fois un "paradoxe

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1998.

². Christo, *Le Packaging*, in « Dynasteurs », octobre 1986, p. 58

³. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 71

⁴. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit., p. 9.

⁵. *Ibidem*, p. 10.

artistique, un cas juridique, un prototype économique mais aussi (...) un véritable casse-tête ontologique"¹, une fois ouverte au "grand public", ait suscité davantage de réactions que les habituelles expositions d'art contemporain de l'époque (et d'aujourd'hui ?) qui ne sont visitées que par les initiés. On peut comprendre que la question qui s'est alors majoritairement posée soit de cet ordre : "S'agit-il, ou non, d'une œuvre d'art ?"

2.1.3. L'approche sociologique de sa réception

Après avoir mis en œuvre la collecte d'opinions, aussi multiples que nuancées, Nathalie Heinich tente d'en dégager les principales tendances en s'appuyant notamment sur l'analyse d'Erwin Goffman² et sa conception du "changement de cadre" ou, plus exactement, de la "transformation d'un cadre primaire". Dans ce cas de figure, il s'agit d'un pont, habituellement lieu de circulation, cadre "primaire" qui devient, avec l'emballage de Christo, un cadre "modélisé", soit ici une œuvre d'art. Et le public se montre alors sensible à ce nouveau cadre, au point que Bruno Frappat écrit, dans sa chronique du *Monde aujourd'hui* des 6 et 7 octobre 1985, que le Pont-Neuf "n'est plus passage, (mais) but".

Il est néanmoins nécessaire de distinguer trois catégories de réactions bien spécifiques face à cet événement, soit : "d'une part, les "re-modélisations", qui opèrent à travers des interactions ; d'autre part, les "réappropriations", qui opèrent à travers des actions individuelles enfin, les "réinterprétations", qui opèrent à travers les échanges verbaux"³.

Dans la ligne des travaux d'Erwin Goffman en effet, dès lors qu'un objet est soumis à une première modélisation, il est susceptible de subir plusieurs modélisations successives. Aussi le Pont-Neuf qui, de fonctionnel, est devenu événementiel, a-t-il pu adopter toute une série de re-modélisations de la part du public soucieux de se "réapproprier l'objet ainsi confisqué parce que dénaturé"⁴. Et lorsque cette re-modélisation prend la forme de la métaphore, on assiste, à la même époque, à l'affichage de ce slogan, sur la façade... de la Samaritaine : "Moi la Samaritaine m'emballé", au risque d'entretenir le doute sur les finalités de l'œuvre de Christo : celui-ci cherchait-il, comme le grand magasin, des débouchés lucratifs à son entreprise ? Lorsqu'elle est mimétique, tels ces lycéens qui, sous la direction de leur professeur de lettres, emballent le mur de leur établissement, ce geste

¹ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit., p. 11.

² E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, éd. Minuit, Paris, 1991.

³ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit. p. 15.

⁴ *Ibidem*.

peut être interprété comme une manœuvre de démystification, ou de "re-modélisation réussie", dans la mesure où la classe attribue elle-même un sens spécifique à l'emballlement.

Et cette re-modélisation peut devenir encore plus parodique lorsque c'est un bouquiniste du quai Conti qui, "à la grande joie des passants (...) emballe sa propre chaise (...) dans une vieille couverture retenue par une ficelle, avec un panneau grossièrement tracé à la main : "emballé par moi-même"¹. Ou encore lorsqu'un ouvrier fait oralement cette remarque "emballer, emballer, c'est bien joli mais ils vont le livrer où ?", ou qu'un père enfin dit à sa fille : "tu vois Bibiche, comme on a beaucoup d'argent, on met de la moquette sur les ponts". Tous ces exemples relèvent de la pure parodie et de sa visée démystificatrice, puisqu'ils font totalement abstraction de toute procédure de légitimation artistique. Enfin, parmi les autres re-modélisations possibles, figurent encore le mode "scénique" lorsque le Pont-Neuf sert de décor à un bal costumé, ou encore le mode "commercial", non seulement pour l'entreprise Christo qui contrôlait la diffusion de photographies et cartes postales, mais aussi pour les bouquinistes et autres commerçants des parages.

Mais il faut ensuite distinguer ces actes de re-modélisation interactive et d'autres actes, individuels cette fois, de réappropriation de l'objet dans la mesure où "toutes ces stratégies familières de fabrication de fétiches n'ont pas la même forme ni le même statut"² : il peut s'agir de récupération de morceaux de tissus trouvés sur le pont même ou de photographies personnelles prises en ce lieu, mais aussi d'actes plus illicites consistant à laisser des graffitis ou encore à s'adonner à la lacération du tissu le jour du démontage. Car si ce pont appartient juridiquement à l'Etat et à la ville, les habitants du quartier peuvent considérer qu'il leur appartient symboliquement, ainsi que l'exprime un couple de commerçants âgés, sur le quai de la Mégisserie : "On aimait bien notre Pont-Neuf".

De même, un courrier des lecteurs paru dans *Le Monde* des 6 et 7 septembre fait-il état de cette déception : "Quant au public, il n'y a pas à son profit offre de spectacle, mais simplement subtilisation du Pont-Neuf à son détriment (...) j'avais le cœur serré comme devant une mise en bière ; je m'en voulais de n'avoir jamais accordé jusqu'alors au pont l'attention et la tendresse qu'il requiert dans son ensemble et dans ses détails. J'ai hâte de le redécouvrir et de me racheter". Le regret de n'être ni acteur ni même spectateur de l'œuvre apparaît ici clairement, ainsi que l'aveu de n'avoir pas été, jusqu'à présent, un public à la hauteur. Signalons d'ailleurs que, si Christo avait eu vent de cette remarque, il aurait estimé

¹ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit., p. 17.

² *Ibidem*, p. 18.

son œuvre réussie puisque son objectif principal reste de faire redécouvrir les monuments ou sites naturels d'un œil neuf et enthousiaste, dès lors qu'ils ne seront plus masqués par l'emballage !

Et en ce qui concerne en outre cette interaction privé-public, la sociologue nous éclaire de ses lumières lorsqu'elle précise : "On voit là toute l'ambiguïté de l'opération qui, parce qu'elle opère publiquement la privatisation temporaire d'un bien public, permet au public une privatisation au second degré, dont la principale fonction serait donc de rendre supportable cet acte d'appropriation, d'annuler, par la consommation active du spectacle, l'effet de spoliation".¹ Qu'il s'agisse en effet d'actes de réappropriation symbolique se manifestant par la formulation "notre Pont Neuf", ou réelle par la subtilisation d'un morceau de tissu ayant servi à l'envelopper, le public se trouve, ici, mis en position d'acteur consentant de l'œuvre, comme seule voie potentielle d'accès à celle de public conquis et satisfait.

Ces démarches enfin de recadrage d'un objet décadre comme tentatives de remettre du sens, peuvent prendre la forme de réinterprétations spontanées ou sollicitées par l'enquêteur. Elles portent alors davantage sur le contenu que sur la forme du cadre, en tentant de rapporter l'événement à des situations ou registres familiers et traditionnels, comme en attestent ces remarques émanant respectivement d'un ouvrier de chantier et d'une animatrice : "Les tableaux, ce sera le 23" et "L'exposition, c'est pour demain". Et qu'il s'agisse d'un jeune cadre ou d'une retraitée, l'incompréhension face à l'œuvre est aussi grande puisque le premier s'exclame : "L'œuvre d'art, c'est le pont lui-même, c'est pas l'emballage" et que la seconde affirme : "Non pour moi ce n'est pas de l'art. Enfin c'est peut-être de l'art moderne. Il faut vivre avec son temps".

En outre, à défaut d'interroger le statut artistique, c'est parfois le statut esthétique qui est évoqué lorsque la description de l'œuvre s'en tient à évoquer les textures et les couleurs ou lorsqu'une enseignante s'exclame : "Sensuellement parlant, c'est formidable ! On se penche sur cette œuvre d'art, on la touche, on la caresse". D'autres registres sont encore susceptibles d'être convoqués puisque la même enseignante peut s'intéresser à des considérations techniques : "Je sais que c'est 40 000 mètres carrés de tissu" ou qu'un passager de bus peut, de son côté, interroger la fonctionnalité de l'œuvre : "C'est un scandale ! Quand on pense qu'il faudrait des scanners dans les hôpitaux !"

¹ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit., p. 21.

Mais c'est sans doute le registre économique qui suscite le plus de commentaires pour la plupart du public, telle cette fleuriste qui avoue : "Je sais que ça coûte plusieurs millions, c'est tout ce que je peux vous dire". Un jeune cadre, de son côté, s'exclame : "Je crois qu'il y a une participation de la ville ou de l'Etat, mais comme on ne veut pas le dire, la vérité on ne la connaît pas" et un responsable d'une société d'audiovisuel ne croit pas qu'on lui dise "toute la vérité" à propos du financement par les dessins préparatoires, dont il évalue le prix à "environ 5000 francs".

Or, pour Nathalie Heinich, ce dernier exemple "illustre bien les limites du travail d'information opéré par les soins de l'entreprise Christo (...) (puisqu'un) jeune cadre supérieur parisien (...) témoignant d'une telle sous-estimation (...) laisse à imaginer l'ampleur des difficultés d'assimilation qui ont dû se poser à l'homme de la rue !"¹ Et c'est face à ce "vide creusé dans l'économie ordinaire par la "pure dépense" et par celui que représente un phénomène inclassable, que le public est tenu de faire "des hypothèses ayant cours dans différents registres, et plus ou moins proches de la réalité, plus ou moins justes donc"².

Si les réactions ont en effet été si diverses, tant dans les opinions émises que dans les conduites adoptées, c'est précisément à cause de ce statut indécidable de l'œuvre elle-même : "ni totalement œuvre d'art, ni totalement monument, ni totalement publicité, ni totalement entreprise commerciale ; ni vraiment peinture, ni vraiment sculpture, ni tout à fait décorative, ni tout à fait couture, mais un peu de tout cela quand même".³ Et c'est d'ailleurs cette question de l'indécidabilité de l'œuvre qui posera aussi problème en ce qui concerne les réalisations de Günther Von Hagens, sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

Notons enfin que, bien que Christo ait eu des démêlés avec la justice, jusqu'à ce que celle-ci accorde finalement le statut d'œuvre d'art à l'emballage du Pont-Neuf, cette initiative individuelle et éphémère n'a pourtant pas soulevé d'opposition comparable à celle dont ont été l'objet d'autres réalisations de Christo : la *Running Fence* ("clôture fuyante") en Californie, par exemple, mettait en jeu les propriétaires agricoles et les *Surrounded Islands* ("îles entourées") de Miami pouvaient compromettre la faune et la flore locales, malgré la participation effective de spécialistes.

Elle n'a pas non plus subi d'effets de désapprobation massive par le public

¹ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit. p. 27.

² *Ibidem*, p. 28.

³ *Ibidem*, p. 30.

comparables à ceux qui concernent les colonnes du Palais-Royal à Paris, réalisées par Daniel Buren et faisant également l'objet de l'enquête de Nathalie Heinich.

2.2. Les colonnes de Buren : des effets artistiques contestés

Après une brève présentation du contexte de l'affaire, nous nous proposerons d'aborder celle-ci sous son angle politico-juridico-médiatique, de façon à rendre compte de la diversité des corps d'appartenance professionnelle et des modes d'opposition à cette œuvre, avant de pouvoir d'envisager, en un troisième paragraphe, l'approche sociologique de sa réception.

2.2.1. Le contexte de l'affaire

Le terme "d'affaire" est précisément celui qu'utilise la sociologue, puisqu'elle en fait même l'analogie avec l'affaire Dreyfus : "plus encore qu'à la querelle des anciens et des modernes, limitée au cercle clos des lettrés, on est tenté de comparer cette célèbre "affaire Buren" avec l'affaire Dreyfus : même désaccord public, massif et fortement politisé, à quoi s'ajoute -centrale dans la première, secondaire dans la seconde- une dimension antisémite"¹. Et si, dans les deux cas, elle se termine par "la victoire du juif attaqué par le parti de l'ordre", c'est bien l'Etat qui, dès le début de cette seconde affaire, prend le parti du juif incriminé !

L'œuvre trouve en effet son origine dans une commande passée, en Juin 1985, par Jack Lang, alors Ministre de la Culture, à l'artiste Daniel Buren, à qui il est proposé d'intervenir dans le cadre du réaménagement du site du Palais Royal : il s'agit de réaliser une installation destinée à la Cour d'honneur -alors utilisée comme parking- intitulée *Les deux plateaux* et "constituée de colonnes rayées noir et blanc -la largeur des bandes reprenant le standard utilisé par l'artiste dans toutes ses œuvres- et dont la hauteur en surface varie selon la profondeur du sous-sol, révélé par des ouvertures grillagées où s'écoule de l'eau"².

Or pour François Dagognet : "L'artiste veut sauver l'environnement, plus qu'il ne cherche à s'en moquer ou le démolir (...) il vise à sortir la place publique ou le bâtiment de la banalisation (...) Buren a inventé le premier cette gigantesque anamorphose. On ne

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op.cit., p. 36.

². *Ibidem*, p. 39.

saurait le reprendre, sous peine de se disqualifier"¹. En outre, il nous "restitue l'espace, alors qu'antérieurement il était diminué, confisqué et même supprimé"².

Cette œuvre contemporaine pourtant, de par ses caractéristiques esthétiques générales, ne saurait susciter d'emblée l'approbation de la majorité du public. En dehors de sa particularité, elle fait par ailleurs suite à d'autres scandales³, tels ceux de la *Tour Eiffel* ou du *Balzac* de Rodin, et, beaucoup plus récemment, celui de la *Pyramide du Louvre* par Leoh Ming Pei ou encore, comme nous venons de le voir, celui de *l'Empaquetage du Pont-Neuf* par Christo.

Enfin, la configuration politique de l'époque compliquait encore les choses puisque c'est un ministre de gauche, en l'occurrence, qui a promu le projet, alors qu'il fut achevé par un gouvernement de droite. Et, pour complexifier encore la situation, ce même ministre de gauche a été remplacé par un de droite qui héritait, du fait de son statut de Ministre de la Culture, d'un projet avant-gardiste faisant naturellement scandale à droite ! Soit autant de complexité politique déjà largement abordée en notre premier chapitre.

De même que pour l'œuvre de Christo, celle de Buren fait l'objet d'une enquête sociologique portant sur la réception des œuvres contemporaines commanditée par l'Etat même. Aussi le compte-rendu administratif de la fameuse affaire s'appuiera-t-il également sur la documentation provenant des archives de la Délégation aux Arts Plastiques, ainsi que sur celles de la Direction du Patrimoine du Ministère de la Culture.

De cette documentation fait donc partie le matériel sociologique que constituent les différentes opinions exprimées par écrit par les différents visiteurs sur les palissades du chantier du Palais Royal. Leur analyse fera l'objet de notre prochain paragraphe, après avoir d'abord resitué l'affaire Buren au plan politico-juridique.

2.2.2. L'affaire politico-juridico-médiatique

Après une commande passée en Juin 1985, les travaux commencent à peine début août mais, le 7 déjà, paraît un premier article, dans *Le Figaro*, accusant Jack Lang de "revoir et de corriger un ensemble monumental qui, en soi, est parfait et qui, pour revivre, n'avait nul besoin d'une massive accumulation d'apports contemporains. Cette miraculeuse oasis qu'est le Palais-Royal ne demandait (en effet) qu'à être amoureusement entretenue

¹. F. Dagognet, *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de la marchandise*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1989, p. 213.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 152.

³. Cf. Troisième Partie, chap. 1.

(alors qu'au contraire on va) semer dans le jardin une série de hochets superfétatoires qui n'ont rien à faire en ces lieux". Or ce premier article n'est que le premier d'une série de... 225, répartis sur 45 organes de presse, qui alimenteront une campagne de plusieurs mois !

La mobilisation politique, elle, débute le 15 août, lorsque le Parlement aborde la question du coût de l'ouvrage. Le ministre répond alors qu'il est estimé à 9,5 millions de francs, rendant le projet conforme à la politique de commande publique. Mais, dès le 7 octobre suivant, celui-ci est officiellement présenté à la Commission Supérieure des Monuments Historiques. Une discussion s'engage alors sur le terrain du respect du patrimoine et des valeurs du passé, sur la fonction future de l'œuvre, ainsi que sur sa pertinence quant à la hiérarchie artistique. Quelle en est donc sa priorité : le maintien ou non d'une place et d'une Cour d'honneur, ou sa subordination à une œuvre nouvelle ?¹ Mais il s'avère qu'après discussion de ces différents arguments, le vote défavorable l'emporte, avec quinze voix "contre", trois voix "pour" et deux abstentions.

Et, alors que les travaux s'engagent plus avant, une seconde question est adressée au Parlement, le 5 décembre, concernant le coût de l'œuvre et la motivation à poursuivre, malgré l'avis défavorable susmentionné. Le ministre rétorque que "l'intérêt supérieur présenté par ce projet pour la création artistique française justifiait qu'il y soit donné suite (...) et que le coût de l'œuvre proprement dite est de 7 millions de francs", soit une somme inférieure à ce qu'aurait coûté le revêtement de la cour par un pavement en pierre dure. Dès le 20 décembre, le public peut juger *de visu* l'effet produit par l'œuvre de Daniel Buren, puisqu'une maquette est déposée au Centre National des Arts Plastiques.

Mais le 15 janvier, de nouveau, le projet est contrecarré : c'est en effet la date de la première action en justice devant le Tribunal Administratif de Paris, suite à une requête des riverains du Palais-Royal et de la Société pour la Protection de l'Esthétique et des Paysages de la France. Cette date marque l'ouverture d'un débat juridique et de l'implication de huit associations contre le projet de Daniel Buren ! Puis ce seront les citoyens, par le biais des pétitions, qui participeront à ce combat.

Aussi le 29 janvier, Jacques Chirac, alors Maire de Paris, prend-il un arrêté interdisant la poursuite des travaux. Le 13 février pourtant, la préfecture autorise la reprise de ceux-ci... lesquels seront de nouveau arrêtés le 20, par le Tribunal administratif, selon différents motifs relatifs au non-respect de la procédure administrative.

¹ N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op. cit., p. 41.

Malgré un argument d'ordre esthétique émanant du Ministère de la Culture, qui avance que "cette œuvre originale d'un artiste réputé s'intègre dans les lieux et les met en valeur", c'est le Conseil d'Etat qui, le 12 mars, confirme le jugement du Tribunal Administratif. Et le 21 du même mois, Jacques Chirac signifie un nouvel avis défavorable au Directeur de la Construction et du Logement.

Un tract parfaitement anonyme a également pour fonction d'interpeller les Parisiens sur "la folie" qui se prépare mais, parallèlement, un manifeste de soutien à Daniel Buren paraît dans *Le Matin* et *Libération*. Et, en mars toujours, François Léotard, succédant à Jacques Lang au Ministère de la Culture, fait faire un devis de remise en état de la Cour, auquel fait suite une demande similaire émanant de l'Académie des Beaux-Arts.

Le 17 avril, c'est le Comité de Défense du Palais-Royal qui organise une conférence et distribue un tract faisant état d'arguments esthétiques ("l'harmonie est brisée"), mais aussi juridiques (des "irrégularités" ont été commises), ainsi que financiers : la remise en état ne coûterait que cinq millions au lieu des dix escomptés ! Mais le 22 avril, de nouveau, ce sont les partisans de l'artiste qui proposent de signaler au ministre que "plus de 450 personnes" -dont des personnalités appartenant au milieu de l'art- se sont déjà prononcées en faveur du projet.

Le 29 avril pourtant, la Commission Supérieure des Monuments Artistiques est priée de rappeler clairement ses motifs, dans la mesure où la réalisation est sur le point de s'achever. Le rapporteur mentionne à la fois les arguments esthétiques et les incohérences administratives. Mais, face aux arguments esthétiques et philosophiques des défenseurs du projet, totalement conformes à une tradition qui accorde la confiance aux artistes, l'ensemble de ces arguments contradictoires porte en fait préjudice au projet et seules onze voix sur quarante-neuf se prononcent pour l'achèvement de l'œuvre ! Le risque évoqué par le rapporteur est en effet la jurisprudence "qui pourrait faire craindre pour le respect des droits des créateurs précédents". Et, en ce qui concerne le reproche majeur à adresser au projet plastique, il s'avère être "choquant parce qu'inadapté, déplacé et sans justification fonctionnelle". A noter donc, au passage, que l'argumentation d'ordre esthétique a été omise ici !

Aussi, pas plus tard que le 2 mai, l'artiste se retourne-t-il contre le ministre, au motif qu'aucun "principe ne permet à l'administration d'entraver l'exercice par un auteur de ses prérogatives de droit moral" et que "les agissements du ministre menaçant l'œuvre (...) sont non susceptibles d'être rattachés à l'exercice d'un pouvoir appartenant à l'administration".

Trois jours après effectivement, François Léotard décide l'achèvement de la réalisation de l'œuvre, au motif principal que "les tribunaux français affirment l'obligation d'achèvement d'une œuvre en raison du droit moral de l'artiste qui doit demeurer un principe essentiel dans l'application des décisions administratives". Daniel Buren se désiste alors, le même jour, de son action en référé... Mais, grâce à une autre pétition, les opposants appellent l'homme de la rue à manifester directement son mécontentement aux autorités politiques.

Et le 13 mai 1986, la Société pour la Protection des Paysages et de l'Esthétique de la France présente un recours contre l'autorisation des travaux... qui n'en reprennent pas moins le 26 du même mois, pour s'achever sans autres péripéties notoires puisque, dès le 17 juin, le Tribunal Administratif de Paris rejette cette demande de suspension des travaux.

Malgré cela pourtant, les pétitions continuent à être distribuées sur le site, tel ce tract intitulé "Manifeste du zèbre" et signé "Initiative Dérisions", qui incite notamment le public à "détruire le Palais-Royal et ses orgueilleuses colonnades qui sont, finalement, une injure aux colonnes de Buren et à tous les zèbres de la terre"¹. L'artiste, de son côté, devra aussi porter plainte en réparation contre l'article du *Figaro* du 11 juin rédigé en ces termes : "de toute façon, quoi qu'il advienne de son temple grec en costume de zèbre, que M. Buren se console. Son nom, jusqu'ici connu des seuls privilégiés, est maintenant célèbre. Gageons que bientôt, comme celui du préfet Poubelle, il deviendra commun, et cette fois, non point pour désigner le contenant, mais un déchet monumental. Une manière de gloire immortelle, en somme !"². Or, la journaliste ne croyait pas si bien dire puisque, dès le mois suivant, le prix de la Biennale de Venise sera attribué à l'auteur des *Deux Plateaux* !

Ceci n'empêchera pas, néanmoins, d'autres mesures de contestation, telle la Pétition pour l'abolition des colonnes de Buren en provenance de l'Union des Français de l'Etranger qui souhaitent rendre hommage aux illustres personnalités qui "hantent ces cours et couloirs (...) et qui "demandent justice et réparation", soit, dans le désordre, "Richelieu, Anne d'Autriche, Philippe Egalité, Camille Desmoulins, Charlotte Corday, Napoléon Bonaparte, Jean Cocteau etc..."

Ceci n'empêchera pas non plus, malgré le rejet de la requête contre l'autorisation préfectorale émanant, le 15 décembre 1986, du Tribunal Administratif de Paris, que

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op.cit., p. 48.

². *Ibidem*.

parvienne au Ministre, en février 1987, une lettre signée de l'Association pour la sauvegarde du Palais-Royal nouvellement créée !

Ceci n'empêchera pas, enfin, le *Figaro* du 23 mai 1988 d'invoquer des raisons de non fonctionnalité (accès des camions d'élagage des arbres désormais impossible) et même de sécurité comme motif de destruction du nouveau site puisque "si un incendie se déclarait au Palais-Royal", les voitures des sapeurs-pompiers ne pourraient y accéder.

Mais ce n'est que sept ans après le tout début de l'affaire, soit le 28 décembre 1992, qu'on assiste véritablement à son dénouement juridique, dans la mesure où pas moins de quatre arrêtés du Conseil d'Etat rejettent toutes les requêtes concernant l'abandon des travaux d'aménagement de la Cour du Palais-Royal ! Et malgré l'anathème jeté par le *Livre bleu-blanc-rouge* qui conclut de cette affaire qu'on assiste à "une disparation des règles, des normes, des modèles et du goût" et l'analogie qui peut être faite avec l'implication politique nazie ou soviétique dans la production artistique du début de siècle, c'est l'artiste Daniel Buren qui fut le vainqueur de cette affaire hautement politico-médiatique et qui a, de ce fait, permis à la jurisprudence d'avancer quelque peu.

Comme son contemporain Christo pourtant, il a dû subir les critiques, parfois violentes, de ce que l'on appelle le "grand public" ou le "tout public", lesquelles ont également été proposées à l'examen de Nathalie Heinich.

2.2.3. Sociologie de la réception des colonnes de Buren

Dans le but d'y voir plus clair dans les différents types de rejets qui se sont exprimés à partir de cette œuvre, la sociologue choisit de s'intéresser sélectivement aux propos négatifs qui figurent sur les palissades de chantier, récupérés par le F.R.A.C. Ile-de-France, qui sont théoriquement, aujourd'hui encore, consultables sur place et dont le relevé exhaustif a été effectué par des étudiants. Il est en effet question d'un matériel ethnographique particulièrement riche en ce qu'il recueille, de manière libre et spontanée, les points de vue des visiteurs du site et en ce qu'il permet une approche absolument empirique et exhaustive de ceux-ci : il s'agit effectivement d'arguments collectés en situation réelle d'une part, et d'une prise en compte de toutes les opinions négatives d'autre part, au nombre de 291, à l'exception donc des points de vue neutres ou positifs, des jeux de mots ou inscriptions sans rapport avec le chantier.

Nathalie Heinich a ensuite classé ces arguments négatifs à l'encontre de l'œuvre

contemporaine de Daniel Buren en six grands registres, parfois précisés par des sous-rubriques, comme, par exemple, le registre "esthétique" dont il faut distinguer les arguments traitant de "l'inesthétique", de "l'inauthenticité", de "la trivialité du référent" ou "du matériau". Car c'est, selon Nathalie Heinich, la condition *sine qua non* pour "un travail de repérage des constantes présentes dans une situation délimitée par les acteurs eux-mêmes et de mise en évidence des lignes de cohérence permettant de reconstituer la logique des actions en question"¹.

Or, en nous penchant plus précisément sur ces catégories, il apparaît que l'argument qui comporte le plus d'occurrences soit d'ordre purificateur, c'est-à-dire qu'il concerne tout ce qui relève du pur et de l'impur et "tout ce qui vise à préserver l'intégrité d'un être, d'un lieu, d'un objet, contre les attaques, les dégradations, déformations"². Pureté, intégrité, propreté et santé sont ainsi les valeurs défendues, auxquelles il faut associer les idées de classement, qualification, rangement, séparation et authentification. Aussi, parmi les 88 occurrences qui ont trait à l'argumentation de type purificateur, relève-t-on des propositions telles que "ça gâche la maison de Colette et de Molière", "Michel-Ange et Léonard de Vinci doivent se retourner dans leur tombe", ou encore "les artistes authentiques respectent les œuvres des prédécesseurs".

L'allusion à la salissure est plus nette encore dans des formulations du type "gardez la France propre, enlevez-moi ces horreurs", ou encore dans l'exclamation "d'immonde bordel". Et elle se teinte même de scatologie lorsqu'elle prend cette forme "c'est moche et c'est caca", la France emmerde la laideur social-démocrate" ou encore "les burnes de Buren caca". Cette recherche effrénée de la pureté peut en outre prendre la couleur de la pornographie lorsqu'elle se manifeste par ces rejets indignés : "des prépuces coupés, bites endeuillées par le juif Buren".

Lorsque, par ailleurs, cette perspective xénophobe alimente les remarques des passants, il faut alors se faire le témoin de ce genre de propositions : "Buren Buchenwald", "dehors colonnes socialistes juives", "après avoir été massacrés on les invente massacreurs de sites", mais aussi "outrage juif à la France" ou encore "c'est tout à fait le mauvais goût d'un juif". Cette recherche de pureté peut également se manifester dans des remarques évoquant l'anormalité même de l'artiste : "Buren est un prétentieux et un anormal", "sa mère a dû rêver de zèbres pendant neuf mois" ou encore "les fous sont parfois reconnus

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op.cit., p. 58.

². *Ibidem*, p. 59.

comme des génies reconnus, mais ceux qui se prennent pour des génies ne deviendront que des fous reconnus". Et elle peut enfin ravalier l'œuvre au rang d'un lieu tout juste bon pour les bêtes, comme en attestent ces formulations : "monument destiné à faire peur aux oiseaux" ou "merci Buren, mon chien pourra pisser".

En seconde position, après le registre purificateur, vient le registre esthétique, avec 51 occurrences. Parmi elles, c'est le doute quant à la beauté de l'œuvre qui s'exprime par des affirmations telles que "Cour d'honneur = Cour d'horreur", "c'est moche" ou "c'est vraiment trop vulgaire". Mais c'est aussi le doute quant à la légitimité de l'objet artistique que l'on voit poindre dans ces remarques : "faux marbre, faux porphyre" ou "choquer c'est le but". Ou c'est encore la trivialité du référent qui est incriminée : "cela a dû être fait à la mémoire des camps de concentration et des déportés", "c'est anthracite comme des mines du Nord ou des crayons debout", "c'est le cimetière du bon goût français" etc.

Et c'est globalement le même nombre d'occurrences qui relèvent du registre civique, soit de la défense de l'intérêt général, se manifestant notamment par l'accusation adressée aux pouvoirs politiques et s'exprimant en ces termes : "non au vandalisme socialiste", ou "dehors colonnes socialistes juives", ou encore "c'est notre patrimoine, pas celui de Lang", mais aussi "la folie socialiste ne remplacera pas le bon goût des rois guillotins. C'est pour des abus comme ça qu'il y a eu la Révolution : A quand la suite ?"

L'argumentation de type économique, elle, est manifeste mais moindre, et s'exprime par des remarques de ce type : "qui va payer cette saloperie ?", "le Centre Pompidou 100, 1000, 10000 fois plus cher..." "Et on paie des impôts pour ça !" mais aussi "il y en a qui crèvent de faim, pas seulement à l'étranger mais dans notre pays la France. Alors au lieu de venir en aide à ces malheureux on dépense l'argent pour la construction d'une connerie monumentale".

Les registres herméneutiques et "réputationnels" sont également évoqués à raison de 10 occurrences (comme celui de l'économie). En ce qui concerne le premier, il se verbalise notamment par des formules telles que "je ne comprends rien" et le second par des exclamations en rapport avec le déshonneur national : "un déshonneur pour la France", "sous la gauche et sous la droite la pauvre France se dégrade !" "Pourquoi le scandale doit gâcher l'art ?" ou encore "on a honte d'être français !"

En ce qui concerne, enfin, les domaines de l'éthique et du fonctionnel, des affirmations se montrent préoccupées par le chômage : "face aux trois millions de chômeurs non indemnisés, 80 % des gens sont contre", ou par l'utilitarisme de l'œuvre : "à quoi ça

sert ?", ou encore par la nostalgie de la civilisation : "avant ce fut un parking, c'était au moins civilisé".

Et dans une ultime rubrique appelée "divers" puisque les propos n'ont plus de rapport avec les catégories précitées, Nathalie Heinich pointe 25 affirmations telles que "mieux vaut voir ça que d'être aveugle mais quand même !" Et s'il eut été possible de classer ces différents énoncés selon leur nature rhétorique et pas selon leur contenu argumentatif, d'autres fonctions seraient encore apparues, telles leurs vertus persuasives et non plus seulement argumentatives, mais aussi, le cas échéant, leurs caractères performatifs plutôt que simplement constatifs. Ainsi le fait, par exemple, de signaler sur les palissades que les opposants aux projets sont extrêmement nombreux est-il déjà un acte visant à prouver que leurs revendications sont légitimes d'une part et à entraîner de nouveaux partisans à cette cause d'autre part.

La méthode utilisée aboutit ainsi à situer cette affaire "au confluent d'une exigence purificatoire de défense de l'authenticité, d'une exigence civique de défense de l'intérêt général et d'une exigence esthétique de défense du bon goût"¹. Et c'est précisément "cet appel à des registres hétérogènes, motivé par la complexité des valeurs en jeu, (qui) contribue sans doute à expliquer que l'affaire n'ait pu se résoudre par un (simple) accord". Ici, seule la loi a pu trancher, ce qui laisse augurer qu'il ne s'agissait pas d'un élémentaire "problème de goût, (d') un conflit entre "classiques" et "modernes", ou entre partisans du figuratif et partisans du conceptuel".

Comme cette affaire a, en effet, parfaitement pu en rendre compte, les problèmes artistiques engagent "des mondes de valeurs" et des "choix de registres argumentatifs", qui les font échapper "à la rationalité de l'expertise comme à la subjectivité du goût pour basculer soit dans le politique, soit dans le domaine public"².

Or, ces divergences entre "mondes de valeurs" et "choix de registres argumentatifs faisant appel à des registres hétérogènes" sont également au cœur des polémiques occasionnées par les réalisations de Günther Von Hagens. Là encore, nous allons voir que c'est la loi qui permettra de trancher sur le bien-fondé de ces expositions de corps plastinés³, dont l'auteur ne semble pas, quant à lui, douter un seul instant de leur intérêt artistique et/ou scientifique.

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op.cit., p. 71.

². *Ibidem*, p. 72.

³. Cf. définition dès notre prochain chapitre.

3. Les corps plastinés de Günther Von Hagens : une expérience esthétique singulière et immorale

Préambule

Dimanche 5 Octobre 2008, à la *Sucrière* à Lyon, visite de l'exposition intitulée *Our body à corps ouvert* et sous-titrée *Pour la première fois en France, l'Exposition anatomique de vrais corps humains. Incroyable, enrichissant, inoubliable !*¹

Moyennant 18 euros l'entrée, l'expédition est en effet fructueuse. Après une brève introduction sur les procédés antiques et médiévaux de conservation des corps et de mise en valeur de l'anatomie humaine, il suffit de poursuivre une déambulation entre différentes galeries -six au total réparties sur 1200 m²- aux titres également prometteurs de "système nerveux", "système musculo-squelettique", "système uro-génital", "système vasculaire" etc.

Dans chacun de ces espaces spécifiques sont exposés à la fois *des organes et des corps entiers conservés par imprégnation polymérique, méthode qui garde intactes les structures de tissu les plus fines jusqu'au niveau microscopique, ce qui en fait un processus inestimable pour la recherche médicale (sic)*².

Certains de ces corps apparaissent alors dans leur intégrité, excepté leurs graisses solubles et autres liquides remplacés par des résines réactives et des élastomères comme le caoutchouc de silicone ou la résine époxyde. Et quelques-uns parmi eux figurent dans une pose "artistique" comme, par exemple, un tireur à l'arc, un cycliste, un coureur, ou encore un joueur d'échecs dans une attitude similaire à celle du *Penseur* de Rodin. Dans ces cas particuliers néanmoins, les "œuvres" ne comportent aucun titre et sont également dépourvues de toute légende explicative, alors que celle-ci accompagne -exposition scientifique oblige- systématiquement les corps exposés à des fins anatomiques ou les organes disposés dans des vitrines.

Ces derniers ont majoritairement été prélevés sur des corps sains, mais aussi parfois sur des individus atteints de cancer du poumon ou du foie : la juxtaposition d'organes sains et malades a alors pour objectif la prévention anti-cancer. Mais c'est la visualisation la plus détaillée possible de certains aspects du corps humain, tels que les systèmes nerveux et

¹ La première exposition *Bodyworlds* a eu lieu à Tokyo, en 1995, puis à Mannheim en 1997, à Vienne en 1999, mais aussi à Bâle, Bruxelles, Montréal, Boston...

² Extrait de la plaquette publicitaire conçue pour promouvoir l'exposition *Our body à corps ouvert* du 28 Mai au 26 Octobre 2008 à Lyon.

vasculaire, qui est majoritairement recherchée : les capillaires par exemple y paraissent plus vrais que nature grâce à l'usage de colorants et les multiples nerfs de la main rendent parfaitement compte de l'incontestable complexité de cet organe.

D'autres corps sont présentés sous forme de lamelles ou de tranches, telle une coupe sagittale de corps masculin ou encore une reconstitution de silhouette humaine, préalablement sciée de haut en bas de façon à réaliser une foule de portions d'un centimètre d'épaisseur et d'un diamètre égal à celui du membre sectionné. L'ensemble, disposé à plat sous une vitrine, n'est pas, à vrai dire, sans évoquer un étal de boucherie au rayon "côtes et côtelettes" ! Une autre vitrine, à la fois stupéfiante et dérangeante, expose intégralement la peau d'un homme vu de face, depuis celle de son visage jusqu'à celle de ses pieds, en passant par celle de ses organes génitaux externes, pilosité y compris. Celle-ci n'étant pas légendée ne semble pas directement appartenir à l'exposition scientifique...mais pas davantage à une exposition artistique au sens habituel du terme !

La visite intégrale, qui peut se conclure en une heure et demie à peine, nous a donc permis de nous pencher assidûment sur le livre d'or de l'exposition, qui constitue à lui seul une somme exhaustive des vertus et limites de celle-ci. Nous avons alors entrepris un relevé, à des fins de catégorisation, des arguments émis par les visiteurs. Cette méthode, nous en conviendrons, est inspirée de celle que pratique la sociologue Nathalie Heinich¹ et plus occasionnellement le philosophe Yves Michaud². Notre démarche avait en effet, dès son origine, comme objectif de rendre compte de la réception par le "grand public" des œuvres présentées dans l'exposition, c'est-à-dire de tenter d'en mesurer les effets, avant de nous intéresser aux intentions de leur créateur.

On y note évidemment de nombreuses références au côté scientifique de l'exposition, dont émerge, le plus souvent, beaucoup de satisfaction de la part du public. Des remarques portant sur la validité des informations délivrées sont cependant récurrentes : "très bonne expo, dommage de parler d'oxyde de carbone toxique au lieu de dioxyde de carbone" ou "j'envoie mon équipe sur la 4^{ème} tranche, y a un problème". Un autre visiteur signale, lui, une erreur quant à la position de l'artère pulmonaire et la rectifie par un schéma.

D'autres remarques portent sur les manques relatifs au contenu d'une exposition, qui se veut pourtant exhaustive en matière scientifique : "j'aurais aimé voir un pénis en

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, Etudes de cas*, op.cit. pp. 9-94.

². Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, op.cit., pp. 16-18.

érection" ; mais aussi "pourquoi pas une salle dédiée à l'obstétrique ?" ou encore "et le clitoris, où est-il ?" ainsi que cette réaction probablement destinée à évacuer le stress d'un visiteur trop sensible : "sympa mais ça manque de femmes" (un seul corps intégral de femme en effet -sujet oblige- dans la galerie "système uro-génital"). On signale aussi, souvent, une absence d'informations en général et en particulier le manque de précisions quant à l'âge des sujets.

En ce qui concerne l'aspect artistique de l'exposition, d'aucuns s'interrogent : "art ou science ? Dommage que ce soit si ambivalent". D'autres refusent catégoriquement la mise en scène des corps : "un vélo, des jeux d'échecs, un arc : c'était vraiment nécessaire ?"

Mais l'aspect éthique, lui, est régulièrement interrogé, de manière plus ou moins explicite : "l'exposition pose un problème éthique qui fait réfléchir" ou "à quel prix cette exposition est-elle réussie ?". Parmi les questions récurrentes en rapport avec la question éthique, c'est celle qui concerne la provenance des cadavres qui est la plus remarquable : "d'où viennent les corps ?" ; "j'ai peut-être oublié l'explication sur la provenance de ces corps" ; "pourquoi sont-ils tous asiatiques ?" Mais on s'interroge aussi, bien sûr, sur les concepteurs de l'exposition : "qui a fait ça ?" ; "l'artiste serait-il d'accord de compléter l'expo à sa mort ?" ou encore : "Günther von Hagens, tu devrais signer tes œuvres !"

On y exprime également son sentiment de répulsion, de manière directe ou détournée : "la réalisation de cette expo a dû nécessiter une grande cruauté" ; "c'est un scandale, vous venez de me faire renoncer à donner mon corps à la science" ; "je me sens prise d'une nausée indescriptible, quand je pense que mon instituteur me disait, à l'école primaire, que ce qui a fait la différence entre les singes et les hommes, c'est que ces derniers enterraient leurs morts !"

En ce qui concerne ce que j'appellerai ici la manière "détournée", humoristique s'il en est, servant à dédramatiser une situation anxiogène, deux remarques notamment portent sur la sexualité -laquelle n'est jamais évoquée, contrairement à la génitalité, comme il se doit sans doute dans une exposition qui se veut scientifique- en ces termes choisis : "on a vu de belles bites et de belles founes" et sur la pilosité : "bravo, je n'oublierai plus jamais de m'épiler". Cette autre formulation enfin donne à penser : "heureusement, c'est tous des Chinois !"

Ce bref état des lieux incite à examiner de plus près les multiples questions sous-jacentes aux propos de ces visiteurs : Comment, à travers ces quelques remarques, l'opinion parvient-elle à rendre compte d'un questionnement relatif aux universaux que représentent

le Vrai, le Beau et le Bien ? Quel est donc ce Günther von Hagens au carrefour de problématiques à la fois scientifique, artistique et éthique ? S'agit-il de science ? D'art ? La création artistique peut-elle naître de l'abjection ? Quelle est donc l'intention de cet "artiste-anatomiste" auto-proclamé qui ne dit pas son nom ? Dans quelle mesure conditionne-t-il ces différents effets sur son public ? Ses expositions ont-elles à voir avec un nouvel eugénisme, avec l'obscène et la transgression de tous les tabous, avec la marchandisation du corps humain ? Von Hagens enfin ne fait-il pas qu'emprunter à la société du spectacle des moyens de reconnaissance et d'enrichissement personnel ? Telles sont les questions globales que nous nous aborderons dans ce chapitre.

Après une brève présentation de la méthode de plastination de cadavres inaugurée par Günther von Hagens donc, nous aurons à envisager la complexité des motifs qui animent cet inventeur si particulier. Car si l'on s'en tient aux effets sur le public rapportés dans ce préambule, cette œuvre interroge ses contemplateurs tant au niveau scientifique, qu'artistique ou éthique. Et notre inventeur semble en être conscient et assumer parfaitement la paternité de cette exposition à visée scientifique, qui n'omet jamais de faire un clin d'œil à l'art. En ce qui concerne ces deux aspects donc, une corrélation étroite apparaît entre les causes finales de l'œuvre et sa réception. Mais ce lien de cause à effet semble infiniment plus mince lorsque les visiteurs questionnent l'aspect éthique de cette œuvre, que nous ne manquerons pas non plus d'interroger.

3.1. Un anatomiste qui invente la plastination

Plastiner, c'est rendre des corps humains ou animaux imputrescibles, éternels, par l'adjonction de résine de synthèse à la matière même du cadavre. Cette opération nécessite quelque mille heures de travail et se déroule en quatre phases au cours desquelles les corps ou les organes sont d'abord immergés dans une solution de formol qui se fixe sur les tissus cutanés. Ils sont ensuite placés dans des bains glacés d'acétone, de façon à permettre leur déshydratation complète. Une immersion d'une durée de deux mois dans de la silicone a enfin pour but de remplacer les liquides et les graisses organiques par celle-ci, en la fixant à l'aide de la lumière, de la chaleur ou d'un gaz durcisseur. Les organes, ayant perdu leur fonctionnalité au moment de la mort du sujet, ne connaissent donc ici aucune déliquescence ni délitescence et demeurent définitivement, en bonne place et sous leur plus bel effet, dans les corps plastinés de Günther von Hagens, dont la présentation aurait également pu porter ce titre : "La mort de la mort organique".

Né en 1945, en Pologne, sous le nom de Günther Gerhard Liebchen, l'inventeur est devenu le Docteur Günther von Hagens depuis son mariage avec Cornélia von Hagens, en 1975. Sa biographie révèle que de graves problèmes sanguins, dès sa petite enfance, ont nécessité de longues périodes d'hospitalisation, lesquelles ont pu nourrir très tôt son goût pour la médecine. Mais c'est en tant que résident et conférencier à l'Institut de pathologie et d'anatomie de l'Université de Heidelberg qu'il invente, en 1977, la méthode de la plastination et qu'il explique son intuition en ces termes :

J'examinais une collection de spécimens enchâssés dans du plastique. C'était alors la méthode de conservation la plus avancée : les spécimens étaient déposés au creux d'un bloc de plastique transparent. Je me suis demandé pourquoi le plastique était versé puis solidifié autour des spécimens plutôt qu'imprégné dans leurs cellules mêmes, ce qui aurait pour effet de stabiliser les spécimens de l'intérieur et permettait également de les manipuler.¹

En ce qui concerne sa formation initiale d'anatomiste, qu'il met aujourd'hui au service de ses reconstitutions corporelles, il la justifie ainsi :

On m'avait demandé de découper un rein en tranches et de le reconstituer. (Or) En voyant le boucher découper un jambon avec sa machine, l'idée m'est venue d'utiliser une trancheuse pour obtenir des coupes de trois millimètres d'épaisseur, mais pour reconstruire un rein, il fallait que je trouve un procédé plus efficace que ceux utilisés jusqu'ici dans les laboratoires. Après de nombreuses expériences, j'ai trouvé cette technique à base d'acétone et de silicone.²

La méthode est brevetée au cours des années quatre-vingts et ce médecin anatomiste se met à endosser tour à tour le statut de Directeur de la Société BIODUR PRODUCTS - laquelle commercialise des polymères spéciaux ainsi que les équipements de plastination dans une quarantaine de pays au monde- mais aussi celui de Professeur d'Université en Allemagne, en Chine et aux U.S.A., ainsi que celui de conférencier et de commissaire d'exposition. Lorsqu'il lui est demandé de se présenter, il se revendique tant comme "scientifique" que comme "artiste" mais, le plus souvent, comme "artiste-anatomiste".

Nous allons examiner dans quelle mesure cette double casquette va surtout lui servir à se débarrasser de ses détracteurs, qui ne se montreront pas toujours aussi convaincus que notre inventeur du bien-fondé de cette vie consacrée à la promotion du VRAI et du BEAU.

¹. D'après des renseignements fournis par l'Institut de Plastination de Guben en Allemagne.

². Propos recueillis par Pascale Tournier in VSD du 31/10 au 7/11/01.

3.1.1. Von Hagens et l'obsession du vrai

Von Hagens se fait fort de promouvoir la vérité scientifique et revendique même l'honneur d'être le premier à envisager une exposition de vrais corps humains en France. Or ces corps sont assurément des corps réels qu'il nous est possible de toucher dès lors qu'ils sont présentés en dehors d'une vitrine. En 1911 déjà, lorsque l'exposition hygiénique de Dresde, puis celles de Paris, de Chicago et de Berlin montrent un *Homme Transparent*, il s'agit bien aussi d'un véritable squelette humain traité avec des produits chimiques translucides, tel le plastique. Pourtant ce vrai corps se différencie de ceux de Von Hagens par le fait qu'il est empli de faux organes internes, c'est-à-dire d'organes réalisés à partir de cire et récupérés sur des mannequins conçus pour un usage didactique.

Dans les corps de Von Hagens en revanche, tout est vrai : le squelette, les muscles, les organes. Plus vrais que ceux de *l'Homme Transparent* puisqu'ils proviennent d'authentiques cadavres humains. Von Hagens peut ainsi asseoir sa crédibilité de scientifique en s'appuyant sur l'argument de l'authenticité au service de la vérité empirique, tout en se faisant le chantre inconditionnel du "vrai", de l'"authentique" et du "naturel" :

*Le corps humain est le dernier élément naturel dans un environnement complètement modifié par l'homme.*¹

On ne sera pas surpris alors qu'Angéline Whalley, sa seconde épouse, conceptrice des expositions intitulées *Le Monde du Corps*, défende ce point de vue avec beaucoup de ferveur : "Vous savez, chaque être humain a un corps et le succès de l'exposition repose beaucoup sur ce face-à-face entre les visiteurs et des corps authentiques, comme le leur. C'est un peu cliché de dire cela, mais il y a tant de choses artificielles dans le monde moderne. Je crois que les gens ont envie de choses authentiques et c'est ce que *Le Monde du Corps* leur propose".²

Ces "vrais corps, on les appelle pourtant "spécimens", "échantillons", "artefacts", "simulacres", "plastinats" parce que, précisément, ces cadavres, authentiques à l'origine, sont ensuite gorgés de matières synthétiques, seules garantes de leur longévité. L'absence de mort organique n'est possible en effet que lorsque l'organe a perdu sa substance organique même, vivante donc mortelle. Il nous est donc permis de remettre en question l'appellation aguicheuse et falsificatrice de "vrai corps" : certes ces corps sont réels, autant que sont virtuels ceux qui nous apparaissent au scanner, mais ils ne sont pas plus vrais que

¹. D'après l'Institut de Plastination de Guben, en Allemagne.

². D'après un entretien réalisé par Jade BERUBE, le 05/05/07, pour *La Presse*.

les mannequins de cire des anatomistes du XVII^e siècle ou des sculpteurs Italiens du XVIII^e.

Il s'agit ici encore d'imitations de corps humains, puisque ces artefacts organiques résultent d'une intervention technologique. On peut donc avancer que, comme les ingénieurs qui qualifient le maïs et le blé transgéniques de produits "naturels", Von Hagens minimise ici le processus de manipulation chimique. L'acceptation même de vérité matérielle, empirique, ne convient par conséquent pas ici, puisque ces corps ne sont pas plus authentiques que "les corps modifiés par la chirurgie esthétique ou les stéroïdes anabolisants"¹.

Ceci n'empêche pas notre médecin-anatomiste d'user de tous les moyens possibles pour légitimer scientifiquement sa démarche. La visite de ces galeries de corps plastinés peut ainsi être introduite par la référence historique la plus ancienne, soit par ce rappel que les Égyptiens et les Grecs antiques, bien avant les anatomistes de la Renaissance, éprouvaient déjà un réel intérêt pour la dissection : des tablettes d'argile retrouvées dans l'ancienne Ninive et vieilles de 4000 avant J.C. décrivaient à l'époque l'intérieur des corps, mais ce n'est pourtant qu'à partir de -1550 que des papyrus rendent compte d'un véritable travail rationnel en anatomie traumatologique. La Grèce antique peut ensuite être mentionnée avec, notamment, les recherches aristotéliennes sur le système vasculaire, ainsi que les travaux d'Hérophile, d'Érasistrate et de Galien, sorte de précurseur de la chirurgie de la cataracte.

Mais c'est expressément à Michel-Ange, lequel s'appuyait sur la dissection pour obtenir une reproduction fidèle des corps dans ses œuvres, ainsi qu'à Léonard de Vinci, que Von Hagens fait le plus souvent référence. Maître de la topographie anatomique en effet, Léonard de Vinci, après une longue période de clandestinité, finit par obtenir l'autorisation de disséquer les corps dans les hôpitaux de Florence, Milan et Rome et contribue, avec le docteur Marc-Antonio della Torre, à la réalisation d'un traité d'anatomie publié deux siècles plus tard, soit en 1680 et comportant deux cents dessins, dont le fameux *Homme de Vitruve*.

La présentation de la *Sucrière* à Lyon, quant à elle, reste succincte en matière de référence aux grands maîtres de l'anatomie que représentent Andréa Vésale et son fameux

¹ J. Van Dijk, "La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne", Actes du Colloque International "Projections : des organes hors du corps", 13-14/10/06, in *Alliage*, N° 50-51, trad. Chloé Baszanger.

De Humani Corporis Fabrica libri septem publié en 1543, mais aussi Jacobus Sylvius et Nicolas Tulp, qui suscitera par la suite la célèbre *Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Son successeur direct, Frederick Ruysch, fut même à l'origine d'un nouveau mode d'artefact anatomique puisqu'il eut l'idée de remplacer le sang du cadavre par une injection intraveineuse de talc, suif, cinabre, huile et pigments de couleur.

Malgré ce discours axé sur la véracité des corps exposés et la référence à l'histoire de l'anatomie, il est cependant inévitable de noter une extrême ambiguïté chez Von Hagens : le paradoxe réside dans ce fait qu'il se prétend scientifique en opérant des choix qui ne relèvent pas de la science lorsque, par exemple, il assimile la démonstration scientifique à la seule monstration muséale en plaçant ses cadavres dans des positions évoquant la statuaire antique ou classique, adoptant alors une pure subjectivité d'artiste. De même que Vésale, avant lui, mettait en scène des corps humains qui n'avaient rien à envier aux éphèbes grecs, Von Hagens choisit en effet, pour ses plastinats, des sujets jeunes et musclés dans des poses davantage évocatrices de la vie que de la mort.

Par ailleurs, il ne suffit pas de pointer les quelques erreurs scientifiques énoncées par les visiteurs de l'exposition lyonnaise, qui relèvent de la fausseté des informations : notre artiste-anatomiste en effet persiste à afficher une conception particulièrement falsificatrice de la vérité lorsqu'il use de l'adjectif "vrai" de façon trop répétée pour qualifier ses plastinats. Il se fait par ailleurs l'auteur d'un "mensonge par omission" lorsqu'il ne précise ni la provenance, ni l'âge des "donateurs". Il ne stipule pas davantage que les corps émanent de personnes consentantes, alors qu'il semble acquis que l'institut de plastination chinois de Dalian fonctionne grâce à un effectif de 250 personnes et aux condamnés des trois camps de travail forcé avoisinants. En d'autres termes, Von Hagens est ici à l'origine d'un problème à la fois épistémologique et éthique, point sur lequel nous aurons à revenir ultérieurement.

Après avoir tellement mis à mal l'objectivité et la vérité scientifiques, il lui reste cependant encore la possibilité de rétorquer à ses contempteurs qu'il fait d'abord acte d'éducation et de pédagogie. Si l'on s'appuie en effet sur certaines "impasses" que l'on peut estimer "programmées" par l'auteur de l'exposition, soit notamment la quasi-absence de corps féminins ou de salle dédiée à l'obstétrique, celles-ci peuvent aisément se justifier par la nécessité de vulgarisation d'un sujet trop complexe, qui ne saurait être abordé comme tel dans une exposition à vocation pédagogique ouverte à tout public. Aussi Von Hagens tentera-t-il de justifier son entreprise par la finalité éducative.

3.1.2. La légitimation par la finalité éducative

Différents propos nous permettent de juger des prétentions scientifico-pédagogiques de Von Hagens puisqu'il promet notamment :

*Une exposition scientifique et pédagogique qui va, au propre comme au figuré, "sous la peau" (...) (grâce à) un travail pédagogique très complet (...) (qui) vous permettra de mieux cerner les mystères du corps humain.*¹

Il précise encore :

*Les corps plastinés ne sont parfaits que si l'authenticité de leur représentation va de pair avec leur fonction éducative.*²

Aussi a-t-il lui-même conçu, pour son exposition intitulée *Körperwelten* ouverte dès le 29 août 2008 à Bruxelles, un Guide de l'enseignant d'une quinzaine de pages destiné à présenter son travail et à proposer des exercices pédagogiques :

*Les os du squelette confèrent à votre corps sa force et sa structure. Un squelette fort et en bonne santé est indispensable, aussi bien au travail que dans les loisirs. Pensez à trois actions quotidiennes qui font appel à des os spécifiques.*³

Il va même jusqu'à suggérer des situations éducatives élaborées, lorsqu'il propose aux enseignants d'aborder en classe la question suivante :

Accepteriez-vous que votre corps ou celui d'un parent soit plastiné à des fins d'enseignement ou d'exposition ?

En leur précisant :

*Pour faciliter la discussion, vous pouvez diviser la classe en groupes pour ou contre et déléguer des représentants chargés de défendre chacune des deux positions.*⁴

Parfois encore, ce guide adopte un ton délibérément didactique à l'attention des jeunes adolescents puisqu'on peut lire, par exemple :

*On utilise souvent l'image du cœur pour symboliser l'amour. Mais en fait, et c'est ce qui importe, le cœur est l'organe central du système cardiovasculaire et ressemble peu aux ornements de la Saint-Valentin.*⁵

Par ailleurs, Von Hagens avoue lui-même qu'il veille toujours, pour ses présentations

¹. Plaquette publicitaire, op.cit..

². In José Van Dijck, op.cit.

³. Extrait de la page 8 du *Guide de l'enseignant* distribué à l'entrée de l'exposition *Körperwelten* de 2008, à Bruxelles.

⁴. *Guide de l'enseignant*, op. cit., p. 14.

⁵. *Ibidem*, p. 11.

au grand public, à créer des mises en scène proches de la vie, en essayant de rendre la connaissance du corps plus accessible et plus ludique. C'est pourquoi il les définit ainsi :

*Des lieux de compréhension et de contemplation, des lieux d'éveil philosophique et spirituel, ouverts aux interprétations les plus diverses, sans égards aux antécédents et à la philosophie de vie du spectateur.*¹

Selon Von Hagens également, il est grand temps de démocratiser l'anatomie, grâce à la technique de la plastination, laquelle :

*A permis au corps post-mortem d'entrer pour la première fois dans la conscience publique (...) (après avoir, certes, commencé à) détruire les mythes touchant l'intérieur du corps (tant dans le milieu médical qu'auprès du grand public) .*²

Si l'on écoute donc ce "Docteur La Mort", comme il a parfois été surnommé en Allemagne, la plastination des corps humains est œuvre indispensable à l'épanouissement des consciences, comme la dissection l'est à l'intelligence du futur médecin. Aussi entreprend-il, à Londres en 2002, soit quelques trois siècles après le docteur Tulp, une séance de dissection publique à des fins didactiques.

Pour Régis Orly, son ancien collaborateur, ce sont aussi ces mises en scène qui, en créant l'émotion, concourent au mieux à l'intérêt du public et à la transmission des connaissances, bien meilleure ici que "s'il y avait seulement des vitrines avec des cœurs et des intestins".³ Angéline Whalley, de son côté, cautionne de manière assez déconcertante leur aspect éducatif : "quand un jeune joueur de soccer regarde notre joueur de soccer, il peut apprendre des choses sur l'anatomie, bien sûr, mais aussi sur la façon de mieux jouer du soccer".

D'ailleurs, ajoute-t-elle, ces expositions sont présentées de manière didactique puisque "nous (les) commençons toujours avec des sujets auxquels les gens sont habitués, des squelettes par exemple, pour éviter de les déstabiliser. Nous les amenons ensuite graduellement vers des organes, puis des corps entiers. Tout cela est très graduel et toujours bien expliqué"⁴ et justifie sans doute que la vision d'horreur de la peau intégrale d'un homme vu de face, disposée bien à plat dans une vitrine, ne fasse l'objet que de la toute dernière partie de l'exposition lyonnaise d'octobre 2008 !

¹ P. Tournier, In *VSD*, op.cit.

² G. Von Hagens, d'après la Conférence de Presse du 1/12/06 à Guben.

³ In Forum du 23/05/07 au Centre des Sciences de Montréal, "Exposition anatomique : jusqu'où peut-on aller ?" animé par Anne-Marie Dussault

⁴ J. Bérubé, In *La Presse*, op.cit.

Un trop rapide examen de ces divers propos suffirait donc à nous convaincre que l'inventeur de la plastination des corps souhaite essentiellement contribuer à améliorer la connaissance du plus grand nombre de ses semblables, à tel point que plus de 20 millions de personnes auraient à ce jour assisté à ses expositions ! Si l'on en croit ses dires, sa démarche ne serait au fond pas si éloignée de celle de ses prédécesseurs anatomistes. Certains de ses adversaires pourtant ne prendront en compte ces justifications scientifiques que pour les rapprocher des ténébreuses expériences tentées par les nazis sur les morts et les vivants, mais Günther Von Hagens leur rétorquera alors :

*Mon travail n'a rien à voir avec cela. Je m'inspire des artistes de la Renaissance comme Léonard de Vinci ou Michel-Ange et de l'art anatomique en premier.*¹

Et lorsque des médecins avanceront qu'ils ne voient pas personnellement l'utilité de fabriquer des pièces anatomiques à partir de véritables cadavres, il délaissera provisoirement ses prétentions scientifiques pour revendiquer de plus belle... son attrait pour le beau.

3.2. Von Hagens et l'obsession du Beau

Pour l'inventeur et sa compagne qui, en qualité de médecins, se revendiquent à juste titre scientifiques, la visée artistique est pourtant un argument majeur de leur entreprise. Von Hagens notamment déclare :

(Je suis) à chaque fois impressionné par la beauté intérieure de l'homme (car) le corps est la représentation de l'âme (et c'est ce qui me fait personnellement) applaudir et aimer la vie.

Il poursuit d'ailleurs en précisant que :

La plastination stoppe la décomposition et la dessiccation si parfaitement que l'anatomie humaine conserve son esthétisme intrinsèque.

et qu'après environ cinq cents heures de préparation :

*les corps doivent être si beaux et si fascinants que personne ne puisse en être choqué.*²

Angéline Whalley, en tant que responsable du design créatif, se fait fort, quant à elle, de privilégier toujours l'esthétique car, nous dit-elle, "si un spécimen est attirant

¹ P. Tournier, In *VSD*, op. cit.

² .In *Le Monde des Corps du Pr Günther Von Hagens*, <http://www.artezia.net/art-graphisme/art/vonhagens.htm>.

visuellement, il y a de bonnes chances que les gens puissent s'y reconnaître"¹.

Attrait pour la beauté d'une part, tentative de provocation de l'identification propre à la création artistique de l'autre, nous serions donc ici en droit de légitimer la "vocation artistique" de tels inventeurs. Un certain nombre de journalistes cèdent d'ailleurs au charme de ces expositions qui nous montrent "le miracle de la vie par une approche des plus impressionnantes. Nous (y) voyons avec quelle perfection le corps humain a été créé, une perfection que n'atteindra jamais aucune construction technique"². Et cette idée d'un corps humain comme "œuvre d'art unique, inimitable" qui incite à regarder ces expositions "davantage avec respect qu'avec horreur et crainte" avait déjà été défendue par un journaliste germanophone quelques années auparavant³.

Dans la même lignée et avec des arguments résolument scientifiques, on a également pu lire "qu' alors que les infiltrats spinaux d'une lymphogranulomatose avec compression de la moelle cervicale présentés au Musée d'Histoire de la Médecine -en clair : une paraplégie- ne sont guère évocateurs pour le grand public, même intéressé, parce qu'on ne voit rien de plus que des brins torsadés de couleur vive, le système nerveux de l'être humain reproduit sous une forme "dégagée", grâce à un procédé de moulage, ou la démonstration des voies nerveuses sur le *Joueur d'échecs* ne sont pas seulement instructifs, c'est aussi beau".⁴

Or, c'est l'artiste qui crée le beau. Von Hagens est donc artiste puisque son geste a cette finalité ! Une présentation anatomique, objective et à seule visée scientifique en effet n'impliquerait pas nécessairement une esthétisation de ses sujets. Rien n'oblige notre artiste-anatomiste à représenter ses corps morts debout et embellis ou à mettre en scène un *Penseur* contemporain incarné par un joueur d'échecs ou un *Danseur*. Rien ne l'oblige en outre à faire un clin d'œil au *Chevalier de l'apocalypse* d'Honoré Fragonard⁵. Rien ne l'oblige non plus à faire allusion à l'art futuriste et à sa représentation du mouvement. Mais c'est pourtant bien la cinétique humaine qu'illustre son *Coureur* fait de petits lambeaux de peau et de tissus voletants attachés à ses membres.

¹ J. Bérubé, In *La Presse*, op. cit.

² In *Berlin-Brandenburgisches Sonntagsblatt* du 4 Mars 2001.

³ In *Schwäbische Zeitung* du 27 Février 1998.

⁴ In *Financial Times Deutschland* du 16 Mars 2001.

⁵ Cousin du célèbre peintre Jean Honoré Fragonard et lui-même anatomiste du XVIIIème siècle, spécialisé dans le traitement des écorchés, son *Chevalier de l'apocalypse* est aujourd'hui visible au Musée de l'Ecole Vétérinaire de Maison-Alfort.

Ces exemples reflètent bien, pour Von Hagens, "la tension historique entre exactitude scientifique et embellissement artistique"¹, laquelle ne représente d'ailleurs à ses yeux aucune exigence contradictoire. Aussi Von Hagens se réclame-t-il du statut d'artiste-anatomiste, préoccupé autant de vérité scientifique que de beauté. Mais il est déjà artiste, comme beaucoup de ses contemporains, du simple fait qu'il s'autoproclame artiste.

3.2.1. La légitimation par l'auto-proclamation

S'autoproclamer artiste ou même "artiste-anatomiste" suffit-il à faire de soi un artiste ?

Tel est l'un des multiples problèmes que pose l'œuvre de Von Hagens, lequel se plaît à porter un chapeau de feutre comme son compatriote Joseph Beuys², jouant souvent de ce modèle identificatoire pour assurer son statut d'artiste, au point d'être surnommé *die Leichen Beuys* (le Beuys-cadavre), et ce malgré les contestations qu'il a engendrées : "Von Hagens a beau imiter Beuys en s'affublant d'un chapeau qui ne le quitte jamais, il n'a absolument rien d'un artiste (...) les visiteurs viennent pour le plaisir de l'épouvante ; face à de vrais cadavres, pas un train fantôme, pas un film d'horreur ne fait le poids"³.

Or, sur cette question de la proclamation ou auto-proclamation comme artiste, il y aurait sans doute toute une approche de l'esthétique contemporaine à envisager, notamment sous l'angle des "Mondes de l'art"⁴. Composés d'artistes bien sûr, mais aussi de critiques, d'historiens, de commissaires d'exposition, de galeristes, de collectionneurs ou de marchands, ceux-ci peuvent, par peur de détonner, contribuer à inhiber des réactions trop violentes d'indignation et de rejet face à des performances ou installations contemporaines.

Et ce sont bien évidemment les mêmes professionnels de l'art qui peuvent favoriser l'émergence de tel ou tel auteur, du simple fait qu'ils le proclament artiste, au grand dam d'Emmanuel Levinas pour qui : "Renoncer à être le contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un temps sans moi, viser ce monde-ci sans moi, viser un temps par-delà l'horizon de mon temps (...) (soit) assumer le passage au temps de l'Autre", toujours préférable à cette célébrité extorquée que représentent les artistes "arrivés", reconnus institutionnellement.⁵

Le XXème siècle, qui a donné naissance à l'art "moderne", puis "contemporain"

¹ in J. Van Dijck, op. cit.

² Sur J. Beuys, Cf. par. 3313.

³ In *Neues Deutschland* du 15/2/01.

⁴ Cf. Troisième Partie, par. 23.

⁵ E. Lévinas, *La Signification et le sens in Humanisme de l'autre homme*, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1972, p. 43.

comme catégories esthétiques et même, pour finir, à un art qualifié de "post-moderne", est en effet le siècle de tous les possibles en ce qui concerne la reconnaissance institutionnelle et/ou personnelle du statut d'artiste. Pour ne citer que quelques exemples, et sans juger aucunement de leur valeur artistique respective, Daniel Buren a bénéficié, comme nous l'avons vu, d'un protectorat politique, alors que Marcel Duchamp¹ et Jean Dubuffet² ont toujours refusé ce statut, mais qu'Andy Warhol³ et Orlan⁴ l'ont affiché clairement.

Et Von Hagens, artiste auto-proclamé, met également en scène ses plastinats, et se met même personnellement en scène au Plastinarium de Guben lorsqu'il se montre à ses visiteurs en train d'immerger les corps dans de larges cuves pleines de fluides roses ou encore lorsqu'il en découpe la graisse et les cisaille pour leur donner forme, à la manière d'un sculpteur travaillant l'argile ou le marbre. Il fait alors un clin d'œil aux séances publiques d'anatomie de la Renaissance, en y ajoutant la dimension artistique à laquelle son prédécesseur Vésale lui-même était attaché, lorsqu'il encadrait les organes disséqués de corps vivants et sains de façon à en éloigner d'autant l'horreur de la mort.

Cependant, alors que l'art anatomique était à l'origine l'œuvre de deux experts, Von Hagens se promeut non seulement "plasticien" d'aujourd'hui, mais artiste-anatomiste qui plus est. Et lorsque son *Homme-Muscle* portant, comme celui de Vésale, sa propre peau dans la main figure, comme dans l'exposition de 1997 à Mannheim, à côté de la représentation de celui de Vésale même, on peut se poser une question d'ordre esthétique. Ici en effet, au lieu d'inviter "l'art à représenter les corps", Von Hagens invite plutôt "les corps à représenter l'art".⁵ L'objet corps se trouve en effet juxtaposé avec sa représentation et la vie, ou plutôt la mort, condamnée à imiter l'art, ce qui peut paraître très perturbant, comme peut l'être d'ailleurs le simple fait de choisir le thème de la mort comme sujet artistique.

Et si d'aucuns jugent que ce thème pose un problème éthique, il est également à l'origine d'un problème esthétique dans la mesure où l'art contemporain revêt aujourd'hui de si nombreuses formes qu'elles interrogent la liberté même des artistes.

3.2.2. Liberté ou anomie artistique ?

Face à cette fondamentale question de la liberté en art, dont le corrélat est

¹. Sur Duchamp, Cf. Quatrième Partie, par. 1211 et 1212.

². Sur Dubuffet, Cf. Cinquième Partie, par. 1323 et 1331.

³. Sur Warhol, cf Quatrième Partie, par. 1213.

⁴. Sur Orlan, cf Quatrième Partie, par. 1223.

⁵. J. van Dijck, op. cit.

l'autonomie esthétique, chèrement acquise par les artistes qui, dès le XVI^{ème} siècle, osent enfin s'affirmer comme créateurs, les avis sont tranchés, là encore, entre le "monde de l'art" et le "grand public". Pour ce dernier bien sûr, les artistes ne peuvent pas faire n'importe quoi. Il faudrait, certes, s'intéresser ici de plus près à ce que signifie "n'importe quoi" mais, globalement, ce pourrait bien être ce qui ne s'est jamais fait jusque-là, ce qui ni travaillé, ni beau, ni bon, bref ce qui met fin à l'idéalisme esthétique et à la belle harmonie puisqu'on ne peut guère, depuis Marcel Duchamp, évoquer une esthétique de l'œuvre à proprement parler.

Il serait donc plus juste de parler d'une "esthétique des effets", dans la mesure où la production "artistique" existe toujours et où celle-ci provoque des émotions, des affects, parfois violents mais toujours manifestes, suivis d'attitudes de répulsion ou d'acceptation, à défaut d'attrait pur et simple pour les œuvres contemporaines. Or ces "effets" ont différentes "causes", relevant à la fois de l'histoire des institutions artistiques et de l'intention des artistes eux-mêmes.

Historiquement d'abord, si l'esthétique, au sens d'intérêt pour le beau, a toujours été une préoccupation humaine, ce n'est qu'au Moyen-âge que l'artisan peut s'affranchir peu à peu des tutelles religieuses ou monarchiques. La Renaissance ensuite lui permet d'accéder au statut d'artiste humaniste, doté d'un véritable savoir et pas seulement d'un savoir-faire. Et c'est enfin avec la création de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII^{ème}, des Salons au XVIII^{ème}, puis des musées au XIX^{ème} siècle, qu'on assiste véritablement à la libération du génie artistique et à l'accès à ses productions par le plus grand nombre.

Aujourd'hui, l'institution artistique, dont le pouvoir est à son comble depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, se charge de promouvoir certains courants et artistes, ainsi que nous avons pu en juger dans notre premier chapitre¹. La conséquence en est que tout semble possible en art aujourd'hui : le figuratif comme l'abstrait, la noblesse comme l'abjection² des matériaux et des thèmes, l'œuvre à accrocher au mur d'une galerie comme "l'installation" ou la "performance".

Et en ce qui concerne ce qui relève de l'intention des artistes, ceux-ci peuvent alors décider de bannir l'or et le marbre de la Renaissance pour lui préférer le déchet. Ils peuvent délaissé le thème sacré de la Madone pour lui préférer le *Piss Christ* à la Andres Serrano³.

¹. Cf. aussi Troisième Partie, par. 23.

². Cf. Quatrième Partie, par. 122.

³. Sur Serrano, Cf Troisième Partie, par. 1432.

Il peuvent également travailler à la mise en question -si ce n'est au déni- de leur époque, grâce à des moyens matériels et technologiques qui décuplent encore leurs possibilités d'intervention, comme en attestent les matériaux de synthèse utilisés par César¹ ou Dubuffet, ainsi que par Von Hagens, ou encore la technologie mise au service de *l'art biologique* au sens le plus large, par Eduardo Kac², Oron Catts³, Joe Davis⁴ ou encore Marion Laval-Jeantet⁵.

Au plan technique, si l'on procède du plus général vers le plus particulier, il semble nécessaire de distinguer, dans ce qu'on appelle généralement "l'art biologique" :

- l'art biologique, qui repose sur les mécanismes du vivant au sens large ;
- l'art biotechnologique qui utilise des technologies contemporaines ;
- l'art génétique fondé sur les connaissances et la manipulation des gènes et de l'ADN ;
- et enfin l'art transgénique, soit l'incorporation d'un gène artificiel dans le patrimoine génétique naturel d'une espèce dans une autre.

Chacune de ces "spécialités", évidemment, engendre un discours technique spécifique, ainsi qu'une revendication à appartenir à l'art, même si celui-ci appartient à un "art de l'invisible, mais qui n'est ni spirituel, ni religieux, ni conceptuel"⁶. De cette particularité découle nécessairement cette autre caractéristique qu'il s'agit d'un "art de la croyance"⁷, dans la mesure où, ne disposant ni des méthodes scientifiques ni des connaissances nécessaires, le public est tenu de faire confiance aux dires des artistes quant à leurs motifs et modalités de réalisation de leurs œuvres. Car il est manifeste que ceux-ci, en ayant recours aux diverses biotechnologies "non plus seulement comme thème mais aussi comme moyen d'expression et comme médium, transgressent les procédures de la représentation et

¹. Sur César, Cf. Cinquième Partie, par. 1332.

². Eduardo Kac est adepte de *l'art biotech*, et même de *l'art transgénique* lorsqu'il crée des animaux fluorescents, dont la fameuse lapine "Alba" en 2000, œuvre intitulée *Green Fluorescent Protein Bunny*, comprenant à la fois un animal transgénique et l'intérêt porté à son intégration sociale et au débat qui en découle. À noter qu'il avait commencé à s'intéresser à *l'art télématique*, appliqué à la biologie animale et végétale, puis à des robots dotés d'éléments biologiques et connectés à l'Internet, sous le terme alors de biorobotique.

³. Oron Catts, ancien designer industriel, a fondé le laboratoire *Symbiotia* à l'Université d'Australie occidentale de Perth, pour "expérimenter sur la vie" : il produit par exemple des cultures de tissus (tels des steaks de grenouilles) pour s'affranchir des sacrifices animaux en laboratoire.

⁴. Joe Davis, en 2000, a greffé dans le génome d'une drosophile, une séquence d'ADN, traduction littérale d'un vers d'Héraclite : ses "infogènes" sont en effet des gènes conçus pour être traduits en signification pour les humains et non en protéines par la cellule.

⁵. Marion Laval-Jeantet expose une souris momifiée avec une oreille humaine sur son dos et annonce, au printemps 2003, qu'elle prépare une action symbolique avec le Museum d'histoire naturelle de Paris : se faire injecter du sang de panda pour montrer "comment le panda peut vivre en (elle)".

⁶. A. Bureaud, "Art biologique : quelle esthétique ?" in *Artpress* N° 276, février 2002, p. 38.

⁷. *Ibidem*.

de la métaphore pour passer à l'acte en manipulant le vivant lui-même"¹.

Le "bio-artiste", se cantonne en effet à "présenter" les produits de son travail, grâce à des vidéos et communications diverses, et se distingue d'autant de l'artiste classique, dont toute l'énergie tendait à la "représentation" de sujets inspirés du réel ou de l'imaginaire. Or, c'est cette transgression² de la représentation que le public d'aujourd'hui doit assumer, comme celui du siècle précédent a dû assumer la *Roue de Bicyclette*, au point qu'il est amené à se demander, tel le public de Von Hagens, s'il ne s'agit pas de science plutôt que d'art.

Des questions, et notamment celle de la barrière des espèces, sont en effet au cœur même de certaines productions artistiques contemporaines. Aussi Eduardo Kac, par exemple, donne-t-il un nom à sa lapine fluorescente, attribuant à cet animal domestique "ce mot qu'on nomme nom" et dont "l'animal serait en dernière instance privé" en s'appropriant ici des éléments de la pensée de Jacques Derrida³. Et c'est en ces termes qu'il justifie sa création : "Notre propos est véritablement d'enquêter sur les dommages causés par l'humanisme entendu comme moteur premier du développement technologique. Un humanisme saisi dans ses conséquences, c'est-à-dire dans la désagrégation d'un rapport positif à la nature, et surtout d'un sens éthique de l'existence qui passe par le respect de l'autre"⁴.

Et c'est aussi pour contrecarrer le "spécisme"⁵, désignant, chez Peter Singer, la discrimination en fonction de l'espèce, que Oron Catts et Ionat Zurr décident de fabriquer de la viande sans victime ou que Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin fabriquent leurs *Cultures de peaux d'artistes*, dont certaines sont des hybrides de leurs deux épidermes, appliqués sur du derme de cochon et ornés de tatouages animaliers, destinés, dans l'idéal, à ce que des collectionneurs se les fassent greffer. C'est en outre pour interroger la chaîne alimentaire, mais d'une autre manière, qu'un artiste "pré-biotech" tel Marco Evaristi remplit un mixeur de bar de poissons rouges, de façon à produire une bouillabaisse artistique ou que Huang Yong Ping réalise une installation intitulée *Le Théâtre du Monde*, censurée parce qu'elle met en scène différentes espèces d'insectes s'ingérant mutuellement...

¹ J. Hauser, "Derrière l'animal l'homme, altérité et parenté dans l'art biotech", in *Figures de l'art*, N° 8, Paris, 2005.

² Cf. Troisième Partie, par. 121.

³ J. Derrida, "L'animal que donc je suis", in *L'animal autobiographique. Autour de J. Derrida*, dir. Marie-Louise Mallet, éd. Galilée, coll. La philosophie en effet, Paris, 1999, pp. 298-299.

⁴ J. Hauser, op. Cit., (cité in).

⁵ P. Singer, *La libération animale*, 1975, éd. Grasset, Paris, 1993.

Il est manifeste ici que le public ne peut pas toujours envisager ces "productions artistiques" de manière aussi positive que Richard Rorty, qui qualifie ce type d'artiste de "théoricien ironique postmoderne dont la tâche est de mettre la sagesse héritée en question".¹ Ces manipulations sur le "vivant" entraînent donc, bien évidemment, des commentaires et débats d'ordre social, politique et éthique, que les bio-artistes ne sont pas censés ignorer, même si elles sont situées aux antipodes de ce que l'on pourrait appeler "l'art cadavérique" de Von Hagens.

La question se complique peut-être en effet dès lors que la vie ou la mort n'est plus seulement un thème artistique, mais que la création plastique s'appuie directement sur le corps humain mort, soit le cadavre. Ainsi Andres Serrano² se fait-il l'auteur, dans les années 1990, d'une œuvre intitulée *La Morgue* qui nous montre, non la morgue en tant que telle, mais des photographies en cibachrome de détails de cadavres présentés en format géant (125,7 x 152,4 cm). Tous les sujets dont il s'inspire sont morts par accident dont le titre du "tableau" -le format et le parti pris photographique autorisent cette appellation- rend compte très précisément.

Ainsi une œuvre de 1992, intitulée *Fatal Meningitis II*, représente-t-elle les cheveux, le front et les yeux clos ornés de grands cils d'un enfant, dont tout le visage est entouré d'un tissu drapé, tel un hijab. De même, deux autres "toiles" -comme les désigne leur auteur- de 1992 s'intitulent-elles *Jane Doe Killed by Police* et *Death by Asphyxiation* et mettent-elles respectivement en scène un "crime policier" et une mort par asphyxie. En dehors de la monumentalité des tableaux et de leur titre, Andrés Serrano s'évertue à magnifier les corps morts, à en faire une œuvre d'art, en usant par exemple de tissus colorés qui éloignent d'autant le "cadavre" des lumières et couleurs blafardes produites par les néons de la morgue.

En ce qui concerne le message porté par ces différentes représentations de la mort accidentelle, il est une allusion directe à la contingence de l'homme et à son inéluctable destinée de mortel qui parcourt toute l'histoire de la philosophie, du "Tout s'écroule" héraclitéen³ à "l'être-vers-la-mort" heideggerien⁴ notamment. Plus qu'une simple représentation de la mort, il s'agit même d'une véritable "présentation de la mort (où) l'écart entre le cadavre et la photographie du cadavre vole en éclat (et où) le *ce fut* du référé

¹. R. Rorty, *Contingency, Irony, and solidarity*, Cambridge University Press, 1989, p. 96.

². Sur Serrano, Cf. aussi Troisième Partie, par. 143b.

³. Héraclite, *Fragments*, trad. Marcel Conche, éd. PUF, coll. Epiméthée, Paris, 1986, p. 467.

⁴. M. Heidegger, *Être et Temps*, trad. François Veizin, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, Paris, 1986, p. 307.

est devenu l'*ici et maintenant* du référent (où, encore,) le cadavre semble bel et bien présent et les attitudes des visiteurs (...) empreintes de recueillement et de respect"¹. Il semble donc possible et souhaitable de ne pas réduire son œuvre à des "photographies de sang et de sperme", mais plutôt de prendre aussi en compte "celles, terribles, des membres cagoulés du Ku Klux Klan, qui constituent une critique en règle de la société américaine"².

Pourtant la réception de l'œuvre d'Andres Serrano, comme on pouvait s'en douter, est tout aussi controversée que celle de Günther Von Hagens : d'aucuns évoquent en effet "une réelle qualité plastique", mais d'autres n'y voient que provocation et laideur en tous points comparables au sentiment de Théophile Gautier évoquant "le ton des chairs (...) sales (...) (et) la volonté d'attirer les regards à tout prix"³ à propos de l'*Olympia* d'Edouard Manet. Plus choqués encore sont ceux qui voient en l'œuvre de Serrano le comble de la tromperie et de l'abjection⁴, telles que les définit Julia Kristeva :

*Le cadavre (cadere, tomber,) ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux (...) Tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indique ce que j'écarte en permanence pour vivre (...) Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. (...) C'est là, tout près mais inassimilable. (...) Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. (...) Un "quelque chose" que je ne reconnais pas comme chose (...) à la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous.*⁵

Le cadavre est en effet très vite amené à devenir un déchet naturel, tout comme l'excrément lui-même dont Piero Manzoni⁶ tente de faire une œuvre d'art. Et il ne reste, face à cette abjection liée à l'objet cadavre même, que la nécessité de le rendre présentable, de le nettoyer de "tous les signes de la thanatomorphose, des scories de la décomposition".⁷ C'est pourquoi Günther Von Hagens entreprend de libérer le cadavre de sa matière

¹. S. Napoli, "Pouvoirs de la morgue", in *Art à contre corps*, N° 5, 2ème éd. Quasimodo, 1999.

². A. Colonna-Césari, "Trop trash l'art contemporain", in *l'Express* du 17/05/2004, débat entre Jean Clair et Guy Boyer.

³. *Ibidem*.

⁴. Cf. Quatrième Partie, par. 122.

⁵. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Édition du Seuil, Paris, 1980, p. 11.

⁶. Piero Manzoni, artiste italien qui, en 1961, fabrique une série de 90 boîtes et y renferme ce qu'il y a de plus intime avec l'inscription *Merde d'artiste, contenu 30 grammes, conservée au naturel, produite et mise en boîte au mois de mai 1961* ! Chaque exemplaire se doit d'être vendu au prix de 30 grammes d'or, soit environ 1500 francs à l'époque. La spéculation fait son chemin et, en 2002, la *Tate Gallery* l'achète pour 35 000 euros.

⁷. S. Napoli, op. cit.

putrescible, dans le but de le rendre présentable à un public aussi varié que nombreux, alors que dans toutes les sociétés et particulièrement à Madagascar, les restes des défunts font, au contraire, l'objet d'attentions les plus intimes et les plus affectives, puisque les squelettes sont provisoirement exhumés dans le but de participer à la fête des vivants.

La question qui interrogeait initialement la liberté artistique et la pertinence du cadavre comme sujet artistique reste cependant aussi irrésolue qu'inévitable en ce qui concerne des plasticiens tels que Von Hagens, Serrano, Zhu yu¹ ou Xiao Yu². Et l'on ne peut ici s'empêcher de méditer sur cette idée que "seul un débat esthétique argumenté, contradictoire et, si possible, public" permettrait de décider si ces auteurs appartiennent à "l'art ou au non-art" ou de se demander s'il ne s'agit pas simplement d'une "provocation gratuite, d'une exhibition sadique ou d'une mise en scène dénonciatrice de l'horreur".³ Il se pourrait même que tout cela ne relève que "d'un jeu parodique nommé "art" qui n'a de cesse de réinventer et de redéfinir ses propres règles. Déconcertant, dérangeant, scandaleux pour certains, innovant, inventif pour d'autres"⁴.

Car création et invention artistique sont synonymes : dans tous les cas, il s'agit de faire du neuf. S'il est un point qu'il faut néanmoins examiner plus avant, c'est le sens du mot création qui, s'il évoque, certes, l'idée de nouveauté, nous met également -dans toute l'histoire de l'art, exceptée celle du XXème siècle- sur la voie du faire, de l'œuvrer véritable plus que sur celle du *readymade* à la Marcel Duchamp. Et s'il nous est permis de nous interroger sur cet "œuvrer véritable" que représentent les heures de "travail" nécessaires à la plastination d'un seul cadavre, il nous faut également ajuster notre questionnement pour tenter de savoir si le cadavre peut servir de *readymade* artistique ou, au moins, selon la terminologie propre à son inventeur, de *semi-readymade*.

Et si nous convenons, comme Günther Von Hagens évidemment, qu'il n'y a aucun empêchement majeur à cette attitude, alors tout devient possible, et c'est précisément au nom de cette autre caractéristique de l'art, à savoir la liberté, qu'il faut défendre toute production d'artiste. Car il est, certes, heureux que les artistes bénéficient de ces multiples

¹. Zhu Yu, plasticien chinois appartenant au groupe *Cadavre a*, en 2000, littéralement préparé dans la plus pure tradition culinaire asiatique, un fœtus humain qu'il a par la suite dégusté au cours d'une performance intitulée *Manger du monde*.

². Xiao Yu, plasticien chinois, expose en 2005, à Berne, une œuvre intitulée *Ruan* composée de six récipients dont cinq contiennent le cadavre d'une mouette conservée dans du formol, et le sixième un corps de mouette aux ailes déployées sur lequel a été greffée une tête de fœtus humain, dont les yeux ont été remplacés par ceux d'un lapin, soit une chimère animal-humain réalisée à partir d'un véritable fœtus humain.

³. M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., pp. 290-291.

⁴. *Ibidem*.

opportunités créatives, dans la mesure où l'art "n'a pas à s'autocensurer sous prétexte d'anticiper sur une éventuelle censure"¹.

Ceci n'empêche pas, néanmoins, de se questionner plus avant sur la nature de cette liberté en cette époque du "triomphe de l'esthétique"² cher à Yves Michaud et sur cette radicale absence de règles ou "anomie" contemporaine, qui peut nous conduire à considérer immédiatement comme artistique ce qui est présenté comme tel, sans aucun recul et sans aucun exercice de notre jugement critique. Il se pourrait bien en effet que, parfois, "le néo-académisme de la modernité et de la postmodernité ne (tienne) que dans la mesure où la disparition des catégories de beau, de vrai, de bien, laisse à l'institution culturelle et au marché les coudées franches pour faire l'économie de l'esthétique et faire passer l'anomie pour la liberté"³.

Il nous resterait alors à nous demander si cette anomie est absolue et simple conséquence d'une évolution des mentalités ou, au contraire, planifiée par le régime de la consommation et du spectacle, ce qui pose alors une question d'éthique politique. C'est sans doute pour faire face à ces questions que Von Hagens se revendique en bloc comme artiste-anatomiste ou, tour à tour, artiste ou anatomiste, au gré des besoins, de façon à contourner les questions éthiques posées par son "art", qu'elles relèvent de l'enrichissement qu'il se fait sur le dos des visiteurs ou du droit qu'il prend de porter atteinte à l'intégrité du corps humain.

Après ces préliminaires jugés indispensables, c'est à présent cet aspect notoire qu'il nous faut développer.

3.3 Von Hagens et la question du Bien

Il n'est pas surprenant que le terme d'éthique évoque la morale puisque les radicaux de ces deux termes renvoient au même signifié : *ethos* en grec et *mores* en latin signifiant "mœurs". Leur définition propre est pourtant bien spécifique puisque la morale est "l'ensemble des règles de conduite admises à une époque pour un groupe d'hommes"⁴, alors que l'éthique désigne "la science ayant pour objet le jugement d'appréciation en tant

¹ M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., pp. 290-291.

² Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit.

³ M. Leter, "Le beau, le vrai, le bien dans l'art contemporain", in *Séminaire 1991-1992* dirigé au Collège International de Philosophie.

⁴ A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. PUF, Paris, 1972, p. 654.

qu'il s'applique à distinguer le bien et le mal"¹, situant celle-ci en amont même de la morale.

Or c'est bien en moraliste que Von Hagens se pose, à l'encontre de l'historien Jean Clair par exemple qui voit dans cette "œuvre" une "esthétique cynique, sans référence morale"², la plaçant davantage du côté de l'amoralisme que du moralisme, ou même de l'immoralisme. C'est ainsi que notre plastineur justifie, par exemple, la présentation d'organes contaminés par l'alcool ou le tabac, par le fait de vouloir déclencher des prises de conscience de la part de son public. Il prend bien garde alors de montrer en parallèle les organes sains et les organes malades et d'y ajouter un texte explicatif et moralisateur :

*Je souhaite montrer que la mort est un phénomène complètement normal et que la vie est une exception. J'aimerais que chacun juge par soi-même, ce qu'est le corps, d'où il vient et où il va. La mort est l'absence de l'âme, et je crois que nous devons comprendre et connaître la mort pour mieux embrasser la vie. J'ai l'espoir que, lorsque la mort ne sera plus cachée et que sa réalité sera reconnue, chacun réfléchira davantage à ses actions individuelles.*³

Notre interrogation ne sera pourtant pas "morale", au sens où il n'est spécifié nulle part qu'il est bien ou mal de disséquer et plastiner des corps humains. Elle sera davantage "éthique" puisqu'elle s'évertuera à apprécier la portée de ce geste, au moment où il est commis, mais aussi dans ses implications futures. Rappelons que c'est à l'issue de la seconde guerre mondiale que de graves questions concernant l'humain se sont posées et que sont nés les premiers comités d'éthique, formés de spécialistes de la médecine, de la religion, de la psychologie ou du droit. Aujourd'hui, ils se préoccupent par exemple de bioéthique, puisque les découvertes scientifiques et technologiques permettent d'envisager culturellement ce qui jusqu'alors était de l'ordre de la nature, à savoir par exemple la reproduction humaine.

Et, bien que l'urgence puisse sembler moindre de s'interroger sur le sort du défunt que sur celui du vivant, nous verrons que l'éthique a son mot à dire, en dehors même de la bioéthique, préoccupée essentiellement de procréation médicalement assistée, de clonage ou d'organismes génétiquement modifiés. Elle peut, précisément, se prononcer sur l'art transgénique ou sur l'utilisation du corps humain comme matériau de création et, de ce fait, dresser un pont entre esthétique et éthique, bien que l'art n'ait pas "à intégrer a priori les tabous liés à la mentalité ou à la sensibilité de son temps, sinon au prix de la disparition de

¹ A. Lalande, op. cit., p. 306.

² A. Colonna-Césari, propos de Jean Clair, in "Trop trash l'art contemporain", op. cit.

³ G. Von Hagens, in Conférence du 1/12/06.

l'art lui-même"¹.

Que nos plastinats, donc, soient de nature artistique ou scientifique, ils interrogent les limites éthiques puisque "le code pénal en vigueur s'applique à tous les actes délictueux, qu'ils soient artistiques ou non. Semblable à quiconque, l'artiste qui outrepassa la frontière prend donc ses responsabilités et il est passible de sanctions"². C'est pourquoi il s'avère que, parmi les multiples questions éthiques et juridiques qui se posent à propos de ces plastinats, il soit au moins nécessaire d'interroger :

- l'éventualité d'un nouvel eugénisme et d'une lipophobie comme nouvelle xénophobie typiquement occidentale ;
- la désacralisation du corps mort et la transgression des tabous ;
- le statut du corps humain devenu objet marchand et son rapport à la loi.

3.3.1. Eugénisme ou lipophobie ?

3.3.1.1. Günther von Hagens eugéniste ?

Que Von Hagens soit allemand et qu'il travaille sur des cadavres dès les premières heures qui suivent le décès n'est pas sans évoquer les horreurs nazies. Il est d'ailleurs de notoriété publique que son représentant commercial en Pologne, soit son propre père, Gerhard Liebchen, est un ancien gradé SS³. C'est d'ailleurs le reproche majeur que lui ont adressé ses détracteurs, auxquels il rétorque qu'il est davantage concerné par la vie que par la mort et que ce n'est pas la boucherie mais l'art qui est sa spécialité.

On peut néanmoins se demander si sa recherche des formes parfaites, comme l'entreprise de purification du corps organique qu'il entreprend, ne cache pas quelque eugénisme, même inconscient, s'inscrivant dans un culte du corps. Que signifient en effet ces corps jeunes et performants, anonymés, esthétisés, désensibilisés, absolument inodores, si propres même qu'ils sont dissociés de toute corporalité et de toute souillure ? Comment ne pas éprouver de nausée face à ces maquettes plastiques censées permettre de visualiser "le meilleur" du corps humain ? Comment faire face à "ce corps asséché, ce corps reconstitué, ce corps mis en scène (qui) ne correspond pas à (notre) expérience de la corporéité"⁴ ? Que dire de ce "vide-éducatif-objectif-et tellement ennuyeux" exprimé par un visiteur ? Que penser de ces corps présentés comme des machines dont on se refuserait à

¹.M. Jimenez, in *L'Observatoire génétique*, N°27, avril-mai 2006, propos recueillis par Thierry Hurlimann.

². *Ibidem*.

³. In *Der Spiegel* du 28/02/2005.

⁴. Forum public du 23/05/2007, op. cit., propos du théologien André Beauchamp.

"scruter toute dimension spirituelle"¹ si ce n'est qu'ils figurent un cartésianisme pourtant à son apogée?

Quel esprit de totalitarisme cela peut-il cacher, sous un masque d'esthétisme ? Car ils sont tous -incontestablement- beaux ces sujets, qu'il s'agisse du "Joueur d'échecs", du "Basketteur", du "Joueur de Soccer" ou de cette longue et fluette femme enceinte. Pas un ne dépare la galerie, pas un ne semble incongru et "étranger" : les corps dégraissés apparaissent dans toute leur fonctionnalité musculaire, sans doute pas si éloignés de la plupart de nos images publicitaires imprégnées de jeunisme et de minceur.

Or Von Hagens, depuis quinze ans maintenant, ne connaît-il pas ce succès phénoménal parce qu'il arrive après Twiggy et Kate Moss ? A-t-il eu l'idée de plastiner également des corps obèses et monstrueux ? Sommes-nous à ce point conditionnés par les images médiatiques que nous jugerions abjects, non pas cette démonstration de cadavres musclés, mais certains spécimens plastinés intégralement -dans la mesure, évidemment où cela s'avèrerait possible- c'est-à-dire qui n'auraient pas été préalablement allégés de leur graisse ?

3.3.1.2. Le préjugé lipophobe

L'étymologie même de l'adjectif "gras" et du substantif "graisse" dessert déjà leur image puisqu'ils viennent tous deux du latin *crassus*, renvoyant à "crasse épaisse". De même, le mot de "lubrification" appartient à la même famille que la "lubricité", du latin *lubricus* signifiant "glissant", "chancelant", donc "trébuchant". Une connotation négative est donc d'emblée attachée à ces mots, dont François Dagognet, en tant que médecin naturellement formé à la biochimie et à la physiologie, rend d'abord compte avant de nous donner à examiner, dans ses caractéristiques fonctionnelles et vitales mêmes, les qualités qui se cachent sous les tares apparentes de la graisse.

C'est en raison tout d'abord des salissures qu'elle occasionne, du fait de sa capacité à pénétrer dans les tissus, et de leur visibilité comme "indice d'une gourmandise qui frôle la goinfrerie"² que la graisse pâtit de sa connotation négative. Et ce préjugé remonte à l'Antiquité déjà, à Platon qui, dans *La République*, recommandait les seules "viandes rôties" pour les soldats et, dans le *Gorgias*, blâmait la "flatterie culinaire" responsable de corruption de l'organisme et d'enlaidissement du corps. Redoutant "la stase, l'embonpoint,

¹ A. Robitaille, journaliste au *Devoir*.

² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, éd. Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis Robin, 1998, p. 101.

l'immobilisme qui en résulte et qui conduit à l'obstruction (...) le philosophe ne cessait de prescrire le mouvement (la gymnastique)"¹ car "si on met le plus grand soin à ne jamais laisser le corps en repos (...) on le défend, conformément à sa nature".² Tel un hygiéniste du XXI^{ème} siècle qui préconiserait les produits allégés en graisses, Platon recommande donc à la fois la frugalité et une pratique assidue d'exercices physiques, dans le but de lutter contre l'alourdissement et l'enlaidissement du corps provoqués par le risque d'accumulation des graisses provenant des viandes mijotées.

Mais c'est aussi parce qu'elle est un corps mou -lequel nous rappelle fort le discrédit accordé au morceau de cire par Descartes- que la graisse pâtit de sa connotation négative, en plus de ses caractères d'indétachabilité et de toxicité³, auxquels s'ajoute encore sa dernière place dans la hiérarchie des nutriments, bien après les protides et les glucides. Si les lipides en effet, comme les glucides, "apportent de l'énergie (...) ils brûlent moins facilement que les sucres, plus directement mobilisables et ne tiennent lieu que de dépôts - un mot à connotation négative, proche de l'excédent, situé lui-même non loin de celui de la décharge ou du dépotoir. L'adiposité est d'ailleurs vue de manière restrictive ; on lui oppose le svelte, le léger, le mince"⁴. Ainsi Maupassant nous présente-t-il une *Boule de suif* peu attrayante lorsqu'il la décrit comme : "Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue"⁵.

A défaut de pouvoir affirmer que ces considérations lipophobiques aient nourri de quelque manière la conception de la plastination, celles-ci s'imposent néanmoins à l'esprit lors de ces expositions de corps athlétiques ! Aussi continuerons-nous à nous appuyer sur François Dagognet qui, après avoir exposé le réquisitoire concernant la graisse, va s'évertuer à en réfuter les thèses discriminatoires, nous faisant témoin de la justesse de son approche épistémologique d'une part, ainsi que de l'intérêt qu'il porte à l'art contemporain et aux nouveaux matériaux artistiques d'autre part.

3.3.1.3. La réponse lipophile de François Dagognet

La seule approche biologique et biochimique de la graisse peut aisément venir à bout du préjugé lipophobique, en regard par exemple du fait que les graisses tapissent tous nos

¹ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 104.

² Platon, *Timée*, 88^e.

³ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op.cit. p. 118.

⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁵ G. de Maupassant, "Boule de suif", in *Les soirées de Médan*, éd. P. Ollendorf, Paris, 1880.

tissus, qu'il s'agisse de muscles, d'organes ou même de tissu nerveux et que c'est même "grâce à ces graisses (qu') est institué au cœur de la vitalité un espace élastique, moelleux, favorable tout à la fois à l'expansion et au retrait".¹ Agent de lubrification et agent de vitalité donc, les lipides les plus fluides -soit les insaturés- servent même, combinés aux stérols, à composer hormones et enzymes à la base de nos principales fonctions. C'est donc ici la biochimie qui met en évidence l'importance d'une lipémie constante, comme elle l'avait fait pour la glycémie : pour faire face à un éventuel déficit mettant en danger le corps, celui-ci doit en effet puiser dans les sucres et les féculents pour combler cette insuffisance.

En ce qui concerne par ailleurs la prise d'embonpoint et l'enlaidissement redoutés par la philosophie antique... ou par la mode du XXI^{ème} siècle, la graisse ne mérite pas non plus son procès puisqu'elle contribue elle-même à la beauté. Comme le souligne le naturaliste : "La graisse contribue à la beauté du corps, en empêchant que la peau ne se ride, en remplissant les vides dans l'intervalle des muscles, qui offrent, sans elle, des enfoncements défectueux à la vue, particulièrement à l'égard du visage, sous la peau des joues, des tempes... La même chose a lieu par rapport aux yeux, dont le globe est aussi enveloppé de graisse ; cette graisse sert à faciliter dans cet organe le jeu et le mouvement des muscles. La graisse est insensible par elle-même mais elle tient lieu de coussinet dans certaines parties"².

La pharmacutique, de son côté, ne doute pas non plus du succès thérapeutique de ces graisses puisqu'elle propose quantité de pommades, lotions, crèmes ou onguents pour lutter contre la douleur, la sécheresse ou le prurit. Et bien avant cela, les monarques et les chefs religieux avaient, de leur côté, eu recours aux saintes huiles, dans le but de modifier favorablement l'état de celui qui les recevait.

D'ailleurs le gras, qui évoque le poisseux et le repoussant, peut aussi revêtir la forme du savon et nous permettre, paradoxalement, de nous libérer du... visqueux : "le savon hydrophobe sur l'un des côtés, et lipophile en même temps, entre dans l'épaisseur de ce qui a été souillé, il peut adhérer aux particules (le même s'accorde avec le même) et ainsi délivrer le tissu"³. On comprend alors que Francis Ponge ait eu envie de consacrer l'un de ses ouvrages au *Savon* et que, sans en faire, comme François Dagognet, une approche chimique, il le définisse littéralement comme une sorte de pierre magique, lorsqu'il affirme qu'il "n'est rien dans la nature de comparable au savon. Aucune pierre n'est plus modeste,

¹. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 120.

². J. C. Valmont de Bomare, *Dictionnaire raisonné universel d'Histoire naturelle*, 15 vol., article graisse, 4^{ème} éd. 1791, T. VI, p. 247.

³. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 133.

ni, à la fois, plus magnifique"¹.

Et le philosophe de poursuivre qu'il ne saurait se résoudre à "laisser les lipides au rang des pierres ou des corps inertes comme les feldspaths², préférant leur rendre la place qui leur revient de droit : "en somme (la graisse) née de la vie seule -elle est ou végétale ou animale- est aussi son bouclier qui l'isole et la défend"³.

François Dagognet constate en outre que seul un plasticien de la nature de Joseph Beuys est capable d'arrêter ses choix sur ce matériau de création plastique, en raison même de ses officiels défauts et peut-être aussi, dans une moindre mesure, en raison d'un vécu personnel. Joseph Beuys en effet, mobilisé comme pilote de bombardier jusqu'à ce que son avion s'écrase en Crimée, ne devra sa survie qu'à des Tatars, qui recouvrent son corps de feutre et de graisse, dont il fera ensuite ses matériaux plastiques de prédilection : sorte de missionnaire charismatique glorifiant la primitivité et la nature, il se fera en effet reconnaître par un chapeau de feutre et un gilet de pêcheur et intégrera le mouvement Fluxus, adepte du non-art et de la provocation initiés par le dadaïsme. Aussi réalisera-t-il, par exemple, *Tableau de graisse* (1951), *Chaise de Graisse avec coin* (1963) et, en 1964, *Chaise de graisse*.

Or si l'on en croit François Dagognet, avec Joseph Beuys, on approche de "l'excellence esthétique-métaphysique, de la consécration"⁴. Choissant entre autres la graisse parce qu'il privilégie les "ingrédients délaissés (rejoignant ainsi) la cohorte des contemporains"⁵, il décide également de procéder, pour ses sculptures, de deux façons : "ou bien l'artiste creuse et enlève (...) ou bien il se contente de modeler et de participer au mouvement interne de la pâte (...) il recherche ce qui concrétise le dynamisme, mieux l'anti-forme contre la forme qui a trop longtemps prévalu"⁶. Et si nous imaginons que le paquet de graisse posé sur la *Chaise de graisse* est immuable, c'est incontestablement sans compter avec le fait qu'elle "ne se place pas devant nous, insensible ; elle peut réagir, bouger (et mouvoir ou se mouvoir, c'est déjà émouvoir)"⁷. Reste alors à imaginer "les amplifications mystiques et sociales qui s'ensuivront- la coopération, le réchauffement

¹ F. Ponge, *Le Savon*, éd. Gallimard, coll. NRF, 1967, p. 27.

² F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op.cit., p. 134.

³ *Ibidem*, p. 129.

⁴ *Ibidem*, p. 139.

⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁶ *Ibidem*, p. 143-145.

⁷ *Ibidem*, p. 145.

fraternel, des ensembles communautaires soudés"¹.

Avec ce simple exemple de la graisse comme matériau artistique, nous pouvons déjà mesurer l'ampleur de la lecture dagognetienne, en raison des multiples sources auxquelles il puise pour construire son herméneutique, de façon à rendre signifiant un art qui n'apparaît pas comme tel à tout un chacun. Du passé de l'artiste, il déduit notamment qu'il "s'est dressé contre le monde moderne - celui qui repose sur les égoïsmes, la violence (l'Europe des camps de concentration)- pour s'attacher à un univers de sacralité panthéistique et de pure vitalité"². Et il prend aussi en compte le fait qu'il finisse par rejoindre le mouvement *Fluxus* "attaché non plus aux arrêts, mais aux énergies (privilégiant) ce qui rayonne ou ce qui se modifie"³.

De sa propre formation scientifique, François Dagognet retient ici, évidemment, l'approche biologique de la graisse, mais aussi une conception laudative et spécifique de l'image médicale à laquelle il attribue une fonction herméneutique⁴. Mais c'est de son statut de philosophe qu'il parle, en hégélien lorsqu'il donne à son discours la forme d'un cheminement dialectique et en bachelardien éminent lorsqu'il se montre, à propos de la graisse, aussi sensible au mouvement des choses, à leur vibration, à leur "dynamologie (...) (à leur) dépassement ou métamorphose" que peut l'être Gaston Bachelard à propos de l'image⁵.

Le contraste enfin entre la pensée de François Dagognet et sa prise en compte positive du réel d'une part et les réalisations de Günther Von Hagens d'autre part, est d'autant plus saisissant que ce dernier prétend présenter, de façon tout à fait discutable, "d'authentiques corps humains", alors qu'ils sont pour moitié constitués de plastique. Évincer par ailleurs la fonction lipémique, parce qu'elle rendrait, certes, la conservation des corps plus difficile ou qu'elle est moins attractive au plan visuel que la fonction musculaire, est tout aussi discutable.

Cette scotomisation néanmoins peut sembler inaperçue par le public occidental sans doute trop imprégné de cette nouvelle forme de xénophobie que représente la lipophobie, mais qui sait en revanche se montrer, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, davantage

¹ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 146.

² F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 144.

³ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 144.

⁴ F. Dagognet, "L'imagerie médicale, une ambivalence certaine, quoique relative", in *Recherche en Psychanalyse* [en ligne], 8/2009, mis en ligne le 15 mars 2010, p. 3/4 : "La médecine est une herméneutique, une science de l'interprétation de ce qui est sous les yeux et qu'on ne voit pas. Il faut apprendre un voir, un texte proposé".

⁵ F. Dagognet, *Philosophie de l'image*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1986, pp. 43-44.

concerné par la transgression des tabous opérée par Von Hagens.

3.3.2. Günther Von Hagens et la transgression des tabous

3.3.2.1. De l'universalité de certains tabous

Von Hagens lui-même, conscient d'être amené à choquer l'opinion, éprouve le besoin de justifier son rejet personnel de certains tabous :

*L'anatomiste en tant qu'être singulier se voit assigner un rôle très spécifique : dans son travail quotidien, il doit rejeter les tabous et les convictions qu'ont les gens sur la mort et les morts. Moi-même, je ne suis pas une personne qui porte à controverse dans mes expositions ; elles, sont controversées, car elles demandent aux visiteurs de transcender leurs croyances fondamentales sur la mort et sur notre destin commun et inéluctable.*¹

Parmi les différents interdits que Von Hagens sera amené à malmenier, notons celui de la nudité et même de la super nudité que représentent ces cadavres dont on peut voir l'intérieur, tel ce fœtus niché dans l'utérus de sa mère dont on a préalablement scié l'abdomen, à des fins "pédagogiques". Notre plastineur va même encore plus loin puisqu'il expose à Berlin, jusqu'au 30 août 2010, les ébats sexuels de deux couples, se justifiant de la façon suivante auprès du quotidien berlinois *Tagesspiegel* :

La mort fait partie de la vie, et il ne peut y avoir de vie sans sexe

Et il n'hésite donc pas à offusquer son public au motif supplémentaire d'obscénité. Mais pour ce qui est de la transgression des tabous dont il se flatte couramment, il reste ici totalement dans la norme. Il montre en effet, au risque de passer pour conventionnel, deux couples hétérosexuels au lieu d'envisager, par exemple "six cadavres : un couple homme-femme et les deux variétés de couples homosexuels (...) prêt pour l'exposition suivante : les partouzes"².

Notons également le caractère sacré de l'appropriation généralisée de la connaissance, réservée jusqu'alors à une caste étroite : celle des apprentis-médecins. Parmi les détracteurs de Von Hagens en effet, d'aucuns se disent partisans de l'exhibition anatomique lorsqu'elle est réservée aux apprentis-médecins mais la bannissent lorsqu'elle s'adresse à tous publics. C'est d'ailleurs sans doute pour protéger les plus jeunes d'entre eux que la visite du plastinarium leur est interdite avant l'âge de quatorze ans et que certains pays, telle la

¹. G. Von Hagens, propos recueillis par l'Institut de Plastination de Guben, Allemagne.

². Delfeil de Ton, "Ceci est mon corps", in *Le Nouvel Observateur*, N° 2323, octobre 2010, p. 78.

France, n'ont autorisé l'exposition *Our Body à corps ouvert* à Lyon qu'en Août 2008, soit treize ans après celle de Tokyo intitulée *Bodyworlds*, mais que le Musée de l'Homme et la Cité des Sciences de la Villette ont tout simplement refusé celle-ci en 2007.

Notons en outre que d'autres sujets sont prêts à choquer l'opinion au plus haut point lorsqu'ils touchent à une forme de violation de la loi naturelle et spécifique de l'espèce, comme dans les exemples déjà évoqués de la chimère mouette-embryon humain ou du sang de panda circulant dans un corps humain. Et il s'agit aussi d'une "violation de la loi naturelle" lorsque Von Hagens inaugure, avec ses plastinats, un nouvel ordre funéraire : celui de la conservation en lieu et place de la disparition. À l'exception de quelques momies en effet, la conservation des cadavres reste aujourd'hui un procédé révolutionnaire et déshumanisant : c'est ici tout le cycle de la vie qui se trouve bousculé, puisque ces corps morts vont connaître l'éternité alors qu'ils étaient jusqu'à présent destinés à se déliter par le biais de l'inhumation ou de la crémation.

Avec la plastination, c'est donc une troisième option qui est offerte au cadavre, inédite et effrayante à la fois. Imaginons que, peut-être, ceux de ce monde qui se pensent grands vont pouvoir imposer à leurs descendants, par voie de testament, leur présence éternelle dans le salon de la demeure familiale ! Imaginons alors combien il sera peu convaincant, pour les plus jeunes, d'adhérer au discours éminemment éducatif qui consiste à évoquer "le cycle naturel de la vie". C'est ici l'un des tabous majeurs en effet qui est mis à mal dans les expositions de Von Hagens, soit celui de l'éternité. Depuis quand appartient-elle à l'humain "ordinaire" ? N'étaient-ce pas les seuls croyants, consacrant toute leur vie à mériter leur paradis, qui pouvaient, jusqu'à ce jour, aspirer à l'éternité ? Les plastinats assureraient-ils donc à eux seuls la double transgression de la biologie et de la religion, consistant à la fois à empêcher le pourrissement du corps et à faire de l'humain, même non vertueux, un être éternel ?

Notons enfin que ces expositions confrontent le public au tabou de la mise en scène de la mort, qui reste ordinairement discrète comme l'atteste, par exemple, le fait que le cadavre doit être transporté dans un cercueil¹. Il est manifeste que le décès a perdu, depuis le début du XX^e siècle, son caractère de cérémonie publique : non seulement les proches ne sont plus présents au chevet du défunt, mais l'enterrement lui-même a cessé d'être un spectacle familial, comme l'atteste le fait que les enfants y sont rarement invités. De même,

¹ J. Poncin, *Körperwelten ou l'art de briser les tabous*, in Archives N°1, février-mars 2002.

les funérailles ont perdu de leur solennité lorsqu'elles ont pris la forme de l'incinération plutôt que de l'inhumation. Aussi est-ce un peu comme si l'on assistait, en ce siècle, à la substitution d'un interdit par un autre dans la mesure où la mort est devenue aussi honteuse que le sexe à l'époque victorienne.¹

Exhibition de corps parfaitement "nus", violation de lois naturelles ou mise en scène de la mort sont donc autant de sujets propres à choquer l'opinion occidentale. Mais le fait d'attenter au corps mort même, au cadavre, se révèle plus choquant encore dans le monde oriental.

3.3.2.2. Des tabous proprement asiatiques

Dans certains pays asiatiques tels que la Chine, le Japon ou le Cambodge, ce qui passe nécessairement pour une transgression d'interdit, c'est le fait de porter atteinte à tout ou partie du cadavre. Ce geste, en effet, empêche définitivement le défunt d'accéder à l'autre monde dans la mesure où l'intégralité de son cadavre n'est pas apte à recevoir tous les soins appropriés à ce passage. Le cinéaste cambodgien Ritty Pan notamment, dans son film intitulé *S21, la machine de mort khmère rouge*, fait état de l'importance de ces rituels qui, faute d'être pratiqués lorsque les corps n'ont pu être retrouvés et identifiés, laissent les vivants dans l'errance eux aussi, dans une vie dont ils ne peuvent assurer la maîtrise. Et c'est en raison même de ces croyances que le don d'organes ne se pratique pas en ces contrées.

On comprend alors que les méthodes de Von Hagens aillent exactement à l'encontre de ces convictions et l'on est en droit de se demander pourquoi c'est à Tokyo, en 1995, qu'a eu lieu la première exposition des *Mondes du corps* et pourquoi c'est à Dalian, en Chine, que se trouve le principal site de plastination. Ce qui peut néanmoins expliquer l'installation du premier plastinarium à Dalian est le fait que les corps de personnes consentantes, mais surtout ceux des personnes non identifiées et non réclamées par la famille -soit, par exemple, ceux de pauvres ou de condamnés- peuvent en toute légalité servir la médecine. Car, rappelons-le, ce haut lieu de la plastination se situe à proximité de trois *laogai* (camps de travaux forcés). Un rapport américain² mentionne en outre que, dans ces camps, "les prisonniers de conscience (moines bouddhistes, pratiquants de Falun Gong,

¹ G. Gorer, article intitulé *Pornography of Death*, publié en 1955 in *Encounter*, cité in P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, éd. Du Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1977, p. 285.

² D. Matas, D. Kilgour, "Bloody Harvest", in Report into Allegations of Organ Harvesting of Falun Gong Practitioners in China, 31 January 2007 organinvestigation.net.

journalistes, professeurs) sont soumis aux travaux forcés et aux tortures".

Et ce sont les médecins eux-mêmes qui se trouvent parfois amenés à cautionner ce réseau, lorsqu'ils assistent aux exécutions dans le but de prélever des organes et de les vendre, ceci depuis les années soixante environ. Dans un pays où des populations entières souffrent de malnutrition et où la rémunération obtenue par les ventes d'organes de ceux-ci contribue, dans une certaine mesure, à améliorer le quotidien, les autorités médicales et politiques ferment littéralement les yeux sur un certain nombre de vols d'organes. Aussi Marie Holzman, sinologue et présidente de l'association Solidarité Chine, déclare-t-elle dans un communiqué que "la Chine exécute en effet au moins six mille Chinois par an. Dans de nombreux cas, les parents des suppliciés se plaignent de n'avoir pas pu recueillir la dépouille de leur proche (...) il faut se demander si les corps présentés à Paris, qui appartiennent à des hommes dans la force de l'âge, ne proviennent pas d'un trafic lié à la police chinoise"¹.

Aussi le *Courrier International* du 14 septembre 2005 rapporte-t-il une enquête stupéfiante réalisée par *The Guardian*, qui affirme qu'une "société cosmétique chinoise utilise la peau prélevée sur les corps des condamnés à mort exécutés pour fabriquer des produits de beauté vendus en Europe". L'objectif direct de ce prélèvement consiste à récupérer du collagène, une protéine fibreuse que l'on trouve en abondance dans la peau, les os et les tendons, couramment utilisée en chirurgie esthétique pour gonfler les lèvres et réduire les rides. Toujours de même source, le journal note qu'en Chine, il est d'usage de récolter "la peau des condamnés exécutés et les fœtus avortés, rachetés par des sociétés de biotechnologie situées dans la province septentrionale de Heilongjiang" avant d'être exportés vers l'Europe, où, en France notamment, le marché de l'industrie cosmétique et de la chirurgie plastique n'est pas ou peu réglementé.

Le même journal précise que les autorités britanniques sont, elles, davantage préoccupées de questions éthiques telles que la transmission de virus ou les risques d'infection mais ajoute que "le Ministère de la Santé veut néanmoins s'en remettre à la Commission européenne, et que cela pourrait prendre plusieurs années avant qu'une législation entre en vigueur"... Les autorités chinoises, bien sûr, attestent de l'impossibilité de prélever la peau ou toute autre partie du corps des condamnés à mort sans que ceux-ci donnent leur consentement. Mais *The Guardian* rappelle les révélations fatales faites en juin 2001 devant le Congrès américain par un ancien médecin militaire chinois, Wang

¹. in *Plastination ou l'éthique à corps ouvert*, <http://www.netlexfrance.net/21/04/2009>.

Guoqi, qui a assuré "avoir participé aux prélèvements d'organes de plus de cent prisonniers exécutés (où) les chirurgiens disséquaient les corps dans des camions garés sur les lieux d'exécution (et même) avoir procédé au prélèvement de la peau d'un condamné dont le cœur battait encore".

De plus ce pays, encore très imprégné de maoïsme, ne saurait défendre ouvertement une attitude de nature religieuse : les autorités choisissent alors de ne pas se faire les porte-paroles de croyances anciennes telles que celles qui sont rapportées en début de paragraphe : aussi les membres de la secte Falun gong par exemple sont-ils considérés comme "ennemis de classe" par le Comité central du Parti Communiste Chinois. Et c'est à ce titre que leur corps peut être utilisé de toutes les façons économiquement rentables, sans avoir à rapporter le fait aux plus hautes autorités : "ils ne sont (alors) plus considérés comme des êtres humains, mais comme matière première pour les produits commerciaux. Ils sont devenus des marchandises".¹

Le *New York Times* rapporte ainsi que *Premières Expositions* a payé 25 millions de dollars pour les corps utilisés dans leur spectacle. Et c'est sans doute aussi ce qui explique que le Dr Sui Hongjin -ancien administrateur de l'usine ouverte par Von Hagens à Dalian-puisse organiser, grâce à cet afflux de donneurs potentiels auteurs de crimes en tous genres, des expositions concurrentes fort lucratives comme celles qui ont lieu à San Francisco, en Corée du Sud, à Taïwan ou en France, même si celles-ci restent passibles, aux yeux de l'inventeur de la plastination, de poursuites pour violation de droit d'auteur.

Or nous touchons ici, incontestablement, au plus grand tabou, à savoir celui qui consiste à faire du corps humain un matériau artistique et une marchandise comme une autre.

3.3.3. Le corps-marchandise et la loi

3.3.3.1. Le corps comme marchandise pose-t-il problème ?

Pour Von Hagens, là encore, la justification ne semble pas problématique lorsqu'il affirme, non sans une bonne dose de cynisme :

On dit que je gagne de l'argent avec des corps. C'est vrai, mais les entrepreneurs de

¹. S. Gregory, In *Epoch Times* 05/04/06: "Un New Yorkais demande... Est-ce le corps de mon frère qui est exposé là ? "

pompes funèbres aussi, et personne ne le leur reproche. De plus, je crée des emplois.

La grande question qui pourrait effectivement se poser à propos d'art en général est celle qui consiste à se demander s'il ne faut pas purement et simplement condamner les artistes qui se soumettent complaisamment au système marchand. Or, rejette-t-on Picasso ou Francis Bacon parce que leurs œuvres font l'objet de spéculations et de surenchères atteignant plusieurs millions de dollars ? Faut-il faire un procès rédhibitoire à Andy Warhol au motif "qu'on l'a trop vu"¹ et qu'il ne faut pas devenir "warholâtre"², parce que "l'entreprise Warhol c'est plein de fric en jeu"³ ? Là encore un questionnement au carrefour de l'esthétique et de l'éthique apparaît, et il semblerait même qu'il ne s'agisse pas du tout d'une question d'esthétique !

Car ce qui dérange un certain nombre de personnes, c'est de faire du corps un objet de spectacle et, par voie de conséquence, de profit pour celui qui l'organise : il faut compter environ vingt euros pour un billet d'entrée à une exposition des *Mondes du Corps* et il existe même une boutique-souvenirs permettant d'acquérir des plastinats d'animaux ! On sait également que *La Sucrière* à Lyon est un lieu dédié à l'art contemporain, mais on sait peut-être moins que l'organisateur de ces expositions est Pascal Bernardin, producteur de concerts rock, et qu'il se présente comme un "homme du spectacle".

Si tel est le cas, on ne peut que regretter que les pouvoirs politico-économiques se cachent parfois derrière l'étiquette "art contemporain" pour cautionner "l'idéologie du monde moderne sous gouvernance néo-capitaliste (et qu'ils attendent d'elle) la liquidation de l'individu en tant que sujet autonome, en un mot : la déshumanisation".⁴ Et c'est peut-être à travers les "satisfactions substitutives" dénoncées par Herbert Marcuse⁵ dans les années 1960, qu'il faut examiner le problème de la multiplication actuelle des entreprises de "divertissement programmé", qu'elles appartiennent à l'art contemporain ou non. Une sorte de "tolérance répressive" s'instaurerait peu à peu, favorisant "l'émergence d'une vie comme pseudo-œuvre d'art, (d)'une vie prétendument hédoniste" destinée à faire oublier les multiples frustrations de la vie quotidienne d'aujourd'hui.⁶

Il suffit par exemple de se référer à la brochure publicitaire des expositions des *Mondes du Corps* pour découvrir qu'elles relèvent d'une véritable orchestration commerciale puisqu'à Orlando notamment, en 2007, les billets d'entrée étaient couplés

¹ J. P. Domecq, *Artistes sans art*, op.cit., p. 71.

² *Ibidem*, p. 80.

³ *Ibidem*, p. 81.

⁴ M. Jimenez, en entretien avec Thierry Hurlimann, op. cit.

⁵ H. Marcuse, *Eros et Civilisation*, éd. Minuit, Paris, 1963.

⁶ *Ibidem*.

avec la visite... de Disneyland, confirmant assez bien la "disneyfication" du monde de l'art contemporain dénoncée par Jean Baudrillard.¹

Or, c'est parce que le corps est utilisé comme matériau de création artistique depuis les années cinquante que la loi a pu se prononcer à cet égard, tant au niveau du geste créatif qu'à celui de sa commercialisation.

3.3.3.2. La loi et le corps propre de l'artiste

Après les *Anthropométries* d'Yves Klein et les *happenings* aux U.S.A., on assiste, quelques vingt ans après, à des "performances" réalisées par Michel Journiac², Gina Pane, Chris Burden ou Sterlac. Et il s'avère que certaines d'entre elles peuvent porter atteinte à l'intégrité du corps humain, comme la lacération de son propre visage en public par Gina Pane, le bras volontairement blessé par balle de Chris Burden, ou le fait de suspendre son corps par des crochets plantés à même la chair par Sterlac.

Pour la juriste Sophie Joly³, membre d'Art et Droit, les artistes français disposent d'une "autonomie pénale" qui n'empêche pas la loi d'intervenir à la demande des plaignants, qu'il s'agisse de l'utilisation de son propre corps ou de celui d'autrui comme matériau de création. Lorsque Sterlac par exemple envisagea, en 2006, de se faire greffer une oreille sur la cuisse, il s'est heurté, à l'article 16-3, alinéa 1 du Code civil, au motif "qu'il ne peut être porté atteinte à l'intégrité du corps humain qu'en cas de nécessité médicale pour la personne ou à titre exceptionnel dans l'intérêt thérapeutique d'autrui". Et l'article 16-2, pour sa part, précise que "le juge peut prescrire toutes mesures propres à empêcher ou faire cesser une atteinte illicite au corps humain ou des agissements illicites portant sur des éléments ou des produits de celui-ci".

Concernant le droit qui s'applique à la personne de son vivant, c'est d'abord la notion de "droit de disposer de son corps partie intégrante de la notion d'autonomie personnelle" qui prévaut dans les articles 6, 7 et 8 de la Convention européenne des Droits de l'Homme et que revendiquent les artistes qui entendent user de leur propre corps en toute liberté. Pourtant, le droit français ne laisse pas la personne en disposer librement, dans la mesure où "le corps humain n'est pas une chose hors commerce tout simplement parce qu'il n'est pas

¹ J. Baudrillard, *Le complot de l'art*, op.cit. , p. 152.

² Michel Journiac réalise en 1969, *Messe pour un corps*, action au cours de laquelle il fait communier le public avec son sang préparé sous la forme de boudin.

³ S. Joly, "L'art contemporain face à la contrainte du Droit", in *Actes du Séminaire* du 8/6/06 à l'Université Panthéon Assas, Paris 2.

une chose : c'est la personne même"¹. Dans la mesure, donc, où le corps n'est pas une chose à proprement parler, mais se situe "entre chose et personne"², il est impossible d'en être propriétaire au sens juridique du terme et donc d'en disposer librement.

Par voie de conséquence, il est également impensable d'envisager la commercialisation de tout ou partie de ce corps, comme en atteste la pratique française de dons d'organes ou de produits humains tels que le sang, le sperme ou la moelle osseuse. Et c'est encore au nom de ce principe appliqué à l'œuvre d'art que Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin se montraient prêts à offrir gratuitement à la greffe les cultures de leurs propres peaux d'artistes ! En droit français en effet, la notion de commerce est indissociable du droit de propriété et, selon l'article 16-1, dernier alinéa du Code pénal, "le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial".

Il nous faut alors tenter d'examiner dans quelles mesures les plastinats de Von Hagens, à l'instar des momies égyptiennes qui font partie du marché de l'art, ne pourraient pas, eux non plus, légalement relever du droit du commerce, d'où le titre de prochain paragraphe :

3.3.3.3. La loi et le corps d'autrui

A propos de l'utilisation du corps d'autrui, le droit distingue celui de la personne à naître, celui de la personne vivante et celui de la personne décédée. Si Zhu Yu désirait se photographier en train de consommer un fœtus mort-né en France, cela n'aurait posé, jusqu'à aujourd'hui, aucun problème juridique réel puisque "selon une jurisprudence constante en droit pénal, l'enfant qui n'est pas né vivant et viable n'est pas une personne humaine".³ Si, par ailleurs, cette utilisation concerne la personne d'autrui de son vivant, il semble que, là encore, la règle soit identique à celle qui s'applique à la personne même, soit l'impossibilité de disposer librement de son corps dans la mesure où nul n'en est propriétaire au sens propre. Et il serait sans doute édifiant, à ce propos, d'interroger les suites données aux performances de Santiago Sierra, par lesquelles il proposait de mutiler le corps d'individus rémunérés à cet effet !

En ce qui concerne le corps de la personne d'autrui après sa mort, et c'est là, très précisément, que se situe notre actuelle problématique, le droit français n'avait pas eu à légiférer avant les années 2008-2009, date des premières expositions françaises de corps

¹. S. Joly, "L'art contemporain face à la contrainte du droit", p. 20.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 18.

plastinés. Alors que Von Hagens avait été accusé, en 2004 déjà, d'avoir participé à un trafic de corps en Chine pour pouvoir organiser son exposition *Körperwelten* en Allemagne, son exposition *Bodyworlds*, elle, a été refusée à Paris, en 2007, à la fois par le Musée de l'Homme et par la Cité des Sciences de la Villette, au motif que "montrer un corps humain mort, pose d'énormes problèmes éthiques (...) (que) l'image du corps, l'image de l'homme, ce n'est pas quelque chose de neutre, c'est au cœur de la culture de chaque pays, ça peut facilement heurter des convictions très profondes enfouies dans l'esprit des gens (...) (et qu'il s'agit, qui plus est) d'une prime au voyeurisme sous couvert de science et de pédagogie"¹.

Les organisateurs de ces spectacles devenaient alors susceptibles de contrevenir à l'article 227-17, alinéa 1 du Code pénal, qui stipule que : "toute atteinte à l'intégrité du cadavre, par quelque moyen que ce soit, est punie d'un an d'emprisonnement et de quinze mille euros d'amende". Ils contrevenaient également aux dispositions du Code de la Santé Publique qui prévoit, par son article L1232-1, que "le prélèvement d'organes sur une personne dont la mort a été dûment constatée ne peut être effectué qu'à des fins thérapeutiques ou scientifiques (...) dès lors que la personne n'a pas fait connaître, de son vivant, son refus d'un tel prélèvement, inscrit sur un registre national automatisé et révocable à tout moment (...) ou exprimé ce refus, de son vivant, auprès de sa famille".

Pourtant une exposition parallèle², la fameuse *Our Body, à corps ouvert*, obtient, grâce à l'efficacité commerciale de son promoteur, Pascal Bernardin, l'autorisation d'exposer à la Sucrière, à Lyon, en Mai 2008, puis à Marseille en Décembre suivant, en précisant qu'il fait l'impasse sur les plastinats d'embryons et de fœtus "pour ne pas choquer lors d'une première exposition en France". *Our Body* est également programmée à deux endroits à Paris, soit à l'Espace Madeleine et au Parc Floral -où on exposait les zoos humains au moment de l'exposition coloniale- pour l'année suivante.

Mais c'est lorsqu'elle s'installe à l'Espace Madeleine à Paris, le jeudi 12 février 2009,

¹. François d'Aubert, Directeur de la Cité des Sciences, interrogé par *Le Figaro.fr*.

². A noter que c'est bien Günter von Hagens qui se revendique le père de la plastination et des expositions *Bodyworlds* et *Körperwelten* depuis 1995, mais que, face à leur succès grandissant, elles prennent, en 2009, les titres variés et thématiques de *Body Worlds and the Brain* à Houston, *Körperwelten und der Zyklus des Lebens* (à Heidelberg), *Bodyworlds and The Mirror of Time* (à Londres), *Körperwelten 4, Die Faszination des Echten* (à Bruxelles) et qu'elles sont programmées, pour l'année 2010, notamment à Zürich, Philadelphie, Denver, Postdam... Quand nous parlons "d'expositions parallèles", nous faisons allusion à celles qui proviennent de la fondation de Hongkong, dirigées par son ex-collaborateur, et qui peuvent prendre le nom de *Our body, à coeur ouvert* ou de *The Universe within*. Celles-ci sont notamment orchestrées par Pierre Bernardin, organisateur de spectacles musicaux et membre de l'association *Encore Events*, appelée également *Encore Production*.

que les associations *Ensemble contre la Peine de Mort* et *Solidarité Chine* -créée, elle, en 1989 au lendemain du massacre de Tien An Men- décident, en la personne de Maître Richard Sedillot, de porter l'affaire au tribunal. Choisisant, en raison de la rapidité de la procédure, de privilégier la voie civile sur la voie pénale, Maître Sédillot saisit Louis-Marie Raingard, Juge des Référé du Tribunal de Grande Instance de Paris. Statuant en référé le 21 avril suivant, le Tribunal interdit l'exposition, par une décision confirmée ensuite par la Cour d'Appel, le 30 avril suivant.

Or la Cour d'Appel a statué uniquement sur la provenance des corps. Elle ne s'est pas penchée sur la nature de l'exposition en elle-même : la protection du cadavre et le respect dû à celui-ci commandent en effet d'abord de rechercher si les corps ainsi exposés ont une origine licite et s'il existe un consentement donné par les personnes de leur vivant sur l'utilisation de leur cadavre. Aussi le Directeur de la société *Encore Events*, interrogé à Marseille l'automne précédent, a-t-il expliqué à *l'Agence France Presse* que les corps avaient été fournis par *l'Anatomical Sciences and Technologies Foundation de Hong Kong*, dont le responsable, le Professeur EnhuaYu, aurait assuré que toutes les personnes concernées avaient donné de leur plein gré leur corps à la science, y compris pour des expositions anatomiques. Lors de son passage à Lyon déjà, la préfecture avait été saisie pour interdire l'exposition mais celle-ci n'avait pas voulu statuer sur cette affaire car, selon elle, la question de la provenance des cadavres et de la commercialisation des corps relevait non pas de la compétence judiciaire française mais de celle de Chine, d'où la poursuite de la tournée à Marseille, dans les mois qui ont suivi.

Mais à Paris, c'est la loi du 19 décembre 2008 relative à la législation funéraire qui a étendu explicitement au cadavre la protection accordée au corps de la personne vivante par les articles 16-1, 16-2, 16-5 du Code civil. Les premiers juges s'étaient penchés avec attention sur la conformité ou non de l'exposition à l'article 16-1-1 du Code civil selon lequel "le respect dû au corps humain ne cesse pas avec la mort. Les restes des personnes décédées (...) doivent être traités avec respect, dignité et décence".

Et c'est donc sur la législation française, et non sur la législation chinoise, que Maître Sédillot s'est basé pour plaider et que le juge des référés du Tribunal de Grande Instance de Paris a décidé de laisser vingt-quatre heures aux organisateurs pour suspendre la manifestation qui présentait au public, depuis le 12 février, de vrais corps humains plastinés dans la capitale. Dans sa tribune du 25 mars, l'avocat explique sa démarche en évoquant "17 cadavres de jeunes chinois (...) montrés comme des curiosités (...) (pour lesquels) des visiteurs fascinés par cette exposition morbide (...) (n'auraient pas dû évincer le fait que)

dans de nombreux cas, les parents des suppliciés chinois se plaignent de n'avoir pas pu voir ni recueillir la dépouille de leur proche". L'avocat des organisateurs a évidemment estimé cette interdiction "liberticide", arguant qu'elle mettrait en péril de nombreuses expositions, y compris "des salles entières du Musée de l'Homme".

Le Comité Consultatif National d'Ethique avait, de son côté, formulé son opposition en ces termes : "bien qu'anonymes, les corps représentés n'en ont pas moins été des individus ; leur exhibition et leur réification constituent une atteinte à leur identité, et donc à leur dignité (...) (par ailleurs) cette mise en scène a permis de contourner la loi : la commercialisation du corps fait l'objet d'une interdiction majeure ; or cette mise en scène comporte un aspect commercial non équivoque"¹. Il était donc nécessaire de légiférer sur cette question de trafic de cadavres et d'atteinte à la dignité de la personne, qui ne pouvaient passer inaperçus au plan de l'éthique.

C'est même en ce sens que, dès la fin de la seconde guerre mondiale, le droit international a élaboré cette nouvelle catégorie juridique, la "dignité" et l'a, plus récemment, intégrée au droit communautaire, aboutissant notamment à "l'interdiction de faire du corps humain et de ses parties, en tant que tels, une source de profit"². Par ailleurs, le respect de la dignité s'impose même contre le consentement de la personne s'il y a atteinte à l'ordre public, comme dans le cadre du célèbre "lancer de nain" ou encore dans celui de la congélation de cadavres humains.

Aussi le tribunal affirme-t-il que l'espace assigné au cadavre est celui du cimetière et que la commercialisation des corps par leur exposition porte une atteinte manifeste au respect qui leur est dû. En matière de droit public français en effet, le corps du défunt est obligatoirement voué à la disparition, l'inhumation et la crémation étant les seuls modes légaux de disparition. La cryogénéisation, par exemple, n'est pas un mode légal de sépulture. Seule une autorisation délivrée par le maire de la commune du lieu de décès ou de la commune où sont pratiquées les opérations de conservation pourrait aboutir à une préservation du corps humain après sa mort.

¹. Avis du Comité d'Ethique du 10 juin 2008 : une atteinte à la dignité humaine.

². S. Joly, *op.cit.*, Article 3 de la Charte Européenne des Droits Fondamentaux, Nice, 7 décembre 2000, p. 26 (cité in).

Epilogue et Conclusion de la première partie

Cette notion de dignité humaine apparaît tout de même bien fluctuante au niveau universel. Si l'on en croit les divergences d'attitudes concernant par exemple l'affaire Zhu Yu¹, on ne saurait pourtant déduire que la Chine soit plus tolérante que la France sur ces questions d'éthique puisque, s'il est possible, là-bas, de disséquer, voire de consommer des cadavres consentants ou non réclamés, il est formellement interdit d'y exhiber son corps nu ou de porter atteinte aux symboles de la République Populaire.

Il apparaît alors que l'impact des cultures et des croyances, ainsi que leurs incidences spécifiques sur les tabous, rendent l'élaboration d'une législation mondiale impensable. Or, si c'est une forme de garantie démocratique que d'empêcher les États d'étendre leurs directives en dehors de leurs frontières, on peut néanmoins déplorer qu'il n'y ait pas davantage de consensus en ce domaine. C'est en tout cas la raison qui explique que certains artistes n'ont que le recours de l'expatriation pour pouvoir exposer !

Au niveau national, apparaît une difficulté à trancher en raison de problèmes de dénomination juridique liés au statut du corps humain vu comme chose ou comme personne. Une appellation juste et précise s'impose en effet pour pouvoir espérer légiférer efficacement ou émettre un simple jugement de valeur morale. Or les plastinats de Von Hagens, tour à tour désignés par les termes de spécimens ou artefacts, ne sont plus de simples corps humains morts ou des cadavres, puisque le fait même qu'ils soient des artefacts ou des plastinats suggère qu'ils n'appartiennent plus à la nature mais que quelque chose dans leur être a été modifié par la main de l'homme. Ils ne sont alors ni tout à fait réels ni tout à fait faux, ni tout à fait authentiques ni tout à fait copies, ils ne sont ni organiques ni synthétiques, ni corps, ni maquettes et, à défaut d'appartenir à une catégorie connue et répertoriée, ils ne peuvent qu'échapper à tout jugement d'évaluation, qu'il soit d'ordre scientifique, esthétique ou éthique.

Mais puisque l'art semble se complaire aujourd'hui dans une anomie plus proche de la liberté des artistes que de la liberté artistique, ne sommes-nous pas conduits à nous demander s'il est absolument indispensable d'envisager le recours systématique et la mobilisation de toute la machine judiciaire, alors qu'un peu de bon sens moral pourrait suffire à solutionner certaines questions qui se posent à nous ?

Ne vaudrait-il pas mieux, comme le journaliste Alain-Gérard Slama nous invite à le faire, tenter de juger davantage par soi-même, sachant que "la distinction entre le bien et le

¹. Cf. par. 322.

mal (...) (désormais) assumée par l'Etat (mais) plus par les consciences (...) (est une) pente qui, hélas, a été suivie par l'Etat-providence (...) (et qui démontre que) plus le droit cherche à encadrer les conduites, moins l'individu est capable d'autonomie"¹ ?

Ne vaudrait-il pas mieux, comme le préconise le juriste Jean Carbonnier, tenter de se poser autrement les questions éthiques, dans la mesure où il "n'est pas vrai que dans l'univers des lettres et des arts, tous les différends, tous les malaises soient justifiables d'un traitement juridique (et où il est bien préférable d'envisager) d'autres modes de régulation, de pacification, plus efficaces : l'éthique et l'esthétique, la louange ou la satire, l'oubli - l'oubli surtout- tous ces "en-dehors du Droit" qui peuvent à leur manière, aussi bien que le Droit, ouvrir, quand il le faut, des clairières à la liberté"²?

En ce qui concerne, par ailleurs, l'approche esthétique de l'œuvre de Günther Von Hagens comme de certaines productions issues de l'art contemporain, il devient impossible d'en juger artistiquement, à défaut de critères esthétiques clairement définis. Et si l'expérience reste, certes, esthétique, au sens étymologique de réceptivité et sensibilité, au sens de recherche de détente, de jouissance hédoniste lorsque la visite est couplée avec celle d'un centre d'attraction foraine, elle ne relève pas pour autant d'une artistique comparable à la statuaire antique ou classique.

La finalité artistique revendiquée par l'auteur des plastinats relève en effet davantage de "prosthétique" que d'esthétique au sens d'attrait pour le beau et les multiples allusions à l'histoire de l'art opérées par Von Hagens ne parviennent pas à nous faire oublier son intérêt aigu pour les expériences d'apprenti-sorcier et la mise en scène de maquettes humaines. Ceci est d'ailleurs encore plus manifeste lorsqu'il évoque son projet de réaliser des robots plastinés auxquels il pourrait rendre vie en équipant les muscles des corps humains de minuscules moteurs.

En outre, l'efficacité commerciale de notre plastineur est telle qu'il n'aura bientôt plus à chercher en Asie ses donateurs, puisque les offres en provenance d'Occidentaux se multiplient de jour en jour. Et si la question de leur marchandisation ne peut être légalement examinée en tant que telle, ce type de présentation, de salon ou de... foire n'est sans doute pas prêt de cesser. Or ce phénomène n'est-il pas le meilleur symptôme de ce que l'on appelle aujourd'hui la crise de l'art contemporain ?

Et si toutefois il y a bien crise, n'est-ce pas parce qu'en cette ère du triomphe de

¹ A.G. Slama, "Théâtre et dignité humaine", chronique du 12 novembre 2007, in *Le Figaro.fr*.

² J. Carbonnier, discours relatif à "La protection des droits de l'homme de l'homme de lettre et de l'artiste devant la Cour de Cassation", discours prononcé le 28/10/90, lors du Bicentenaire de la Cour de Cassation.

l'esthétique, "l'art pour l'espace public" a remplacé "l'art pour l'art" ?¹ Dans sa prestation spécifique en tout cas, Von Hagens n'est pas loin de nous faire regretter, comme pour l'art contemporain en général, que "l'établissement des cotes par le marché de l'art et la fabrication des postérités (ne) repose (parfois que) sur la manipulation anéthique, amétaphysique et anesthétique des œuvres"².

Il semble toutefois possible d'interroger les réalisations de Günther von Hagens comme retour à une création ouvragée, en marge donc de la simple présentation³ d'objets, initiée par le *readymade* duchampien et incarnant l'une des grandes spécificités de l'art contemporain comme notion esthétique. Elles sont pourtant bien loin, ainsi que nous allons l'envisager dans notre prochaine partie, de l'esthétique classique qui s'ancre dans une métaphysique du beau antique étroitement liée au Bien et au Vrai et de l'art de la Renaissance avant tout soucieux du respect des canons et de la perspective légitime. Comme elles sont loin d'un art de peindre à visée moraliste ou naturaliste, respectivement illustrée par la peinture de Vanités et la peinture paysagiste de Barbizon.

Or c'est précisément l'examen de ces trois moments artistiques associés à la beauté qui peut nous permettre de comprendre, aujourd'hui, une forme de nostalgie d'un art classique et, par voie de conséquence, le rejet d'un art contemporain, dans la mesure où "l'on ne peut comprendre l'art contemporain si l'on n'a pas compris les grands moments de l'art"⁴.

¹ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, Utopie, Démocratie et Comédie*, op.cit ., p .263.

² M. Leter, "Le beau, le vrai, le bien dans l'art contemporain", op. cit.

³ Cf. Quatrième Partie, par. 121.

⁴ F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 5/19.

DEUXIEME PARTIE :

***NOSTALGIE D'UNE ESTHETIQUE
"CLASSIQUE"***

Deuxième partie :

Nostalgie d'une esthétique "classique"

Introduction

Comme le laissaient entendre, dans nos paragraphes précédents, les arguments utilisés à l'encontre des réalisations contemporaines, c'est parce que ces dernières sont par trop différentes des œuvres classiques qu'elles suscitent un sentiment d'amertume, de regret, voire de mélancolie à l'égard de l'art du passé. Le terme de "nostalgie" même, désignant étymologiquement le "mal du retour" en grec, ne semble pas inapproprié pour désigner le sentiment d'étrangeté, voire de vide ressenti par certains contemplateurs de créations contemporaines, parce que celles-ci ne les renvoient plus à aucun cadre, aucun lieu connu.

Prenant en effet l'expression d'art contemporain au sens qui lui a été attribué dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, elle désigne une esthétique spécifique sans rapport nécessaire avec la peinture. Ses œuvres sont, pour la plupart, en complète rupture avec des critères esthétiques tels que l'intensité de l'illusion produite par l'utilisation de la perspective, la justesse dans la représentation figurative d'un modèle ou la splendeur du réalisme naturaliste.

Or ce goût de la *mimêsis*¹, désignant en grec l'imitation, nous est inspiré de sa théorisation platonicienne puis aristotélicienne, ainsi que des œuvres de l'antiquité grecque. En ce sens, il est juste de parler "d'esthétique classique", laquelle connaîtra d'ailleurs un renouveau au XVIII^{ème} siècle, sous le nom de "néo-classicisme". Et c'est dans l'objectif général de mieux saisir les points de rupture ou, au contraire, de continuité dans l'art de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ainsi que dans l'ultime finalité de nous consacrer au

¹. Cf. par. 23.

problème d'une éventuelle esthétique de l'oeuvre contemporaine qu'il semble désormais utile de nous attacher à quelques moments-clés de l'histoire de l'art faisant état de ces fameux critères esthétiques, dits aussi "traditionnels" tant ils ont perduré à travers les siècles.

Parmi les multiples inventions et genres picturaux, nous nous appuyerons donc sur la découverte de la perspective à la Renaissance, sur l'invention de la nature morte et, plus précisément, sur celle de la peinture de vanité, avant de nous pencher sur celle du tableau-paysage au XIX^{ème} siècle qui, si elle appartient déjà, historiquement, à l'époque moderne, illustre encore parfaitement les concepts antique de *mimêsis* ou moderne de "sublime", comme nous pourrions en juger dans notre troisième chapitre consacré à l'Ecole de Barbizon.

Nous aurions, certes, tout aussi bien pu choisir la peinture d'histoire, ou encore le portrait puisqu'ils se situent, avec l'art religieux, au sommet de la hiérarchie des "genres"¹ en peinture, mais nous avons dû nous cantonner à quelques exemples significatifs de l'histoire de l'art, comme c'est le cas avec la découverte de la perspective. Car si l'on en croit François Dagognet, les artistes des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, "dominés par les débuts de la science du monde et des sciences mathématiques, vont tenter de représenter la troisième dimension sur une toile qui n'en comprend que deux"².

Or ceci relève d'un véritable problème technique puisqu'il s'agit "d'exposer, avec si peu et dans un espace infime (la toile), l'illimité d'un monde qu'on n'a ni amputé, ni privé de toutes ses nuances"³? En outre cette technique représente une telle révolution artistique que, malgré une redécouverte de la planéité au début du XX^{ème} siècle -laquelle est encore une manière d'interroger la perspective- elle continue aujourd'hui à être enseignée dans les écoles d'art et tout particulièrement en architecture.

Expérimentée dès le XV^{ème} siècle, la perspective nourrit notamment, à la Renaissance, les œuvres à thématique religieuse, telle celle de l'Annonciation, comme en atteste l'ouvrage de l'historien Daniel Arasse⁴ sur lequel nous nous appuyerons dans ce chapitre. Et en ce qui concerne la vision perspective en général, nous nous référerons essentiellement à l'anthologie présentée par le philosophe Philippe Hamou qui, dans un ouvrage éponyme⁵, se fonde sur différentes traductions des auteurs de la Renaissance pour nous donner, précisément, la plus juste "vision" qui soit de l'invention de la perspective et

¹. Sur les genres picturaux, Cf Troisième Partie, par. 2123.

². F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 5/19.

³. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet d'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 50.

⁴. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, éd. Hazan, Paris, 1999.

⁵. P. Hamou, *La vision perspective, L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, éd. Payot et Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 1995.

de son impact sur l'esthétique de l'oeuvre.

1. L'invention de la perspective à l'origine de la belle oeuvre picturale

Si l'on en croit Antonio de Tuccio Manetti, biographe posthume de Filippo Brunelleschi, mais aussi Antonio di Pietro Averlino, dit le Filarète¹, ce n'est pas Leon Battista Alberti mais bien Brunelleschi qui est le père, empirique certes, de la perspective linéaire, encore appelée centrale, géométrique, conique et, plus tard, légitime. Si ce dernier n'a pas disposé, comme Alberti ensuite, d'un concept aussi clair que celui "d'intersection de la pyramide visuelle", c'est pourtant bien à lui que l'on doit l'idée que l'unité de la construction dépend de l'unité d'un point de vue, ainsi que la découverte d'une "méthode juste et parfaite, reposant sur l'intersection du plan et de l'élévation, trouvaille géniale très utile pour l'art du dessin".² Dans la ligne même de ces travaux, le peintre Masaccio, jeune ami de Brunelleschi, ainsi que les sculpteurs Donatello et Lorenzo Ghiberti, seront les premiers à utiliser la perspective centrale pour leurs représentations spatiales, dès les années 1410-1420, soit bien avant la publication du *De Pictura* d'Alberti.

Dès 1413, Brunelleschi aurait peint deux petits tableaux, aujourd'hui perdus, mais qui contribuent à un véritable mythe des origines. Si l'on en croit Antonio Manetti, la première fois qu'il montra la perspective "ce fut sur un petit panneau d'environ une demi-brasse de côté, où il peignit une vue extérieure de l'église Saint-Jean de Florence (...) telle que le regard l'aurait vue du dehors (...) (et) pour que l'on ne s'y trompât point dans la vision de l'oeuvre, le peintre dut imaginer un seul lieu d'où l'on pût la regarder, aussi bien en hauteur qu'en largeur et également de biais et de loin, tant il est vrai qu'à tout déplacement, ce qui apparaît à l'œil change. Ainsi, il fit dans le panneau où il avait étalé la peinture un trou situé du côté de l'église (...) aussi petit qu'une lentille du côté de la surface peinte, alors qu'à l'envers, il s'élargissait en pyramide (...) Celui qui regardait devait appliquer l'œil au revers, là où le trou était large, et il fallait en même temps qu'il l'ajustât d'une main contre l'œil et que l'autre soutînt face à la peinture un miroir plan pour que celle-ci pût se réfléchir (...) Ensuite, Paolo Uccello, et maints peintres encore, voulurent le contrefaire et l'imiter ;

¹. Antonio di Pietro Averlino, architecte et sculpteur, élève de Ghiberti à Florence, sans doute inspiré par le *De Re Aedificatoria* d'Alberti, se fait l'auteur d'un *Traité d'architecture* (1465) où il vante de manière très didactique les bienfaits du compas et de l'équerre et ne manque pas de pointer l'un des paradoxes majeurs de la perspective qui, intrinsèquement vraie, n'est pas "une chose vraie, mais une démonstration de ce que l'on veut représenter ou démontrer", début du Livre XXIII, trad. Fosca Mariani Zini.

². G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*, op. cit.

j'en ai vu plus d'un, et jamais personne n'a été si adroit".¹

La "vision perspective" est donc d'abord issue d'une expérimentation picturale, avant de donner lieu à une expérience visuelle nouvelle pour le peintre et le contemplateur. Car avec elle "les principes de l'illusion représentative se mettent en place : le voir déplace l'être"². Ensuite seulement elle sera théorisée, par Alberti notamment, puis appliquée à la création comme le seront l'harmonie, la symétrie et les proportions, à l'origine même de la beauté picturale et architecturale.

1.1. La beauté selon Alberti

1.1.1. Harmonie, proportions et symétrie comme critères esthétiques

Leon Battista Alberti incarne, avant l'heure, *l'uomo universale*, étudiant à la fois le droit canonique, le grec, la grammaire, la dialectique et les mathématiques et se consacrant, dès 1450, totalement à la création architecturale. Il conçoit ainsi le palais Rucellai à Florence, ou encore l'édicule du Saint-Sépulcre de la chapelle Rucellai et la façade de Sainte-Marie-Nouvelle. Mais il est surtout l'auteur notoire d'ouvrages théoriques tels que le *De Pictura*, traité de peinture rédigé en 1435 et le *De re aedificatoria*, composé vers 1450 et publié après sa mort, en 1485. C'est même, selon l'historien Henri Focillon, cette œuvre-ci qui lui donnera une autorité comparable à celle de Vitruve.

Alberti s'appuie d'ailleurs, dans cet ouvrage, sur ses prédécesseurs grecs et, notamment, sur Vitruve lui-même, architecte du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ et auteur d'un *De Architectura* abordant les techniques, les matériaux de construction et les fameux ordres architecturaux mais, aussi, déjà, les résultats de ses recherches en optique et perspective. Dans l'un de ces livres, Vitruve évoque ainsi la "scénographie³ (comme) esquisse de la vue frontale et des vues latérales et la correspondance de toutes les lignes avec les centres des circonférences"⁴.

Et, dans un autre passage, il en précise les applications à la tragédie grecque : "il est nécessaire, un centre fixe étant établi, que les lignes correspondent aux lois naturelles de la vue et à l'extension des rayons, de manière que d'un objet incertain certaines images

¹ A. Manetti, *La vie de Filippo Brunelleschi*, 1480, éd. Gaetano Milanesi, Florence, 1887.

² F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 51.

³ Sur la scénographie, Cf. aussi par. 1332.

⁴ Vitruve, *Architecture ou Art de bien bastir*, trad. Jean Martin, éd. Jacques Gazeau, Paris, 1547.

puissent rendre l'apparence de bâtiments dans les peintures des décors de théâtre, et que des objets peints sur des plans verticaux puissent sembler, selon le cas, s'enfoncer ou s'avancer"¹.

Dans ces propos déjà, l'essentiel de l'effet perspective semble donc posé, mais ce n'est pourtant qu'à la Renaissance que sera précisée et développée, tant au plan théorique que pratique, cette stratégie de l'apparence. Aussi Alberti s'emparera-t-il de l'idée de centre fixe et de rayons pour en préciser la place et la fonction, faisant même du rayon visuel central le "prince des rayons"².

Et c'est encore sur Vitruve qu'il s'appuiera pour développer les notions d'harmonie, de proportions et de symétrie appliquées au fameux nombre d'or et à la silhouette humaine³. Alberti précise en effet qu'il faut employer des nombres dont use la nature, tels le Un puisque notre visage comporte un nez et une bouche, le Deux en rapport avec nos yeux et nos oreilles, mais aussi le Dix, puisqu'il est le plus parfait si l'on en croit Aristote. Et il définit la beauté comme un "*je ne sçay quoi*" qui résulte de la conjonction de ces trois facteurs : "*la beauté est un accord, ou une certaine conspiration (s'il faut parler ainsi) des parties en la totalité ayant son nombre, sa finition et sa place, selon que requiert la susdicte correspondance, absolu certes et principal fondement de la nature*"⁴. Aussi la beauté comme "conspiration des parties" implique-t-elle nécessairement la mesure mathématique, les nombres permettant de comparer "*la largeur a la longueur, et (qui) veulent qu'a l'un et à l'autre la hauteur corresponde en bonne harmonie, ou symmetrie et proportion*"⁵. "L'harmonie" se résume ainsi à la "symétrie" et à la "proportion". Et c'est celle-ci même qui donne la beauté à une œuvre, si l'on en croit Lorenzo Ghiberti affirmant, dans ses *Commentari* de 1447, que "seule la proportion fait la beauté"⁶.

Or ce concept de proportion, au cœur de la théorie perspectiviste de la Renaissance, est désigné, par Piero Della Francesca, par le terme de *commensuratio* emprunté à la théorie musicale, mais se prêtant également à la désignation de la beauté corporelle et à l'harmonie universelle. Pour Alberti d'ailleurs, cette "place" ou "collocation" concernant la situation

¹. Vitruve, *Architecture ou art de bien bastir*, op. cit.

². L. B. Alberti, *De Pictura*, 1435, trad. Jean-Louis Schefer, éd. Macula, coll. La littérature artistique, Paris, 1992, livre I, par. 8.

³. Cf. Troisième Partie, par. 121.

⁴. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 1485, trad. Jean Martin, Lib. Robert Masselin, Paris, 1553, livre IX, chap. V.

⁵. *Ibidem*.

⁶. R. Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, Alec Tiranti LTD, Londres, 1952, (cité in).

des parties dans l'espace et se fondant sur la "finition", se fait "divinement si l'on veut suivre les regularitez (les règles) par lesquelles la nature se manifeste chacun jour à nos yeux, voire s'y rend grandement admirable (...) car ainsi va la chose, considéré que les nombres causans (qui sont la cause) que la concordance des voix se rende agreable aux aureilles, ceulx la sans autres (ceux-là seuls) font aussi que les yeulx et l'entendement se remplissent de volupté merveilleuse"¹.

Dans la ligne même de Platon et Vitruve donc, ce sont bien les rapports musicaux qui révèlent l'ordre mathématique cosmique et permettent de parvenir à l'harmonie universelle. Et c'est sur ce postulat même de correspondance entre les intervalles musicaux et les proportions en architecture que repose la doctrine albertienne, bien qu'il ne s'agisse pas de transférer mécaniquement des rapports de quantités du domaine de l'ouïe à celui de la vue.

C'est même la raison pour laquelle Rudof Wittkower remarque aujourd'hui que l'assimilation des rapports spatiaux aux rapports musicaux engendre de subtiles partitions de l'espace mais que, néanmoins : "l'intention des artistes de la Renaissance n'était pas de traduire la musique en architecture mais de prendre les intervalles consonants de l'échelle musicale comme la preuve audible de la beauté des rapports des petits nombres entiers 1/2/3/4"², en rapport direct avec "la vision parfaite d'un monde parfait"³ permis par l'œil albertien. On comprend alors qu'Alberti souhaite, dans son *De Pictura*, "qu'un peintre soit instruit, autant que possible dans tous les arts libéraux, mais (...) surtout qu'il possède bien la géométrie", reprenant à son compte l'assertion de Protagoras : "l'homme est la mesure de toute chose"⁴.

Il annonce ainsi à la fois les prémices d'une théorisation de la perspective, de l'art des proportions et de la relativité du point de vue. Et c'est sans doute parce que la perspective contient en germe cette subjectivité que son questionnement va perdurer jusqu'à l'ère contemporaine et être à l'origine du renouveau de la planéité, laquelle n'est au fond qu'une autre manière d'interroger la perspective. Il deviendra en outre concevable, au fur et à mesure de cette étude, que "l'harmonieuse perspective centrale (ou linéaire) du Quattrocento (contienne) en germe les anamorphoses⁵ hallucinatoires du XVIème et du XVIIème siècle".⁶

¹. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, op. cit., livre IX, chap. V.

². R. Wittkower, op.cit.

³. L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., livre 1, par. 19.

⁴. Platon, *Théétète*, 151 a, op. cit.

⁵. Cf. leur critique léonardienne par. 122.

⁶. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op.cit., p. 50.

1.1.2. Alberti, théoricien de la perspective linéaire

Bien que le terme de "perspective" ne naisse que plus tard, avec Piero Della Francesca et que Brunelleschi en ait la paternité empirique, c'est donc Alberti qui en est le premier théoricien, inaugurant une technique de représentation picturale qui associe les mathématiques et l'optique en faisant de la peinture un art noble. Pour la première fois, la vision est mise en relation avec la peinture et le tableau se définit comme une section de la pyramide visuelle, comme une sorte de géométrie appliquée : "quelque sorte de corps que nous venions à peindre, ils nous sembleront grands ou petits selon la mesure des hommes que nous y aurons placés ".¹ C'est grâce à son œil que le peintre-spectateur va alors pouvoir juger de la relativité des distances et des grandeurs, en rapport avec les proportions humaines mêmes, dans la mesure où "l'homme est au monde ce que l'homme connaît le mieux"² et où l'harmonie de ses proportions mêmes répond à celle de la nature.

Le tableau, par ailleurs, doit être conçu comme une fenêtre ouverte sur la réalité et donner l'illusion du réel, d'un espace à trois dimensions, comme nous le précise Alberti : "mon premier acte, quand je veux peindre une superficie, est de tracer un rectangle, de la grandeur qui convient, en guise de fenêtre ouverte par où je puisse voir le sujet (*historia*)"³. Le moyen d'y parvenir très concrètement est celui qu'il préconise à ses élèves : "je tends sur un cadre un voile de fil très fin et tissé très lâche, de n'importe quelle couleur, divisé en carrés égaux parallèles au cadre par des fils plus gros ; je l'interpose entre mon œil et ce que je veux représenter, de façon à ce que la pyramide visuelle pénètre au travers du voile par l'écartement des fils (...) le premier avantage, c'est de te présenter les mêmes superficies immobiles (...) l'avantage suivant sera de pouvoir établir à des places certaines, sur le tableau qu'on exécute, la position des contours et les limites des superficies (...) un autre avantage qu'apporte cet instrument (...) c'est de te montrer dessinés et peints sur sa surface plane tous les reliefs et les bosses que tu veux représenter".⁴

Alberti parvient ainsi, grâce à la technique du "voile intersecteur"⁵, à enseigner aux élèves peintres la conquête de la profondeur. Il use aussi de la technique du pavement perspectif dont s'inspireront les peintres de son siècle et qui suppose, dans un premier temps, la connaissance et l'exploitation des canons de proportions humaines empruntés à

¹ L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., livre I, par. 18.

² A. Manetti, *La vie de Filippo Brunelleschi*, op.cit.

³ L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., livre I, par. 19-22.

⁴ *Ibidem*, livre II, par. 30-32.

⁵ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op.cit., p. 79.

Vitruve¹ : après avoir déterminé "la hauteur des hommes que j'entends représenter, nous dit-il, je divise cette hauteur en trois parties, qui seront proportionnelles à la mesure qu'on désigne vulgairement sous le nom de brasse. Car on voit par la proportion des membres de l'homme que la longueur du corps humain est généralement de trois bras. Je divise la ligne inférieure du rectangle en autant de parties que cette mesure y est contenue de fois. Et je considère que la première transversale parallèle vue sur le sol lui sera proportionnelle"².

Poursuivant alors son exposé de la méthode du pavement perspectif, Alberti en vient à exposer sa découverte de l'actuel "point de fuite" en ces termes : "Je pose ensuite un point unique dans l'aire du rectangle, à l'endroit où se porte la vue et où doit aboutir le rayon central. Aussi le nommé-je point de centre (point de fuite) (...) Le point de centre une fois placé, je mène des lignes droites de ce point à toutes les divisions de la ligne de base. Ces lignes me montrent de quelle manière les quantités transversales successives changent d'aspect presque jusqu'à une distance infinie"³.

Puis il en vient à développer ce que nous entendons par "ligne d'horizon", ainsi que le résultat obtenu quant à la réalisation picturale en perspective : "après avoir opéré avec soin (...) je trace une nouvelle ligne transversale parallèle à toutes les autres lignes inférieures, et qui coupe les deux côtés latéraux du grand rectangle en passant par le point de centre. Cette ligne me sert de limite et de borne pour toute quantité qui n'excède pas la hauteur de l'œil du spectateur. On la nomme ligne centrique (ligne d'horizon) (...) Il en résultera que les hommes qui seront peints entre les dernières parallèles seront beaucoup plus petits que ceux qu'on tracera posés entre les parallèles précédentes ; phénomène que la nature nous démontre avec évidence, car dans une église ne voyons-nous pas toutes les têtes des assistants à une même hauteur à peu près, tandis que les pieds des plus éloignés semblent arriver aux genoux des plus rapprochés ?"⁴

Alors que le Moyen-âge usait d'un aplat vertical doré en guise de ciel, lieu du sacré et du divin, la vision perspective de la Renaissance fait donc naître le ciel comme un espace réel, redécouvert par les humains pour les humains. C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre que c'est l'œil du peintre, ou plutôt la projection de cet œil, qui figure au centre du tableau. Et si c'est un personnage qui s'y trouve, il regarde le peintre ou le spectateur droit dans les yeux. Mais si la technique de la perspective sert à exprimer la profondeur et si

¹. Cf. Troisième Partie, par. 121.

². L. B. Alberti, *De Pictura*, op. cit., livre I, par. 19-22.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*.

le sol pavé entraîne notre regard au loin, celui-ci ne se prolonge néanmoins pas à l'infini puisqu'il s'agit de représenter un monde à l'échelle humaine. C'est ainsi que, bien souvent, ce sont des bâtiments, des personnages ou une montagne qui délimitent le rayon visuel du carrelage.

Aussi Francesco Guardi réalise-t-il une *veduta*¹ intitulée *Le pont du Rialto à Venise* (1760), qui constitue une illustration de la théorie de la perspective albertienne même : point de fuite au centre de la ligne d'horizon et droites orthogonales délimitées par la base des maisons et le haut des toitures. Il a néanmoins ajouté à ce classicisme de la représentation de l'espace un rôle prépondérant à la lumière vénitienne, faisant de cette œuvre "albertienne" une œuvre tout autant "léonardienne", dans la mesure où le peintre s'est, ici, intéressé également à la perspective atmosphérique, sur laquelle nous allons revenir en notre prochain paragraphe.

En ce qui concerne Albrecht Dürer et si l'on en croit Erwin Panofsky, il n'est pas le premier artiste du Nord à s'intéresser empiriquement à la perspective, mais il est néanmoins celui qui "succomba à la fascination de la théorie esthétique telle qu'elle s'est développée en Italie"². C'est notamment lors de son second voyage en Italie, en 1506, qu'il s'est rendu spécialement à Bologne pour apprendre auprès de Luca Paccioli, ami de Piero della Francesca et maître de Léonard de Vinci, la "science de la perspective secrète", au sens de "perspective savante" dont il a recopié, sur un cahier de note, la définition donnée par Piero della Francesca lui-même : "la perspective est une branche de la peinture qui comprend cinq parties : la première est l'organe de la vue, à savoir l'œil ; la seconde est la forme de l'objet considéré ; la troisième est la distance de l'œil à l'objet ; la quatrième ce sont les droites qui partent de l'objet et aboutissent à l'œil ; la cinquième est le plan intercalé entre l'œil et l'objet, quel que soit l'endroit où on désire placer les objets"³.

Et c'est dans le Livre IV de son *Instruction sur la manière de mesurer* (1525) que Dürer développe principalement son propos sur la perspective, nous rappelant au passage que *perspicere* ne signifie pas tant "voir distinctement" que "voir au travers". Or cet ouvrage jouera un rôle déterminant pour sa diffusion en Europe parce qu'il s'appuie à la fois sur les définitions euclidiennes de l'optique et sur les travaux des perspectivistes italiens, dont il expose les méthodes de manière très didactique en les illustrant par des

¹. Cf. par. 32.

². E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, éd. Hazan, Paris, 1987, chapitre VIII, p. 363.

³. *Ibidem*, p. 370 (cité in).

schémas et gravures en rapport avec les quatre procédés dits du "panneau de verre", du "portillon", de "Jacob Keser" ou du "treillis"¹.

Mais avec Léonard de Vinci, comme nous allons le voir, la réflexion sur la perspective ne s'en tient pas strictement au domaine exclusif du dessin puisqu'elle s'étend à celui de la couleur, élément à part entière de la beauté picturale.

1.2. La belle œuvre selon Léonard de Vinci

1.2.1. Léonard de Vinci et la perspective atmosphérique

Si Léonard de Vinci, en effet, conserve et approfondit l'idée de perspective linéaire ou de diminution, il va lui adjoindre deux autres formes, celle des couleurs, qu'on appelle aussi perspective aérienne ou atmosphérique, et celle d'évanouissement. Or, si la première "a son origine dans l'œil, les deux autres dérivent de l'air interposé entre l'œil et les objets qu'il voit"², dans la mesure où tout corps placé dans l'atmosphère lumineuse se diffuse circulairement et emplit l'air environnant d'une infinité d'images à sa ressemblance"³.

En ce qui concerne la perspective aérienne en effet, celle-ci s'explique par le fait que, grâce aux "différences de l'air, nous pouvons distinguer les distances respectives de plusieurs édifices dont la base est coupée par une ligne droite (...) par exemple les montagnes paraissent, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre elles et l'œil et la montagne, de couleur bleue, quasi comme la couleur de l'air quand le soleil se lève"⁴. Aussi Léonard recommande-t-il, pour traduire les distances entre différents édifices, de donner au premier sa couleur propre mais de moins marquer les contours des plus éloignés et de les rendre d'autant plus bleus qu'ils sont éloignés.

En ce qui concerne la perspective d'évanouissement, le peintre précise que "les contours qui marquent la limite des corps sont de toutes choses les moindres (...) (aussi recommande-t-il au peintre de ne pas circonscrire les corps par des lignes) surtout dans les figures plus petites que nature, dont non seulement les limites latérales ne se laissent plus distinguer, mais dont les parties constituantes deviennent indiscernables avec la distance"⁵.

¹ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., pp. 144-156.

² J. P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts*, 2 vol., 2ème éd., Dover Publications, Inc., -New York, 1932.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Reprenant alors à son compte la définition euclidienne du point, il préconise de ne pas représenter les "angles des édifices d'une cité lointaine, car même de près il est impossible de les voir, car ces angles sont la jonction de deux lignes en un point, et le point n'a pas de parties, et par conséquent il est invisible"¹.

C'est d'ailleurs l'observation judicieuse de l'atmosphère qui donne aux tableaux de Léonard cette impression de flou qu'on appelle *sfumato*. Si l'on en croit l'écrivain Michel Théron, Léonard de Vinci inaugure alors un style pictural, s'opposant au style linéaire dont usait Sandro Botticelli pour sa *Madone du magnificat* (1481), évoquant parfaitement "le dessin des primitifs ou des enfants, dessin du contour tactile (...) qu'il faut opposer à la forme optique ou picturale, purement sensible, immédiate, qui est la plupart du temps postérieure ?"²

A l'encontre de son précurseur florentin en effet, Léonard renonce à présenter la chose telle qu'elle est. Il renonce à cette vision intellectualisée du modèle pour "assurer la revanche du sensible pur sur l'intelligence, (celle) de la forme vue sur la mémoire qui connaît (...) La même vision a (donc) rendu les objets fantomatiques et les a transformés en taches : Sfumato léonardesque puis clair-obscur à la Rembrandt"³. Et il s'en justifie lui-même, dans son *Traité*, lorsqu'il explique en ces termes l'estompage et l'ombre utilisés : "regarde, dit-il à son disciple, le visage des gens que tu rencontres le soir au crépuscule... il recèle bien des mystères". Cette ombre d'ailleurs durera... quatre cents ans, jusqu'à ce que l'époque moderne lui reproche de trop "poétiser les contours"⁴.

Mais malgré cet intérêt pour l'atténuation des contours qui donne aux figures un relief saisissant, Léonard se penche également, dans ses écrits théoriques, sur la peinture comme art majeur et sur la perspective dans son lien avec la vision.

1.2.2. Léonard de Vinci et la perspective géométrique dans son rapport à la peinture et à la vision

Comme nous venons de le suggérer, la peinture confirme ses titres de noblesse avec Léonard de Vinci, puisqu'elle devient littéralement une science ou une philosophie de la nature. On ne s'étonnera pas alors qu'il fasse l'éloge de l'œil en ces termes : "la vision, comme maîtresse des sens, remplit son office en empêchant les discours confus et

¹. E. Ludwig, *Codex Urbinas*, 1270, éd. Wilhelm Braumüller, Vienne, 1882, vol. XV-XVIII,

² M. Théron, *Initiation à l'art*, éd. Ellipses, Paris, 1993, p. 193.

³. *Ibidem*, p. 194.

⁴. *Ibidem*, 130 (cité in).

mensongers qui ne sont pas des sciences. Ceux-là sont toujours des harangues (...) et l'ouïe devrait aussi s'y opposer, car elle subit la plus grande offense puisque ce qu'elle poursuit est cette harmonie en laquelle les sens se combinent"¹. Et puisque "la science la plus utile est celle dont le fruit est le plus communicable"², c'est bien la peinture qui est la plus utile et la plus communicable, en raison de la "vertu visive" qui n'exige pas, "contrairement aux lettres, d'interprètes de différentes langues. Elle satisfait l'espèce humaine immédiatement, et d'une façon qui n'est pas différente des choses produites par la nature (...) aussi, en toute rigueur, nous la dirons petite-fille de la nature et la parente de Dieu". Et d'ajouter encore "qu'elle est de plus grand discours mental, de plus grand artifice, et c'est une merveille plus grande que la sculpture".

C'est, en outre, en s'appuyant sur les opticiens médiévaux et notamment sur l'*Optique* de Ibn al-Haytham qu'il commence par s'émerveiller des effets de la *camera obscura* ou chambre obscure, ancêtre de l'appareil photographique, bien qu'elle doive son nom à Johannes Kepler et que son procédé se résume à "un objet lumineux ou simplement illuminé placé devant un écran opaque percé d'un petit trou qui projette son image inversée sur un second écran parallèle au premier"³.

C'est Léonard de Vinci pourtant qui fut le premier à en faire l'analogie avec les mécanismes de la vision, qu'il décrit en ces termes à ses élèves : "tu recevras alors ces espèces sur une feuille blanche placée dans cette maison obscure assez proche du trou, et tu verras tous les objets sur le papier dans leurs figures et leurs couleurs propres, mais ils seront beaucoup plus petits et renversés en raison de cette intersection. Ces simulacres naissant du lieu illuminé par le soleil paraîtront proprement peints sur le papier, lequel doit être extrêmement fin et vu par derrière (...) c'est la même chose qui se passe à l'intérieur de la pupille"⁴. Or ce procédé offre un remarquable instrument d'étude naturaliste qui ne sera sans doute pas étranger à certaines œuvres de Johannes Vermeer et de Canaletto⁵.

En ce qui concerne, de façon générale, ses recherches sur la perspective, Léonard y a attaché une telle importance qu'il en a fait l'objet d'un livre, malheureusement perdu mais

¹. E. Ludwig, *Codex Urbinas*, op.cit.

². C. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone, A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, New York, 1992.

³. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op.cit., p. 211.

⁴. *Ibidem*, p. 211.

⁵. Cf. Par. 322 sur les *vedute* urbaines.

dont nous avons connaissance par l'artiste et écrivain Benvenuto Cellini. Soucieux de mettre en rapport représentation artistique et phénoménologie de la vision, il reprend les travaux d'Alberti sur la perspective par projection centrale, mais en la critiquant néanmoins dans la mesure où elle n'exprime que la vision d'un seul œil, immobile et placé à une distance déterminée, distincte donc de la vision naturelle qui est binoculaire.

Si l'on en croit effectivement Cellini, Léonard aurait identifié une perspective de type curviligne, correspondant davantage aux effets de la vision naturelle et plus proche de celle des Anciens que de la perspective albertienne en ce qu'elle montrait "non seulement comment les objets se raccourcissent en profondeur mais également en largeur et hauteur"¹. C'est d'ailleurs dans cet esprit que son contemporain Jean Fouquet représente, vers 1482, son *Défilé royal à Saint-Denis*, où les horizontales du pavage et même celles du cortège, tout comme les verticales des maisons du défilé royal, s'incurvent.

Léonard précise en effet que, même lorsqu'il s'agit de vision monoculaire, le pouvoir sensible n'est pas concentré en un seul point puisqu'il s'étend à la pupille entière, laquelle est convexe et permet au regard de déborder les contours et d'avoir une perception du relief : la perspective centrale, albertienne, perd alors de sa pertinence pour devenir une perspective accidentelle, fidèle seulement à une forme spécifique d'expérience visuelle. Aussi va-t-il tenter de définir précisément en quoi perspective accidentelle et perspective naturelle s'opposent : "par perspective naturelle j'entends que la paroi sur laquelle on figure la construction est plane, et bien qu'elle ait les côtés parallèles deux à deux, elle doit nécessairement faire diminuer ses bords plus que ses parties proches du spectateur, et cette diminution est naturelle.

Et la perspective accidentelle ou artificielle opère (par compensation) le contraire, c'est-à-dire qu'elle agrandit sur le mur les corps qui en soi sont égaux, et ceci à mesure qu'intervient la perspective naturelle et que le spectateur est plus proche de la paroi, (mais aussi) que l'endroit de la paroi sur lequel on peint est plus loin du spectateur"². Dans la mesure où le tableau se définit comme un plan coupant perpendiculairement l'axe du cône visuel, le problème réside dans le fait que, pour être vu juste, le spectateur doive se rendre exactement au point de vue. En effet, "si l'œil qui regarde cette figuration perspective se déplace un peu, toutes les images lui apparaissent monstrueuses"³.

Et c'est précisément pour illustrer ces monstruosité que Léonard de Vinci donne

¹ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 103.

² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987.

³ *Ibidem*.

quelques exemples de représentations graphiques en anamorphose, tels qu'une tête d'enfant ou un œil, mais il semble que c'est davantage chez lui dans le but d'illustrer ce qu'il ne faut pas faire en peinture que par intérêt réel¹. Il est manifeste en effet que, pour le peintre toscan, l'anamorphose représente une performance technique qui, ne présentant que des compositions et décompositions relatives aux mouvements du spectateur, ne sont au fond qu'un effet du point de vue. La perspective ne serait donc pas tant "le paradigme de la ressemblance perceptive" que "l'exemple d'une dissemblance réglée qui révèle la disjonction de l'être et de la représentation"².

Ce goût pour les anamorphoses va pourtant se préciser à l'époque baroque, comme l'illustre parfaitement le tableau de 1533 d'Hans Holbein le Jeune, intitulé *Les Ambassadeurs* et mettant en scène deux gentilshommes français devant une étagère garnie d'instruments de musique et d'optique, ainsi qu'une forme blanchâtre, à l'avant du tableau, indéchiffrable si le spectateur n'approche pas son œil du point de vue. Mais s'il l'approche, il peut alors distinguer un crâne et la signature de l'artiste signifiant elle-même "os creux".

De leur côté, les maniéristes³ ont été les premiers à pratiquer ces expériences picturales, dans le but précisément de s'éloigner de la "manière commune pour atteindre à la *bella maniera*, à la préciosité, selon la recommandation du *Cortegiano* de Balthazar Castiglione".⁴ Aussi Arcimboldo et ses portraits-objets, Erhard Schön et ses *Vexierbilder* ou images vexantes, représentent-ils autant de bizarreries picturales dont seront friands les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles et que le père Jean-François Nicéron justifiera dans sa *Perspective curieuse* par les expériences des Grecs antiques. Pour lui en effet, Zeuxis et Parrhasius avaient déjà, à leur époque, mis en évidence "tout l'artifice et la beauté de la peinture (consistant) à tromper de la sorte et faire paraître de relief ce qui n'est figuré qu'en plat"⁵.

Or il s'avère que l'intérêt pour ces "bizarreries", lorsqu'il provient d'un religieux tel le père Nicéron, nous met sur une piste interprétative : "l'anamorphose donne comme une image du monde terrestre : l'ordre spirituel de Dieu caché dans l'apparent chaos de sa création n'est pas visible immédiatement ; on peut toutefois trouver un point de vue, une

¹ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op.cit, note 14 p. 129.

² *Ibidem*, p. 188.

³ Cf. Troisième Partie, par. 2112.

⁴ A. Flocon, R. Taton, *La perspective*, éd. PUF, coll. QSJ, 1963, p. 55.

⁵ J.F. Nicéron, *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, éd. Pierre Billaine, Paris, 1638.

"retraite" qui en donne le sens"¹.

C'est précisément dans cet esprit que nous allons envisager le jeu complexe opéré par l'effet de perspective appliqué à l'art religieux. Officiellement au service de la beauté et du texte sacré, l'artiste de la Renaissance invente en effet quelque mille manières subtiles de rendre compte de ce sacré, bien que, selon François Dagognet, "un problème quasiment insurmontable (doive) entraver l'artiste (venant) du contenu même (...) comment traduire les qualités morales et le surnaturel (...) comment suggérer le transcendant sans tomber dans le paganisme (sachant) que leurs commanditaires appellent de leurs vœux ce qui manifeste mais condamnent ce qui dégraderait ou humaniserait"²?

Aussi le soin apporté à donner de la profondeur au tableau n'a-t-il d'autre finalité que de représenter au mieux l'immensité du monde, tant céleste que terrestre, comme sait parfaitement en rendre compte Ambrogio Lorenzetti qui, dès 1344, réalise la toute première peinture européenne en perspective intitulée l'*Annonciation*.

1.3. Un exemple : le thème religieux de l'Annonciation pendant la Renaissance italienne

C'est en effet autour du thème religieux de l'Annonciation que de gigantesques recherches pratiques d'abord, puis théoriques en matière de perspective ont pu se concrétiser, dans l'Italie des années 1344 à 1420. Si l'on en croit en effet l'auteur de *Pour l'art d'aujourd'hui* : " la peinture religieuse (...) après la guerre livrée aux iconoclastes qui avaient voulu détruire les images a défendu précisément l'art représentatif, c'est-à-dire l'image. Elle est devenue iconodule (...) (et) on a compté dans les musées italiens plus de sept cents tableaux représentant l'Annonciation"³.

Inspirée de l'Évangile de Saint-Luc (I, 26-38), l'annonce ne précise rien, quant à elle, des circonstances de l'événement et laisse aux peintres toute latitude pour leur interprétation du texte. Elle leur confie tout autant ce grave problème à résoudre d'une représentation⁴ du non-représentable, celle du mystère de l'Incarnation. En effet, "quelle image donner à Dieu ? Si on ne peut représenter le Christ, comment va-t-on représenter

¹ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 189.

² F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 52.

³ F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 3/19.

⁴ Sur "représentation" et "figuration", Cf. par. 23.

Dieu"¹ ? Car "avouons-le, quand il s'agira des Anges, du Saint-Esprit et de Dieu lui-même, dans quelles apories n'entrons-nous pas ? Il importe de les appeler sur la toile, mais en se gardant autant de la mièvrerie (ou de l'image d'Epinal) que du prosaïsme ou d'un symbolisme ésotérique"²?

Ainsi François Dagognet se montre-t-il conscient des difficultés liées à "la première période de l'art"³, tout en préconisant, dans son ouvrage portant sur l'art d'aujourd'hui, de nous "garder de trop envisager le cas de l'art chrétien (...) (et de nous contenter) de mentionner les drames qui concernent la figuration"⁴. Il constate en outre que "l'Eglise Romaine se tire de l'embarras par sa demande d'une soumission littérale aux textes en vue d'une théomorphie acceptable : pour le Saint-Esprit, elle exige -ou tolère seulement- ou bien une colombe ou bien des langues de feu au-dessus de la tête des Apôtres (excluant alors) toute autre version et, plus encore, les nombreux débordements fantaisistes"⁵.

Or, en regard du thème qui nous préoccupe ici, cette représentation s'impose, non pas "au-dessus de la tête des apôtres", mais, éminemment, au-dessus de celle de Marie. Notons pourtant que lorsque le philosophe précise "qu'il ne semble pas possible d'imposer l'infini à travers le fini (prenant le risque de) tomber inévitablement dans une décevante réification"⁶, il se trouve au cœur d'un problème que les religieux et les artistes de la Renaissance -les deux statuts n'étant d'ailleurs pas incompatibles à l'époque- n'ont pas eu l'air de juger totalement insurmontable.

Aussi, pour Bernardin de Sienne, prédicateur franciscain de l'époque, *l'Annonciation* est-elle le moment où "l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort (...) l'incorrupible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son (...) l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage (...) la source dans la soif, le contenant dans le contenu."⁷. Et de poursuivre avec le fait que l'artisan doit prévoir, dans son œuvre, à la fois "la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la

¹. F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 4/19.

². F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 52.

³. F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., p. 4/19.

⁴. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 53.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

⁷. D. Arasse, in *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., au sujet de Bernardin de Sienne, sermon donné entre 1420-1444 : *De triplici Christi nativitate* (cité in p. 11).

hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie (ou) la gloire dans la confusion"¹.

Or ces propos, émanant d'un religieux, mettent effectivement en évidence ce problème artistique notoire lié à "l'affinité paradoxale de l'Annonciation et de la perspective", selon l'historien Daniel Arasse². Cette formulation rend compte de la difficulté à appliquer la technique de la perspective -dont la fonction, rappelons-le, est d'étendre notre vision à l'infini, à partir d'un point de vue humain- à un thème nous renvoyant à la fois à l'infini divin et au problème de son incarnation.

Et, s'il est justifié de qualifier de "paradoxale" cette affinité entre le motif de l'Annonciation et l'instrument figuratif de la perspective, c'est parce "qu'elle se fonde non sur l'accord mais sur la tension entre le thème représenté et l'instrument de sa représentation"³. Or c'est cette tension même dans le traitement de ce problème artistique spécifique que l'auteur se propose d'examiner et dont l'enjeu peut se résumer à cette question : "comment la perspective, forme symbolique d'un monde commensurable, a-t-elle pu visualiser cette venue (latente) de l'infigurable dans la figure ?"⁴

Parmi deux cents œuvres étudiées environ, réparties entre le XIV^{ème} et XVI^{ème} siècle de la Renaissance italienne, il s'avère, certes, impossible d'en dresser une typologie, mais pourtant irrésistible d'en rechercher quelques tendances significatives, se dessinant à la fois historiquement et géographiquement. Ainsi l'emploi d'un dispositif centré et symétrique se manifeste-t-il avant tout au Quattrocento, en Toscane et en Ombrie. Mais il sera également indispensable de s'intéresser aux *Annonciations* asymétriques, qui sont au fond plus nombreuses que les symétriques, mais rendent tout aussi bien compte de cette affinité paradoxale présumée entre perspective et *Annonciation*.

Se dégageront alors les quatre tendances générales suivantes : si, durant ces trois siècles, la pensée de l'espace demeure globalement aristotélienne, s'attachant davantage à une "théorie des lieux qu'à une théorie de l'espace", la "théorie albertienne de la construction du lieu de l'*historia*" bouleversera, elle, la "logique des lieux des années 1330-1340", pour se trouver de nouveau abandonnée, au début du XVI^{ème}, au profit d'une perspective humaniste, avant d'être finalement relayée par la perspective centrée selon Paolo Véronèse, laquelle n'est pourtant pas, à proprement parler, un "retour au dispositif

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 11.

². *Ibidem*, p. 9.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 13.

inauguré à Florence entre 1425 et 1445"¹.

Il semble donc nécessaire, à ce niveau de notre cheminement, d'approfondir ces différentes approches d'un même motif, qui interroge expressément le problème de la représentation² comme point nodal de l'art traditionnel. Car la difficulté réside ici, tout particulièrement, dans le fait de rendre compte d'une présence, en proposant au regard la figure d'êtres appartenant à la fois aux mondes divin et humain. Or les artistes de la Renaissance italienne tendront vers la résolution de ce problème grâce à l'usage de la technique perspectiviste, dans des approches néanmoins nuancées. Aussi aborderons-nous, successivement, la question de l'espace "aristotélien" à travers différentes *Annonciations* des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, y compris celles qui appartiennent à la "variante albertienne", avant de nous pencher sur les conceptions spécifiques de la perspective florentine et vénitienne au XVI^{ème} siècle.

1.3.1. Sienne au XIV^{ème} siècle : une Annonciation qui se meut encore dans un espace aristotélien

Il est manifeste que Duccio d'abord, puis Lorenzetti ensuite, en instaurant la profondeur, s'opposaient radicalement à l'*Annonciation* de Guido da Siena peinte en 1280, dans une composition rigoureusement bidimensionnelle inspirée de la tradition byzantine, où les deux figures sont placées sur fond d'architectures plates. Comme ils s'opposaient, pour les mêmes raisons, à l'*Annonciation* de Simone Martini peinte en 1333, dont les quatre figures sont placées sur un fond d'or.

Or, si l'on en croit l'historien Erwin Panofsky, c'est à Sienne même qu'au début du XIV^{ème} siècle déjà se crée une affinité entre le thème de l'*Annonciation* et la construction géométrique de l'espace pictural, à travers notamment l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti de 1344. Aussi veille-t-il à nous sensibiliser à "la rigueur avec laquelle pour la première fois l'artiste force les perpendiculaires visibles du plan de base à converger en un seul et même point (...) (ajoutant) qu'il n'est pas excessif d'affirmer qu'utilisé de cette manière, un tel motif (...) représente en quelque sorte le premier exemple d'un système de coordonnées qui (...) rend l'espace systématique moderne matériellement visible".³ Pour l'historien Daniel Arasse⁴ pourtant, si c'est bien Lorenzetti qui est le premier à unifier

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 14.

² Cf. par. 231.

³. E. Panofsky, 1927, *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, 1975, p. 125.

⁴. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit. p. 59.

relativement le plan de base, il n'est pas le premier à disposer l'Ange et la Vierge de part et d'autre d'un axe de profondeur situé, sinon au centre, du moins entre les deux figures.

Car Duccio, vers 1308-1311 déjà, avait usé d'un édicule virginal à colonne d'angle pour rendre compte de la profondeur, en prévoyant, qui plus est, que la jambe de l'ange passe "derrière le pilier rouge marquant l'entrée dans le lieu de Marie", faisant ainsi du lieu architectural de l'Annonciation "un lieu pénétré"¹. Le peintre souhaitait sans doute signifier ici l'entrée de l'Ange en même temps que celle de la colombe qui, en franchissant l'arche de l'édicule de Marie, pénétrait son lieu propre et devenait, par-là, une "figure du corps de Marie", dans le moment même où celui-ci advenait comme *habitaculum* humain de la divinité. Il semble alors que le peintre pensait moins en termes d'espace que de lieux associés à des figures et que, "loin de constituer une intuition géniale et prémonitoire d'un espace moderne, unifié et continu, son innovation prenne place au sein de la conception aristotélicienne de l'espace comme somme totale de tous les lieux occupés par des corps"².

De même, s'il s'agit incontestablement d'un nouvel espace pictural pour Lorenzetti, puisqu'il use de pavements perspectifs convergeant vers un point dans sa *Présentation au Temple* de 1342, il faut nuancer encore le jugement de Panofsky qui y voit "un grand pas en avant"³. Car l'espace de Lorenzetti repose, certes, sur une construction géométrisée, mais celle-ci porte sur les lieux aristotéliens, articulés pour y inscrire au mieux l'*historia* qui y est représentée, ainsi que pour en faciliter sa "parcourabilité"⁴. L'usage de la perspective lui sert donc à construire géométriquement le lieu de chaque corps et, "de même que l'espace physique est conçu comme la somme totale de ces lieux, de même l'espace pictural est-il conçu comme la somme des lieux composant l'*historia*"⁵. Ce n'est donc que dans ce contexte que les *Annonciations* de Lorenzetti se déploient, en se consacrant au même problème artistique : celui de la représentation de l'Infini dans le fini du panneau de bois, de l'Invisible dans le visible.

Mais comment alors faire le lien entre les inventions fécondes de Lorenzetti et celles que proposeront Brunelleschi, Masaccio et Alberti un siècle plus tard ? Pour Lorenzetti, comme pour Duccio, rappelons-le, la conception de l'espace qui les sous-tend est aristotélicienne : il ne s'agit "pas encore d'un espace au sens moderne du terme (continu,

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 60.

². *Ibidem*, p. 64.

³. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 125.

⁴. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 72.

⁵. *Ibidem*, p. 91.

homogène et infini) : c'est la "spaciosité" unifiée du lieu, qui, en bonne logique aristotélicienne, est le contenant de *l'istoria* conçue comme le corps qui l'occupe (mais qui) ne va jamais jusqu'à l'homogénéisation spacieuse du champ pictural"¹.

Or pour Alberti, si la "spaciosité du lieu s'étend à l'ensemble du champ pictural", celle-ci pourtant ne suffit pas à construire l'image d'un espace infini. La proposition albertienne représente donc une rupture théorique décisive pour deux raisons au moins : la construction légitime seule permet de bien composer *l'istoria* d'une part, et elle suppose un point de vue unique et immobile d'autre part. Or c'est précisément "ce dernier point qui fait de la construction légitime propre à la perspective régulière une forme symbolique d'une vision du monde comme mesurable et commensurable à l'homme"².

Il devient alors possible, avec Alberti, de faire advenir "l'immensité dans la mesure", alors qu'avec Lorenzetti il n'était possible que de donner figure à l'Infini dans le fini. Mais cette subtile distinction ne peut s'entendre que si l'on a bien à l'esprit que, chez ce peintre du *Trecento*, il s'agissait "de faire pénétrer un corps dans un lieu qui ne saurait le contenir, tel un ange en état d'apesanteur ou un édifice central qui écartèle la chambre mariale". Alors qu'avec les artistes du *Quattrocento*, c'est "à l'intérieur même du lieu unifié de *l'istoria* que se jouera l'écart et qu'un membre du corps de *l'istoria* transgressera visuellement la loi de sa construction régulière", comme nous allons le voir avec Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano ou Piero della Francesca et, avant eux, avec Masaccio.

1.3.2. Florence au XV^{ème} siècle : un espace perspectif figurant le divin au sein même de l'humain ou la perspective centrée au service de l'istoria

Si l'on en croit Giorgio Vasari, Masaccio³ fut l'auteur précoce d'une *Annonciation* peinte sur le jubé de l'église San Niccolo oltr'Arno et "comportant un édifice aux nombreuses colonnes dessinées en perspective d'une grande beauté ; en dehors du dessin qui est parfait, la profondeur est indiquée par des couleurs qui s'estompent peu à peu à perte de vue ; Masaccio prouva en cela qu'il entendait très bien la perspective"⁴. Or ce panneau dont Vasari parle en 1568 serait malheureusement perdu, mais son auteur aurait également peint, entre 1425 et 1428, une *Sainte Trinité* pour l'église Santa Maria Novella de Florence,

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 91.

². *Ibidem*, p. 92.

³. Sur Masaccio, Cf. aussi Troisième Partie, par. 111.

⁴. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, architectes et sculpteurs italiens*, op.cit., p. 177.

révélant sa profonde maîtrise des lois de la perspective d'une part, ainsi que la portée novatrice du dispositif perceptif d'autre part.

Celui-ci en effet repose sur l'articulation perpendiculaire de deux axes : "le premier, parallèle au plan de la représentation, met les deux figures face à face ; le second, perpendiculaire à ce même plan, organise la fuite des architectures. L'entrecroisement (...) mettant à distance l'un de l'autre l'Ange et la Vierge (...) valorise, au centre de l'image, la zone qui sépare les figures et transforme cet entre-deux en un véritable lieu (...) A la disposition bipartite et au rythme binaire des *Annonciations* ancienne manière, Masaccio substitue (donc) une composition tripartite, un rythme ternaire qui jouera un rôle décisif dans l'histoire picturale du thème".¹ Or ce choix de schéma perceptif ne sert pas seulement à rationaliser la représentation, mais il contribue également à "indiquer le sens non visible de l'*historia* visible de l'Annonciation"², ce sens non visible ayant trait à la venue du Verbe dans la chair, soit à l'Incarnation.

Et bien que la *Trinité* fasse preuve d'une telle maîtrise de la perspective régulière que son auteur pourrait passer pour l'inventeur de la perspective en personne, deux figures pourtant, soit celles de Dieu et de son fils, n'obéissent pas à la règle. Celles-ci en effet sont traitées frontalement et non pas, comme c'est le cas de la Vierge et de St Jean, d'en dessous. Mais c'est sans doute dans le but de les faire échapper à la mise en raccourci et de les distinguer des autres personnages du tableau, attestant alors du choix délibéré de l'artiste de représenter, dans une même œuvre, à la fois le monde de l'humain et celui du divin et de faire échapper l'incommensurable à la mesure pour donner "plus de force encore à l'apparition"³.

A cette époque, l'invention albertienne est à son apogée avec Fra Angelico et Fra Filippo Lippi, considérés alors comme les deux meilleurs peintres de Florence ! Bien que le premier ne peigne que quatre fois des pavements perspectifs, alors que ceux-ci constituent, pour Alberti, le préalable nécessaire à la composition de l'*historia*, son Annonciation peinte à partir de 1433 et conservée aujourd'hui au Museo Diocesano de Cortone, est proprement albertienne : "à l'exception du trône de Marie, le point de fuite est situé sur le bord du

¹ D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 37.

² *Ibidem*, p. 28.

³ M. Dalai Emiliani, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni, trasgressioni*, Florence, 1980, pp. 129-130 : "Masaccio a délibérément divisé en deux la composition en appliquant deux lois de représentation et en sacrifiant la vraisemblance au symbolisme dans le but de distinguer nettement le Divin de l'humain, le Transcendant de l'immanent., le Surnaturel de la nature qui investit non seulement le cadre architectural mais aussi la Madone et St Jean dont le raccourci perspectif accentué cache justement les pieds".

tableau (...) sous l'horizon théorique qu'il détermine, tangent aux auréoles des figures, se déroule l'histoire visible de l'Annonciation (...) (en outre) cet horizon est redoublé, au-dessus, par l'horizontale du tirant qui traverse et soutient les deux arcs de la façade. Ce n'est pas un hasard si cette horizontale va, sur la gauche, idéalement rejoindre la base de la porte du Paradis d'où l'Archange chasse Adam et Eve"¹. C'est ce qui permet d'affirmer, avec l'historien David Rosand², que la construction perspective "rend le divin accessible d'une manière particulière", en impliquant la "responsabilité du spectateur" à qui il revient d'interpréter ce qui lui est donné à voir.

Après Fra Angelico, c'est à un autre religieux notoire de la Renaissance florentine, Fra Filippo Lippi, que l'on doit une *Annonciation* (1438-1440) illustrant parfaitement la recherche de profondeur mise au service de la ferveur religieuse : l'illusion de profondeur y est maximale, tant par le truchement de la géométrie linéaire que par le jeu de la couleur et de la lumière. Aussi, lorsqu'il "peint en rouge clair la tour où s'inscrit le point de fuite, il fait revenir le fond sur le premier plan (...) la même dialectique entre profondeur et surface se marquant dans le sol qui, dépourvu de toute ligne de fuite continue, suggère la profondeur par une succession de plans juxtaposés et horizontalement distincts"³. Or cette technique résulte de choix à la fois esthétiques et théologiques chez des artistes qui sont, d'abord, des religieux : avec l'*Annonciation* de Fra Filippo Lippi, l'ange le plus proche nous regarde, tout en désignant de son bras droit la scène entre Gabriel et Marie, faisant de lui la figure même de l'admoniteur cher à Alberti⁴ et un prédicateur muet si l'on ose dire.

En outre, l'*Annonciation* de Domenico Veneziano, en 1445, met en scène, parfaitement située au milieu de l'édicule marial et de l'ange agenouillé, une porte à deux battants, fermée par une barre de bois glissée dans un loquet, donnant immédiatement à penser son statut particulier en raison de sa position centrale : elle pourrait tout aussi bien constituer une figure du Christ qu'un attribut de la Vierge, comme en atteste l'idée déjà évoquée d'une figuration de la transcendance par des objets architecturaux. Il est manifeste en effet qu'à l'époque les métaphores virginales sont légion, et notamment celles qui s'inspirent de l'architecture, désignées tour à tour comme "ville", "maison", "porte", "fenêtre", "trône", "temple", "tabernacle", ou encore par les appellations de "Tabernacle de

¹ A. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 134.

² D. Rosand, "Divinità di così dipinta : Pictorial Structure and the Legibility of the Altarpiece", in *The Altarpiece in the Renaissance*, éd. Peter Humfrey et Martin Kemp, Cambridge, 1990, pp. 148-150.

³ D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 143.

⁴ L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., p. 179 : "Il est bon que dans une histoire, il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe : que de la main il invite à regarder".

Jésus", "Temple du Seigneur" ou "Habitable de l'Esprit Saint" données par le prédicateur Bernardin de Sienne en 1427 !

Or, si l'on en croit le philosophe et historien Louis Marin, l'œuvre doit être considérée *in situ* si l'on veut en dégager une juste interprétation : peinte au centre d'une prédelle placée au-dessus d'un autel, la porte de l'Annonciation de Veneziano reproduisait "une autre porte, réelle celle-là, celle du tabernacle de l'autel, fermée sur la présence réelle du corps eucharistique de Jésus"¹. Dans la ligne de Masaccio donc, l'emploi de la perspective pouvait ici donner figure "à la venue de l'incommensurable dans la mesure (ou) de l'invisible dans la vision"².

Et lorsque Piero Della Francesca, élève de Veneziano,, reviendra sur le motif de son maître, en 1470, par sa fameuse Annonciation couronnant le *Polyptyque de Pérouse*, il usera, comme son prédécesseur Masaccio, de rigueur dans sa construction mathématique pour donner de la profondeur à la partie centrale de son tableau mais, paradoxalement, trouvera les moyens de limiter celle-ci en plaçant au fond du portique central une plaque de marbre, dont les veines sont peintes de telle sorte qu'elles semblent être vues de près et non à la distance supposée de la profondeur du cloître. Or "translucide, presque diaphane"³, cette plaque de marbre pourrait, à elle seule, constituer une "figure dissemblable" du Christ⁴.

A l'opposé donc de la conception d'Erwin Panofsky, pour qui la perspective exprime une vision "déthéologisée" du monde⁵, celle-ci permet au contraire au peintre de figurer le Divin au sein même de l'humain. Et c'est "dans ce contexte surdéterminé (même) que les écarts élaborés par Domenico Veneziano, Piero Della Francesca et, à l'origine, Masaccio, prennent tout leur sens : au sein d'une construction perspective parfaitement régulière et belle, ces écarts ont pour fonction de faire signe, de signifier la venue du contenant dans le contenu, du Divin entrant dans son *habitatulum* humain".⁶ En d'autres termes, la perspective "théologisée" n'est utilisée que pour "visualiser la venue de l'incommensurable divinité dans le monde humain de la mesure"⁷.

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 41.

². *Ibidem*.

³. L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, éd. Usher, Paris, 1989, p. 156.

⁴. G. Didi-Hubermann, in *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, éd. De Minuit, Paris, 1990, p. 59 et pp. 126-128, souligne que, si le mystère n'est pas représentable, il n'en est pas moins, précisément "figurable".

⁵. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 158.

⁶. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit. p. 56.

⁷. *Ibidem*, p. 177, où Daniel Arasse précise, en note, que l'expression "théologisée" a pour fonction de prendre

C'est en outre, de façon tout aussi notoire, le parti pris de Cosmè Tura, lorsqu'il peint, en 1469, une *Annonciation* pour décorer les volets de l'orgue de la cathédrale de Ferrare : la perspective utilisée prend en compte la position du spectateur dans l'église et la manifestation de la transcendance divine y est décuplée, puisqu'aux figures connues de l'Annonciation s'ajoutent notamment la position de la colombe placée au plus près de l'oreille de la Vierge, mais aussi différentes évocations du bruit, de la danse et de la musique, faisant de cette œuvre une forme de verbalisation du Verbe sacré, et l'une "des toutes premières œuvres audiovisuelles de l'art européen"¹.

Dès lors que les volets étaient fermés en effet, seule la musique divine se faisait entendre, absolument visible mais inaudible, ainsi que son créateur l'avait voulu en donnant à l'orgue et à sa musique une "fonction équivalente à celle qu'avait l'écart perspectif de la porte close chez Domenico Veneziano ou de la plaque de marbre chez Piero della Francesca : faire entendre -sinon voir- la venue de l'incommensurable dans la mesure", matérialisant ici la venue de "l'inaudible dans le son"² et faisant de l'orgue "l'instrument d'énonciation d'une musique qui devient la représentation de l'irreprésentable"³.

Et lorsque Philippino Lippi réalise, en 1483, son *Annonciation* sous la forme de deux *tondi* destinés à la salle des Audiences des Prieurs de la commune de San Gimignano, c'est encore le motif religieux disloqué, "éclaté à partir de son intervalle central" qui est proposé⁴, ayant pour objectif de marquer l'irruption "de l'incirconscriptible dans le lieu" et dont seuls les regards échangés entre les protagonistes permettent de "rassembler l'apparence éclatée des panneaux en accédant à leur contemplation spirituelle"⁵. Pour Daniel Arasse cependant, cette œuvre constitue le véritable "chant du cygne de cette modernité qui s'attachait à la perspective régulière et à sa construction légitime"⁶.

Ensuite, on assistera davantage à l'abandon de toute perspective régulière, voire à ce que Daniel Arasse appelle la "perspective contredite", comme dans l'*Annonciation* de Carlo Crivelli, peinte en 1486, où le spectateur peut se laisser porter vers le fond du tableau. Car le peintre a programmé cet effet par ses savants calculs de lignes perspectives appliquées à l'architecture et au pavement, tout en veillant à ne pas faire oublier ces objets insolites

le contre-pied de l'interprétation de Panofsky selon laquelle la perspective correspondrait à une "vision déthéologisée" du monde in E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 158.

¹. *Ibidem*, p. 182.

². *Ibidem*, p. 177.

³. *Ibidem*, 180.

⁴. *Ibidem*, p. 188.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

posés au tout premier plan du panneau : une pomme et une courge.

Malgré leur légitimation iconographique -pomme et péché par exemple- Louis Marin note l'incongruité de leur présence qui "vise à persuader (le) spectateur que (le) tableau, tout moderne qu'il est dans sa construction, son organisation, ses références stylistiques, renvoie à autre chose (...) la courge par la grossièreté boursouflée de sa protubérance (...) par son hyper-vraisemblance (...) (est le signe) d'un investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré"¹. Démontrant une maîtrise incontestée de la perspective linéaire, le peintre laisse néanmoins ouverte la question de la représentation en général, et du sacré en particulier, faisant de ce tableau "un cas exceptionnel de cette pratique où la logique perspective est contredite par la mise en place incongrue d'un ou de plusieurs objets porteurs de la grandiose invraisemblance du sacré"².

Qu'il s'agisse donc d'œuvres relevant d'une perspective théologisée, à la manière de Domenico Veneziano ou Piero della Francesca, ou des usages spécifiques que lui donnent Cosmè Tura, Filippino Lippi ou encore Carlo Crivelli, chacune d'entre elles constitue une mise en scène problématique de la représentation d'un moment religieux. Et toute la virtuosité du peintre consiste alors à user du schéma perspectif, tout en le déjouant, pour guider son spectateur vers la compréhension de la délicatesse de l'exercice. Il s'agit encore de ce que Daniel Arasse appelle le "problème de la perspective", à la suite de laquelle l'histoire de l'art peut légitimement pointer une période de "perspective sans problème"³.

Aussi trouve-t-on, dans la seconde moitié du *Quattrocento*, des *Annonciations* qui n'utilisent la perspective que comme outil parmi d'autres pour provoquer l'émerveillement, telle cette œuvre de Carlo Braccresco qui, vers 1490, ne représente ni la maison de Marie, ni son portique, mais situe la scène sur une terrasse donnant sur un paysage ou celle de Giovanni Di Paolo qui, vers 1445, décrit une *Annonciation* mettant notamment en scène Adam et Eve chassés d'un jardin paradisiaque aux mille fleurs.

Et ce n'est même pas Alberti qui pourrait contredire cette approche, dans la mesure où il évoque lui-même l'émerveillement consécutif à une application parfaite de la science picturale. Dans les chapitres 11 et 19 du livre I du *De pictura* par exemple, il relate l'émerveillement éprouvé par ses amis lors de ses démonstrations romaines, rapportées en

¹. L. Marin, "Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale" in *Le Discours Psychanalytique*, année 5, N° 4, décembre 1985, p. 10.

². D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 194.

³. *Ibidem*, p. 207.

ces termes : "On pourrait dire beaucoup de choses à propos de la réflexion de ces rayons qui, en peinture, font partie de ces miracles que plusieurs de mes amis me virent exécuter autrefois à Rome"¹. Or même s'il ne donne pas un sens religieux au terme de miracle, Alberti s'y attache, dans la mesure où son système peut avoir, entre autres, cet effet admirable sur la représentation picturale, bien qu'il soit aussi possible de l'obtenir en dehors de toute perspective centrée, comme en attestent les *Annonciations* du seizième siècle italien.

1.3.3. Le Cinquecento à Florence et Venise

1.3.3.1. Annonciation et perspective humaniste florentine

Au début du Cinquecento en effet, la perspective géométrique n'est plus autant à l'ordre du jour que la "perspective humaniste" telle que la présente Pomponius Gauricus dans son *De sculptura* de 1504. Alors que pour Alberti, il est entendu que ce qui prime c'est la construction perspective, dont dépendra la qualité de l'*historia*, puis, en fonction d'elle, la vérité et la beauté de l'œuvre basée sur le principe de la *commensuratio*, pour Gauricus, le terme de perspective désigne la disposition des figures de l'*historia* : "toute la perspective en général consiste dans la disposition par laquelle, quel que soit notre point de vue, nous comprenons quelles distances doivent séparer ou unir les objets"².

De même l'historien Robert Klein cite-t-il le Vénitien Paolo Pino qui, dans son ouvrage intitulé *Il Disegno*, assimile la bonne perspective à la position correcte des figures par rapport à l'observateur. Et il aurait, à propos de cette mise à distance de la géométrie propre à la "construction légitime", tout autant pu citer Michel-Ange qui estimait préférable d'avoir le compas dans l'œil que dans la main³. Il aurait pu, enfin, évoquer le peintre et écrivain d'art Giorgio Vasari qui, dans sa préface consacrée aux croquis, dessins, cartons et tracés de perspective, juge que les perspectives sont suffisamment belles "quand elles se montrent justes à la vue et qu'en fuyant elles s'éloignent de l'œil", sans oublier que le procédé de leur construction reste finalement "fastidieux et d'explication difficile"⁴.

Et bien que cela ne retire évidemment rien à sa pertinence du siècle précédent, les peintres du *Cinquecento* finissent même par effacer la perspective régulière, au profit d'une

¹. L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., chap. 11, pp. 98-99.

². P. Gauricus, *De sculptura*, 1504, éd. annotée et trad. André Chastel et Robert Klein, Genève-Paris, 1969, p. 188, cf aussi R. Klein, *La forme et l'intelligible*, éd. Gallimard, Paris, 1970, pp. 243-244.

³. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 269.

⁴. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*, op. cit., p. 157.

exploitation maximale de la lumière et des nuées divines. Aussi Mariotto Albertinelli peint-il à Florence, en 1510, une *Annonciation* campée sur une architecture dont la voûte est éblouie par la lumière divine. Aussi Andrea Del Sarto réalise-t-il, en 1528, une œuvre où les figures sont à ce point noyées dans un éblouissement lumineux qu'il devient même impossible d'y distinguer la moindre allusion à la colombe.

De même, avec le florentin Alessandro Allori, la version de l'*Annonciation* se trouve-t-elle, en 1579, absolument dépouillée de toute architecture visible puisqu'à part les figures, une chaise basse et quelques objets, la moitié supérieure du tableau est occupée par un halo de lumière fulgurante émanant du lieu divin. Or, pour l'historien André Chastel, bien qu'il ne soit pas certain que la philosophie puisse influencer la peinture, il faut voir, dans ce surinvestissement de la lumière dans la peinture de la fin du XV^{ème} siècle, un effet de la pensée néo-platonicienne, incarnée notamment par Marsile Ficin pour qui c'est grâce à la lumière que l'influx divin réalise "l'innervation de l'univers matériel et immatériel"¹.

Ce qui apparaît de manière plus manifeste encore est le fait que rien, dans les recherches sur la perspective, ne concerne la représentation du ciel et des nuages. Si l'on en croit Antonio Manetti, Allori lui-même a ménagé, pour le panneau démonstratif du baptistère, un miroir d'argent bruni intégré au panneau et censé refléter l'air et les cieux réels². Or la lumière céleste et les nuages échappant au système perspectif, ils devenaient par là des figures célestes, appartenant donc à l'infigurable pictural. Aussi la logique explicative de cette impasse relative des lieux célestes met-elle encore en évidence qu'aux plus beaux moments de la composition légitime, c'était, déjà, "le non-figurable (qui) ne cess(ait) cependant, en tant que tel, de travailler le système"³.

A cette hypothèse théorique de Hubert Damisch d'ailleurs, il faut peut-être ajouter que, dès la fin du XV^{ème} siècle, l'intérêt pictural se porte davantage sur la recherche d'illusion et de relief plutôt que sur la perspective proprement dite, à tel point que la tentation de jouer du clair-obscur et du luminisme a été forte pour de nombreux peintres, qu'il s'agisse de Léonard de Vinci ou, évidemment, de Michelangelo Merisi, dit le Caravage. Aussi Vasari dira-t-il du premier que : "ce génie, dans son désir de donner toujours plus de relief à ses ouvrages, voulant obtenir avec ses ombres les fonds les plus obscurs, recherchait des noirs dont la qualité fût plus foncée que celle des autres noirs afin de rendre les clairs plus

¹. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, éd. Droz, Genève, 1954, pp. 81-85.

². D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 290.

³. H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, iéd. Du Seuil, Paris, 1972, p. 175.

lumineux. Mais cet assombrissement des tons avait pour résultat de ne laisser aucune partie claire et d'évoquer la nuit plutôt que la clarté délicate du jour"¹.

Au XVI^{ème} siècle cependant, alors même que les peintres de la péninsule commencent à délaisser la perspective géométrique pour lui préférer le travail sur la lumière et les nuages, on assiste, à Venise, à un retour éclatant du dispositif à percée centrale, comme en attestent les *Annonciations* du Tintoret en 1550 et de Véronèse en 1555, même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un "retour" en ce qui concerne Venise, mais plutôt d'une arrivée.

1.3.3.2. Annonciation et perspective théâtralisée vénitienne

Au moment où la perspective toscane fait son entrée dans la ville, celle-ci est imprégnée notamment de l'œuvre de Giovanni della Fontana, intitulée *De arte pictoria* (1430) qui, loin de la perspective albertienne, évoque davantage la perspective "atténuée" de Léonard de Vinci. En ce qui concerne par ailleurs le motif pictural, la légende même veut que cette ville ait été fondée le jour de l'Annonciation, liant donc naturellement ce thème à l'iconographie officielle de la ville. En outre, les plus grands représentants de la peinture vénitienne du XVI^{ème} sont Véronèse -en qui il faut voir "le triomphe de l'art ressuscité de la *scaenographia*"²- Titien, Bassano et Tintoret.

Et en ce qui concerne l'interprétation historique de leur choix d'une "perspective théâtralisée", elle tient notamment à l'œuvre de Daniele Barbaro qui, après une traduction commentée de Vitruve en 1556, se fait lui-même l'auteur d'un traité intitulé *La Pratica della prospettiva*, publié en 1569. Empruntant à ce dernier le terme de *scaenographia* -distincte de l'*ichnographia*, qui fait voir le plan de l'édifice et de l'*orthographia*, concernant l'élévation des façades- censée représenter la vue en perspective, Barbaro fait de celle-là une partie de celle-ci. Il lui préfère pourtant le terme de *sciagraphia* ou, en italien, *profilo*, désignant la manière de faire des décors de théâtre pour les tragédies, dans la ligne même de Vitruve, mais en y ajoutant "non seulement les paysages, les montagnes, les forêts, les édifices (...) mais aussi les corps humains eux-mêmes et les autres animaux"³.

En outre, lorsque Barbaro s'évertue à "réveiller (les peintres) à l'étude de la perspective qui, entre les arts et pourvu qu'on veuille faire preuve d'un peu d'exercice et de

¹. G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteur et architectes italiens*, op. cit., 5, p. 38.

². D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice : Titan, Veronese, Tintoretto*, New Haven, 1982, trad. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, Paris, 1993, p. 161.

³. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 327, (citant Barbaro).

travail, est celle qui possède les termes les plus certains et les plus sûrs"¹, il peut sembler albertien. Mais il ne l'est pourtant pas, dans la mesure où les mathématiques donnent de la force à sa pratique mais en aucun cas ne lui servent de base.

Pour Daniel Arasse, il n'y a donc pas véritablement, dans la Venise des années 1550-1580, de retour à la perspective du XV^{ème} : "la perspective centrée et symétrique de cette *Annonciation* -celle de la Scuola dei Mercanti- n'est, pour Véronèse, qu'une adaptation ponctuelle, tactique, de la théâtralité de sa peinture au format et à l'emplacement de son œuvre. Loin d'être théologisée, la perspective est ouvertement théâtralisée, car il fallait sans doute "que la légitimation scientifique de la perspective s'effaçât pour que sa dimension proprement scénique pût pleinement se dégager"².

Aussi art et théâtre spéculent-ils tous deux "sur l'espace à partir de problèmes analogues : la perspective, le fond, la distribution scénique"³, mais dans les deux cas, qu'il s'agisse d'*historia* albertienne ou de *scaenographia* vitruvienne, "l'espace, qui n'a jamais prétendu à tant de profondeur, n'a jamais été aussi clos"⁴. Il semble alors concevable que Brunelleschi, l'autre inventeur de la perspective, ait été aussi le concepteur et le metteur en scène de la représentation théâtrale de l'Annonciation qui, en 1439, émerveilla ses spectateurs.⁵ On comprend de même que, pour Daniel Arasse, "La double activité de Brunelleschi illustre avec une clarté exemplaire la complexité des relations historiques entre peinture et théâtre, à l'origine de la perspective".⁶

Et s'il reconnaît à Erwin Panofsky la pertinence de cette idée que "les événements surnaturels font (littéralement) irruption dans l'espace visuel", il n'attribue pourtant pas cette découverte à la Renaissance mais au Baroque et à ses "grandes fantasmagories"⁷. Le *Quattrocento* en effet, comme nous l'avons évoqué, maintenait l'écart entre la mesure humaine et l'incommensurable divin alors qu'au *Cinquecento*, grâce à Véronèse notamment, "c'est par le biais du théâtre que se met en scène l'irruption du surnaturel dans la nature (...) (et que ce monde-ci peut paraître) comme écrasé, bouleversé par l'irruption divine"⁸. En outre, c'est dans les mêmes années où Véronèse montre l'effacement de toute perspective théologisée qu'est publié, en 1584 exactement, le *De l'infini universo e mundi* de Giordano Bruno, lequel insiste sur la multiplicité de l'infini du monde, à l'inverse de la

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, p. 327.

². *Ibidem*, p. 340.

³. J. L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*, éd. Du Seuil, Paris, 1969.

⁴. *Ibidem*.

⁵. H. Damisch, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, op. cit., p. 94.

⁶. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op.cit., p. 340.

⁷. *Ibidem*, p. 341.

⁸. *Ibidem*.

parfaite simplicité de l'infini divin.

On assiste donc à une discordance entre l'infini de Giordano Bruno et le monde clos de la perspective en peinture, probablement due au fait que "si celle-ci donne à voir l'infini, elle ne le pense pas ; elle ne le donne même pas à penser ; (et que) c'est (même) très précisément l'impensable du système qu'elle construit"¹. Seule la science pourra en effet penser cette infinité et seule la perspective baroque pourra mener, ensuite, "de l'humain au divin, sans rupture, au sein d'une infinité continue et homogène"².

Du fait que le "contenu signifiant" attaché à la forme perspective est fluctuant, il "n'a (donc) jamais existé de "vision perspective" dont la perspective géométrique serait la "forme symbolique"³. Car la vision perspective, avant d'être une forme symbolique, s'avère être une "technique de représentation ; en tant que telle, elle donne figure à la représentation d'une représentation (du monde) ou, pour le dire plus précisément peut-être, elle donne figure à la représentation (du monde) comme représentation"⁴. Aussi nous est-il permis de conclure, avec Daniel Arasse, qu'en figurant visuellement l'Annonciation, intellectuellement impensable, celle-ci "ne fait rien d'autre que de donner figure à l'insondable mystère qui la hante : l'Incarnation du Dieu qui est tout Verbe"⁵.

Cette approche progressive du problème de la perspective dans son rapport à la représentation de la transcendance met donc à jour deux constats principaux relatifs à la création picturale. Elle constitue tout d'abord une innovation féconde tant en possibilités esthétiques que spirituelles. Spirituelles dans la mesure où elle marque la rupture avec le monde du divin de la tradition byzantine, soit d'un monde "doré" et séparé de celui de l'humain, pour tenter, coûte que coûte, d'ouvrir ces deux mondes l'un à l'autre, en visualisant d'abord l'irruption du divin dans le terrestre pour finir par les rassembler en une "infinité continue et homogène". Esthétiques parce qu'elle permet d'introduire une profondeur dans le champ de la représentation même et de rendre compte de la splendeur et de l'immensité du monde, qu'il soit d'ordre terrestre ou céleste.

Or cette révolution esthétique est d'une telle ampleur qu'elle est encore interrogée aujourd'hui, après avoir été remise en question au début du XXème siècle avec la redécouverte de la planéité. Inéluctablement liée à la représentation figurative et à la

¹. D. Arasse, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, op. cit., p. 341, l'auteur nous renvoyant à Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, éd. Flammarion, Paris, 1987, p. 112.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 341.

⁵. *Ibidem*.

conception architecturale, la perspective tend à la fois à rendre compte de la vision humaine et à la solliciter de manière aussi fine et diversifiée que possible. Depuis près de six siècles maintenant, les effets de perspective sont donc étudiés et recherchés, dans des exercices spécifiques de représentation figurative, appliqués par exemple à la peinture d'histoire ou de paysage, de portrait ou de nature morte.

Or cette dernière, sans parvenir à nous faire oublier les acquis de la vision perspective ni le bien-fondé pratique de la *mimêsis*, relève par ailleurs d'une esthétique historiquement datée, se caractérisant à la fois par une nature symbolique et par une vocation moraliste.

2. Le genre des vanités : une esthétique historiquement datée

"Esthétique historiquement datée" puisqu'elle naît au XVII^{ème} siècle, mais esthétique véritable, puisque la peinture de vanités poursuivra ses finalités moralisatrices en s'appuyant sur le symbolisme au sens général et, surtout, en faisant grand usage de la fameuse imitation rejetée par l'art contemporain. Mais c'est seulement après nous être intéressés à l'origine de la peinture de nature morte, dans laquelle elle s'inscrit, que nous aurons à envisager ces différentes caractéristiques susceptibles, aujourd'hui, de donner lieu à la présumée "nostalgie d'une esthétique classique".

2.1 Naissance et définition d'un genre

2.1.1. Qu'appelle-t-on "nature morte" ?

La peinture de vanité, dont l'élément de base est un crâne humain, depuis la Renaissance au moins, doit son appellation à ce propos extrait d'un verset de l'Ecclésiaste tiré de la *Vulgate* : *vanitas vanitatum et omnia vanitas* signifiant "vanités des vanités, tout est vanité". Elle deviendra, au XVII^{ème} siècle, un genre à part entière et permettra l'émergence de celui de la nature morte, intégrant parfois la représentation d'un crâne à celle de divers objets de la nature.

Aussi Charles Sterling, spécialiste du genre et commissaire de l'Exposition de Paris en 1952, en fait-il cette définition : "une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein

d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage". Or cette large définition fait état d'une multiplicité d'objets sans préciser ici leur nature exacte, mais elle insiste davantage sur leur caractéristique esthétique et leur fonction spirituelle, sur lesquelles nous reviendrons abondamment à propos des vanités.

Mais attardons-nous auparavant sur l'expression même de "nature morte" désignant, à partir du XVIIIème siècle, un sujet constitué d'objets inanimés mais aussi, par métonymie, une œuvre représentant une nature morte, tout comme la vanité désignera à la fois la représentation d'un crâne humain dans un tableau et le tableau même qui le représente. Précisons en outre qu'au XVIème siècle, Giorgio Vasari parlait encore de *cose naturalli* pour désigner les motifs peints de Giovanni da Udine et que, dans la Flandre du XVIIème siècle, la même expression évoquera des "pièces de fruits, fleurs, poissons" ou "pièces de repas servis".

Or tous ces objets sont dotés de vie silencieuse ou immobile, d'où leurs équivalents anglais et allemand respectifs : *still life* et *Stilleben*, évoquant davantage la "vie tranquille" que la mort. Le théoricien allemand Joachim von Sandrart inventera d'ailleurs l'expression de *still-stehende Sache* pour insister sur leur caractère inanimé, inactif et apaisé. Cependant, l'appellation de nature morte peut également désigner des objets manufacturés tels que des livres ou des ustensiles de cuisine ou encore des objets naturels privés de vie, tels que les fleurs coupées ou les animaux morts, donnant lieu à cette définition : "la nature morte se dit des animaux tués et, particulièrement, du gibier, dont l'imitation exclusive forme un genre particulier en peinture"¹.

Or, bien que ces natures mortes-trophées apparaissent vers 1610 déjà, chez Franz Snyders, qu'elles décorent les pavillons de chasse des aristocrates et qu'elles soient célébrées en France chez Jean-Baptiste Oudry et Alexandre François Desporte, leur appellation se trouve encore contestée au XIXème siècle par le journaliste et critique d'art Théophile Thoré-Bürger : "Nous avons beaucoup débattu contre cette méchante appellation de nature morte, nous ne savons jusqu'ici comment la remplacer par un terme qui comprenne à la fois le gibier mort, animaux et oiseaux, le poisson -on n'a pas souvent peint le poisson dans l'eau- les fleurs et les bouquets, les fruits, les vases et les ustensiles, armes et instruments de musique, bijoux et ornements divers, draperies et costumes et les mille objets qu'on peut grouper pour en faire le prétexte d'une représentation colorée, amusante,

¹. E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, éd. Encyclopedia Britannica Inc., Chicago, 1987, T. 4, p. 4097.

sous le coup de la lumière. Nature morte est absurde"¹.

A défaut de pouvoir bénéficier d'une dénomination universelle, les natures mortes font néanmoins l'objet du plus vif intérêt chez nombre d'artistes à partir du XVII^{ème} siècle, comme en atteste l'histoire de ce nouveau genre pictural.

2.1.2. Histoire de la nature morte

Bien avant de s'imposer comme genre pictural, la nature morte et la vanité sont déjà un thème artistique gréco-romain. Mais puisqu'aucune peinture n'a pu survivre jusqu'à nous, ce n'est que grâce à *L'histoire naturelle* de Pline l'Ancien que nous savons que Piraïkos, aux IV^{ème} et III^{ème} siècles avant notre ère, peignait déjà des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes et surtout des victuailles, sans doute en tableaux de chevalets. On a pu, par ailleurs, retrouver des mosaïques de natures mortes ainsi que des vanités dans les *atria* d'été romains, où les convives invités aux repas pouvaient jouir du *carpe diem* horacien.

Si l'on en croit en effet Sterling : "il est clair que les natures mortes hellénistiques et romaines qui représentaient des mets prêts à être consommés comportaient une allusion épicurienne"². Allusion au plus, dans la mesure où Epicure a davantage prôné l'ascétisme que la bonne chère ! C'est en tout cas sur une mosaïque retrouvée à Pompéi que figure un crâne, entouré à la fois des attributs du mendiant et du roi et souligné de cette sentence "la mort égalise tout" inaugurant, bien avant l'heure, le thème de la vanité.

La nature morte pourtant est vouée à disparaître de l'art occidental pendant un millénaire, le Moyen-âge européen et l'hégémonie catholique lui préférant la peinture d'objets symboliques nécessaires à la compréhension des scènes religieuses. A cette époque, la représentation des seuls objets disparaît en effet au profit "d'un langage emblématique compris de toute la chrétienté. Les objets, en se soumettant au sujet d'une composition, concourent au développement du thème religieux ; ils ont une importance primordiale dans la signification de certaines scènes bibliques ; ils les situent, ils les datent, ils caractérisent les personnages".³ Les natures mortes n'existent donc, à cette époque, qu'en vertu de leur caractéristique "symbolique", c'est-à-dire parce qu'elles "placent les œuvres sur un double

¹. C. Sterling, *La nature morte, de l'Antiquité au XX^{ème} siècle*, nouvelle édition révisée, Macula, Paris, 1985, p. 134 (cité in).

². *Ibidem*, p. 11.

³. M. et F. Faré, *Vie silencieuse de la nature morte*, introduction du catalogue d'exposition "La nature morte de Jan Bruegel de Velours (1568-1625) à Chaïm Soutine (1893-1943)", Bordeaux, éd. Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1978, p. 7.

plan, celui du symbole comme être sensible, et celui des êtres spirituels qu'il évoque"¹, soit par le sens qu'elles apportent aux Ecritures.

La tradition byzantine de la pré-Renaissance, de son côté, aimera à figurer un crâne au pied de la croix dans les représentations de la passion du Christ. Le Golgotha c'est, en effet, le "lieu du crâne" en araméen. Cette représentation a pour but de rappeler aux hommes leur double nature, divine et humaine, ainsi que leur condition d'êtres voués à la mort. En ce sens, la vanité appartient aux *ars morendi* et sert de *memento mori*, signifiant en français : "souviens-toi que tu vas mourir".

La Renaissance, quant à elle, représente déjà des vanités, qu'elles soient saintes comme celle de la *Madeleine pénitente* ou de *Saint-Jérôme dans son oratoire*, ou profanes comme celle de François 1^{er} au Palazzo Vecchio. Et au XVI^{ème} siècle il devient possible de parler de la première nature morte attestée, œuvre de l'italien Jacopo de Barbari intitulée *Perdrix et armes* (1504).

Mais ce n'est qu'au XVII^{ème} siècle que l'on assiste à l'essor de la nature morte en Hollande et en Flandre, où l'on distinguera cependant les deux écoles. Et si l'on interroge encore l'origine de ces nouveaux genres picturaux mettant en scène des fruits exotiques et des fleurs inconnues, la réponse peut en être la suivante : "la prospérité du commerce, qui elle-même implique l'agrément de la Providence, suffit à l'expliquer : la Compagnie des Indes orientales, créée en 1602, par des armateurs hollandais, transporte au loin les marchandises fabriquées en Europe, et, en retour, inonde le Nord des produits lointains. Le peuple profite de ces avantages, de ces échanges. On comprend que la représentation de la vie quotidienne ne cache pas cette suprématie de la flotte, ni les arrivages, ni les bienfaits matériels qui s'ensuivent, et qui récompensent l'audace d'une économie prospère"².

Dans la mesure où "le tableau du peintre doit être compris comme un miroir qui concentre en lui les drames de la civilisation"³, ceux de la Hollande du XVII^{ème} siècle se caractérisent par des petits formats, un petit nombre d'objets mais une composition savante pour creuser la profondeur ainsi qu'un goût pour le rendu précieux des matières. Il n'est en effet pas surprenant que la bourgeoisie du XVII^{ème} siècle éprouve le même plaisir à vivre de ses gains qu'à en contempler les apparences dans ses représentations picturales.

Qu'il s'agisse de bons vins, de mets alléchants, de costumes ou d'autres objets

¹. E. Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, op.cit., p. 1327.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 23.

³. *Ibidem*.

attestant de la fortune de leur propriétaire, tous contribuent à faire montre d'une certaine réussite sociale et à le conforter dans l'idée qu'il possède la culture et la sophistication. Et c'est parce qu'il n'hésite pas, le cas échéant, à partager généreusement ses richesses avec ses convives que les plaisirs de la table sont l'un des thèmes majoritairement exploités par le genre.

Aussi ces tableaux commandés aux artistes peintres ont-ils pour vocation de décorer les appartements de leurs propriétaires et d'attester de leur richesse, en même temps, certes, qu'ils leur rappellent leur caractère éphémère, grâce aux objets symbolisant le temps qui passe. Il s'agit là de l'expression picturale de l'esprit baroque incarné par Rembrandt van Rijn et ses clairs obscurs, ainsi que par Pieter Claesz, Abraham Hendriksz, Van Beyeren, Willem Claeszoon Heda. L'apogée de ce courant se situe entre les années 1620-1630, à Leyde, avant de s'étendre ensuite à toute l'Europe de la Contre-Réforme, comme en France où les vanités sont également introduites par l'importante communauté flamande de St Germain-des-Prés et se développent selon le thème des cinq sens avec, notamment, les natures mortes de Lubin Baugin.

C'est également au XVII^{ème} siècle que l'école flamande se complaît dans le genre des natures mortes, choisissant plutôt les compositions amples et accumulant les objets décorés, en rapport direct avec l'abondance et la prospérité des Pays-Bas et de l'Espagne. Il s'agit ici d'une peinture non plus bourgeoise mais aristocrate, "attachée à la catholicité et à ses fastes : il suffit de songer à Rubens qui exalte la puissance des princes de l'Eglise"¹.

Cette peinture aristocratique donc est incarnée par Pieter Paul Rubens et ses élèves tels que Pieter Boel, Jan Brueghel dit de Velours, Jacob van Es ou Franz Snyders. Et c'est elle qui essaimera dans toute l'Europe avec, par exemple, Abraham Brueghel à Naples, parallèlement à l'art néo-classique qui s'intéresse aux objets de l'antiquité grecque et romaine. Elle tendra néanmoins à disparaître au profit de tableaux de fleurs ou de fruits pour finir par s'acheminer vers les tableaux décoratifs dont Jean Baptiste Siméon Chardin notamment ouvrira la voie.

Et si, au XIX^{ème} siècle, ce sont Manet et Cézanne, mais aussi Van Gogh, Monet ou Soutine qui s'en feront les porte-parole, le XX^{ème} de son côté portera encore plus loin peut-être son goût pour l'objet et, le cas échéant, pour le thème des vanités. La nature morte et la vanité constituent donc, incontestablement, un ouvrage d'artiste à part entière, comme

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 22.

l'attestent ces propos du Caravage : "il me coûte autant de soin pour faire un bon tableau de fleurs qu'un tableau de figures". Il aimait en effet se prononcer contre une hiérarchie des genres¹ qui faisait de la nature morte, à son époque et pour longtemps encore, une catégorie pourtant bien mineure, bien qu'il y ait quelque paradoxe à classer comme mineur un genre pictural tellement chargé de symbolisme et de moralisme.

2.2. La vanité : une esthétique aux effets programmés

2.2.1. La vanité : une nature morte symbolique

La vanité désigne, comme nous l'avons évoqué, à la fois un thème pictural et le tableau qui met en scène différents symboles, désignant en grec un objet coupé en deux, dont les deux moitiés servent de signes de reconnaissance. Parmi les différents champs d'application auxquels le symbole s'applique, l'esthétique retient le sens de : "représentation sensible évoquant par analogie ou contiguïté un être spirituel".² La présence de symboles dans des œuvres d'art les place donc sur un double plan, celui du symbole comme être sensible et celui des êtres spirituels qu'il évoque.

Aussi une vanité n'est-elle pas seulement une nature morte mais, usant du crâne ou de tout autre objet symbolique, elle renvoie tant à la fugacité des plaisirs humains face à la mort qu'à la vanité de l'homme lui-même qui, conçu à l'image de Dieu, ne possède pourtant ni son omnipotence, ni son omniscience, ni surtout son don d'éternité. Tout symbole renvoyant donc à la puissance, à la connaissance ou au temps qui passe peut faire l'objet d'une figuration dans un tableau de vanité.

Or, selon l'historien suédois Ingvar Bergström, ces symboles sont de trois ordres : tout d'abord les livres et instruments scientifiques, mais aussi l'argent, les bijoux, les pièces de collection, les armes, couronnes et sceptres, ainsi que les pipes, vins, instruments de musique et jeux qui symbolisent respectivement la vanité du savoir, du pouvoir, des plaisirs et biens terrestres. Un second groupe concerne le caractère transitoire de la vie humaine et se trouve symbolisé par des représentations de squelettes, de crânes, d'instruments de mesure du temps, de bougies, de lampes à huile et de fleurs. Un troisième groupe enfin comprend les symboles de résurrection et de vie éternelle tels que des épis de blé, des couronnes de lauriers ou des citations des Ecritures ou des Stoïciens.

Cette liste naturellement n'est pas exhaustive mais a cette vertu de résumer les

¹ Cf. Troisième Partie, par. 2123.

² E. Souriau, op. cit., p. 1327.

grandes tendances du genre. On pourrait, certes, y ajouter des symboles de corruption de toute matière tels que les mouches, insectes, pétales fanés, fruits abîmés, pierres lézardées ou encore ceux qui évoquent la fragilité de la vie tels que les miroirs, le verre brisé ou les bulles de savon, dont le décryptage semble relativement aisé, aujourd'hui encore.

Mais il devient nécessaire de s'appuyer sur l'histoire pour déchiffrer plus facilement des symboles qui ne nous parlent plus aujourd'hui et qui font référence à la liturgie, tels les aiguillères ciselées comme attribut de St Eloi -patron des orfèvres-, l'amertume du citron renvoyant à la chute, le lys à la pureté, la noix à la chair tendre du Christ, mais aussi les tableaux-fleurs qui dérivent des scènes d'*Annonciation*, les tables qui évoquent la *Cène* ou les livres rappelant les cabinets d'ermites.

Face à cette immense iconographie imaginaire et en l'absence des pré-supposés indispensables à son interprétation, le décodage de certains symboles s'avère difficile aujourd'hui. De plus, dans la mesure où un symbole ne peut retenir que certains caractères de l'objet sensible représenté, le même symbole peut renvoyer aux idées et aux êtres les plus divers, voire même contradictoires : aussi le crâne évoque-t-il à la fois la fragilité et l'immortalité et les livres célèbrent-ils la connaissance, tout en rappelant sa vanité.

Si nous nous intéressons par exemple au tableau de David Bailly intitulé *Vanité aux portraits* (1620), nous voyons d'autres objets que le crâne ou le livre faisant état de cette ambivalence, comme les roses qui évoquent la beauté de la nature mais aussi son caractère périssable. De la même façon, la flûte et la palette de peintre sont à la fois des outils donnant lieu à des œuvres admirables, mais vaines en regard de la destinée humaine. On ne saurait en effet oublier sa précarité par les allusions multiples à la fuite du temps que constituent les bulles de savon, la bougie à demi consumée et, de manière notoire, le portrait du même homme à deux âges de sa vie.

Si l'on s'intéresse à la posture identique des deux personnages, portant le même costume et la même coiffure, il nous est permis de nous interroger sur l'origine du modèle. Considérant que le peintre avait déjà trente-six ans lorsqu'il a réalisé cette toile, deux hypothèses interprétatives s'offrent à nous : n'est-ce pas ce second personnage au portrait qui représente le peintre au moment où il réalise cette œuvre ? Où est-ce au contraire l'homme (encore jeune), personnage principal du tableau, qui figure le peintre lui-même ?

En outre, lorsque notre intérêt se porte sur cette œuvre d'Antonio de Pereda intitulée *Le Songe du chevalier* (1670-1672), nous y retrouvons les mêmes allégories de l'orgueil - beauté de l'ange, arme, bijoux, livres et partitions de musique- et de la caducité -fleur,

pendule, crânes, bougie- sans compter l'allusion explicite au temps qui passe, grâce à la banderole brandie par l'ange et sur laquelle on peut lire en latin *Aeterne pungit, cito volat et occidit* signifiant "il pique éternellement, il s'envole vite et détruit tout". Et, parmi ces allusions à la puissance et à la fragilité vitales à la fois, on distingue un certain nombre d'objets, tels le vieux livre et le bouquet de fleurs à moitié fanées semblables aux motifs choisis par David Bailly.

Pour tenter de décrypter un tableau de vanité dans son ensemble, il ne suffit pas d'envisager sa seule logique référentielle, c'est-à-dire celle qui unit un signe, le crâne, au réel correspondant, soit un morceau de squelette. Mais il faut aussi bien sûr envisager une lecture qui tienne compte de la fonction symbolique des éléments du tableau et les appréhender selon le code philosophico-religieux auquel ils renvoient directement, comme, par exemple, la table qui évoque la *Cène*. Ces œuvres spécifiques en effet ont été conçues dans une intention moralisatrice.

Notons donc cet autre aspect de l'ambiguïté de la peinture de vanités qui, appartenant au plus bas niveau de l'échelle des genres picturaux¹, détient pourtant à elle seule les plus hautes aspirations et les plus hauts enjeux.

2.2.2. La vanité : une esthétique moralisée

Grâce à l'usage des symboles rendant compte de la fugitivité du temps en effet, la peinture de vanité va se mettre au service de la moralisation des chrétiens catholiques ou protestants européens du XVII^e siècle. Mais, avant cela, il avait fallu que le macabre puisse accéder au statut d'objet artistique à part entière.

2.2.2.1. Le macabre comme objet artistique

C'est parce que le christianisme commence d'abord par refuser la représentation réaliste de la mort que l'on observe, jusqu'au XIII^e siècle environ, que les seules figures macabres sont celles qui ornent les tombeaux, dans une vision idéale du défunt puisque ceux-ci sont sculptés debout, jeunes, beaux et ornés de tous les attributs de la gloire. Ainsi la reine Aliénor d'Aquitaine, morte en 1204 à l'âge de 82 ans, fait-elle l'objet d'un gisant

¹. Félibien, *Préface au Recueil des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Minkoff Reprint, Genève, 1976. Cf aussi, Troisième Partie, par. 2123.

qui la représente à l'âge de trente ans environ, coiffée de sa couronne royale¹.

Il faut préciser ici que la doctrine chrétienne, prônée jusqu'au XVIème siècle, enseigne que la mort n'invalide pas la vie, mais qu'elle ne fait que clore un cycle qui ouvre sur la vie éternelle, ou, au contraire, sur la damnation. On comprend alors le rejet des formes macabres, dans la mesure où l'expression de la mort terrestre n'a pas lieu d'être : les images de la mort restent donc abstraites, peu nombreuses et jamais agressives.

Mais, peu à peu, on assiste à l'apparition d'autres représentations macabres que les traditionnels gisants, sous la forme d'enluminures par exemple. Ainsi le *Dict des trois vifs et trois morts* -qui illustre, à la fin du XIIIème siècle, le psautier de Maria de Brabant- met-il en évidence, en sa partie gauche, trois personnages vivants auxquels correspondent, en sa partie droite, trois cadavres. Et c'est en 1362 que naît le premier transi représentant des vers sortant par les yeux du défunt ! Ce n'est pourtant qu'au début du XVème siècle que l'affrontement entre vivants et morts prend tout son sens et que l'on assiste à des représentations de danses macabres, sous forme de fresques ou de gravures, en rapport évident avec les épidémies de peste qui ont décimé les populations médiévales. Ces représentations ne cessent par la suite de devenir de plus en plus réalistes et de se généraliser au XVIème siècle.

Le tombeau prend alors une forme nouvelle puisqu'il comporte deux étages : celui du défunt figurant souvent en orant, dans sa partie supérieure et, en-dessous, celui de son transi, comme en atteste le tombeau de Catherine de Médicis et Henri II réalisé par Germain Pilon à partir de l'an 1567. Cette tendance, certes réservée à une élite, se poursuit en ce siècle où l'importance accordée à la mort dans une perspective terrestre est de plus en plus importante.

Le transi, quant à lui, illustre ce qui reste de l'être humain et prépare à l'art des vanités dans la mesure où il évoque la cruauté de la mort physique : "sous l'image officielle du gisant, dans les tombeaux dédoublés, se trouve celle du transi, de la charogne, rappel de la cruauté de la mort physique. Au sommet de l'enfeu, dominant le personnage agenouillé, l'image de la Vierge avocate. Ces gens ne sont point tout d'une pièce, qui investissent dans la recherche angoissée d'assurances sur l'au-delà autant de démesure que dans l'affirmation de leur attachement aux valeurs terrestres"².

De même, c'est en 1525 que Hans Holbein le Jeune réalise sa *Grande danse macabre*,

¹. K. Lanini, *Dire la vanité à l'âge classique : paradoxes d'un discours*, éd. Honoré Champion, coll. Lumières Classiques, Paris, 2006.

². M. Vovelle, *La Mort et l'occident de 1300 à nos jours*, éd. Gallimard, Paris, 1983, p. 167.

dont quarante et une gravures ornent, en 1538, des citations de la Bible et leurs commentaires. L'une de ces gravures fait même apparaître que le pouvoir temporel, aussi illustre qu'il soit à l'époque, n'est d'aucun poids face à la mort qui humilie même le pape, en dépit des fonctions qu'il incarne. D'autres la montrent en train d'arracher brutalement un enfant à sa famille ou un médecin à son travail. Comment alors expliquer ces changements radicaux d'attitudes quant à la représentation de la mort ?

C'est en fait par le relatif déclin de la tradition chrétienne et son interaction avec au moins trois phénomènes de société qu'il faut expliquer cette modification de point de vue dans l'Europe artistique du XVI^{ème} siècle. L'évolution de la science tout d'abord et, plus précisément, celle de l'anatomie, se traduit par la mise en scène du corps biologique dans tous ses états, au détriment de la perspective idéalisée d'une vie céleste éternelle : les planches anatomiques laissées par Léonard de Vinci et Vésale nous permettent en effet de contempler la précision figurative des corps humains morts.

Au même siècle, Hans Baldung Grien juxtapose corps vivants et morts dans des tableaux intitulés *Les trois âges de la femme et la mort* ou *La jeune fille et la mort*. On n'assiste plus alors à une figuration idéalisée de la mort mais au contraire à sa représentation la plus hideuse possible, sans aucune mesure avec l'évocation macabre des gisants, ni même des transis, et contrastant fortement avec la juvénilité, voire l'érotisme des anciens nus féminins. C'est d'ailleurs dans ce même esprit que Barthel Bruyn l'Ancien réalisera un double portrait macabre figurant un personnage vêtu d'hermine en sa partie gauche, et, à droite, deux éléments seulement de squelette, c'est-à-dire un crâne et un cubitus.

En second lieu, c'est parce que l'Eglise n'est plus le principal commanditaire artistique que les créateurs peuvent mettre leur génie au service de la bourgeoisie et de ses goûts spécifiques. Et, en troisième lieu, c'est en raison de l'accès des peintres, sculpteurs et graveurs à une certaine autonomie artistique que les thématiques peuvent prendre une autre forme, comme dans l'exemple des vanités qu'il nous reste à explorer plus avant. Comme nous l'évoquions précédemment, à partir du XVI^{ème} siècle, la mort n'est plus seulement le temps du salut mais la fin littérale de la vie qui entraîne simultanément la perte de nos richesses. Les peintres commencent alors à faire allusion à ces richesses en usant de leurs symboles, qui, à l'instar des danses macabres du Moyen-âge, ont pour but de rappeler aux hommes la fugacité, voire la futilité de leur vie.

2.2.2.2. La Vanité : une esthétique au service de la morale

La différence, néanmoins, entre les danses macabres médiévales et les productions du XVII^{ème} siècle, réside dans le fait que les premières représentaient aussi bien le bas peuple que la haute société alors que les vanités, dans les secondes, dépeignent le plus souvent les riches. C'est ce qui apparaît notamment dans le tableau de Franz Franken II intitulé *La mort et le marchand* (1603) : à l'avant-plan, la mort joue un air de violon à un vieillard entouré de ses richesses et souhaite lui faire exécuter une danse. Mais le vieillard montre sa jambe malade et pointe du doigt une dernière affaire à régler. A l'arrière-plan, un jeune homme est également approché par la mort qui lui tend un billet. Il pourrait s'agir du même homme, à deux moments de sa vie, ou de deux hommes différents si l'on considère avec Heidegger que l'homme est un *sein zum Tod*, soit un "être pour la mort" susceptible, dès lors qu'il est né, d'être happé par la mort.

Quelle que soit pourtant l'interprétation que l'on donne à ce tableau, il est censé produire un effet moralisateur et il n'est pas à douter qu'il ait fait son office à une époque où l'art tentait de se détacher de la religion. Alors que la peinture religieuse s'adressait, auparavant, à toutes les populations de croyants, à commencer par les fidèles analphabètes, elle cherchait à inciter à la dévotion grâce à ce que l'on pourrait appeler une immersion dans le sacré produite par les illustrations des vitraux ou par les tableaux ornant les édifices religieux. Or, dans ce tableau de Franz Franken, l'encouragement à la piété est suggéré par la représentation d'un homme de classe sociale aisée dans son inévitable destinée d'homme mortel.

A cette époque en effet, les tableaux moralisés sont devenus nécessaires à la ferveur chrétienne, avec, certes, des intentions différentes pour les protestants du nord et les catholiques du sud. En ce qui concerne tout d'abord l'Europe du nord, qu'elle soit calviniste ou luthérienne, la peinture de vanité favorise la laïcisation de la peinture en refusant la représentation des figures de saints mais en privilégiant néanmoins la mise en scène d'objets pouvant inciter à la croyance, dans la mesure où elle rappelle à chacun que la mort peut survenir à tout moment. Ainsi un simple citron à demi épluché ou même un verre à moitié vide renvoient-ils déjà à la finitude humaine !

Alors que dans l'Europe catholique de la Contre-Réforme, soit en Espagne et dans les Pays-Bas espagnols, les peintres puisent abondamment dans les figures sacrées, où les saints sont habités à la fois par le désir de rédemption et celui des plaisirs terrestres. Ces œuvres alors font partie des vanités, porteuses, comme les natures mortes hollandaises, d'un

moralisme religieux, mais ne faisant bien sûr plus partie des natures mortes.

Si l'on en croit néanmoins le philosophe Jacques Darrulat, c'est bien dans une approche différente qu'il faut envisager la peinture de vanité du monde protestant et celle du monde catholique, dans la mesure où la première suscite un sentiment d'abandon, alors que la seconde a trait à l'offrande et au don. Il suffit pour cela de faire référence à *La Corbeille de fruits* peinte en 1596 par Caravage et qui figure aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Ambrosienne de Milan. Cet étalage resplendissant en effet n'est pas sans évoquer lui-même la tradition d'hospitalité antique qui veut que tout invité d'une riche maison reçoive un don de son hôte.

Cette œuvre du Caravage ne saurait donc être reçue elle-même que comme un don exceptionnel : "extraordinaire présence charnelle des fruits (...) pleins de sève (...) débordant le panier d'osier, dilatés par une sorte de plénitude intérieure et se portant en quelque sorte au-devant du désir qu'ils font naître (...) (et qui fait que) l'on comprend la répugnance de la critique à nommer nature morte cet entassement de succulences : tout y semble vivant au contraire, riche de saveur et de chair"¹. Ces fruits en effet sont offerts au regard même du spectateur, ils lui sont donnés comme objets de désir et l'interrogent personnellement. C'est cet esprit même d'offrande et de don qui se répand, dans l'aire culturelle de la Contre-Réforme, à la fois chez les Flamands Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer, l'Espagnol Francisco Zurbaran et l'Italien Caravage.

Au contraire, l'esprit de la Réforme, par le thème des vanités, n'offre plus un objet mais le montre abandonné, inutilisé, délaissé et privé d'âme, comme saura le formuler Paul Claudel selon qui : "La nature morte hollandaise est un arrangement qui est en train de se désagrégier, c'est quelque chose en proie à la durée"². Car c'est bien au XVII^e siècle, à l'Université de Leyde même, que s'affirme, contre le catholicisme des Flandres, le calvinisme orthodoxe, dont l'inspiration religieuse est imprégnée d'une doctrine austère selon laquelle "la magnificence première de la création s'est trouvée irrémédiablement déformée et dépravée par le drame du premier péché"³.

Or c'est cette corruption même, cet "éclat trompeur" que la nature morte de vanité est censée représenter, au beau milieu parfois d'un appareil conçu comme "appât pour nous

¹. J. Darrulat, "Vanité de la peinture et peinture de Vanité", Conf. du 13 février 1998 à l'Institut d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines de Paris IV.

². P. Claudel, *Œuvres en prose*, "L'œil écoute, introduction à la peinture hollandaise", Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965, p. 202.

³. J. Darrulat, "Vanité de la peinture et peinture de Vanité", op. cit.

divertir de Dieu" et dont elle est censée "déclarer la nullité"¹ ou rappeler la contingence. Il s'agit bien en effet d'une nature morte et plus précisément encore de la Mort même, évoquée en chacun des objets figurant un banquet dont les convives sont absents, peut-être "foudroyés par un venin insidieusement répandu dans le vin frelaté, dans les mets avariés (...) (laissant) les choses (...) (retourner) au néant dont elles sont issues"².

C'est bien à Leyde également qu'est née la peinture de vanité, là où se trouve le célèbre théâtre d'anatomie de l'Université mis en scène par Rembrandt en 1632, et l'on ne saurait oublier qu'il doit y avoir un rapport étroit entre ce haut lieu de l'anatomie et le choix de ce motif de prédilection qu'est le crâne. Dans la mesure enfin où le calvinisme tend à laïciser la création artistique et à supprimer toute figuration humaine de ses édifices religieux, il ne reste plus alors qu'un débouché à la création artistique, soit l'exposition privée, au sein même des habitations bourgeoises, rendue possible notamment par la dimension de ces tableaux de petit format, à fonction moralisatrice intime si l'on ose dire.

Cet effet moralisateur néanmoins, même dans sa version la plus sévère et la plus puritaine, ne saurait pourtant se dissocier de la recherche d'un effet esthétique de nature mimétique, comme nous allons à présent l'examiner.

2.3. Une esthétique mimétique

2.3.1. Mimésis, image, représentation, figuration et abstraction

La *mimésis* grecque, soit "l'imitation", désigne, de façon générale, le fait de conformer son action au modèle d'une autre action préexistante, ou d'essayer de reproduire l'apparence de quelque chose. Aussi parle-t-on d'imitation lorsqu'un artiste s'inspire de l'œuvre d'un artiste précédent pour en copier certains aspects, sans pour autant être un faussaire ou un plagiaire, ou lorsqu'il parodie ou pastiche certains gestes ou façons de parler propres à une personne.

Appliqué à l'art pictural, le terme n'est pas sans évoquer l'analogie, mais aussi la distinction à opérer parfois entre représentation et figuration. Car si cette dernière a pour étymologie le terme latin *figura* renvoyant à la forme apparente d'un corps, la représentation, elle, c'est "la perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent"³. Le terme d'image en effet vient du latin *imago*, désignant la

¹ J. Darriulat, "Vanité de la peinture et peinture de Vanité", op. cit.

² *Ibidem*.

³ E. Souriau, op. cit., p. 1222.

représentation, le portrait, l'apparence. Aussi le sculpteur du Moyen Age était-il un "tailleur d'images", dans la mesure où il reproduisait "l'aspect visuel extérieur d'un être réel ou fictif"¹. A noter au passage que cette image n'offrant que l'apparence de l'être a souvent entraîné "une défiance (...) la crainte de la voir confondue avec l'être réel, ou un certain dédain pour elle comme simulacre, illusion et mensonge, ou tout au moins comme vanité"². Précisons alors que nous avons là toute la matière de son procès platonicien et même pascalien, sur lesquels nous allons revenir.

A noter encore que l'image est faite pour "frapper ou faire rêver, qu'elle emploie les ressources du dessin et de la couleur pour capter l'attention, séduire l'esprit, apporter des idées et des connaissances ou susciter des sentiments ". On ne s'étonnera pas alors que François Dagognet, élève de Georges Canguilhem, rédige une *Philosophie de l'image*³ faisant la part belle à celle qui relève de la science géologique ou médicale. Comme on ne s'étonnera pas de retrouver, dans cet ouvrage même, un enthousiasme pour l'image et les rêveries bachelardiennes qui ont assurément nourri son propre maître⁴ !

En outre, dans la mesure où l'apparence sensible d'un être, c'est sa figure même, la forme extérieure de son corps, il est légitime de s'attendre à une quelconque synonymie entre les termes de "représentation" et de "figuration". Lorsque nous évoquons le mimétisme de la peinture de vanité hollandaise par exemple, il est manifeste que le bourgeois de l'époque aime à commander des tableaux dans lesquels il puisse clairement retrouver une évocation des objets de plaisir et de prestige qu'il possède réellement. Il est manifeste aussi qu'il aime décorer ses appartements de portraits ressemblants destinés à la mémoire familiale.

Et si la synonymie entre les deux termes est possible, c'est aussi parce que, parfois, figuration et représentation ne vont pas l'une sans l'autre. Aussi cet art des vanités, classiques comme contemporaines, se plaira-t-il parfois à figurer explicitement une bougie, dont la fonction principale est de représenter symboliquement la finitude humaine.

Pourtant, si le portrait d'un homme particulier ressemble bien à tel homme particulier, si sa figuration est bien représentative de ce qu'il est réellement, en d'autres termes si l'art figuratif donne "bien une image de la diégèse -soit de ce qui est représenté- analogue à ce

¹. E. Souriau, op. cit., p. 856.

². *Ibidem*, p. 857

³. F. Dagognet, *Philosophie de l'image*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1986

⁴. Cf. aussi R. Damien, *François Dagognet, médecin, épistémologue, une philosophie à l'œuvre*, op. cit., p. 245.

que verrait, dans ce monde, celui qui regarderait les choses représentées"¹, ceci ne nous autorise pas à affirmer qu'il y a toujours équivalence entre figuration et réalité naturelle puisqu'il est possible de figurer des êtres purement fictifs, tels des dragons ou même des personnages mythologiques et qu'il est même possible de figurer des êtres de manière symbolique : avant que l'art bouddhique par exemple n'ait reçu une influence grecque, Bouddha lui-même pouvait être représenté par un objet de la vie courante, telle une roue.

Notons encore qu'il existe un art représentatif qui n'est pas figuratif : c'est l'art abstrait au sens propre, dans la mesure où l'artiste "isole par la pensée certains éléments de la réalité alors que la perception de ces objets ne les donne jamais à part"². Ces éléments d'ailleurs appartiennent à des domaines très divers puisqu'ils peuvent être d'ordre sensoriel, affectif ou intellectuel et, même, se combiner entre eux. Et dans la mesure où ces formes d'art abstrait représentent bien quelque chose, elles relèvent de l'art représentatif, telle *Figure*, 1910, de Pablo Picasso, qui combine des éléments issus de perceptions diverses. Mais puisque ces objets du monde ne sont pas, ici, tels qu'ils nous apparaissent dans la perception, dans l'expérience vécue concrète, ils n'appartiennent pas à l'art figuratif, tout en relevant bien de l'art représentatif.

Considérons enfin qu'il existe un art à la fois non figuratif et non représentatif : c'est celui qui est habituellement appelé art abstrait, de manière impropre si l'on considère que c'est la catégorie précédente qui mérite cette appellation : c'est un art dont relève l'arabesque ou l'entrelacs décoratif, que l'art architectural du XVI^{ème} siècle privilégie pour ses rinceaux. C'est aussi ce qui se veut composition pure, tels la *Fugue à deux couleurs*, 1911-1912, de Frantisek Kupka. Or cet art non figuratif et non représentatif appartient, selon Souriau, aux arts du premier degré, s'opposant à l'art représentatif, ou art du second degré.

Mais l'abstraction au sens courant n'entre dans l'art pictural, comme sujet unique du tableau, qu'à l'époque contemporaine et ne peut donc s'appliquer à l'art moderne du XVII^{ème} siècle, si l'on adopte les classifications de l'histoire de l'art. A cette époque en effet, la peinture ne peut, selon la catégorisation de Souriau, qu'appartenir aux "arts figuratifs et représentatifs du second degré". Et c'est peut-être même parce qu'elle s'évertue à imiter, à ressembler aux choses de la vie concrète qu'à la même époque, Pascal se fait l'auteur de cette assertion : "Quelle vanité que la peinture qui attire par la ressemblance des

¹. E. Souriau, op. cit., p. 743.

². *Ibidem*, p. 9.

choses dont on n'admire point les originaux"¹.

Or, pour mieux entendre toutes les raisons de ce jugement pascalien sans appel, il nous faudra sans doute commencer par en retrouver les origines platoniciennes.

2.3.2. Mise en question puis réhabilitation de la mimésis

En cette moitié de XVII^{ème} siècle en effet, bien qu'il soit incontestable que l'humanité soit de longue date à l'origine d'une création artistique, rappelons qu'on ne peut encore véritablement parler d'esthétique, dans la mesure où cette catégorie et ses incidences sur le jugement ne se constitueront qu'au siècle suivant, et encore moins concevoir qu'une esthétique picturale puisse se passer de figuration humaine. Aussi faut-il peut-être voir, dans cette critique pascalienne de la peinture imitative, "une conception pré-esthétique de la figuration, notamment au plan historique parce que la primauté accordée à la manière sur l'objet représenté est le fruit d'une longue évolution"². C'est en tout cas de cette évolution qu'atteste l'apparition même de la nature morte au XVII^{ème} siècle, alors qu'elle a été discréditée depuis l'antiquité³.

En outre, il faut peut-être voir dans cette formulation une interrogation quant au statut de l'imitation picturale même. Si l'on en croit en effet Nathalie Heinich⁴, ce sont, de façon notoire, ceux qui sont susceptibles de connaître cette passion pour la peinture imitative, qui sont particulièrement visés par cette condamnation de type moral plus qu'ontologique, dans la mesure où la recherche de ressemblance risque fort de nous éloigner de la vérité. Or on retrouve ici, dans cette quête perpétuelle du vrai, une préoccupation toute pascalienne, voire janséniste lorsqu'il affirme qu'il faut "que cet agréable soit lui-même pris pour vrai"⁵.

Il faut peut-être aussi y voir une critique proche de celle que Platon adresse à la *mimésis*, qui ne saurait avoir une grande valeur du fait qu'elle s'éloigne trop du vrai "idéal". Platon distingue en effet l'Idée de lit, soit le lit "en vérité", du lit-ustensile, copie ou analogon (*eikon*) du lit "naturel" fabriqué par l'artisan et sur lequel le peintre va s'appuyer pour réaliser son tableau. Or cette figuration picturale représentant un lit sera encore plus éloignée de l'idée de lit que le lit du menuisier lui-même, dans la mesure où celle-là ne sera qu'une imitation en second, un simulacre, une idole (*eidolon*).

¹. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, lib. Garnier frères, Paris, 1925, II, 134.

². N. Heinich, "Quelle vanité que la peinture", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Juin 1979, vol. 28, pp. 77-78.

³. Cf. Troisième Partie, par. 2123.

⁴. N. Heinich, "Quelle vanité que la peinture", op. cit., pp. 77-78.

⁵. Pascal, *Pensées*, op. cit., I, 25.

Et bien qu'il soit incontestable que la *mimêsis* résume, à l'époque antique, le procédé artistique, il faut néanmoins en attendre d'éventuelles sources d'erreurs préjudiciables à l'éducation morale des jeunes citoyens : c'est parce que l'art pictural ne peut rendre que l'apparence des choses qu'il faut s'en méfier car il n'y a "ni savoir, ni opinion droite chez l'imitateur, en ce qui concerne les choses qu'il imitera, relativement à leur beauté ou à leur défektivité"¹. Aussi le *Phèdre*² donne-t-il au poète et à l'artiste imitateur un statut qui occupe le bas de l'échelle sociale, à peine un peu plus haut que l'ouvrier et le paysan, mais très en dessous du philosophe.

C'est la raison pour laquelle Platon préconise, dans la *République*, de soumettre l'art à la compétence et à la vigilance du philosophe-roi. Le peintre y est en effet l'équivalent d'un "sorcier"³ et la poésie "est capable de contaminer même les sages"⁴. Or, si illusion dangereuse et sorcellerie sont des reproches à adresser aux peintres et aux sculpteurs, mais aussi aux sophistes, c'est en raison de leur identique procédure de fonctionnement, à savoir l'imitation. Et c'est sans doute aussi en raison de leur étymologie commune puisque le mot grec *pharmakon* désigne à la fois les couleurs et le philtre du sorcier.⁵

Et que dire alors lorsque le tableau se fait objectivement trompe-l'œil (*skiagraphia*) comme dans les œuvres de Zeuxis et de Parrhésios ? La légende raconte en effet que des oiseaux se sont laissé prendre à picorer les raisins peints par Zeuxis, tant ils étaient criants de vérité, mais qu'il s'est lui-même laissé abuser par le rideau peint par son rival Parrhésios puisqu'il a demandé à ouvrir celui-ci ! Platon, on peut s'y attendre, ne voit donc dans le trompe-l'œil qu'une manifestation de vérité au service du mensonge, une illusion de la profondeur produite, soit par la perspective linéaire -certes non théorisée à l'époque- soit par le modelé de l'ombre et de la lumière et le jeu des couleurs. Et cette ombre (*skia*) est comparable au simulacre de l'objet naturel créé par Dieu, elle est tout aussi irréaliste et fugitive que les faux plaisirs⁶. De la même façon, la poésie produit (*poiein*), au sens de "rend présent" des simulacres de vertu, tout comme le miroir et le tableau produisent des choses dans leur apparence seulement.

Mais lorsque la Renaissance réintroduira, quelques dix-huit siècles plus tard, un élément de trompe-l'œil dans la peinture, ce sera pour interroger le peintre sur son art et sur

¹. Platon, *République*, op. cit., 602a.

². Platon, *Phèdre*, op. cit., 248.

³. Platon, *République*, op. cit., 598.

⁴. *Ibidem*, 605.

⁵. J. Lacoste, *La philosophie de l'art*, op. cit., p. 12.

⁶. Platon, *République*, op. cit., 586 b,c.

sa mission : s'il donne l'illusion du vrai, c'est à la fois pour montrer sa virtuosité et pour interroger la représentation, voire la vanité de la peinture qui, même lorsqu'elle imite parfaitement, ne fait que rendre compte d'une apparence. Aussi Giotto commence-t-il, dès le XIV^{ème} siècle, à représenter des objets comme sujets uniques d'une peinture, tel son lustre en fer forgé, peint en trompe-l'œil, destiné à remplir l'espace resté libre entre deux ogives de la chapelle des Scrovegni à Padoue. Et avec son élève Taddeo Gaddi, des objets seront également peints sur deux étagères en trompe-l'œil, destinées à des niches de l'église Santa Croce à Florence.

Bien plus tard, Picasso et Braque introduiront dans leurs œuvres, grâce au collage, des objets tels qu'un morceau de toile cirée dans un tableau peint, en toute connaissance de cause de la supercherie jouée à l'encontre du spectateur. C'est d'ailleurs en ces termes que Picasso expliquera sa méthode : "Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le trompe-l'esprit". Or on imagine que Platon n'aurait pas su ici apprécier le gain artistique, puisque le reproche d'illusionnisme falsificateur pourrait tout aussi bien s'appliquer à cette confrontation directe entre l'objet réel et la réalité recréée sur la toile : bien qu'il ne s'agisse plus de *mimêsis* au service de la représentation figurative du réel dans la *Nature morte à la chaise cannée* (1912) mais, plus précisément, de présentation du réel, il y a, ici encore, illusion et tromperie.

En ce qui concerne la peinture de vanité, qui renvoie autant à la vanité de la vie qu'à celle de la peinture elle-même dans la mesure où celle-ci n'est qu'illusion de puissance créatrice, elle s'évertuera à jouer de l'imitation pour mieux déjouer les illusions humaines. En ce sens, c'est une peinture tant imitative qu'éducative. C'est d'ailleurs dans cet esprit qu'Aristote concevra l'usage de la *mimêsis*, bien qu'il n'envisage pas celle-ci sous l'angle de la copie ou reproduction d'un modèle. En tant qu'élève assidu de Platon, qui fut son maître pendant vingt ans, Aristote n'a pu, tout d'abord, échapper au discours critique sur les "artistes imitateurs", mais c'est plutôt en élève rebelle qu'il s'est prononcé alors, puisqu'il a littéralement réhabilité l'imitation en art. Dans sa *Poétique* en effet, c'est tout l'art de la *mimêsis* -désignant l'art littéraire d'aujourd'hui- qui est développé, qu'il s'agisse de tragédie, de comédie, d'épopée ou de récit en vers.

Précisons en outre que, du maître à l'élève, le sens de la *mimêsis* artistique a évolué. Si, pour Platon en effet, "l'art d'imiter est bien éloigné du vrai" dans la peinture puisque le

peintre se propose "d'imiter l'apparence" plutôt que la réalité¹, Aristote, de son côté, préconise de s'approcher le plus possible, non pas du vrai mais du vraisemblable : "il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction"².

Contrairement à Platon donc, pour qui il y a nécessaire correspondance entre contenu de représentation et qualité artistique, à tel point qu'une poésie mettant en scène des sentiments moralement mauvais ne puisse être que mauvaise en soi, pour Aristote, ce n'est pas la beauté de ce qui est représenté qui fait la beauté de l'œuvre : on peut faire un beau tableau représentant une chose fort laide. C'est d'ailleurs précisément ce qui, plus tard, fera dire à Kant que "l'art ne veut pas la représentation d'une belle chose"³. Le plaisir esthétique en effet naît davantage de *l'apergasia*, soit de l'accomplissement, du génie mobilisé pour transfigurer la nature, bref de la perfection du travail artistique plutôt que de la copie servile d'un modèle, comme nous l'évoquions à propos de la distinction entre vrai et vraisemblable.

La *mimêsis* a donc davantage une fonction productrice que reproductrice et la nature ne peut que se trouver enrichie par l'imagination et l'intelligence humaine mises au service de la création artistique. C'est aussi la raison pour laquelle "le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité"⁴. Et c'est précisément à cause de cet enrichissement dû à l'imagination que la poésie en général appartient à un genre majeur, plus proche de la philosophie que l'histoire, laquelle se soucie, certes, de vérité, mais bien peu du beau et du bien.

Aristote est par ailleurs en opposition avec son maître puisque le monde idéal n'existe pas pour lui. Or, ceci a deux conséquences notoires sur la création artistique : il ne faut donc pas craindre de le dégrader par une copie mensongère d'une part et le vrai existe dans le monde sensible d'autre part. Par voie de conséquence, il faut reconnaître une vraie beauté aux objets sensibles tels que les corps : "la beauté réside en effet dans l'étendue et dans l'ordre : aussi un bel être vivant ne saurait-il être ni très petit (...) ni très grand"⁵. Et il faut de même prendre en compte les qualités sensibles de l'œuvre elle-même, telles que "la couleur ou quelque autre cause analogue".

La question se pose alors de savoir si l'auteur antique ne se fait pas, à son insu, le

¹. Platon, *République*, op. cit., 601.

². Aristote, *Poétique*, op. cit., 1460a.

³. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., par. 48.

⁴. Aristote, *Poétique*, 1451 b, op. cit.

⁵. *Ibidem*.

précurseur d'une attitude artistique qui sera reprise par les peintres du XVII^{ème} siècle, mais aussi par les contemporains, qu'il s'agisse donc de *mimêsis* appliquée à la nature morte classique ou à la vanité moderne ou contemporaine. Il est en effet notoire que le questionnement sur la vérité artistique d'une part, et sur son envers qui est la nécessité apparente de bien imiter un modèle d'autre part, sont toujours aussi vivaces dans l'art de la vanité du XVII^{ème}, comme dans celui de la nature morte de Chardin, au XVIII^{ème} siècle, dont Diderot vantera le talent en ces termes : "O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur ta toile"¹.

En valorisant par ailleurs la *mimêsis* comme production créatrice potentielle inspirée du réel et en libérant l'art de l'interdit de l'imitation, on peut même se demander si l'auteur de la *Poësis* -bien que traduite au XII^{ème} siècle seulement- n'a pas également fait naître le dogme de la figuration, du réalisme et du naturalisme si longuement incontestés dans l'histoire de l'art.

En ce qui concerne par exemple le réalisme et le naturalisme, ce sont autant d'attitudes artistiques, bien avant même de devenir des mouvements artistiques reconnus, qu'ont adoptées les peintres de Barbizon.

3. L'art paysager de Barbizon ou l'incarnation du beau et du sublime

Si nous avons choisi d'évoquer l'exemple de l'art paysager de Barbizon parmi les objets possibles de nostalgie picturale éprouvée par certains de nos contemporains, c'est qu'il constitue à lui seul le paradigme d'une trouvaille esthétique issue d'une fructueuse mais laborieuse gestation. En d'autres termes, notre œil du XXI^{ème} siècle apprécie toujours le tableau-paysage, au moins autant qu'Oscar Wilde qui, il y a un siècle environ, s'exclamait : "ce matin, mon jardin ressemble à un Corot".

Mais notre intérêt pour ce genre pictural spécifique néanmoins nous a assez vite révélé qu'il avait connu, à l'époque déjà, des déboires comparables à ceux qu'ont connus des créateurs du XX^{ème} siècle, en bref que le développement qui va suivre constitue, en filigrane, l'annonce de notre prochaine partie intitulée "Le statut de l'œuvre d'art : scandaleux ou académique par essence". Avant d'en arriver toutefois à ce constat, prenons le temps de retracer l'histoire du paysage dans ses fondements les plus antiques, avant d'envisager la véritable naissance du tableau-paysage, puis de tenter de cerner dans quelle

¹ D. Diderot, *Œuvres*, T. IV, esthétique-théâtre, éd. L. Versini, Laffont, coll. Bouquin, Paris, 1996.

mesure le paysage barbizonnais touche à la fois au pittoresque et au sublime.

3.1. Aux origines antiques du paysage

Du latin *pagus* désignant le "bourg", le "village", le "pays" deviendra, à partir du VI^{ème} siècle, un *pagensis*, au sens de "territoire d'un pagus". Il renvoie alors à une subdivision de la cité, sans être véritablement une contrée (*regio*) ni un pays natal, une patrie (*patria*). Et si le terme *prospectus* existe, c'est pour désigner le paysage au sens de regarder en avant, devant soi, au lointain même. Bien évidemment, il n'est pas encore l'objet de tableau et ne le sera pas avant le XV^{ème} siècle. Il se distingue néanmoins de la ville (*urbs*) comme lieu spécifique, appartenant à la campagne (*rus*). C'est d'ailleurs par ce rattachement au cadre rustique, bucolique (du grec *boukoloï*, pâtres) à la fois agreste et sylvestre, que l'idée de paysage ne sera jamais sans rapport avec celle de Nature, jusqu'au XX^{ème} siècle au moins, où elle commencera à s'associer avec celle d'urbanité.

Il nous faut alors envisager en quoi le concept de paysage a ses racines dans une certaine idée antique de nature et dans quelle mesure ensuite cette dernière devra changer de statut pour pouvoir, d'une certaine façon, accéder à celui de "nature artialisée"¹, comme le seront certains jardins antiques, bien avant que le paysage lui-même ne désigne les seules perceptions lointaines accessibles à notre vision.

3.1.1. L'idée antique de nature

En Grèce antique, ni le terme ni l'idée de paysage n'existent. Pourtant, ce à quoi ils renvoient pour nous, soit à la Nature, a une place notoire à cette époque. La nature, ou *phusis* en grec, est en effet cause, principe de production : "C'est la nature qui fait les animaux et les parties dont ils sont composés ; c'est elle qui fait les plantes et les corps simples, tels que la terre, le feu, l'eau et l'air (...) (et) tout être naturel a en soi-même un principe de mouvement et de repos"².

Il s'agit donc d'une sorte de mère-nature, généreuse qui plus est, mais aussi économe, qui, en bonne maîtresse de maison, distribue ses biens aux êtres qu'elle a produits : ainsi l'âne, par exemple, se voit-il doté de durs sabots, de même que chaque être reçoit d'elle un

¹. Montaigne, *Essais*, 1595, trad. Guy de Pernon, Livre III, chap. 5, "Sur des vers de Virgile", éd. De Pernon, Paris, 2009. Expression reprise par le philosophe Alain Roger, *Court traité du paysage*, éd. Gallimard, coll. NRF Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, 1997.

². Aristote, *Physique*, liv. II, 1-2, éd. H. Carteron, Les Belles-Lettres, Paris, 1990 pp. 59-62.

lieu propre à sa survie, telles les terres sablonneuses permettant à l'autruche d'y dissimuler ses œufs. Et tous les éléments de ladite nature sont évoqués par les penseurs et poètes de l'Antiquité, comme faisant partie intégrante de leur discours, ou *logos*, lui-même principe de la Nature. Aussi Socrate vantera-t-il dans le *Phèdre* "l'ombre et le parfum d'un gattilier", la "fraîcheur d'une source" et le "bon air" qu'on respire en ses parages, ainsi que la "douceur naturelle d'un gazon".

Pourtant ces lieux ou *topos* ne prennent sens que par le mythe, la légende ou le récit qui les habitent. Aussi de nombreux textes signalent-ils tel rocher ou telle montagne comme simple indicateur spatial, sans aucune volonté de stimuler la sensibilité visuelle, jugée accessoire dans l'art lui-même, dans la mesure où, selon Aristote : "le spectacle (*opsis*), s'il exerce une séduction, est (néanmoins) totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs"¹. C'est ainsi que lorsqu'Homère met en scène le retour d'Ulysse en son île d'Ithaque, celui-ci ne reconnaît pas son lieu d'origine et, si son souvenir resurgit peu à peu, ce n'est que grâce aux propos commémoratifs d'Athéna.

Et quand, plus tard, Pline l'Ancien vantera, au livre VII de son *Histoire naturelle*, les merveilles et les prodiges de la nature, ce ne sera que pour donner un cadre à la mesure des êtres qui l'habitent : "quant aux arbres, ils sont si hauts, dit-on, qu'il est impossible de lancer des flèches par-dessus leurs cimes. La fécondité du sol, le climat du ciel, l'abondance des eaux y font qu'un seul figuier peut abriter des escadrons de cavalerie".

De même Virgile, s'inspirant des descriptions du poète grec Théocrite, évoquera-t-il "la blanche Naïade (jointe à) la violette pâle, et quelque narcissé et l'odorant fenouil"² faisant alors référence à l'Arcadie, région montagneuse du centre du Péloponnèse, site du mont Lycaon où, selon la tradition, Zeus serait né et qui possède, outre un lac, deux fleuves mythologiques : l'Alphée qui se jette dans la mer Ionienne, et le Styx, fleuve des enfers. De langue proche du mycénien, les Arcadiens se considéraient en outre comme le peuple le plus ancien de la Grèce et leur vie simple et pastorale, bucolique, restera longtemps une sorte d'idéal, à tel point que leur pays influencera les troubadours du Moyen-âge, mais aussi Du Bellay et Ronsard, ainsi que les peintres, à partir de la Renaissance, qui puiseront largement dans le genre pastoral.

¹. Aristote, *Poétique*, 1450 b, op. cit.

². Virgile, *Les Bucoliques*, 37 av. J.-C., trad. Paul Valéry, Gallimard, 1956.

Cet attrait pour la Nature néanmoins ne rend pas encore compte de l'idée de paysage. Si l'on en croit en effet Anne Cauquelin, cette source d'inspiration picturale s'évertue à passer sous silence, à "passer au bleu"¹ en quelque sorte, les longues descriptions de nature picturale pour ne garder des paysages que le support spatial à la narration. Car, pour que l'accès de la Nature au Paysage puisse avoir lieu, il faut encore envisager, entre ces deux modes d'être, une médiation, "une figure de passage qui s'efforce de reproduire par artifice la simplicité du Tout à l'intérieur d'un petit lieu symbolique : le jardin"².

Or l'invention du jardin, comme première tentative "d'artialisantion" de la nature, ne pouvait venir que de l'orient.

3.1.2. Le jardin antique comme première tentative d'artialisantion de la nature

Le jardin désigne étymologiquement un endroit enclos, où la nature est disposée de façon à servir les plaisirs de l'homme : il se trouve donc au carrefour de la nature et de la culture et comporte notamment une fonction de satisfaction de désirs. C'est dans ce but qu'il serait né, il y a cinq millénaires, en Mésopotamie, dès lors que l'acclimatation du palmier, permettant de maintenir une humidité à peu près constante, a pu contribuer à l'aménagement de zones de végétation de plantes fragiles. Conçu d'abord pour le luxe et le loisir, il n'était que secondairement un jardin potager. Il était en effet "rempli d'arbres de toute espèce, capables de charmer la vue par leur dimension et leur beauté", grâce à ses terrasses posées "les unes sur les autres, en sorte que le tout présentait l'aspect d'un amphithéâtre"³.

Ces jardins suspendus étaient par ailleurs recouverts de terre fertile et irrigués grâce à des chaînes sans fin, contribuant au développement de la végétation la plus diverse et la plus grandiose, telles de majestueuses allées de palmiers permettant des promenades à l'abri de leur ombrage. Bien qu'ils contribuent au plaisir des hommes, ils ne pouvaient pourtant être conçus que grâce à leur travail et à la bénédiction des dieux. C'est notamment à la déesse Ishtar, Vénus babylonienne de l'amour et de la guerre, qu'ils s'adressaient en priorité.

C'est également en reconnaissance aux dieux que les jardins d'Egypte sont créés, au cours du deuxième millénaire avant notre ère, dans une version qui n'est plus celle du

¹ A. Cauquelin, *L'invention du Paysage*, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2000, p. 44.

² *Ibidem*, pp. 49-50.

³ Diodore de Sicile, *L'Histoire*, livre II, 1er ap. J.C., trad. Bernard Eck, éd. Les Belles Lettres, coll. Des Universités de France, Paris, 2003.

jardin en terrasses mais celle du jardin de plaine, arrosé par le Nil, incarnant des lieux de délices et de fruits. Et c'est encore dans cet esprit qu'Homère, dans l'*Odyssée*, relatara, quelques siècles plus tard, les présents magnifiques que firent les dieux au roi Alkinoos, consistant en "un verger dont les hautes ramures, poiriers et grenadiers et pommiers aux fruits d'or et puissants oliviers et figuiers domestiques, portent, sans se lasser ni s'arrêter, leurs fruits (...) (et où) l'haleine du Zéphyr, qui souffle sans relâche, fait bourgeonner les uns et les autres, donner la jeune poire auprès de la poire vieillie, la pomme sur la pomme, la grappe sur la grappe, la figue sur la figue".

En outre, quelques siècles plus tard, c'est l'apparition des jardins perses, désignés par le terme *paradis* signifiant "jardins", dont Xénophon décrira celui que Cyrus a créé à Sardes, en Asie Mineure. Ce sont ces paradis terrestres mêmes, ainsi que les richesses amassées par les Perses, qui exercèrent un grand attrait sur l'imagination des Grecs lorsqu'ils les connurent, après les conquêtes d'Alexandre.

C'est en tout cas en ces termes que *Les Mille et Une nuits* nous décrivent ces jardins persans : "j'ouvris la première porte, et j'entraï dans un jardin fruitier (...) Je ne pense pas que celui que notre religion nous promet après la mort puisse le surpasser (...) je fermai la porte, et j'ouvris celle qui suivait. Au lieu d'un jardin de fruits, j'en trouvai un de fleurs (...) (où) la rose, le jasmin, la violette, le narcisse, l'hyacinthe, l'anémone, la tulipe, la renoncule, l'œillet, le lis et une infinité d'autres plantes qui ne fleurissaient ailleurs qu'en différents temps, se trouvaient là fleuries toutes à la fois (...) J'ouvris la troisième porte : je trouvai une volière très vaste¹.

Ce sont précisément ces parcs de chasse érigés en paradis terrestres qui vont, après la Grèce, inspirer Rome et son goût pour l'*ars topiaria*, qui se traduit du latin par "art du jardinier décorateur". Or le jardin de plaisance que ne connaissaient pas encore les cités grecques, et dont le goût était né en Sicile, puis en Syrie et en Asie Mineure, prend une place notoire à Rome et à Pompéï notamment. C'est grâce aux fouilles archéologiques que cette ville enfouie a d'ailleurs pu révéler ses beautés initiales conçues par les architectes qui imaginent alors de : "prolonger la demeure traditionnelle par des péristyles plantés de fleurs et d'arbustes ou, si leurs dimensions le permettent, d'arbres fruitiers, de cyprès, de platanes (...) (puisque) le jardin est, d'ores et déjà, destiné à servir de cadre à la vie quotidienne".²

Serait-ce alors à dire que l'*ars topiaria* romain soit déjà un art du paysage à part

¹. *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galand, prés. Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. Garnier Flammarion, 3 vol., Paris, 1999, vol.1, p.147-149.

². P. Grimal, "L'art des jardins", in *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1984, n°10, p. 521.

entière ?

3.1.3. Le "jardin-paysage" d'Orient et d'Extrême-Orient

Il semble pourtant que ces jardins et ces bergeries chantés par Lucrèce, Pline ou Virgile ne suffisent pas encore à faire émerger l'idée de paysage dans la mesure, nous l'avons vu, où ils sont toujours envisagés comme support à la narration d'une part et loués pour leurs capacités providentielles, à la fois pourvoyeurs de biens terrestres et éloignés des terreurs sylvestres d'autre part. Car si le jardin, incontestablement, évoque la *phusis* grecque et la *rus* latine par la composition de ses éléments, il n'a que la dimension d'un "au-dehors dedans"¹ et ne peut que contribuer à la jouissance du loisir, de l'*otium*, mais pas à la vue lointaine et sensible.

Tant qu'il sera, comme la Nature elle-même, associé à quelque providence et indissociable d'elle, il ne pourra contribuer à donner l'idée de paysage. Celle-ci en effet ne peut pas naître d'un morceau arraché à la Nature, de la même espèce ou essence (...) car cette séparation même le (rend) inapte à la désigner toute entière"². Ce n'est que lorsque le paysage devient figuration, image artificielle, icône (*eikon*) de la Nature, et non plus semblable à elle, comme représentation, image naturelle, soit simple simulacre (*eidolon*), que le moindre trait peut en rendre compte.

C'est à Byzance alors, où la peinture murale montre pourtant "un dédain parfait pour les éléments naturels d'un quelconque paysage"³, mais où existe par ailleurs une profusion de couleurs, que va pouvoir naître l'image de la Nature, son analogon. Il suffit, pour saisir l'importance de cet événement, de transformer la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis* en un *ut poesis pictura*⁴ : ce n'est plus, ici, la poésie qui s'inspire du sujet représenté mais c'est à partir de la poésie et des figures de rhétorique qu'elle suppose, que l'image peinte peut advenir, que le rapport paysage-nature peut s'établir et que l'image peut devenir analogon de la nature.

Il ne serait donc "pas étonnant que Byzance ait connu des jardins magnifiques, dans lesquels s'alliait le goût asiatique de la fécondité et des arbres fruitiers, ainsi que de l'eau vive, à une recherche décorative utilisant les marbres de couleur, la mosaïque et les

¹. A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit. p. 53

². *Ibidem*, p. 64.

³. *Ibidem*, p. 58.

⁴. *Ibidem*, p. 57.

parterres de fleurs"¹. Dans ses inspirations les plus lointaines en effet, c'est en Extrême-Orient qu'il faut chercher l'origine des jardins de Byzance, ainsi que l'origine même de l'art paysager, dans la mesure où le jardin chinois (et le japonais issu de ce dernier) "constitue un abrégé du monde"².

Dans le jardin japonais en effet le symbolisme s'est codifié, et il existe des plans quasi immuables de ces jardins, des plus grands aux plus humbles, qui tiennent dans un simple vase. On y trouve des montagnes (buttes artificielles ou simples cailloux) un lac, au moins une île, une cascade ou une plage³. C'est donc celui-ci qui illustre le mieux la "fonction monadique de l'art, qui consiste à concentrer un maximum dans un minimum (...)" (puisque c'est dans) ces jardins miniatures, (que) l'artialisation directe, à force de miniature, finit par s'abstraire de sa propre matière, pour se muer en tableau".⁴ N'en déplaise au géographe Augustin Berque⁵, le paysage ne serait alors pas une simple découverte mais plutôt une véritable invention.⁶

A ses plus lointaines origines donc, la peinture de paysage aurait été conditionnée par un certain passé oriental, voire extrême-oriental, soit datée historiquement et elle aurait émergé concrètement grâce à l'invention de la perspective à la Renaissance, manifeste chez les védutistes ou peintres des vues lointaines.

3.2. La naissance du tableau-paysage

Pour que le paysage accède au statut de sujet de tableau, il faut en effet quelques prémices, historiques et géographiques. Il faut d'abord assister à la naissance des *vedute*, soit de "vues" diverses correspondant à divers types de paysages, qui, malgré la controverse, ne viennent pas d'Italie comme le terme pourrait le laisser supposer, mais des peintres flamands et hollandais.

Nous aurons donc à envisager, dans les paragraphes suivants, des thèmes aussi variés que les *vedute* aux allusions mythologiques et antiques, des *vedute* aux motifs urbains, aux sujets pastoraux et bucoliques ou purement champêtres. Et ce n'est précisément qu'avec ce tout dernier contenu pictural que nous oserons parler de "paysage pur".

¹ P. Grimal, "L'art des jardins", op.cit. p. 521.

² *Ibidem*, p. 526.

³ *Ibidem*

⁴ A. Roger, *Nus et Paysages, Essai sur les fonctions de l'art*, éd. Aubier, Paris, 1978, p. 101.

⁵ A. Berque, *Ecumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, éd. Belin, Paris, 2000, p. 7.

⁶ G. Chouquier, Anne Cauquelin, "L'invention du paysage" et "Le site et le paysage", in *Etudes rurales*, 163-164 – Terre, territoire, appartenances, 2002.

3.2.1. Des vedute aux allusions mythologiques et antiques

Dès le début du XV^{ème} siècle, les peintres flamands et hollandais italianisés auraient essayé d'associer, en un même tableau, un espace complexe fait d'intériorité et d'extériorité dans une logique de perspective continue où le premier plan accueille le sujet tandis que l'arrière-plan fixe le décor. Aussi le tableau intitulé *La Vierge au chancelier Rolin* de Jan Van Eyck (1433) réunit-il le chancelier dans une attitude d'orant et la Vierge à l'Enfant couronnée par un angelot aux ailes cramoisies au premier plan, laissant libre "l'espace central de l'image où se dessine, soutenu au sol par un pavement en damier, l'axe fuyant de la perspective. Le regard parcourt (...) le plan intérieur (...) passe (...) au-delà de la colonnade à cintre ouvert qui marque (...) la frontière de l'intérieur et de l'extérieur ; il plonge enfin dans l'espace qui s'étend à perte de vue (...) c'est l'insertion de cette fenêtre ouverte dans le fond du tableau que l'on nomme une veduta : une vue sur le monde naturel"¹.

Le goût pour ce monde de la nature apparaît en effet clairement à cette époque, bien qu'il soit sous l'emprise d'une hiérarchie des genres qui donne au paysage naturel le statut de décor plus que de sujet. En outre, il ne peut qu'être intégré à des mythes bibliques, à une époque aussi religieuse, bien qu'il tende à prendre une place de plus en plus prépondérante dans le tableau, faisant de la fenêtre origininaire une béance qui ouvre à l'infini. Aussi *La pêche miraculeuse* de Konrad Witz, en 1444, fait-elle le récit d'apôtres qui, rentrant bredouilles du lac de Tibériade, rencontrent le Christ qui les exhorte à jeter de nouveau leur filet avec profit. Or ce peintre suisse a délibérément choisi d'installer cette scène sur le lac Léman et ses abords, identifiable par tous par le Mont Salève qui se dresse à l'horizon.

Dans ces deux exemples de peinture de la Renaissance incluant le paysage, on assiste à un subtil mélange d'imaginaire religieux et de réalité, qu'il s'agisse des sujets eux-mêmes (la Vierge dans le premier tableau, le Christ et les apôtres dans le second) ou du décor naturel proposé (terre vallonnée pour le premier et lac pour le second). Mais la marque de la réalité peut porter tant sur le décor (le lac Léman) que sur un sujet du tableau (portrait du chancelier Rolin).

Dans le même ordre d'idée, c'est au cœur de riches paysages que les artistes de la Renaissance vont user d'une allusion religieuse en rapport avec la mythologie grecque. Albrecht Dürer, par exemple, réalisera en 1501 une gravure au burin intitulée *Némésis*,

¹ A. Jaubert et al., *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, éd. Gallimard, Paris, 2007, p. 325.

divinité grecque qui veille au châtement des humains frappés d'*hybris*, soit de démesure, dont la représentation occupe la moitié supérieure de l'œuvre, laissant un paysage complexe se déployer dans sa partie inférieure. Celui-ci est en effet composé tant de plaines que de sommets et tant de prairies et de forêts que d'habitations. Et l'ensemble est traversé par un cours d'eau de vaste étendue, puisque l'artiste "sait magistralement représenter tout à la fois la hauteur de *Némésis* et le pauvre grouillement humain, et ce dans le même espace portant seulement le signe d'une frontière".¹

De même, lorsque Carlo Saraceni, en 1606, peint sa *Chute d'Icare*, il prend soin de mêler des personnages mythologiques et contemporains, tels un pêcheur et un cavalier. Et s'il accorde apparemment plus d'importance au mythe, par la place prépondérante qu'occupent Icare et son père Dédale sur le tableau, c'est le paysage qui semble en être le sujet majeur. Or ce tableau appartient, certes, à la peinture d'histoire puisque c'est le texte d'Ovide qui est sa source d'inspiration, mais les quatre personnages eux-mêmes n'occupent qu'un quart du tableau, pour y privilégier plutôt une vaste description du paysage lacustre ou fluvial. La surface de l'eau en est scintillante, riche de reflets, mais parfaitement plane, ne renvoyant en aucun cas à la haute mer et les tons du tableau, à l'exception du vêtement rouge de Dédale, sont tout en nuances de blanc, bleuté et vert d'eau, rendant compte d'un "monde heureux et paisible, serein, d'une sorte d'Arcadie à peine marquée du sceau des réalités contemporaines".²

En outre un Français italianisé, Claude Gellée, dit Le Lorrain, installé à Rome depuis son adolescence, a longuement étudié les campagnes avoisinantes et leur lumière méditerranéenne, ainsi que les vestiges antiques qu'il a noblement tenté d'intégrer dans les paysages de son époque, tels sa *Vue du Campo Vaccino* ou son *Paysage avec le père de Psyché sacrifiant au temple d'Apollon* des années 1662-1663. Sa sensibilité aux merveilles de la nature fut d'ailleurs si célèbre, dès les années 1630, que de riches anglais s'inspirèrent de son œuvre pour modeler le site où ils vivaient, de façon à le rendre aussi "pittoresque"³ que les paysages du Lorrain !

Mais si l'on peut dater du début du XV^{ème} siècle les premières peintures de vues, ce n'est qu'au XVIII^{ème} qu'il est possible de situer véritablement le "védutisme" aux thématiques et techniques diverses.

¹ A. Jaubert et al., *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, op. cit., p.503.

² *Ibidem*, p. 9.

³ Cf. par. 3341.

3.2.2. Des vedute urbaines

Ce type de production, favorisé par la riche activité éditoriale de Venise, va largement solliciter les graveurs, dont le plus grand représentant est Antonio Canal, dit Canaletto, qui grava des *vedute* réelles ou imaginaires de la cité de Venise et de ses alentours. De même, les Hollandais Luca Carlevajis, puis Giuseppe Wagner, vont-ils diffuser la technique de l'eau forte retouchée au burin. Mais, avant que le védutisme ne regroupe des artistes tels que Bernardo Bellotto, neveu de Canaletto, mais aussi Francesco Guardi ou Giambattista Tiepolo, il semble que ce soit à Gaspard Van Wittel, né et formé en Hollande, que l'on doive la première *veduta* italienne. Connu dans la péninsule sous le nom de Vanvitelli, l'arrivée de ce peintre hollandais marque un tournant dans la peinture de vues, par une analyse spécifique de la lumière et des détails, rendue possible par l'utilisation d'une *camera oscura* ou chambre obscure¹.

Ce procédé seul pourrait d'ailleurs expliquer l'extrême précision des *vedute* de Canaletto, dont les architectures sont toujours parfaitement rectilignes et tracées d'un seul trait. Il est probable qu'il ne serait pas parvenu à ces résultats en peignant sur le motif comme le feront, un siècle plus tard, certains peintres de Barbizon puis les impressionnistes. Son cahier de peintre, datant des années 1730-1740, relate par exemple six dessins préparatifs pour le seul tableau intitulé *Campo Santa Maria Formosa* réalisé en 1750, ainsi que des indications d'enseignes des marchands de l'époque ou des croquis de silhouettes humaines, isolées ou en couples, comme celles qui traversent de part en part la fameuse place ensoleillée de Venise. En vue de réaliser d'autres tableaux tels que *Le Bassin de Saint-Marc vu de la pointe de la Giudecca* ou *Le Pont de l'Arsenal*, il a parfois aussi donné des indications de couleurs précises.

De même son compatriote Francesco Guardi réalise-t-il, dans les années 1775, *Le Doge de Venise sur le Bucentaure*, lequel, manifestement, représente un certain nombre de bâtiments impossibles à voir depuis le *Lido*. Or chez ce peintre, la rigueur topographique est toujours prête à se laisser supplanter par la fantaisie et l'invention, comme dans la représentation des gondoliers de sa *Vue de San Giorno Maggiore à Venise*, où "le spectateur ne demande qu'à laisser jouer son imagination pour en préciser le détail. Si nous regardons attentivement ses gondoliers (en effet), nous nous apercevons, à notre émerveillement, qu'ils nous sont suggérés par quelques taches de couleur subtilement juxtaposées : avec un

¹. Cf. par. 122.

peu de recul, l'illusion est parfaite".¹

On comprend alors qu'aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, les jeunes gens des plus hautes classes britanniques qui voyageaient dans toute l'Europe et notamment en Italie et en Grèce, aient eu le désir de rapporter de leur "Grand Tour" des livres-guides illustrés de gravures ou des peintures de ruines réalisées par les maîtres du védutisme, dont les productions intéressèrent les voyageurs venus du monde entier dans le but de s'imprégner des lumières méditerranéennes.

Paysages aux allusions antiques et mythologiques puis *vedute* urbaines apparurent donc, à partir du XV^{ème} siècle, comme des thèmes picturaux possibles, au même titre que les scènes pastorales et bucoliques.

3.2.3. Des vues au thème pastoral et bucolique

Dans son œuvre intitulée *La Tempête* (1508), Giorgio Da Castelfranco Giorgione figure deux personnages, un berger et une femme allaitant un enfant. Mais ces deux personnages situés de part et d'autre du tableau ne font qu'ouvrir le tableau à une scène paysagère, constituée d'habitations diverses, mais aussi d'une rivière enjambée par un pont aux multiples piles, le tout sur fond de végétation luxuriante et de ciel nuageux traversé d'un éclair.

Aussi, nous dit Ernst Gombrich : "lorsque notre regard va des figures au paysage qui occupe la plus grande partie du petit panneau, pour revenir aux personnages, nous sentons bien qu'à l'opposé de ses prédécesseurs, Giorgione n'a pas dessiné séparément êtres et objets pour les disposer ensuite dans l'espace, mais qu'il a véritablement envisagé la nature -terres, arbres, lumière, atmosphère- et l'être humain avec les édifices créés par lui comme un tout indivisible (...) la peinture allait (alors) cesser d'être la simple adjonction de la couleur au dessin, pour devenir un art nouveau à la recherche de ses propres lois".²

Car cette œuvre, qui n'a pas connu moins de vingt-huit exégèses³, donne tant à penser qu'aucune d'entre elles n'a jamais pu faire l'unanimité quant au motif traité par le peintre : il se pourrait bien alors que le sujet du tableau soit "la peinture elle-même, et particulièrement, le lien que la couleur et la forme introduisent entre des objets : simple disposition des choses de la nature, dans un cadre (et où) les yeux des personnages peints se

¹ E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon, éd. de poche, Paris, 2007, pp. 334-335.

² *Ibidem*, pp. 250-251.

³ S. Settis, *L'invention du tableau*, éd. de Minuit, 1988, pp. 87-88.

détournent pour laisser la nature se dire elle-même".¹

C'est d'ailleurs ce même thème d'une région idyllique qui réapparaît vers 1638, avec Nicolas Poussin, autre français italianisé, lorsqu'il réalise, pour la seconde fois, une toile intitulée *Bergers d'Arcadie* : trois bergers et une majestueuse jeune femme sont réunis près d'une tombe et l'un d'eux, à genoux, essaie de déchiffrer cette inscription sur le sarcophage : *et in Arcadia ego*, signifiant "même en Arcadie, je suis".

Bien que ces terres pastorales soient associées à des songes mythiques, elles sont néanmoins traversées par la mort et c'est bien son sentiment tragique qui habite le visage des personnages, malgré le site enchanteur qui environne la scène. Poussin renouvellera d'ailleurs cet emprunt à la mythologie grecque et judéo-chrétienne lorsqu'il réalisera, respectivement, son *Paysage avec deux nymphes et un serpent* en 1659 et *Le massacre des innocents* en 1625.

Au siècle suivant, c'est la peinture française, si l'on en croit des toiles telles que *Divertissements champêtres* (1719) d'Antoine Watteau et, plus tard, *Le parc de la Villa d'Este* (1760) de Jean Honoré Fragonard, qui développera le thème du paysage campagnard. Puis c'est l'Angleterre qui donnera à l'art paysager ses lettres de noblesse, avec, notamment, John Constable, dont le critique Prosper Dorbec fera l'éloge en ces termes : "Ces prairies de Constable d'où s'élève l'odeur de l'herbe fraîche, ces marines où l'on croit respirer l'air salin, en sollicitant en quelque sorte notre perception olfactive, en parlant à nos sens et non plus uniquement à notre pensée, en nous communiquant comme une sorte de sensation physique, annonçaient les paysages de Troyon, les sous-bois de Courbet, les champs et les vignobles de Daubigny dans leurs senteurs de foin ou de feuillage mouillé, et faisaient succéder dans la peinture française le paysage de compréhension sensorielle à celui de compréhension cérébrale"².

Son fameux *Chariot de foin*, peint en 1821, s'appuie en effet sur le thème de la ruralité pour déployer sa palette de teintes végétales et célestes, lesquelles passent du plus pur azur au blanc le plus chargé de nuages, dont il sait d'ailleurs faire l'unique sujet de ses tableaux, comme dans son *Etude de cirrus* réalisée en 1821. Avec son *Champ de blé* peint en 1826 dans la région d'Hampstead, Constable fait également de l'art paysager un sujet à part entière, laquelle apparaît comme "un espace harmonieux (...) typique du sens de la mesure en vigueur dans le code du pittoresque romantique".³

¹. A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit. p. 79.

². P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, éd. H. Laurens, Paris, 1910, p. 23.

³. A. Jaubert et al., *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, op. cit. p. 320.

Dans la mesure pourtant où le tableau introduit des personnages, on ne peut encore parler de "paysages purs".

3.2.4. Des paysages "purs"

C'est Albrecht Dürer qui, le premier sans doute, réalise différents tableaux vides de toute présence humaine, privés de toute scène, dépouillés de tout intérêt anecdotique ou dramatique, comme dans ses aquarelles intitulées *Herbes*, *L'étang dans la forêt*, *Montagne welche* ou encore *Refuge alpestre en ruine*. Ses réalisations sont, certes, de très petit format, attestant encore du genre mineur que représentent ces sujets, mais elles révèlent aussi une évolution dans le sens d'une peinture de l'instant, d'une peinture de voyage saisie sur le vif qui pourra, au moment venu, servir de cadre à des compositions plus élaborées à l'huile ou à la détrempe. De même, l'un de ses compatriotes, Albrecht Altdorfer, signe-t-il, en 1528, une œuvre tout simplement intitulée *Paysage*, mettant en scène, sur fond de ciel à la fois clair et nuageux, un paysage sylvestre au premier plan, séparé d'une haute et lointaine chaîne de montagnes par les tours d'un château.

Jan van Goyen est, de son côté, aussi remarquable que Le Lorrain dans sa recherche du pittoresque, mais il s'en distingue par le fait qu'il délaisse totalement les ruines antiques pour s'intéresser, par exemple, aux plaines hollandaises : aussi le tableau de 1642 intitulé *Moulin à vent près d'une rivière*, met-il en scène un paysage de plaine avec son moulin à vent dans un ciel tourmenté.

Son compatriote Jacob van Ruysdael, spécialisé -comme c'était la coutume en ces XVIème et XVIIème hollandais très prolifiques en artistes peintres- lui aussi dans l'art paysager, a été le peintre magistral des nuages sombres et menaçants, des éclairages crépusculaires, ainsi qu'en atteste son *Etang entouré d'arbres* (1665-70), mais aussi ses représentations de châteaux en ruines ou de ruisseaux bondissants.

Et avec Caspar David Friedrich qui réalise, dans les années 1815-1820, un tableau intitulé *La brume s'élevant dans le Riesengebirge* c'est, comme l'appellation allemande le suggère, la moyenne montagne qui est figurée dans toute sa splendeur. Ce peintre majeur du romantisme allemand affectionne en effet tout particulièrement les grands espaces désolés, les ruines et les crépuscules, ou encore les paysages hivernaux, comme l'indique le titre *Chêne sous la neige*, réalisé en 1829.

Mais c'est peut-être Joseph William Mallord Turner qui illustre le mieux cette

appellation que nous osons de "pur paysage". Si Dürer en effet choisit l'abandon de la narration pour lui préférer des œuvres végétales, avec Turner, l'empreinte humaine se fait encore plus mince du fait de son choix de prédilection pour la couleur plus que pour la forme. Et lorsqu'il expose, en 1844, *Pluie, vapeur, vitesse, le chemin de fer Great Western*, un observateur du moment peut noter : "il a fait un tableau avec une pluie derrière laquelle il y a un vrai soleil et on s'attend à voir apparaître l'arc-en-ciel d'un instant à l'autre. Entre-temps un train vient vers vous, il avance réellement à la vitesse de cinquante *miles* à l'heure, et le lecteur ferait bien d'aller le voir avant qu'il ne glisse hors de la toile".

De même *Vapeur dans une tempête* (1842) met-elle également en scène une brume, une vapeur d'eau résultant de conditions climatiques spécifiques, où l'usage du mot de "vapeur" pourrait, à cette période de l'histoire, tout autant renvoyer au bateau à vapeur qu'au train à vapeur, comme allusion humaine, dans ces tableaux essentiellement atmosphériques. Dans son *Château de Norham au lever du soleil* (1845), on décèle d'ailleurs, subtilement comme toujours, la marque humaine grâce à la silhouette d'un château qui se reflète dans l'eau de la rivière Tweed.

Or ces figures introduites dans les brumes turneriennes permettent de rattacher son œuvre à la fois au genre du paysage et au genre figuratif, comme l'indiquent également leurs titres qui renvoient directement à des objets du monde humain et à la subjectivité du peintre. Il lui arrivera même de préciser ceux-ci par un véritable récit, tel le titre initial de *Tempête de neige* (1842) complété par ces mots : "Un bateau à vapeur près de l'embouchure d'un port fait des signaux de marée basse et sonde le fond. L'auteur se trouvait dans la tempête la nuit où l'Ariel quitta Harwich". Ainsi la toile avoue-t-elle "sa dimension anecdotique qu'elle transcende aussitôt par une technique non descriptive (qui fuit donc le pittoresque), mais résolument perceptive".¹ Ainsi son auteur ne se situe-t-il pas si loin de ses successeurs adeptes du *Land Art*² qui devront ponctuer de textes d'accompagnement les photographies de leurs œuvres éphémères !

Son compatriote, John Constable, se montrera d'ailleurs admiratif de cette œuvre, qu'il commentera en ces termes : "Turner s'est (souvent) surpassé ; il semble peindre avec de la vapeur teintée, immatérielle et éphémère". C'est d'ailleurs cette approche spécifique de la forme estompée par la couleur, produisant à la fois un effet optique et esthétique, qui fait la modernité de ce peintre et qui inspirera des impressionnistes tels que Sisley, Monet ou Pissarro.

¹ A. Jaubert et al., *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, op. cit. p. 358.

² Cf. Quatrième partie, chap. 3.

Mais, avant que naisse l'impressionnisme, ce sont bien ces Maîtres Anciens, flamands, hollandais, allemands, italiens, français ou anglais, qui ont inauguré un nouveau genre pictural et sont à l'origine de l'art paysager de l'Ecole de Barbizon.

3.3. Barbizon ou la consécration de l'art paysager

3.3.1. Une école française au XIXème siècle

3.3.1.1. Un site et des artistes

Comme nous venons de le voir, l'art paysager de Barbizon a eu des prédécesseurs directs dans toute l'Europe, avec, de manière notoire, les peintres de paysage hollandais du XVIIème et anglais du début du XIXème siècle. Ajoutons-y le fait que la philosophie de Jean Jacques Rousseau d'une part et le romantisme d'autre part ont influencé favorablement un retour à la nature, comme en atteste ce propos de Baudelaire lors du Salon de 1846 : "Lors de la révolution romantique, les paysagistes, à l'exemple des plus célèbres Flamands, s'adonnèrent exclusivement à l'étude de la nature ; ce fut ce qui les sauva et donna un éclat particulier à l'école du paysage moderne. Leur talent consista surtout dans une adoration éternelle de l'œuvre visible, sous tous ses aspects et dans tous ses détails". Le monde naturel se trouva alors érigé au rang de valeur, en même temps que la subjectivité individuelle gagna sa souveraineté en fondant l'être sur le sentir.

Entre 1830 et 1860, ceux qu'on appellera les peintres de Barbizon vont effectivement reprendre et développer cette idée du paysage détaché de la tradition du paysage historique, bien que celui-ci soit encore valorisé par l'institution française des Beaux-Arts du XIXème siècle. Le nom de Barbizon est en fait celui "d'un tout petit hameau d'une vingtaine de feux à quinze lieues de Paris, au sud-est"¹, situé donc à une soixantaine de kilomètres de Paris, à l'orée de la forêt de Fontainebleau. C'est dans ce hameau que se trouve l'auberge du père Ganne, où un certain nombre de peintres de la future école choisirent de séjourner, tels Narcisse Diaz de la Pena, Claude Félix Théodore Caruelle d'Aligny, vite rejoints par Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré, Constant Troyon, Charles-François Daubigny et Camille Corot.

Et, comme nous le rapporte Alfred Sensier, ami et biographe de Rousseau et Millet, à qui nous devons la plupart des écrits sur Barbizon : "C'était là, sous un mince toit de tuiles,

¹ J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, éd. Ides et Calendes, coll. La Bibliothèque des Arts, Neuchâtel, 1972.

dans cette grange sans portes, avec ses murs de grès bâtis à la terre par quelque antique bûcheron, que nous nous rassemblions avec Diaz, Barye, Daumier, Millet, Emile Diaz, Tillot, Louis Laure et sa famille, Alfred Feydau, Martin, Etcheverry, Tardif, etc. Diaz excitait le bon rire de Rousseau par ses caprices, inattendus comme les explosions humoristiques de Goya, Daumier était en veine rabelaisienne, Barye pétillait de sarcasmes et d'histoires mordantes sur les pédants et les prud'hommes, Millet ne songeait plus à ses misères et causait de son pays normand et de ses souvenirs de famille".¹

Et c'est dans la forêt de Fontainebleau même qu'ils rencontreront plus tard Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Eugène Boudin baptisé "le roi du ciel" par Corot, et bien d'autres artistes encore se nourrissant d'un goût immodéré pour le réalisme naturaliste.

3.3.1.2. Le réalisme naturaliste comme genre artistique

C'est notamment pour tenter de contrecarrer le phénomène de modernisation de la forêt, en faisant de la nature une sorte d'état d'âme à elle toute seule, qu'il s'agit de percevoir puis de magnifier mais aussi, de façon générale, pour manifester contre une société qui tend à se déshumaniser que l'Ecole de Barbizon se fonde. Aussi François Dagognet précise-t-il que : "comme le massif boisé était menacé par la coupe des arbres au nom des premières exigences industrielles (les fours, les mines, les premiers chemins de fer), en signe de protestation, ces artistes en vinrent à peindre des "arbres seuls", non plus des natures mortes, mais l'exposition d'un seul chêne majestueux, une peinture sans sujet (humain)"².

En outre, c'est conformément à son refus de la tradition picturale, c'est-à-dire de la peinture d'histoire et des thèmes et canons antiques, que l'Ecole se concentre essentiellement sur les motifs végétaux et, le cas échéant, animaux. Les peintres de Barbizon envisagent donc les quatre éléments que représentent l'eau, la terre, l'air et le feu en les déclinant selon les différents thèmes de la rivière, de la source et de l'étang, mais aussi de la plaine et des collines, ainsi que des ciels calmes, nuageux ou orageux, baignés de soleil levant ou de rougeoiement crépusculaire et irradiant des couleurs d'automne ou des terres enneigées.

¹. Alfred Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, publiés sous forme d'articles, de 1869 à 1870, dans la *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, puis sous forme de livre, éd. Léon Techener et Durand-Ruel, Paris, 1872.

². F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 56.

Turner, avant eux, s'était fait construire un observatoire sur le toit de la maison de Chelsea qu'il a occupée dès 1846, en faisant savoir à ses visiteurs éventuels que c'était là qu'il espérait "apprendre ses leçons jour et nuit", sur son seul objet d'étude, soit "le ciel et l'eau"¹. C'est dans un même souci de vérité de la représentation que les peintres de Barbizon abordent la forêt selon ses différents moments du jour et des saisons et selon ses différentes composantes : fourré, clairière, lisière ou orée du bois.

C'est à partir de cette forêt même qu'ils font parler les différentes essences d'arbres et les diverses atmosphères rendues possibles par le jeu du trait et de la couleur. Et si certains d'entre eux y ajoutent la présence d'animaux sauvages ou domestiques, ceux-ci ne sont jamais le véritable sujet du tableau : on assiste donc à l'abandon de la narration et du récit pictural traditionnel, pour lui préférer le réalisme naturaliste et la subjectivité artistique.

Dans la mesure cependant où la plupart de ces œuvres ne s'intéressent pas aux formes d'expression fortement figuratives et aux sujets puisés dans l'univers quotidien, il est préférable de parler de naturalisme que de réalisme à propos de Théodore Rousseau, qui avoue qu'il est bien à Barbizon et que, de sa petite fenêtre, "il voudrait vivre dans le silence et guetter dans l'ombre tout ce qui bourdonne et éclate dans un rayon de soleil"². Avec ce peintre en effet, le naturalisme connaît son apogée, grâce à une identification étroite de l'artiste à la nature qui aboutit, selon ses critiques, à ce "point extrême du naturalisme, (à) cette théorie qui s'attache à faire découvrir aux moindres objets de la réalité autant de portée expressive qu'aux plus ambitieuses compositions et à prouver qu'on peut faire grand même avec l'humble et le petit".³

Aussi sa *Sortie de la forêt de Fontainebleau du côté de Brûle* met-elle en scène, un peu comme un rideau ouvert de théâtre, une clairière occupée par un étang où s'abreuvent quelques bovins, mais c'est l'ouverture majestueuse produite par l'arcade de grands feuillus, ainsi que l'arbre situé en arrière-plan qui constituent ici la majeure partie du tableau. Et si, au hasard de quelques dessins, figure la trace de quelque construction humaine, celle-ci sera à peine esquissée, tel le four communal dissimulé dans un large et touffu bosquet figurant dans une toile éponyme réalisée par Théodore Rousseau. Car Rousseau s'intéresse prodigieusement à la réalité, comme le signifie Barbey d'Aurevilly : "L'idéal pour lui, c'est la réalité élevée à son plus haut degré de puissance".

¹. D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1996.

². P. Dorbec, *Les grands artistes, Théodore Rousseau*, op.cit. p. 93.

³. *Ibidem*, p. 71.

Mais il fallait, certes, un art neuf pour donner droit de cité en peinture à ce seul motif de la Nature, jusque-là écarté et devenu depuis un thème courant. Aussi Prosper Dorbec se demande-t-il comment la magie avait bien pu s'opérer¹. C'est alors Eugène Fromentin qui lui donne la réponse : "par le rôle actif assigné à la sensation, par la subdivision en sensations multiples de cette généralité de sentiment dans laquelle les Hollandais embrassaient les réalités de leur pays. Rousseau avait créé l'art nouveau de montrer en quelque sorte le vif de la nature humaine en contact immédiat avec la nature extérieure"², justifiant alors sa qualification de peintre "naturaliste".

En ce qui concerne Jean-François Millet pourtant, on parlera tout autant de réalisme que de naturalisme dans la mesure où ce peintre de Barbizon se fera d'abord le chantre des paysans, comme il saura le dire à son ami Sensier : "Je vous avouerai, écrit-il donc, que c'est le côté humain qui me touche le plus en art (...) Dans les endroits labourés, vous voyez des figures bêchant, piochant. Vous en voyez une, de temps en temps, se redressant les reins, comme on dit, en s'essuyant le front avec l'envers de sa main. Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front. Est-ce là ce travail gai, folâtre, auquel certaines gens voudraient nous faire croire ? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie".

Si Millet donc exerce une peinture réaliste, c'est parce qu'il puise largement, dans ses tableaux, dans les motifs humains et, plus précisément, dans la réalité de paysans au travail. En revanche il est naturaliste par sa large inspiration paysagère. Aussi, lorsqu'on lui reprochera, malgré cela, de ne pas être un peintre paysagiste, il saura rétorquer : "Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne ; j'y trouve bien plus que des charmes : d'innombrables splendeurs (...) Je vois très bien les auréoles des pissenlits et le soleil qui étale là-bas, bien loin par-delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, puis, dans un endroit rocheux, un homme tout éreinté dont on a entendu les han ! depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. Cela n'est pas de mon invention, et il y a longtemps que cette expression "le cri de la terre" est trouvée".³

¹ P. Dorbec, *Les grands artistes, Théodore Rousseau*, op. cit., p. 116.

² *Ibidem*, p. 119.

³ J. F. Millet, *Lettre à Sensier*, Barbizon, 30 mai 1863, au sujet des violentes controverses suscitées par son *Homme à la houe*, in Lucien Lepoittevin, *Une chronique de l'amitié : correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, 2 vol., éd. De Monza, coll. Beaux Livres, 2002.

Mais c'est Gustave Courbet qui sera le véritable apôtre du réalisme et qui, à ce titre, exercera incontestablement une forme d'influence sur Rousseau, Daubigny et Millet en fréquentant Barbizon, dès 1841. Il va marquer de sa poigne à la fois le déclin de l'art romantique et les ambitions du mouvement réaliste, car si l'on parlait, avant lui, de réalisme, c'était pour désigner les "peintres de la réalité", tel Le Nain au XVII^{ème} siècle. Au XX^{ème} siècle en revanche, il ne pourra plus s'agir que d'autres formes de réalisme, avec, par exemple, le néo-réalisme, le nouveau réalisme, le *Pop Art*¹ ou le réalisme socialiste.

Alors qu'avec Courbet, il s'agit d'un réalisme appliqué au courant historique, empreint de cet élan humanitaire et de ce socialisme typique du milieu du XIX^{ème}. Courbet est en effet sous l'influence de son ami Proudhon, pour qui l'art a notamment un rôle d'éducation morale, comme en attestent ses propos mêmes : "Peindre les hommes dans la sincérité de leur nature et de leurs habitudes, dans leurs travaux, dans l'accomplissement de leurs fonctions civiques et domestiques, avec leur physionomie actuelle et surtout sans pose ; les surprendre, pour ainsi dire, dans le déshabillé de leurs consciences, non simplement pour le plaisir de railler, mais comme but d'éducation générale et à titre d'avertissement esthétique : tel me paraît être, à moi, le vrai point de départ de l'art moderne"².

Pour Courbet donc, c'est au peintre de rendre compte de la beauté réelle, comme l'indiquent ses propres paroles : "Je tiens que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique, qui se compose de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture"³.

Bien que cet aspect de visibilité comme étroitement liée à la seule figuration soit à rediscuter ultérieurement, dans nos développements sur l'art contemporain, c'est Courbet qui, à ce moment-là, est le peintre moderniste chargé d'exprimer cette réalité simplement, sans chercher à l'amplifier car il ne pourrait y toucher "qu'en risquant de la dénaturer et par suite de l'affaiblir"⁴. Pour lui, en effet, "Le beau est dans la nature, le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'art" et "l'imagination dans l'art, consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supprimer ou à créer cette chose même"⁵.

¹ Cf. Quatrième partie, par. 1213.

² H. Loilier, *Histoire des Arts, De la Renaissance à nos jours*, éd. Ellipses, Paris, 1996, p. 148 (cité in).

³ *Ibidem*.

⁴ J. M. Guichard, *Les doctrines de M. Courbet, maître peintre*, éd. Poulet Malassis, Paris, 1862.

⁵ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 170.

C'est aussi en tant que peintre novateur, comme le montrent certains de ses propos, qu'il a pu faire école, lorsqu'il s'est fait fort de "nier l'art historique appliqué au passé" et s'est promu chantre de la nouveauté, affirmant que "L'esprit humain a le devoir de travailler toujours au nouveau, toujours dans le présent, en partant des résultats acquis. Il ne faut jamais rien recommencer".¹ Aussi, au Salon de 1849, où Rousseau expose trois paysages et où l'œuvre de Daumier est pour la première fois représentée, Gustave Courbet défraie-t-il la critique : pas moins de sept de ses toiles y figurent, dont l'*Après-dînée à Ornans* !

Il entreprend aussi, cette même année, sa première grande composition intitulée *Un enterrement à Ornans* et peint sa première "toile démocratique" : *Casseur de pierres*. Il s'avère en tout cas qu'une école réaliste va naître, à partir de 1850, à la fois en peinture et en littérature. A ce moment-là, Courbet sera déjà un habitué des Salons et de Fontainebleau, comme l'indique son tableau de 1860 intitulé *Paysage, forêt de Fontainebleau*, dont le titre même indique un penchant pour la Nature. Mais ce choix du naturalisme suppose, comme nous allons le voir, une véritable révolution picturale et technique : dans la mesure où les œuvres ne sont plus simplement réalisées en atelier, ceci implique de nouveaux choix quant à l'utilisation des couleurs, du support choisi et, bien sûr, du mode de réalisation des esquisses.

Aussi les peintres de Barbizon, reconnus tantôt comme des maîtres du dessin, tantôt comme des maîtres-graveurs, seront-ils également identifiés par leur sens aigu de la couleur, qu'il s'agisse de pastels, d'aquarelles ou d'huiles, et par leur maîtrise des agencements colorés qui inspirera plus tard la peinture impressionniste.

3.3.2. La couleur et "l'augmentation esthétique" selon François Dagognet

Telle est en effet la formulation adoptée par François Dagognet, lorsqu'il se pose cette question iconographique d'importance : "la couleur peut rendre compte de l'augmentation esthétique et pourquoi il y a sur la toile infime plus que l'immense nature" ?²

Aussi nous demanderons-nous, pour tenter d'y répondre, quelles sont l'origine, la nature, les vertus et limites des pigments et de la peinture à l'huile, ou encore ce que l'on entend par "loi du contraste simultané des couleurs".

Les pigments de couleur existent dans la nature : ils sont d'origine minérale, telle

¹. J. Bouret, *L'École de Barbizon ou le paysage français au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 170.

². F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, op. cit., p. 65.

cette pierre semi-précieuse appelée lapis-lazuli, qui donne le bleu outremer de façon plus prononcée et plus durable que l'azurite, mais aussi le cinabre obtenu à partir d'une roche rouge. Ils sont aussi d'origine végétale puisque l'indigotier donne un bleu profond et le bois du Brésil un rouge vif, ainsi que d'origine animale puisque la cochenille produit également une couleur rouge. Le noir, lui, s'obtient par exemple à partir de la vigne ou de l'ivoire calcinés, et le blanc le plus pur est d'origine chimique, dans la mesure où il est fabriqué avec du plomb.

Et lorsqu'on parle de gamme de couleurs pour désigner l'assortiment purement empirique des couleurs disponibles, celle-ci s'avère d'autant moindre que l'on remonte dans le temps : aussi les peintres de la préhistoire, qui n'usaient que de couleurs obtenues avec de la terre naturellement colorée ne disposaient-ils que de blanc, de jaune et de brun-rouge, auquel s'ajoutait le noir obtenu avec le noir de fumée, qu'ils délayaient dans la moelle ou l'urine. Mais les peintres égyptiens ont ensuite ajouté à cette gamme des substances chimiques telles que le cinabre, déjà, ou le sulfure d'arsenic, parvenant ainsi à obtenir une quinzaine de couleurs¹.

Si l'on en croit pourtant Anne Cauquelin², la Grèce antique, qui usait déjà de pigments dans son architecture, dans sa statuaire et ses poteries, ne connaissait pas le bleu. Car les couleurs "sont des idées de couleurs et qui n'a pas d'échantillon (le paradigme) n'a pas la chose"³. Et bien qu'il nous soit difficile de nous représenter les contrées méditerranéennes sans leurs contours bleutés, il faut savoir que les Grecs antiques ne disposaient, comme leurs plus vieux ancêtres, que de blanc, de noir, de jaune, d'ocre et de rouge.

Platon lui-même ne voyait que trois couleurs originaires, ainsi définies : "ce qui a la propriété de séparer le feu visuel, on l'appelle blanc ; ce qui a la propriété contraire, noir (...) (et) intermédiaire entre les deux précédentes, il est une espèce de feu qui arrive bien jusqu'aux humeurs de l'œil et s'y mélange, mais qui n'étincelle pas ; la lueur de ce feu à travers le liquide où il se mêle produit une couleur sanglante, qui a reçu le nom de rouge"⁴.

Mais c'est à partir de ces trois couleurs que l'on peut obtenir toutes les autres, à savoir le doré, le pourpre, le bistre, le roux, le gris, l'ocre, l'outremer, le glauque, le vert...mais pas le bleu, effectivement. Et pour ce qui est de la vérification expérimentale de ces mélanges, seul un dieu qui possède savoir et pouvoir, peut "rassembler la pluralité dans

¹ E. Souriau, op. cit., p. 510.

² A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 44.

³ *Ibidem*.

⁴ Platon, *Timée*, 67d, op. cit.

l'unité et, inversement, de l'unité tirer par analyse la pluralité qu'il faut".¹ De plus, précise-t-il dans *Critias* : "comme des choses de ce genre nous n'avons aucune connaissance exacte, nous ne soumettons les peintures qui les représentent, ni à examen ni à critique ; mais à leur égard nous nous accommodons d'un trompe-l'œil incertain et illusoire"².

Et bien qu'Aristote anticipe de quelque vingt siècles la perspective aérienne léonardienne, en ayant déjà l'idée des couleurs chaudes et froides lorsqu'il évoque l'importance de l'air en tant qu'écran visuel capable d'abaisser et de réduire vers des gammes froides des couleurs lointaines, on n'assiste pas encore à une théorie géométrique de la couleur. Mais peu lui importe puisque, dans l'art pictural comme dans l'art poétique grec, c'est la pureté des lignes seule qui est prépondérante : il s'avère en effet que la couleur n'est pas forcément hégémonique en peinture et que c'est précisément ce qui expliquera les discussions académiques entre "coloristes" et "dessinateurs" entreprises au XVII^e siècle autour de Roger de Piles³ !

En ce qui concerne, en outre, l'invention du cercle chromatique, celle-ci est sans doute à tort attribuée à Isaac Newton, puisqu'on estime que c'est en 1629 que le médecin et physicien anglais Robert Fludd se fait l'auteur du premier exemplaire de roue chromatique, en l'imprimant dans son ouvrage de médecine. Et après d'autres formulations dues au peintre Claude Boutet puis à Goethe, c'est le chimiste Eugène Chevreul qui s'appuie sur cette représentation circulaire pour son ouvrage de 1864 intitulé *Des couleurs et de leurs applications dans les arts industriels*, reprenant sa théorie développée antérieurement dans *De la loi du contraste simultané des couleurs*.

Nous devons effectivement à ce chimiste, né en 1786, directeur des teintures à la Manufacture des Gobelins, une théorie systématique des couleurs et du cercle chromatique dont Helmholtz, à sa suite, tirera une *Physiologie des Beaux-Arts*. Cette "colorimétrie" inventée par Eugène Chevreul part des trois dominantes positives (bleu, jaune, rouge) avec lesquelles on peut combiner toutes les teintes, et non seulement celles que nous voyons, mais aussi celles qui n'existent pas encore, celles que la nature recèle encore en elle de façon potentielle. Il faut donc oublier les sept spectrales newtoniennes et ne s'intéresser qu'à ces trois couleurs basales, ainsi qu'aux couleurs mixtes (ou binaires, telles que le vert, le violet et l'orangé) et à leurs complémentaires.

¹. Platon, *Timée*, 67d, op. cit.

². Platon, *Critias*, 107b, c,d, op. cit.

³. Cf. Troisième Partie, par. 2122.

Or cette découverte est fondamentale pour l'art pictural, si l'on en croit notamment François Dagognet, pour qui les peintres doivent apprendre à tonaliser les couleurs sourdes et ternes en les "cernant du liseré de leur complémentaire"¹. Partant ainsi du fait que deux couleurs primitives engendrent une couleur composée, c'est la troisième qui forme "l'antithèse absolue, la véritable opposée" de celle-ci². Aussi est-ce bien le rouge qui devient l'ennemi du vert, lui-même produit par la fusion du bleu et du jaune, mais, en même temps, c'est parce qu'il est son ennemi, son rival, qu'il va pouvoir aiguïser le vert³ : les interactions ici ont donc bien lieu entre couleurs primaires et couleurs secondaires.

Mais ensuite, "selon qu'on souhaite un vert plus tendre ou un vert plus âpre, on disposera sur ses bords ou bien un violet bien frappé ou bien un orangé correctement timbré"⁴. Car si le violet naît du bleu et du rouge, le vert vient également du bleu, mais combiné au jaune : ainsi "la plage commune de bleu qui relie ces deux couleurs entraîne une dilution de ce bleu"⁵. Ce sont donc, dans ce deuxième exemple, les couleurs secondaires qui s'accroissent ou s'atténuent entre elles. Par ailleurs, les lois de Chevreul aboutissent à ce paradoxe que : "toute addition tourne en soustraction, et, au contraire, toute séparation entraîne un surplus. Dans ces conditions, le violet rougira et le vert en jaunira. Et le bleu de leur parenté, de leur coalition, se perdra"⁶.

A Barbizon, Théodore Rousseau se révélera un coloriste confirmé, très au fait des recherches de son contemporain Eugène Chevreul et de ses travaux, même si c'est également de manière empirique qu'il a eu l'idée, comme Eugène Delacroix, de marier des tons francs, des petites touches de verts aigus et de rouges vifs et des ciels d'un indigo cru. Les peintres de Barbizon seront également à l'origine de ce que l'on appelle la "peinture sur le motif", désignant une exécution prise sur le vif, sur les lieux mêmes de la scène à peindre, rendue possible par l'invention du chevalet et de la peinture en tube remplaçant avantageusement les pigments à broyer dans un mortier à l'atelier.

Un certain nombre d'esquisses peuvent ainsi être réalisées à l'aquarelle, soit à l'aide d'une "peinture à la détrempe" : les couleurs agglomérées avec de la gomme arabique, ou avec une substance chimique en tenant lieu, sont diluées, au moment de peindre, avec de

¹. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Institut Synthélabo, Paris, 1996, p. 93.

². F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, éd. Vrin, Paris, 1973, p. 69.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p.70.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

l'eau additionnée de colle ou d'un autre liant, avant d'être appliquées sur un support de papier ou de carton. Cette technique, connue depuis l'antiquité et fort appréciée en raison de l'extrême transparence des couleurs, se prête par ailleurs bien mieux que l'huile à un geste rapide et unique. Les réalisations préliminaires de ces peintres sont ensuite retouchées et achevées en atelier.

D'autres sont néanmoins réalisées directement à l'aquarelle tels les *Environs de Menton* de Henri Harpignies (1900), le *Chêne brisé* de Rousseau (1836), les *Deux panthères dans les dunes de Fontainebleau* de Antoine Louis Barye, ou encore le *Portrait de Corot* d'Honoré Daumier (1866). La technique mixte aquarelle et gouache est également possible, comme dans la *Fontaine à Ariccia* de François Louis Français (1848). Mais la plupart des œuvres sont des huiles sur toile.

On désigne par huile sur toile une peinture constituée de substance colorée, de pigments fortement broyés et agglutinés avec de l'huile, connue depuis le Moyen âge mais réellement mise au point par Jan Van Eyck : on assiste alors à une véritable révolution de la peinture par l'abandon définitif de la "détrempe commune", c'est-à-dire du broyage et du recouvrement des pigments avec de l'eau et de la colle pour en faciliter l'étalement, pour lui préférer "un excipient ductile solide", soit l'huile¹. Aussi obtient-il "des couleurs transparentes, lui permettant de travailler par couches superposées, d'ajouter des accents de lumière à la pointe du pinceau et d'atteindre à ces merveilles de justesse qui ont ébloui ses contemporains et qui ont conduit bientôt à un emploi généralisé de la peinture à l'huile, considérée dès lors comme la technique la meilleure".²

Jean Félix Watin, doreur et vernisseur, nous précise d'ailleurs que : "Par l'huile, les couleurs se conservent plus longtemps et, ne séchant pas si promptement, elles donnent aux peintres plus de temps pour les unir et les finir ; ils peuvent retoucher à plusieurs reprises (...) (et cela) pourrait passer pour la plus parfaite des manières de peindre, si les couleurs ne se ternissaient pas par la suite des temps, défaut qui vient de l'huile et qui donne toujours un peu de roux aux couleurs"³.

C'est en outre pour se prémunir contre le durcissement difficile de l'huile que Jan Van Eyck et les peintres flamands imaginent de lui adjoindre des agents siccatifs, oxydes métalliques et résines. Et c'est aussi à l'école flamande que l'on doit l'usage des glacis,

¹ F. Dagonnet, *Écriture et Iconographie*, op. cit., p. 65.

² E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, op. cit. p. 181.

³ Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant de couleurs*, 1722, Art. II "De l'emploi des couleurs à l'huile", éd. Durand, 3ème éd., Paris, 1776.

définis par François Dagognet comme : "agglutinant complexe, composé d'essences, qui durcit plus vite, mais tel que la superposition ne donne plus la coulée inter-pigmentaire qui confond et tel aussi qu'à la faveur d'un séchage plus prompt, on puisse plus aisément dessiner, d'où la délicatesse des robes, broderies, tuniques, armures, casques damasquinés"¹.

C'est alors qu'on peut assister à une "écriture surprenante, par suite de la transparence possible des nappes : un glacis jaune sur un fond de bleu, par exemple, réalise et donne un vert inoubliable, lumineux et froid, franchement immatériel et lointain, parce que le rayon bleuté venu d'en deçà traverse le jaune surajouté"². Et le philosophe d'ajouter : "Ce n'est pas le A et le B, ni même le A à côté du B, mais le A dans le B, d'où une sorte de halo qui le purifie et aussi l'éclaire"³.

Avec les flamands donc, les couleurs sont toujours fabriquées par le peintre lui-même, mais des recherches sont faites pour en parfaire leur composition, jouant sur leur manière de renvoyer la lumière, ce dont les peintres de Barbizon sauront bénéficier pleinement.

Théodore Rousseau par exemple, malgré l'existence de la peinture en tubes, n'exécute certaines de ses esquisses à l'huile qu'ultérieurement, en atelier. En ce qui concerne sa fameuse *Allée de châtaigniers* et si l'on en croit P. Dorbec, il avait commencé avec son fusain, puis précisé "les enchevêtrements de la voûte feuillue (...) au moyen de contours et de tailles à la plume"⁴. Et ce n'est qu'à partir de ce schéma, pour bien établir son échelle de valeurs, qu'il avait étendu "une sorte de monochrome, et seulement alors, tout en s'attachant, au moyen du couteau à palette, à donner aux troncs des arbres un puissant caractère de vérité, (qu') il s'était enhardi jusqu'à une intensité de tons où se retrouvait bien l'équilibre établi par le dessin et par l'esquisse, mais qui n'en eut pas moins pour effet d'affoler la rétine engourdie des membres de la section des Beaux-Arts, en sorte que, comme le précédent tableau, celui-là fut refusé !"⁵.

Avant même de s'abandonner aux belles tonalités en effet, il maniait la plume à tel point qu'on a dit de lui qu'il était le seul à égaler Rembrandt ! Et, selon ses dires mêmes, ce n'est qu' "après le dessinateur, (que) le symphoniste, seulement, intervient"⁶. Mieux vaut en effet, selon Rousseau, avoir toujours en vue que, "dans n'importe quel sujet, il y a un objet

¹ F. Dagognet, *Écriture et Iconographie*, op.cit., p. 66.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op.cit., p. 64.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 120.

principal auquel il faut toujours revenir pour en affirmer de plus en plus la couleur"¹. Or cette base peut être une note violente qui lui permettra de poursuivre jusqu'à ses dernières limites l'intensité du ton local : plus la toile placée sur le chevalet absorbera son attention d'exécutant, plus s'y activera l'amplification chromatique.

Si l'on en croit toutefois ses critiques et biographes, il faut adresser un seul reproche à ce maître paysagiste, celui d'utiliser des huiles si grasses, aux combinaisons asphaltiques tellement engluées de cire fondue, que celles-ci en ressortent, des années après, tel un chaos de couleurs assombries, pratiquement illisibles... Si l'usage à court terme, en effet, d'huiles grasses ou de glacis au bitume donne des ombres transparentes et ambrées fort séduisantes, celles-ci s'opacifient en vieillissant et, en se craquelant, désintègrent complètement la couleur. Aussi son *Allée de châtaigniers*, réalisée en 1841, se trouve-t-elle aujourd'hui à demi détruite, malgré l'extrême sensibilité à la lumière et au contraste des couleurs dont Théodore Rousseau avait la connaissance.

Avec Camille Corot, c'est plutôt à une forme de pétrissage de la couleur à laquelle on assiste : "le pinceau de Corot, travaillant presque sur place, triture, malaxe, modèle des demi-pâtes, relevant parfois un accent de lumière par une pâte plus généreuse, sans jamais se laisser aller à quelque excroissance"². Aussi est-il possible d'affirmer que Rousseau et Corot "ont contribué tous deux à accroître les ressources de la technique, celui-ci dans l'ordre délicat des valeurs, Rousseau dans l'ordre de l'accentuation chromatique"³.

Et lorsqu'à l'Exposition Universelle de 1855, la fameuse première toile intitulée *Sortie de forêt de Fontainebleau, soleil couchant* se trouve exposée à côté de sa réplique intitulée *Sortie de forêt de Fontainebleau, matin*, on peut mesurer l'importance du travail réalisé par leur auteur quant au rendu de la lumière, à tel point qu'on considéra ces œuvres comme "un événement dans l'histoire de la peinture. Pour la première fois apparaissait cette notion que la différenciation de la lumière est un phénomène suffisant pour discriminer deux peintures dont la forme est identique".⁴ Cet événement d'ailleurs ne sera pas sans suite avec les peintres impressionnistes qui, comme Rousseau, auront le souci de saisir le même motif à différents moments du jour ou des saisons.

Barbizon aura donc été à la fois le lieu de l'inauguration de nouvelles techniques et contenus picturaux, ainsi que le lieu de prédilection et de rassemblement, à un moment où à

¹ P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op. cit., p. 23.

² M. M. Aubrun, *Encyclopedia Universalis*, N° 5, éd. 1985, article "Corot" p. 541.

³ P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op. cit. p. 123.

⁴ Catalogue de l'exposition Théodore Rousseau, Musée du Louvre, Paris, 29/11/ 67-12 /02/68, p. 59.

un autre de leur carrière, de quelques quatre-vingts artistes peintres novateurs, dont nous nous contenterons maintenant de tracer à grands traits le parcours des plus illustres d'entre eux parmi les fondateurs de l'Ecole, soit Théodore Rousseau, Camille Corot et Jean-François Millet.

3.3.3. Des maîtres

3.3.3.1. Un paysagiste subtil : Camille Corot

Né en 1796 d'un père drapier et d'une mère modiste en vogue qui achètent en 1817 une villa à Ville-d'Avray, Corot gardera sans doute de ce site le goût pour une certaine nature, se faisant assez vite le champion du pleinairisme. C'est son attachement aux paysages de la région parisienne notamment, et sa fréquentation des futurs peintres de Barbizon, qui pourraient faire de lui le chef de cette Ecole. Mais cet homme prolix, doué et profondément généreux, parviendra à prodiguer ses conseils sans jamais se poser en maître incontesté.

Aussi les critiques diront-ils de lui qu'en "ces années où les romantiques luttèrent avec le plus d'acharnement, lui, leur aîné de quinze ans et méritant d'être salué comme un maître, n'est que peu remarqué ; ou, s'il est fait allusion à ses envois aux expositions, c'est en renonçant à démêler le caractère, la signification et les origines de son talent"¹. Il est difficile en effet de trouver l'origine de son talent spécifique, comme l'avouera, un demi-siècle plus tard, le peintre Etienne Moreau-Nélaton : "M. Corot n'appartient ni à l'école classique du paysage, ni à l'école anglo-française, encore moins à celle qui s'inspire des maîtres flamands ; il paraît avoir sur le paysage des convictions à lui"².

Camille Corot peindra en effet des paysages dépouillés de tout souci néo-classique, des paysages de plus en plus vaporeux et irisés de rêve, de telle sorte qu'il deviendra de plus en plus difficile de localiser l'origine de ses motifs. Sa toile de 1851, intitulée *Vue de la Rochelle, entrée du port* par exemple, est si limpide qu'elle évoque l'aquarelle. Corot est en effet "un subtil paysagiste qui jette sur la nature un voile de gaze et de brume diaprée (et qui) ne peint pas ses feuillages en écriture appuyée (...) le traitement perlé de quelques feuilles dans un halo de feuillage suffit à modeler la vision (...) (où tout n'est) qu'image

¹. P. Dorbec, *L'art du paysage en France, Essai sur son évolution du XVIIIème siècle à la fin du second empire*, éd. De l'Amateur, Paris, 1925, p. 71.

². E. Moreau-Nélaton et A. Robaut, *L'œuvre de Corot*, Catalogue raisonné et illustré précédé de l'histoire de Corot et de ses oeuvres, Paris, 1905, p. 71.

murmurée"¹, comme dans sa toile des années 1822-1824, intitulée *La Route de Chailly* dont les frondaisons des arbres sont à peine esquissées.

Bien que, comme nous l'avons déjà précisé, les paysagistes de Barbizon furent aussi nombreux que virtuoses, nous n'évoquerons pas le "noyau initial" constitué de Constant Troyon, Jules Dupré ou encore Narcisse Diaz de la Pena, bien qu'on dise à son propos que "la palette de Rousseau fructifia entre les mains de son plus ardent disciple et (qu') elle fut le point de départ du réel talent de Diaz".²

Mais il nous faut pourtant encore évoquer plus avant son "chef de file", Théodore Rousseau, avant de nous consacrer à une présentation de ce prodigieux peintre de la ruralité qu'incarne Jean-François Millet.

3.3.3.2. Le chef de file : Théodore Rousseau

Théodore Rousseau est attiré très tôt par la peinture et il expose *Paysage, site d'Auvergne* au Salon de 1831, alors même que Delacroix y expose *La liberté guidant le peuple* et Corot un paysage de Fontainebleau. Parmi ses œuvres refusées au Salon de 1838, citons *Paysage, vue du Jura*. Alors que l'Etat lui achète, avant son achèvement même, son *Allée de Châtaigniers* dont il trouve le motif près de Bressuire, il se verra néanmoins refuser son exposition au Salon de 1841. Le tableau quitte alors les abords du Louvre pour intégrer le sixième étage de son atelier de jeunesse... jusqu'en 1912 où il entrera définitivement au Louvre. De même, en 1848, ni lui ni Dupré ne seront exposés.

Aussi Rousseau, qu'on appellera souvent "le grand refusé" se confinera-t-il à l'auberge Ganne, avant de s'installer dans une petite maison de paysan, exprimant en ces termes sa réclusion : "Le silence est d'or. Quand je suis à mon observatoire de Belle-Croix je n'ose bouger, car le silence m'ouvre le cœur des découvertes. La famille des bois se met alors en action. C'est le silence qui m'a permis, immobile que j'étais comme un tronc d'arbre, de voir le cerf à son gîte et à sa toilette. Celui qui vit dans le silence devient le centre du monde".³

Malgré ses multiples déboires pourtant, Rousseau connaîtra quelques admirateurs, dont Charles Baudelaire qui avouera le préférer à Corot dans la mesure où : "il unit à une naïveté, une originalité au moins égale, un plus grand charme et une plus grande sûreté d'exécution". De même le critique Théophile Thoré en fera-t-il, dans la préface du

¹. M.M. Aubrun, article "Corot", op. cit. 543 p.

². J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op. cit. p. 109.

³. *Ibidem*, p. 127.

catalogue du Salon de 1844, un éloge des plus lyriques lorsqu'il avancera que "Delacroix, qui a fait les plus beaux ciels du monde, a trouvé, par modestie, sa palette terne à côté de celle de Rousseau".

Aussi parvient-il, en 1846, à vendre *La vallée de Tiffauge* et *L'allée aux vaches à Barbizon* pour six cents francs les deux, ce qui était à l'époque une somme dérisoire, il faut le préciser. Et, après le refus de ses œuvres au Salon de 1848, Thoré, qui a désormais un journal à lui, use de son statut de député pour inviter Alexandre Ledru-Rollin dans l'atelier de Rousseau : ce qui aboutit à une commande de l'Etat, pour la somme de 4000 francs, de la *Sortie de la forêt de Fontainebleau, soleil couchant*, aujourd'hui au Louvre.

Théodore Rousseau exposera ensuite deux autres toiles au Salon de 1849, alors même que Gustave Courbet, de son côté, commencera à défrayer la chronique. Et il obtiendra une médaille de première classe de 1500 francs à la classique cérémonie des récompenses -alors que Courbet n'obtiendra que la deuxième, d'une valeur de 500 francs- ainsi que l'achat de son *Après-dînée à Ornans* par le ministre de l'Intérieur. Il finira ensuite par recevoir, en 1852, la légion d'honneur dont il rêvait depuis longue date. En outre, c'est encore un plus grand triomphe qui l'attendra au Salon de 1855, puisqu'il y sera représenté par treize toiles, dont la plus récente est intitulée *Groupe de chênes dans les gorges d'Aprémont*.

Et c'est aussi dans la forêt de Fontainebleau que Théodore Rousseau terminera sa vie, après y avoir séjourné pendant une trentaine d'années et comme le déplorera son ami Jean-François Millet, qui, parmi les nombreux écrits dont il s'est fait l'auteur, adressera ces mots à Alfred Sensier, le 22 décembre 1867 : "Mon cher Sensier, je suis tout tremblant et abîmé. Notre pauvre Rousseau vient de mourir ce matin, à neuf heures. Son agonie a été bien douloureuse (...) Il est neuf heures et demie au moment où je vous écris (...) Tillot vient d'envoyer une dépêche à Besançon. Je préviens Silvestre en même temps que vous".¹

3.3.3.3. Un prodigieux peintre de la ruralité : Jean-François Millet

Jean-François Millet, de son côté, se montre très vite concerné par la lecture et le dessin, vocation que son père a parfaitement décelée lorsqu'il le conduit, à l'âge de 19 ans, en apprentissage chez un élève de David. Quelques années après, il avouera à Alfred Sensier que c'est grâce aux tableaux de Poussin et, plus particulièrement encore, au *Concert champêtre* de Giorgione qu'il a découvert "la clé des champs en son paysage"².

¹ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^{ème} siècle*, (in "Notes" de fin d'ouvrage).

² A. Sensier, *La vie et l'oeuvre de J.F. Millet*, manuscrit publié par Paul Mantz, éd. A. Quantin, Paris, 1881.

Mais ce qui l'intéresse davantage encore, contrairement à la majeure partie des peintres de Barbizon, c'est de "donner à l'homme le rôle principal et au paysage l'importance, la grandeur, la vérité d'une création dans sa création même".¹ Il se fait alors l'auteur de tableaux intitulés *Mère qui demande l'aumône*, mais aussi du *Lundi de l'ouvrier*, des *Terrassiers aux éboulements de Montmartre*, ou encore des *Carriers*.

Il s'intéresse en effet très tôt au corps humain, au portrait et au nu, à tel point qu'il sera qualifié de "maître du nu". Il se met pourtant, en 1847, à développer le thème de la condition ouvrière, mais sans que ce choix ne soit significatif d'une option politique bien qu'il acquiesce aux idéaux révolutionnaires de 1848. Il n'a en effet aucune formation politique, malgré l'épithète de socialiste qu'il partage avec Courbet, depuis le Salon de 1848 qui expose à la fois son *Semur* et ses *Casseurs de pierres*. Il n'est aucunement révolutionnaire et répondra à Courbet, qui l'a inscrit parmi les "Peintres de la Commune", qu'il ne veut pas faire partie de "cette bande-là".² Ceci n'empêchera pourtant pas Gambetta de dire, à propos de son *Angelus* de 1873, que son auteur a ici un rôle "moralisateur et éducateur, (que) le citoyen passe dans l'artiste et (qu'avec ce) grand et noble tableau nous avons une leçon de morale sociale et politique"³.

Mais ce n'est qu'en 1849 que Charles Jacque, aquafortiste déjà renommé à l'époque, amène Jean-François Millet, sa famille et la sienne, à l'auberge Ganne à Barbizon, dont ils ont entendu parler de façon très élogieuse par Diaz. De cette installation des deux peintres, Sensier dira qu'ils "étaient arrivés à un tel degré de surexcitation que le travail leur était impossible : la grande majesté des vieilles futaies, la virginité des rocs et des bruyères, ces augustes témoins des siècles disparus, ce cataclysme devenu un centre d'activité humaine et de verdoyants paysages les avaient grisés de leurs beautés et de leurs senteurs. Ils étaient véritablement possédés. Il ne fallait plus songer à quitter de pareils enchantements."⁴ Aussi Millet restera-t-il à Barbizon jusqu'à sa mort, vingt-sept ans plus tard, occupé à cultiver son propre jardin et à le dessiner, le cas échéant...

Il faut enfin préciser que la politique de retour à la terre, inaugurée par le Second Empire, a largement permis la réussite des peintres de Barbizon lors des expositions universelles de 1855 et 1857 ! Mais que les tableaux de Rousseau, qui n'ont commencé à

¹ A. Sensier, *La vie et l'oeuvre de J. F. Millet*, op. cit.

² J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op. cit. p. 182.

³ Article "Millet", In *Encyclopedia Universalis*, éd. 1985, Thésaurus Index N°2, p. 1965.

⁴ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op. cit.

être vraiment appréciés qu'à sa mort, ne l'ont en fait été que jusqu'à la première guerre mondiale ! Le déclin du goût pour la peinture de Rousseau s'explique alors par la décadence de la civilisation agricole, qui a retranché l'homme de la nature. Et l'exposition de 1967, au Louvre, à l'occasion du centenaire de sa mort, n'a rien changé à l'affaire. Ce n'est qu'en Angleterre et aux Etats-Unis qu'on assiste, depuis la Seconde guerre mondiale, à un regain d'intérêt pour son œuvre. Autant dire qu'il a connu une sorte d'injustice de l'art "car pour le paysage, Rousseau occupe une place analogue à celle de Delacroix pour la peinture d'histoire"¹.

En outre, bien que les années 1865 à 1879 connaissent la disparition des fondateurs de l'Ecole de Barbizon, tels Troyon, Rousseau, Huet, Aligny, Corot, Millet, Barye, Diaz, Daubigny, Courbet et Daumier, la réputation de l'école, ainsi que celle de son site, est faite. C'est pourquoi, de différents pays d'Europe mais aussi d'Amérique, arriveront des peintres qui s'installeront, parfois provisoirement, à Barbizon : le Belge Camille van Camp par exemple s'y installe en 1859, mais aussi l'Anglais Alfred Sisley en 1863, le Suisse Karl Bodmer en 1849, l'Allemand Max Libermann en 1874, le Flamand Martinus Antonius Kuytenbrouwer en 1848, l'Autrichien Eugène Jettel en 1866, l'Italien Giovanni Costa en 1862, le Roumain Ion Andreescu en 1879 ainsi que le Canadien Wyatt Eaton en 1889 et l'Américain William Perkin Babcock en 1853... pour n'en citer que quelques-uns.

Ce seront aussi les élèves des peintres fondateurs qui vivront à Barbizon, tels Watelin et Richet, élèves de Diaz, Oudinot, Corneille ou Defaux, élèves de Corot, mais aussi Papeleu, élève de Dupré, Belly de Troyon ou Knyff de Rousseau, sans parler de Diaz et Daubigny qui ont eu également leur propre fils comme élève ! On notera aussi, bien sûr, la présence de deux femmes issues de cette école, soit Marie Rosalie dite Rosa Bonheur (1822-1899) -élève de son père, Raymond Bonheur- qui, en tant que peintre animalier, devra s'habiller en homme pour pouvoir dessiner dans les foires aux bestiaux, ainsi que Berthe Morisot (1841-1895), élève de Corot de 1862 à 1868.

Et c'est après seulement ces quelques portraits d'illustres peintres de Barbizon laissant présager un impact notable sur l'histoire de l'art pictural, qu'il nous reste à envisager dans quelle mesure ils vont marquer, de façon presque ultime, l'histoire de la représentation naturaliste dans ses aspects à la fois de "pittoresque" et de "sublime".

¹ G. Bazin, article "Rousseau", in *Encyclopedia Universalis*, éd. 1985, N° 16, p. 205.

3.3.4. Une esthétique du pittoresque et du sublime

3.3.4.1. Barbizon et le "pittoresque"

Le "pittoresque", de l'italien *pittresco*, est un terme qui s'applique à la peinture ; il se dit d'un objet qui, par sa disposition et par son caractère, est propre à fournir un sujet de tableau. Dès le début du XVIIIème siècle, les provinces du nord de l'Italie parlent de *lavorare alla pittoresca*, que l'on traduit par "peindre sous le feu de l'inspiration, frénétiquement". A cette idée d'appartenance au champ lexical de la peinture s'ajoute ici celle de l'intense émotion éprouvée à peindre ou à contempler le pittoresque.

C'est sans doute cette émotion qu'a éprouvée Jules Dupré, dont Rousseau dira qu'il lui a appris à peindre la synthèse lorsqu'il a réalisé, dans les années 1735-1740, son *Chemin Creux* dont le sujet, un chemin bordé de hauts talus se déploie jusqu'à l'horizon, baigné par un ciel qui va du plus pur azur à un moutonnement de nuages dorés par la lumière du soleil. De cette toile qui se situe dans la droite ligne des productions de Barbizon par l'élimination pratiquement systématique de tout sujet humain, nous oserions une interprétation de type mythico-psychanalytique, dans la mesure où ce cheminement, initié dans la partie inférieure du tableau, semble nous conduire inévitablement vers une sorte de naissance issue du ventre de la terre et aboutissant à la lumière, crue, aveuglante et susceptible de déclencher le cri caractéristique du petit d'homme qui prend sa première bouffée d'oxygène.

De même, lorsque c'est l'orage -et non plus les calmes après-midi d'été ou d'hiver- qui devient le sujet d'un tableau chez les peintres barbizonnais, le rendu de ces œuvres parvient à rendre compte des sentiments ressentis par l'artiste lui-même, telle la *Route dans la forêt de Fontainebleau, effet d'orage*, réalisée par Théodore Rousseau dans les années 1860-1865. Dans ce tableau, pas moins de mille couleurs ne se mêlent pour exprimer le bouleversement ponctuel que subit la nature envahie par ce qui n'est généralement qu'un incident climatique : pénombre presque généralisée, moutonnement nuageux, silhouettes des arbres courbées par les vents mais lumière présente néanmoins, localisée et pourtant ardente, toute faite de tons or qui donnent à l'ensemble une allure féérique et pittoresque.

Lorsque ce mot de "pittoresque" apparaît en France, en 1708, et qu'il est admis par l'Académie en 1732, il désigne alors "une composition dont le coup d'œil fait un grand

effet"¹, en rapport avec l'harmonie classique, ajoutant à cette idée initiale d'émotion un critère esthétique validé par l'Académie. On assiste donc, dans la France du début du XVIIIème siècle, au rapport étroit entre la beauté d'une œuvre (composition réussie) et son incidence sur le spectateur (effet), questionnant ici notre problématique dans la mesure où il sera parfois discutable d'affirmer, en matière d'art contemporain, qu'une œuvre puisse être considérée comme artistique belle du seul fait qu'elle produise un effet sur le public.

Mais c'est à la seconde moitié du XVIIIème siècle que William Gilpin en fixe véritablement le sens, en substituant à la dualité traditionnelle beau-sublime la triade beau-sublime-pittoresque. Dans son ouvrage de 1786 relative à ce qu'il appelle *the picturesque beauty*, et qui s'appuie particulièrement sur les montagnes et les lacs du Cumberland et du Westmoreland,² il attribue au pittoresque une certaine rudesse (*roughness*) opposée au lisse et au doux (*smooth*), ainsi qu'une irrégularité (*irregularity, variety*) opposée aux structures régulières et symétriques. En ce sens, le pittoresque contraste avec le beau, même si, pour Gilpin : "Nous ne nous faisons pas même scrupule d'avancer que la rudesse des formes est le point de différence le plus essentiel entre le beau et le pittoresque, puisqu'elle paraît être la qualité la plus propre à rendre les objets particulièrement agréables en peinture"³. Aussi cette rudesse contribue-t-elle activement à l'intérêt artistique d'une œuvre.

Pour le même auteur cependant, c'est précisément parce que ce qui est beau dans la nature ne l'est pas forcément en peinture que l'on peut admirer une architecture de Palladio qui, dès lors qu'elle est représentée sur une toile, "devient immédiatement un objet compassé, et cesse de plaire. Pour lui donner des beautés pittoresques, ce ne serait pas du ciseau mais du marteau destructeur qu'il faudrait faire usage ; il faudrait en renverser une moitié, déformer l'autre, et disperser autour ses membres mutilés ; en un mot, d'un bâtiment fini avec soin, faire une ruine agreste"⁴. Et il faut procéder de même si l'on veut rendre pittoresque un jardin aux élégants parterres symétriquement composés.

Aussi Gilpin profère-t-il cette injonction : "brisez le terrain et, sur ce fond inégal, au lieu d'arbrisseaux fleuris, plantez des chênes tortueux ; brisez les bords des allées pour leur donner la rudesse d'une route ; marquez-y des ornières et placez autour quelques pierres et buissons"⁵. Dans la mesure pourtant où le pittoresque, s'il se distingue du beau par certains

¹ J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, op. cit.

² W. Gilpin, *Observations relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland*, éd. Blamire, Londres, 1786.

³ W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, 1792, trad. fr. baron de Blumenstein en 1799, éd. du Moniteur, Paris, 1982, p. 15

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 15-16.

aspects, participe néanmoins au beau, mieux vaut prendre ces injonctions comme des métaphores en matière de peinture et d'aménagement paysager : de même que c'est l'œil du spectateur qui décèle le pittoresque dans les objets, de même est-ce le regard du peintre, plus que la main du jardinier, qui est requis pour ce genre d'opérations¹.

En dehors de sa préférence pour les dispositions irrégulières, sans répétitions ou balancements symétriques, le *pittoresque* est aussi ce qui valorise "la singularité propre, la couleur locale, ce qui est à soi-même son propre type ; il préfère (...) les lignes déchiquetées, brisées, repartant dans des directions inattendues ; il use d'un langage peu banal, imagé, expressif et sonore"². On ne s'étonnera pas alors que cette définition du pittoresque fasse longtemps figure de classique et que Stendhal même tente, dans ses *Mémoires d'un touriste* publiées en 1838, d'en trouver l'origine géographique et historique en le faisant coïncider avec l'art paysager de la Grande-Bretagne des années 1730 à 1790, avec celui des jardins et de la peinture, n'en déplaise à Winkelmann pour qui le genre paysager "n'intéresse pas l'âme"³.

Mais le pittoresque, pourtant, n'a pas "l'intensité ni la profondeur du sublime ; il est vif, frappant, mais sans réelle violence ni drame ; il ne concerne pas une intériorité existentielle comme le tragique ; il fait jouir en spectateur de la qualité des apparences"⁴. Il n'est donc pas seulement une technique picturale mais aussi, si l'on ose dire, une esthétique⁵ particulière, celle-là même qui incita à valoriser la jouissance prise au spectacle de la nature, dans la Grande Bretagne du XVIIIème siècle particulièrement.

S'il faisait, à l'époque, partie des premiers signes du romantisme le plus authentique, avec le sublime, le gothique et le romanesque, il semble avoir perdu aujourd'hui quelque peu de son sens historique pour n'en conserver que certains aspects et se définir de la manière suivante : "qui est digne d'être peint, attire l'attention, charme ou amuse par un aspect original ; qui dépeint bien, exprime les choses d'une manière colorée, imagée, piquante"⁶.

De façon générale, le pittoresque appartient aux catégories esthétiques, au même titre que le tragique, le beau ou le sublime, que la philosophie, elle, a souvent distingués, à

¹. G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, éd. Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Centre du Paysage, Arles, 2001, p. 79.

². E. Souriau, op. cit. p. 1136.

³. Article "Pittoresque", *Encyclopedia Universalis*, éd. 1985, Thesaurus Index N° 3, p. 2342.

⁴. E. Souriau, op. cit. p. 1136.

⁵. Cf. Quatrième Partie, par. 122.

⁶. *Le Petit Robert*, op. cit. p. 1444.

l'opposé de Gilpin, pour qui "pittoresque" et "sublime" participent du beau tout en ne relevant aucunement de l'harmonie ou de la sérénité.

3.3.4.2. Du sublime

En ce qui concerne le terme de sublime, issu du latin *sublimis*, il signifie, au sens propre, "élevé en l'air" et, au sens figuré "élevé, grand". Il renvoie aujourd'hui, en accord avec son étymologie, à "ce qui mérite l'admiration, à ce qui est très haut dans la hiérarchie des valeurs morales et esthétiques" et, à propos des personnes, il renvoie à un "mérite immense, à un génie ou à des vertus exceptionnelles"¹.

Or c'est dans le *Traité du Sublime*, sans doute rédigé au 1^{er} siècle par un auteur inconnu, mais longtemps attribué à Longin, que le terme de sublime apparaît pour la première fois substantivement. A l'encontre de Cicéron qui le réduit à des formules de style², le *Traité* définit notamment le sublime comme ce qui "éclate comme la foudre" et agit "comme la flûte qui transporte les corybantes". Voisin, mais cependant distinct du tragique et du pathétique, il est "véritablement grand" et "produit une impression durable"³. Et si "certaines de ses sources sont des moyens de l'art mais (qu'en) lui l'art ne se sent pas", "il faut avoir deux qualités naturelles : l'enthousiasme et l'élévation des pensées et des sentiments"⁴ pour pouvoir le mettre en œuvre réellement. Or, dans cette première tentative de catégorisation esthétique, l'idée de grandeur en rapport avec son étymologie apparaît déjà, ainsi que celle d'admiration enthousiaste, laquelle est toujours valide dans l'acception moderne du terme de sublime.

Il est néanmoins impossible d'en donner une définition explicative dans la mesure où les définitions qui sont proposées à l'égard de ce "jugement d'admiration enthousiaste, (qu'il soit) d'ordre esthétique, moral ou intellectuel (aboutissent davantage) à des théories plutôt qu'à des interprétations du sens de ce mot"⁵. Aussi Edmund Burke, dans son ouvrage de 1757 intitulé *Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau* fait-il du sublime "tout ce qui est susceptible d'exciter d'une façon quelconque des idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque façon terrible, ou qui touche à des objets sensibles, ou qui agit d'une manière semblable à la terreur (...) (ou) susceptible

¹. *Le Petit Robert*, op. cit., p. 1873.

². E. Souriau, op. cit. p. 1319.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*.

⁵. A. Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, op. cit., p. 1042.

de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de sentir". Il peut apparaître alors en accord avec l'approche du pittoresque de Gilpin, qui évoque l'émotion éprouvée en présence du sublime, mais il s'en distingue dans la mesure où cette émotion est teintée de douleur, de danger et même de terreur.

Aussi Burke oppose-t-il clairement le sublime et le beau puisque ce dernier seul consiste dans la douceur et dans les sensations qui détendent les nerfs : "Par la beauté j'entends cette qualité ou ces qualités des corps au moyen desquelles ils causent l'amour ou quelque passion semblable à l'amour¹. Tandis que le sublime plaît, tout autant qu'il effraie, parce qu'il ramène aux passions instinctives de la conservation de soi.

Burke distingue alors le *pleasure*, lié au beau, de la *delightful terror*, "cette sorte de frisson délicieux (et de) calme qui vient se mêler à la terreur" propre au sublime. On peut comprendre que, parmi les critiques qui lui ont été adressées, ce rôle attribué à la terreur ne semble pas compatible avec l'élévation de pensée caractérisant, par définition, le sublime !

De même Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la Faculté de Juger*, distingue-t-il le beau -qui, par son caractère fini et complet, manifeste une harmonie- du sublime mettant en jeu l'idée de l'infini et impliquant une lutte entre l'entendement et l'imagination. Pour Kant en effet : "est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit (...) Est sublime ce qui, du fait même qu'on le conçoit, est l'indice d'une faculté de l'âme, qui surpasse toute mesure des sens"². Car ce n'est pas de la nature et des sens que provient le sublime mais c'est en nous qu'il réside puisque ce n'est qu'à cette condition qu'il peut être dit universel et nécessaire. Pourtant, bien que le sublime ne soit pas un caractère des objets et qu'il ne doive pas être cherché dans la nature, c'est par certains phénomènes naturels qu'il est suscité.

Il faut alors distinguer le sublime mathématique du sublime dynamique. Pour le premier, disons que "la nature est sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition véhicule avec elle l'idée de son infinité"³. C'est la raison qui, face à l'impuissance de l'imagination confrontée à l'idée d'une grandeur absolue, peut accéder à la pensée de l'infini. Pour le second, à savoir le sublime dynamique : "la nature ne peut, pour la faculté de juger esthétique, valoir comme force, par conséquent être sublime dynamiquement, que

¹ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit.

² E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., "Analytique du sublime", par. 25, p.232.

³ *Ibidem*, p. 237.

dans la mesure où elle est considérée comme objet de peur"¹.

Bien que Kant reconnaisse néanmoins que "tout objet engendrant la peur n'est pas inversement trouvé sublime dans le jugement esthétique", c'est bien ce "sublime dynamique" qui donne à la fois l'idée de la force de la nature dans ses manifestations les plus violentes et la conscience de l'insignifiance de notre force physique. Mais c'est encore la raison, pratique cette fois, qui nous donne la conscience de notre destination suprasensible par laquelle s'affirme la supériorité de l'esprit sur la nature.

Or, si l'idée de l'homme situé entre deux infinis -celui de la nature et celui de l'esprit- n'est pas sans évoquer les méditations pascaliennes, cette restriction concernant le rapport non systématique entre sentiment de peur et sublime opère une distinction notoire entre la pensée de Burke et celle de Kant. Elle rapproche davantage ce dernier d'Arthur Schopenhauer chez qui le sublime peut naître de la "contemplation pure d'un ciel sans nuages"². Car bien que Kant sache rendre hommage à Burke qui, selon ses dires "mérite d'être mentionné comme l'auteur le plus remarquable pour cette manière de traiter la question", il précise néanmoins qu'il vaut mieux substituer à son approche anthropologique une approche transcendantale : "si on peut bien toujours commencer par l'exposition empirique des jugements esthétiques, pour procurer la matière d'une recherche supérieure ; une exposition transcendantale de ce pouvoir est cependant possible et appartient par essence à la *Critique du goût*"³.

Pour les deux auteurs cependant, une dichotomie existe entre le beau et le sublime, le fini et l'infini, la détente et la lutte, et l'époque contemporaine fonctionne encore sur cette opposition si l'on en croit l'usage sélectif du terme de sublime pour désigner le magistral, le démesuré ou le violent dans une œuvre d'art que l'on n'aurait pas dans l'idée de qualifier simplement de belle. Des paysages barbizonnais, en tout cas, méritent d'être qualifiés de sublimes.

3.3.4.3 Barbizon et le sublime

Des œuvres que Paul Huet réalisa en Normandie comme, par exemple, *Etude de marée haute, Granville* (1850) ou *Brisants à la pointe de Granville* (1853) sont en rapport avec l'essence du sublime. Ce second tableau, en effet, met littéralement en scène un océan

¹. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 243.

². E. Souriau, op. cit. p. 1321 (cité in).

³. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit. par. 29, pp. 261-262.

démonté, impétueux, et l'impression est d'autant mieux rendue qu'il ne s'agit pas d'une vue maritime panoramique mais, effectivement, de quelques vagues qui occupent toute la hauteur du tableau. Elles viennent se briser contre quatre ou cinq rochers apparents au premier plan et disent toute la force de ces eaux entraînées par les vents et les courants. Et pour ajouter encore à ce sentiment de puissance déchaînée et oppressante, en rapport avec les conceptions de Burke et de Kant, la tonalité générale du tableau est majoritairement sombre, éclairée seulement par la crête des vagues et les remous qui affleurent sur la pointe des rochers.

C'est en outre Théodore Jouffroy, dans la dernière leçon de son *Cours d'Esthétique* (1843) ayant pour objet le sublime, qui nous précise ainsi cette idée de lutte : "L'idée fondamentale du sublime, c'est la lutte ; c'est l'idée de la force libre et intelligente luttant contre les obstacles qui gênent son développement". Aussi est-ce le sublime qui traverse le chêne battu par la tempête, grâce à quoi "l'esprit personnifie la force qui l'anime, et se la représente comme une personne combattant les obstacles qui s'opposent à son développement (...) Le sublime, qui nous rappelle la force se développant par la lutte, nous rappelle la condition humaine"¹.

Or le ciel que nous montre Jean-François Millet, dans son tableau de 1841 intitulé *Cheval*, est bien proche de ceux de Théodore Rousseau et de Paul Huet. Il n'a en tout cas rien d'un ciel bleu d'azur. Ici, c'est le sujet même du tableau, soit le cheval, qui accentue l'impression de désordre ambiant par son attitude corporelle : il est visiblement effrayé, ses naseaux sont frémissants, ses jambes avant expriment un geste de recul, de même que la contraction de ses muscles, la position de son cou et son regard tendu vers un quelconque danger.

Ce sont ses oreilles abaissées, hautement significatives d'un sentiment d'inquiétude dans cette espèce animale, qui expriment plus encore l'imminence d'un danger, qu'il soit d'ordre atmosphérique ou non. Cette frayeur qui l'amène à adopter cette conduite de retrait et de méfiance est alors rendue de manière sublime chez son auteur, nous "rappelant la condition humaine" dont l'artiste sait habituellement rendre compte si parfaitement chez ses paysans au travail ou, au contraire, en pleine détente dans son tableau intitulé *La Méridienne*.

Et lorsque Constant Troyon, pour qui "le peintre doit s'attacher à montrer la nature présente et agissante de (tout) ce qui vit"², réalise, en 1851, un tableau intitulé *Avant l'orage*,

¹. T. Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, éd. Hachette, Paris, 1845, pp. 317 à 321.

². Article "Troyon", in *Encyclopedia Universalis*, éd. 1985, Thesaurus Index N° 3, p. 3015.

il explore également le thème de l'orage dans ses prémices : aussi est-ce seulement par le rendu des couleurs que l'œuvre laisse présager l'incident à venir, dans toute sa puissance potentielle. Et puisqu'il faut bien exprimer les contrastes d'une manière ou d'une autre, Troyon joue sur celui des êtres vivants sagement posés à terre, tels qu'un couple assis vu de dos, des canards qui semblent immobiles sur l'étang, et le cavalier, accompagné de son chien, qui fait boire sa monture.

Par leur attitude et la taille qu'ils occupent dans le tableau, le peintre nous fait bien assister à une scène champêtre estivale. Mais, dès le deuxième plan, les arborescences connaissent des agitations significatives et le ciel qui occupe les deux tiers du tableau est d'une couleur indéfinissable, si ce n'est qu'il est symptomatique d'un orage à venir : couvert, absolument sombre en certains endroits, et opaque dans son ensemble !

Ce tableau n'est pas sans évoquer la conception du philosophe Théodule Ribot quant au "sentiment conscient de notre sécurité face à une puissance formidable". Dans un ouvrage de 1896 intitulé *Psychologie des sentiments*, il n'aborde en effet pas tant l'usage esthétique que psychologique du terme, lorsqu'il définit le sentiment du sublime comme un état complexe comprenant 1) un sentiment pénible réductible à une émotion primitive telle que la peur ; 2) la conscience d'une violente énergie déployée qui peut se réduire à un sentiment de puissance personnelle, d'orgueil ; 3) le sentiment enfin, conscient ou inconscient, de notre sécurité face à une puissance formidable. Il ajoute néanmoins, à propos de cette troisième composante, que "sans cette condition négative, tout caractère esthétique disparaît"¹.

Cette précision, là encore, part du constat empirique que les situations les plus tragiques, déjà examinées par Aristote, peuvent donner naissance à une satisfaction, pour peu en effet qu'elles ne soient pas directement menaçantes pour nous, comme c'est le cas lors d'un spectacle tragique, à son époque déjà, ou cinématographique aujourd'hui.

De même Antoine Blanc de Saint-Bonnet explore-il, de son côté, cette idée de lutte de l'homme contre ses passions, auxquelles ce dernier reste toujours susceptible de se soumettre. Aussi, dans son ouvrage intitulé *La Douleur* (1849), développe-t-il cette idée d'affrontement : "Le sublime consiste dans la liberté aux prises avec la destinée, ou avec la lutte par moments redoutable que lui présentent les passions. Dieu est infini ; l'homme seul est sublime ; car l'homme seul peut s'élever au-dessus de lui-même. On n'est sublime que devant la douleur ou devant la mort..."².

¹ T. Ribot, *Psychologie des sentiments*, éd. Félix Alcan, Paris, 1896, par. 339-340.

² A. Blanc de Saint-Bonnet, *La Douleur*, éd. E. Dentu, Paris, 1861, chap. XXVIII.

Or une telle approche, appliquée cette fois à l'image cinématographique et non plus picturale, ne semble pas totalement inadéquate pour rendre compte, par exemple, du personnage imaginé et incarné par Clint Eastwood dans l'un de ses derniers films intitulé *Gran Torino*, où le héros donne sa propre personne en sacrifice pour permettre à son jeune ami d'avoir la vie sauve ! Dans une lignée toute pascalienne, c'est bien "l'homme passant infiniment l'homme"¹ qui nous donne une idée du sublime.

Dans une autre approche encore, qui donne la priorité à l'art sur la nature, peut-être faut-il voir, à partir du XIX^{ème} siècle, le sublime dans les œuvres d'art "comme le mode où ces êtres prennent une sorte d'existence intense, immense, plénière, qu'ils justifient par eux-mêmes en ce qu'ils sont"². Toutes les catégories esthétiques pourraient, à leur manière, atteindre à l'absolu, annulant notamment l'opposition entre beau et sublime et faisant par exemple du beau une valeur esthétique en soi, opérant une simple "différence intensive" et non plus "qualitative" entre les deux termes, ainsi qu'en attestent *Les Glaneuses* de Jean-François Millet.

Son fameux tableau de 1857 en effet, tant de fois commenté, est l'un des multiples exemples pouvant attester de cette maîtrise : ici, c'est un ciel calme d'été qui donne le ton au tableau, aussi calme presque que les trois personnages féminins qui ne déploient pas une folle énergie à scier, fendre ou porter du bois, puisque ce ne sont pas leurs muscles qui sont ici sollicités, exceptés peut-être ceux des jambes, qui actionnent leur geste de se plier jusqu'à terre, pour y ramasser les chaumes d'une moisson achevée, en arrière-plan du tableau. Mais c'est leur dos qui, vraisemblablement, souffre le plus de cet effort spécifique et assidu, et c'est l'apparence de leurs mains, littéralement surdimensionnées, qui exprime le mieux la nature physique et ingrate de ces travaux agricoles.

Aussi les commentaires sont-ils allés bon train en ce qui concerne la non féminité apparente de ces personnages, dont les rondeurs ont été effacées, tels ces propos tenus par les Goncourt, dans leur journal de septembre 1862 : "C'est prodigieux comme Millet a saisi le galbe de la femme de labeur et de fatigue, courbée sur la glèbe. Il a trouvé un dessin carré, un contour fruste qui rend ce corps paquet, où il n'y a plus rien des rondeurs provocantes de la forme féminine, ce corps que le travail et la misère ont aplati comme avec un rouleau, n'y laissant ni gorge, ni hanches et qui ont fait de cette femme un ouvrier sans sexe, habillé d'un casaquin et d'une jupe dont les couleurs ne semblent que la déteinte des deux éléments

¹. Pascal, *Pensées*, II, 134, op. cit.

². E. Souriau, op. cit. p. 1321.

entre lesquels ce corps vit, en haut bleu comme le ciel, en bas brun comme la terre".

Le peintre, d'ailleurs, aurait pu lui-même confirmer ce dernier aspect puisque c'est en ces termes qu'il définit sa vision des sites agrestes : "Dans mes tableaux de champs, je ne vois que deux choses : le ciel et la terre, séparés par l'horizon, puis des lignes imaginaires, qui s'élèvent et qui s'abaissent. Je construis dessus et tout le reste n'est qu'accident ou épisode"¹. En ce sens, Millet rompt avec l'image classique du paysage considéré comme le plateau d'un théâtre, avec les arbres qui l'encadrent : "il met tout à plat, il n'y a plus qu'une terre qui fuit vers le ciel et que rien n'arrête, et un homme appuyé sur son outil qui en donne la dimension. Pas de plans multiples, des plans simples et incurvés où la lumière glisse sans s'arrêter avec égalité et lenteur".²

Il rompt aussi, absolument, avec les canons antiques de la beauté féminine. L'on imagine bien ici à quel point ce tableau a pu choquer les membres de la classe bourgeoise et tous ceux qui adhèrent à leurs canons esthétiques : il faut en effet posséder de ces mains puissantes et rendues insensibles à la douleur physique pour pouvoir même imaginer de mener à bien cette activité manuelle, si éloignée de celles des bourgeoises et des aristocrates.

Il est manifeste ici que Millet, qui se révélera le moins impressionniste des peintres de Barbizon cherchera toujours à magnifier le monde paysan en "faisant servir le trivial à l'expression du sublime"³, dont nous aurons à interroger la juxtaposition à propos d'art contemporain, par le biais notamment de l'analyse dagognetienne.

Reste à se demander si cet art du paysage, dont les prémisses remontent à la Hollande du XVIIème et à l'Angleterre du début du XIXème siècle et dont Barbizon représente l'apogée, pourra par la suite connaître une forme de renaissance avec la peinture impressionniste ou au contraire sombrer, peu à peu, dans l'agonie. Pour Corot en effet, qui, avec Daubigny, est considéré comme le véritable père de l'impressionnisme, "il convient de peindre la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature"⁴. Et pour Diaz, la démarche est proche de celle de Corot quant à sa sensibilité face à la lumière ; aussi sa palette sera-t-elle faite, dès 1844, de tons purs appliqués par petites touches fluides qui s'éclairent mutuellement annonçant, là encore, les recherches des impressionnistes.

¹ J. Bouret, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op. cit. p. 180.

² *Ibidem*, p. 184.

³ H. Loilier, *Histoire des arts, De la Renaissance à nos jours*, op. cit. p. 144

⁴ M. M. Aubrun, article "Corot", op. cit. p. 543.

En outre, Claude Monet lui-même ne s'y est pas trompé lorsqu'il a évoqué la manière avec laquelle Rousseau a, quant à lui, pressenti "la matière vibrante sous le jour éclatant" et a "convié l'âme humaine à se retremper dans l'énergique vitalité des choses"¹. Il n'était en tout cas pas loin des *Nymphéas* de Monet, ni de la *Montagne Ste Victoire* de Cézanne lorsqu'il conseillait à ses élèves de se munir de deux toiles, de façon à pouvoir réaliser le même motif selon ses effets matinaux ou vespéraux. Et il a su d'ailleurs se faire lui-même l'auteur des "trois toiles de Pénélope"² que représentent *Le four communal*, *La ferme dans les Landes* et *Le village de Becquigny*.

Il est manifeste que le paysage barbizonnais se trouve à l'origine d'un mouvement artistique appartenant au départ au réalisme naturaliste, lequel s'est, peu à peu, éloigné du trait pour se consacrer essentiellement à la couleur comme étant la mieux à même de rendre compte des impressions ressenties par l'artiste peintre. Or cette double attache à l'esthétique de la nature comme sujet à part entière et à la couleur comme régissant la forme, fera de l'Ecole de Barbizon le précurseur de l'impressionnisme.

Elle pourra aussi, de manière plus éloignée mais probable, prétendre au statut de devancier de la peinture abstraite et, sans doute aussi, dans une certaine mesure, du *Land Art*, aussi paradoxal que cela puisse paraître puisque cet art né dans les années 70 ne relève pas, à proprement parler, d'une peinture de paysage !

¹. P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op. cit. p. 125.

². *Ibidem*, p. 99.

Conclusion de la deuxième partie

S'il nous fallait donc, avant de pouvoir appréhender la délicate question d'une éventuelle esthétique des effets propres à l'art contemporain, explorer d'abord ce que l'on entend par esthétique de l'oeuvre, voici chose faite à travers les trois exemples paradigmatiques de la perspective appliquée à l'Annonciation italienne, de la peinture de Vanités au XVIIème et de la peinture de paysage de l'Ecole de Barbizon. L'approche de ces différents moments et motifs picturaux a en effet tenté de mettre en valeur certains critères artistiques, tels que l'usage de la perspective et des canons de l'harmonie appliqués notamment à l'art religieux, mais aussi la recherche et la maîtrise des formes et des couleurs dans la peinture de nature morte ou de paysage.

Elle a également pu mettre à jour le phénomène de représentation picturale dans ses formes les plus diverses, puisqu'elle a permis d'examiner celle-ci au prisme de la peinture religieuse et du motif spécifique de l'Annonciation, mais aussi à celui de la peinture moraliste du XVIIème siècle, ou encore, plus récemment, à celui des peintres paysagistes du XIXème siècle et de leur incontestable virtuosité à rendre le "pittoresque" et le "sublime". Elle a enfin contribué à rendre compte de la vivacité de la théorie de la *mimêsis*, quelques vingt-cinq siècles après sa mise en question platonicienne.

Au cours de notre cheminement spatio-temporel pourtant, des questions ont vu le jour, révélant que toute innovation artistique peut, un jour ou l'autre, parvenir à susciter son lot d'éloges mais aussi de contestations : comment expliquer en effet que des oeuvres de la Renaissance qui ne sauraient, aujourd'hui, être contestées quant à leurs qualités artistiques, aient été, de leur temps déjà, l'objet de scandales ? Pourquoi la question du bien-fondé de la perspective linéaire a-t-elle été sujette à discussions académiques interminables, au moment même de sa découverte ? Qu'est-ce qui explique que la nature morte, à laquelle on ne saurait généralement reprocher son manque de "ressemblance" avec le modèle, ait pu être à ce point minorée dans l'histoire de l'art ? Pourquoi le paysage, comme sujet unique de tableau, a-t-il pu déclencher autant d'opprobre ? Ou encore : les reproches adressés à ces différents genres résidaient-ils, exclusivement ou conjointement, dans leur facture ou dans le motif traité ? Soit autant de questions qui interrogent les causes des scandales artistiques, objet de notre tout prochain chapitre.

Il semble en effet qu'en matière d'art en général, où l'on ne peut parler de chef-d'oeuvre à part entière que si celui-ci présente manifestement un caractère de perfection

artistique et d'originalité, ce soit, précisément mais paradoxalement cette dernière qui soit à l'origine de son désaveu, voire de son mépris. Et c'est sans doute en raison d'une forme de réticence à la nouveauté que la réception de certaines œuvres ne se montre pas toujours à la hauteur de leur puissance créatrice.

Mais ce pourrait bien être aussi, éminemment, en raison de l'impact joué par l'Académie et ses fameux "canons" sur le jugement artistique individuel. Or c'est précisément sur cette question que débouche maintenant notre réflexion, qui va se poursuivre autour de la question du statut de l'œuvre d'art et de son caractère sélectivement, ou successivement, scandaleux ou académique.

Ainsi serons-nous amenés à nous poser un certain nombre de questions nouvelles telles que : A quel point la création artistique se trouve-t-elle amplement conditionnée, non seulement par la commande mais aussi par sa réception académique ? Qu'appelle-t-on d'ailleurs "académie" et quelles sont ses fonctions ? Que signifie exactement l'institutionnalisation de l'art, à son origine ou aujourd'hui ? Qu'entend-on par "mondes de l'art" et par "marché de l'art" ? Et dans quelle mesure ceux-ci constituent-ils une suite logique mais, comparativement à l'Académie de la Renaissance, une institutionnalisation dont les fonctions suivent aujourd'hui une courbe exponentielle ?

Telles sont alors les pistes de recherche qui, maintenant, s'offrent à nous, dans une volonté d'analyse comparative du phénomène de réception artistique à l'échelle de ces quelques six derniers siècles.

TROISIEME PARTIE :

***LE STATUT DE L'OEUVRE D'ART :
SCANDALEUX OU ACADEMIQUE
PAR ESSENCE***

Troisième partie : ***Le statut de l'œuvre d'art : scandaleux et/ou académique ?***

Si notre première partie a tenté de mettre en évidence le rejet de l'art contemporain à la fois par un certain nombre d'intellectuels mais aussi de contemplateurs appartenant au "grand public", notre seconde partie, elle, a eu pour ambition de discuter de quelques volets d'une esthétique antérieure à celle du XX^{ème} siècle, à commencer par celle de la Renaissance. Il s'agissait alors d'en montrer les critères de beauté objective, inspirés à la fois des canons antiques, des avancées de l'anatomie et de la découverte de la perspective permettant, littéralement, une révolution de l'architecture et de la représentation picturale. Une approche de la peinture de Vanités ensuite, puis de l'art paysager barbizonnais nous a également conduits à interroger les concepts de *mimêsis*, de "représentation", de "figuration", mais aussi de "pittoresque" et de "sublime".

A ce stade de notre étude, les choses semblaient donc clairement antinomiques : d'une part, un art contemporain radicalement novateur et perturbateur, de l'autre, un art plus traditionnel, plus classique car inspiré de l'antique et cultivant l'harmonie des formes et des couleurs en donnant au spectateur d'hier, comme à celui d'aujourd'hui, le sentiment de se trouver incontestablement face à la beauté artistique.

Mais un examen plus approfondi des œuvres et de leur histoire révèle à quel point il est abusif de persévérer dans cette voie. Il ne semble pas si simple en effet d'affirmer que les œuvres contemporaines soient les seules à subir les conséquences négatives de leur parti pris résolument novateur, comme il n'est apparemment pas si simple d'affirmer que les

seules œuvres classiques puissent être unanimement qualifiées de belles. Car dès la Renaissance, de nombreux scandales ont émaillé la création artistique et abouti à des gestes de censure notoires.

Or c'est précisément l'objet de cette troisième partie d'aborder la question, dérangeante s'il en est, du statut général de l'œuvre d'art, comme appartenant au registre du scandaleux et/ou de l'académique, quelles que soient les époques artistiques concernées. Car si l'on en croit Hans Georg Gadamer : "l'horizon du présent est en formation perpétuelle dans la mesure où il faut perpétuellement mettre à l'épreuve nos préjugés. C'est d'une telle mise à l'épreuve que relève elle aussi la rencontre avec le passé et la compréhension de la tradition dont nous sommes issus. L'horizon du présent ne peut donc absolument pas se former sans le passé"¹. Nous ne saurions donc prétendre comprendre le présent que nous vivons sans avoir recours à l'éclairage que peut nous procurer le passé.

Aussi nous pencherons-nous sur l'institution artistique au sens le plus large, soit sur la naissance de l'Académie, de la critique et du musée, avant d'analyser les versants contemporains des "mondes de l'art" comme contribuant tous, d'une manière ou d'une autre, à ériger certaines productions de l'art en œuvres à part entière ou, au contraire, à leur refuser ce statut, en faisant d'elles des objets artistiques sans importance, ou encore des objets présents sur le marché de l'art bien "qu'anartistiques"².

Dans un premier temps néanmoins, commençons par nous intéresser à la notion de scandale, à ses causes et à ses effets sur la censure, à partir de quelques œuvres des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles déjà, avant de nous consacrer à quelques affaires contemporaines.

1. L'œuvre d'art et le scandale

Du grec *skandalon* signifiant "obstacle", "pierre d'achoppement", le terme latin *scandalum* en fait un "piège" qui intègre d'abord le vocabulaire religieux pour désigner l'occasion de pécher, causée par l'exemple d'une mauvaise action ou par un discours corrupteur. Aussi Pascal, en 1657, donnera-t-il au scandale "l'éclat fâcheux du mauvais exemple"³.

¹ H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. E. Sacre, rev. P. Ricoeur, éd. Seuil, Paris, 1976, p. 147, cité in préface de Jean Starobinski, *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss, éd. Gallimard, Paris, 1978

² H. Parmelin, *L'art et les anartistes*, op.cit.

³ B. Pascal, *Les Provinciales*, éd. Charpentier, annotée par Charles Louandre, Paris, 1862.

Dans le langage courant, il désigne ce qui "insulte publiquement à des valeurs ressenties comme essentielles et/ou la réaction collective de rejet et d'indignation qui en résulte"¹. Il renvoie donc à la fois à un acte de violation d'une règle et à ses conséquences et concerne, en ce sens, notre questionnement sur la production artistique comme esthétique de l'œuvre et/ou esthétique des effets. Car parler de scandale artistique, quel que soit le moment de l'histoire de l'art concerné, renvoie à examiner au plus près sa définition, ses raisons mais aussi ses répercussions, en lien même avec le geste d'infraction qu'il représente.

Or, si les effets de l'œuvre scandaleuse se concrétisent par une réaction de rejet et/ou de censure, il faut nécessairement remonter à sa source pour en distinguer ce que l'on pourrait appeler scandale "volontaire" et scandale "involontaire"². En ce qui concerne ce dernier, il est essentiellement dû à la facture spécifique d'une œuvre, en marge des canons de l'époque comme, par exemple, la fresque de Masaccio sur laquelle nous allons revenir. Les scandales volontaires, eux, sont déclenchés par l'esprit avant-gardiste même de mouvements artistiques, tels que le dadaïsme, le surréalisme ou le futurisme, qui se veulent d'abord critiques à l'égard de tous les préjugés et institutions de leur époque et qui pratiquent, d'une certaine façon, une "esthétique de choc".

Notons cependant que, si esthétique et provocation vont souvent de pair, dans l'art contemporain notamment, la seconde ne peut en aucun cas être garante de la valeur de la première. Il ne suffirait donc pas de choquer ou d'agresser un public pour être à l'origine d'ouvrages artistiques. En outre, des créations ou des mouvements qui ont pu être jugés scandaleux à une époque peuvent ne l'être plus dans les siècles ultérieurs, comme en atteste l'exemple de l'impressionnisme.

Il se peut enfin que des contenus représentatifs violents ne débouchent pas sur l'indignation mais, au contraire, sur des sentiments d'admiration en rapport avec le pathétique et le côté tragique de l'œuvre, comme nous avons pu le noter à propos de certains paysages barbizonnais. Inversement aussi, des contenus non représentatifs peuvent être jugés violents en raison d'une absence de transitions entre les couleurs pour l'art pictural, ou entre les sons pour la musique. Et lorsque, évidemment, la brutalité de la réalisation concerne à la fois le sujet et sa facture plastique, comme c'est le cas pour *Judith et Holopherne (1620)* d'Artémisia Gentileschi, elle peut avoir une double raison de choquer ses spectateurs.

En outre, comme le précise Pierre Cabanne, ces actes de violation d'une règle

¹. E. Souriau, op.cit., p. 1271.

². *Ibidem*.

comportent tous différents degrés quant à leur amplitude : il est donc indispensable de distinguer scandale "interne" et scandale "externe"¹.

1.1. De la distinction entre scandale "interne" et "externe"

Alors que le premier ne concerne que "les procédés techniques, les changements de style, les antagonismes d'artistes au travail"², le second, lui, "choque et révolte les spectateurs, l'Etat et l'Eglise"³ et intervient pour corriger ou entraver le travail d'artistes tels que Véronèse, Michel-Ange ou Le Caravage. En outre, ces deux formes du scandale relèvent pareillement d'une mise en question de convictions, essentiellement techniques en ce qui concerne le scandale "interne", mais peuvent tout aussi bien être d'ordre idéologique que technique en ce qui concerne le scandale "externe".

De plus, ce dernier seul sème la dissension en ce qu'il se concrétise par "un acte de langage" exprimant "publiquement", c'est-à-dire "visiblement", la "désapprobation" d'un public⁴. Tant que la transgression⁵ reste secrète en effet, on ne peut parler de scandale. Ce n'est donc que sa mise à jour publique qui fait de lui "un drame de la dissimulation et du dévoilement"⁶ tout à la fois.

En ce qui concerne par exemple la fresque intitulée *Adam et Eve chassés du Paradis* par Masaccio, il n'a donc pu s'agir que d'un scandale interne, relatif à sa manière de peindre.

1.1.1. Masaccio et la Chapelle Brancacci : un exemple de scandale religieux interne

1.1.1.1. Le contexte

La commande religieuse, prépondérante en ce début de XVème siècle, s'explique par un contexte historique spécifique : en cette période de fin de Moyen-âge, où les populations ont à subir les aléas des épidémies de peste ou de choléra et où l'Eglise est au fait de sa puissance, se manifeste un incontestable besoin de pureté. Aussi l'architecture et la peinture religieuse se voient-elles investies de cette mission, grâce aux commandes effectuées par les plus hauts dignitaires ecclésiastiques et civils en direction des artistes, dont fait partie

¹ P. Cabanne, *Le scandale dans l'art*, éd. De la Différence, coll. Matière d'images, Paris, 2007, p. 35.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, op.cit., p. 35.

⁴ J.B. Thomson, *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, éd. Polity Press, Cambridge, 2000, pp. 18-20.

⁵ Cf. par. 121.

⁶ J.B. Thomson, op. cit., pp. 18-20.

Masaccio.

Thommaso di Giovanni Cassai fut surnommé *Masaccio*, signifiant "idiot" en italien, parce qu'il fut connu comme "très distrait, très en l'air, comme quelqu'un qui, ayant toute son âme et sa volonté aux choses de l'art, n'a cure de lui-même et encore moins d'autrui"¹. Familier des œuvres de Donatello et de Brunelleschi, il assiste, en 1421, à la cérémonie de consécration de l'église Santa Maria del Carmine de Florence, fondée en 1386 par le riche drapier Piero di Piuvichese Brancacci, pour honorer le saint dont il portait le prénom.

Masaccio se voit alors chargé de réaliser une fresque représentant la consécration, dont il ne reste aujourd'hui que des dessins préparatoires² mais en lesquels Vasari³ voit néanmoins la véritable naissance du portrait chez Masaccio. Et ce n'est qu'en 1424 que Felice di Michele Brancacci -neveu de Piero- commanda à Masolino da Panicale et à Masaccio, alors âgé de vingt-deux ans, la décoration de la chapelle, réalisant leur première œuvre commune, la *Sainte-Anne, la Vierge et l'Enfant*, aujourd'hui conservée aux Offices à Florence.

Mais c'est avec les fresques de la Chapelle Brancacci que s'intensifie leur collaboration, puisqu'ils peignent ensemble, de 1424 à 1427, en se partageant les scènes : Masaccio est l'auteur du *Paiement du Tribut*, de *Saint Pierre distribuant l'aumône* et de *la Mort d'Ananie*, ainsi que des *Scènes de la vie de Saint-Pierre*, du *Baptême des néophytes*, mais aussi de la fameuse fresque intitulée *Adam et Eve chassés du Paradis*, située à l'extrémité du transept droit de l'église Santa Maria del Carmine, alors que *la Tentation d'Adam* de Masolino se trouve dans la fresque supérieure gauche, soit en parfait vis-à-vis de l'œuvre de son élève.

Or ces deux œuvres sont, aujourd'hui encore, considérées comme la clef de voûte de la peinture de la Renaissance, car elles représentent la première application des théories perspectivistes brunelleschiennes. Mais elles sont également célèbres en ce qu'elles ont constitué un fameux scandale artistique.

1.1.1.2. L'objet du scandale

Plutôt que de représenter en effet, comme Masolino, des êtres longilignes et sereins, en accord avec l'harmonie antique mais sans accorder beaucoup d'importance à la

¹ G. Lafenestre, 1837-1919, auteur d'une biographie de Masaccio intitulée *La peinture italienne*, éd. Quantin, Paris, 1885.

² Conservés à Florence, Vienne et Folkestone.

³ G. Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, op.cit., pp. 284-291.

dimension psychologique, Masaccio, lui, n'hésite pas à mettre en évidence la douleur morale que constitue pour les créatures divines la conscience de leur faute : Adam s'en voile littéralement la face et Eve tente, tant bien que mal, de masquer sa féminité à l'aide de ses deux mains, tout en affichant un visage en détresse, hurlant tellement de douleur qu'il sera, au XX^{ème} siècle, rapproché du fameux *Cri* d'Edvard Munch (1893).

Au XIX^{ème} siècle, Focillon atteste de cette maîtrise quant à la représentation des émotions lorsqu'il compare le maître et l'élève en ces termes : alors que "les figures d'Adam et d'Eve (peintes par Masolino) à la chapelle Brancacci, respirent le charme des beaux nus d'Italie à l'époque qui précède la maturité historique (...) Masaccio (lui) a la lenteur des rythmes, le calme de l'espace entre les figures et cette richesse de substance qui, sans bossuer le mur, donne à la peinture la pleine et paisible autorité de la statuaire".¹ Et s'il a pu donner à sa peinture une telle autorité, c'était néanmoins en ayant le souci "de ne point copier les sculptures antiques, qui auraient fatalement enlevé à la peinture sa chaleur et sa liberté".²

Si en outre son maître Masolino fut l'auteur de "la première tentative pour ranimer la peinture par l'imitation de la vie ordinaire (...) (en copiant) des costumes italiens contemporains (...) (ou en introduisant) dans ses scènes religieuses des portraits énergiques et des figures nues d'un dessin précis, tout en conservant le paysage traditionnel des giottesques (et en montrant) dans l'architecture la connaissance de la perspective linéaire répandue par Brunelleschi"³, ce n'est qu'avec Masaccio vraiment que "le monde s'ouvre à l'action des hommes"⁴, comme en attestent ces deux pauvres humains chassés d'Eden.

Or c'est précisément cette figuration révolutionnaire qui explique le scandale qu'elle a déclenché. Il s'agit bien, en effet, d'une œuvre représentative de la Genèse biblique en ce que la figuration de deux créatures remplies de honte à la vision de leur propre nudité et de celle de l'autre correspond à des bases scripturaires incontestables. Mais c'est vraisemblablement en raison d'une nouvelle manière de rendre compte d'un thème sacré, de manière épurée, dramatique et réaliste avant l'heure, que l'œuvre de Masaccio a pu perturber la ville de Florence, un siècle seulement après les *Lamentations sur la mort du Christ* de Giotto.

Dans cette œuvre-ci en effet, les personnages exprimaient déjà réellement leur

¹ H. Focillon, *Art d'occident*, T. 2, *Le moyen-âge gothique*, éd. Armand Collin, Paris, 1965, p. 373.

² E. Bertaux, article "Italie" de la *Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Société anonyme de "La grande encyclopédie", T. 21, Paris, p. 1113.

³ *Ibidem*.

⁴ D. Arasse, *Histoires de peintures*, éd. Denoël/France-Culture, Paris, 2004.

chagrin -ce qui constituait évidemment une innovation en soi- mais leurs longues tuniques aux couleurs pastel et, surtout, l'auréole d'or portée par la Vierge, les saints et les anges, n'étaient pas sans rappeler l'art byzantin traditionnel perpétré au Moyen-âge dans la plupart des édifices religieux. En revanche, Masaccio a interprété ici, de manière inédite, la fameuse scène en refusant le jeu de l'anoblissement du sujet pour lui préférer une manière plus frappante, plus réaliste, de figurer chez Eve sa prise de conscience morale teintée de l'horreur de son geste.

Aux yeux de la papauté, trop de nouveauté risquait fort de divertir les fidèles, au lieu même de leur prodiguer l'éducation religieuse attendue. Ce n'est pourtant que deux siècles plus tard, sous le règne du bigot Cosme III de Médicis, que l'œuvre fit l'objet d'une censure, pour ne retrouver finalement son état originaire qu'en 1980, comme ce fut le cas de celle de Michel-Ange dont la fresque intitulée *Le Jugement Dernier*, a, à l'époque, été l'objet d'un véritable "scandale externe".

1.1.2. Michel-Ange et la Chapelle Sixtine : le prototype du scandale externe

1.1.2.1. L'objet du scandale

Cet édifice, construit à Rome sous Sixte IV (1471-1484) -comme le laisse entendre son nom- est fondé sur le modèle du Temple de Salomon : une unité de largeur, une unité de hauteur et deux unités de longueur. En tant que tel, il est censé matérialiser, par la rigueur de ses proportions, un ordre divin destiné à l'humanité.

Après que des artistes tels que Botticelli, Signorelli, Ghirlandaio ou Le Pérugin aient été associés au projet, c'est le pape Jules II, qui, en 1508, commande à Michel-Ange la décoration de sa voûte. Mais c'est Paul III¹ qui, en 1534, confie à Michelangelo Buonarroti la réalisation du *Jugement dernier* pour la fresque de l'autel, situé sur la face orientale de la chapelle. Michel-Ange y travaille alors sans relâche, dès l'été 1536, en commençant par effacer les fresques non achevées du Pérugin.

Et le 11 octobre 1541, c'est la découverte et l'inauguration de l'œuvre intitulée le *Jugement Dernier*, à la plus grande stupéfaction de chacun !

¹. Une divergence existe quant au nom du commanditaire, entre le Collectif intitulé *Les grands scandales de l'art. Cinq siècles de rupture, de censures et de chefs-d'oeuvre*, Beaux-Arts éditions, St Amand Montrond, 2009, qui avance le nom de Paul III (1534-1549) et celui de Pierre Cabanne, op.cit., qui avance celui de Clément VII (1523-1534).

L'œuvre est en effet constituée d'un Christ "assis, le visage horrible et féroce adressé aux damnés"¹. Et, autour de cette figure centrale et terrible, "plusieurs centaines d'anges, de saints, d'élus et de condamnés tourbillonnent nus dans l'espace de la paroi principale de la chapelle Sixtine"².

La fresque comporte effectivement plus de quatre cents personnages, bibliques pour la plupart, mais inspirés aussi de la mythologie grecque antique. Ainsi Minos, prince de l'Hadès, dont le corps est ceint d'un reptile, est-il représenté dans la partie inférieure droite de l'œuvre. Non loin de lui, le nautonier des enfers, Charon, debout dans sa barque et le regard menaçant, fait tourbillonner sa rame au-dessus des damnés. Et, si la plupart des personnages sont une référence attestée au Nouveau Testament et remontent jusqu'aux premiers temps du christianisme romain, ils sont parfois traités de manière plus hellénistique que biblique, au grand dam des contemporains de Michel-Ange.

On reproche notamment au peintre d'avoir représenté, au centre de la fresque même, un Christ au corps imberbe et musclé, jugé trop jeune et trop athlétique, voire même trop apollonien. Qu'il s'inspire abondamment des motifs et des canons grecs antiques se conçoit pourtant, dans la mesure où la Renaissance, par définition même, est une forme de retour à l'antique, concrètement remis à l'ordre du jour par les travaux de penseurs tels Marsile Ficin ou Pic de la Mirandole. Mais si l'on en croit François Dagognet, "les artistes n'ont que trop suivi les canons grecs : le Christ ne se distingue guère d'un Apollon (...) (et) sous les traits d'un adolescent -un Adonis- il choque"³.

Que Michel-Ange, au XVI^{ème} siècle, réussisse par ailleurs dans le genre du nu ne nous étonne pas puisqu'il intervient à une époque où la science anatomique s'expérimente dans l'art, qu'elle soit d'ordre pictural ou sculptural, comme en attestent déjà quelques œuvres antérieures, telles par exemple *Hercule et l'Hydre* de Pollaiuolo ou les nus de la fresque d'Orcagna au Campo-Santo de Pise par Signorelli.

En ce qui concerne la scène elle-même, elle est un modèle d'ordre et d'harmonie à la fois, à l'image même de l'édifice aux proportions rigoureuses dans lequel elle s'insère. Cette multitude de personnages est en effet disposée en quatre rangées à peu près parallèles, d'où quelques-uns seulement se détachent pour relier les masses les unes aux autres. En plus de cette symétrie horizontale, la fresque propose, en outre, une symétrie verticale : les

¹ G. Vasari, cité in Collectif, p. 22.

² Collectif, op.cit., p. 22.

³ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 52.

personnages de la partie droite suivent un mouvement descendant en direction des enfers, tandis que ceux de la partie gauche connaissent une ascension vers le ciel. Globalement donc, ces derniers, à l'état de squelettes dans la partie inférieure gauche de la fresque, vont "reprendre corps" au sens littéral, jusqu'à être accueillis par les mains secourables des habitants du ciel. A l'opposé, les réprouvés sont entraînés dans les abîmes par les démons et connaissent les horreurs des supplices puis la déliquescence des corps.

La composition enfin est particulièrement étudiée en ce que les personnages centraux sont la parfaite illustration de l'acte même du jugement dernier : les anges font retentir les trompettes apocalyptiques et, au-dessus d'eux, ce sont les martyrs et les saints, qui, le regard inquisiteur, sont en attente du verdict divin. Même la Vierge, aux côtés du Christ, semble pencher la tête en signe de résignation. Le juge suprême, de son côté, lève le bras droit et regarde vers la gauche en direction de ceux qu'il décide de damner, alors que, de sa main gauche, il semble inviter les élus à rejoindre le ciel, par un mouvement ascendant. Les deux lunettes supérieures ne participent pas à ce mouvement général mais esquissent, en profondeur, les scènes de la Passion avec à gauche, la Croix et à droite, la colonne de la Flagellation.

Or cette interprétation semble convenir parfaitement à son commanditaire, qui voit en Michel-Ange un artiste qui "orne amplement son siècle"¹. Mais elle sera le plus souvent jugée inconvenante, au seizième comme dans les siècles suivants, par les véritables acteurs du scandale, qui sauront user de leur haute autorité pour faire valoir leur désaccord. Qu'il s'agisse en effet de critiques tels que l'Arétin ou Gilio de Fabriano, de religieux tel Paul IV, ou d'artistes mêmes, tels Le Greco ou Vasari, tous contribuent, d'une manière ou d'une autre, à nourrir le scandale autour du *Jugement Dernier*.

1.1.2.2. Les véritables acteurs du scandale

Bien qu'il soit évident que le premier acteur du scandale soit le créateur de l'œuvre lui-même, la distinction opérée par Etienne Souriau nous sert à préciser ici que, s'il s'agit d'un scandale externe, il ne s'agit pas pour autant d'un scandale volontaire. Il y a fort à penser en effet que ce sont les influences multiples, tant au plan de la forme que du contenu, qui ont permis à Michel-Ange de nous donner cette version du *Jugement* et pas une autre.

¹. G.G. Bottari, *Recueil de textes sur la peinture, la sculpture et l'architecture écrites par les grands maîtres et les plus illustres amateurs*, Rome, 1754, trad. Louis Joseph Jay, Paris, 1817, p. 44.

Mais, comme nous venons de l'indiquer, les vrais acteurs en sont les personnages influents de l'époque et même des époques suivantes.

Il s'avère qu'en ce pieux seizième siècle, les moralistes sont légion, comme en atteste la visite du pape Paul III, accompagné de son maître de cérémonies, Biagio de Cesena, alors que les échafaudages masquent encore la fresque. A ce moment-là, ce dernier estime en effet qu'il est "inconvenant d'avoir fait dans un lieu si noble tant de figures nues qui montrent même leurs parties honteuses (et que ce n'est) pas un ouvrage pour la chapelle du pape mais pour des bains publics ou des auberges"¹.

Michel-Ange alors, fortement contrarié par cette remarque, décide, pour se venger, de le représenter "sous la figure de Minos en enfer avec un grand serpent autour des jambes au milieu des diables. Messire Biagio eut beau insister auprès du pape et de Michel-Ange pour que cela soit supprimé, le détail a subsisté avec son témoignage, comme on peut le voir"². De son côté, Paul III n'avait pas manqué de lui faire savoir... qu'il avait "autorité au ciel et sur terre, mais pas aux enfers"³.

En ce qui concerne par ailleurs la personne de L'Arétin, "polygraphe satirique et licencieux (et) maître-chanteur cynique"⁴, celui-ci rédige, le 15 septembre 1537, une fameuse lettre⁵ où il complimente l'auteur de la fresque sur son œuvre en général, par ces mots pour le moins élogieux : "Je dois vous considérer avec un grand respect, puisque le monde a plusieurs rois, et qu'il n'a qu'un seul Michel-Ange". Mais il lui fait également savoir, en même temps, sa propre interprétation de la scène, où il croit percevoir, "au milieu des êtres innombrables, l'Antéchrist (...) (et) que l'on doit trembler en voyant l'ouvrage de Buonarrotti, comme l'on tremblera le jour du jugement dernier"⁶.

Michel-Ange lui répond alors, très courtoisement, que la fresque du *Jugement* est pratiquement terminée et qu'il ne pourra donc malheureusement pas se "servir des trésors de (l') imagination (de son commentateur)"⁷. Prenant néanmoins bonne note, en fin de lettre, de la décision prise par le critique de ne plus jamais venir à Rome, mais ne mettant néanmoins pas en doute son désir de venir admirer la fresque... il donnera pourtant les traits mêmes de l'Arétin à son Saint-Barthélémy se défaisant de sa propre peau !

¹. G. Vasari, cité in Collectif, p. 24.

². Cité in Collectif, op.cit., p. 24.

³. *Ibidem*.

⁴. P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op.cit., p. 41.

⁵. G.G.Bottari, *Recueil*, op.cit., pp 56 à 60.

⁶. *Ibidem*, p. 60.

⁷. *Ibidem*.

Et en avril 1545, de nouveau, Pietro Aretino lui fait parvenir son souhait le plus cher de recevoir quelques dessins dont les chambres des rois, selon ses dires, sont à peine dignes !¹ Mais ne recevant pas de réponse à sa lettre, il lui en adresse une autre, plus virulente, au mois de novembre suivant, où ses éloges habituels se transforment littéralement... en accusation d'impiété et d'irréligion : ne connaissant pourtant de l'œuvre que le dessin d'ensemble puisqu'il n'a pas lui-même quitté Venise, l'Arétin juge l'œuvre de Michel-Ange "impudique et lascive", étalant des nudités dans le plus grand temple de Dieu et sur le premier autel du Christ même. Et finit par se déclarer atteint personnellement, dans sa décence et dans sa foi et, dès l'année suivante, soit en juin 1546, écrit au graveur Eneas Vico que, par le scandale de son œuvre, l'auteur du *Jugement* mériterait d'être classé parmi les luthériens ! Argument qui s'avère rédhibitoire aux yeux du pouvoir religieux de l'époque.

En outre, comme nous l'avons annoncé, les artistes eux-mêmes ne se montrent pas toujours solidaires de leurs semblables et peinent parfois à défendre la cause de la liberté créatrice. Ainsi en est-il du Gréco : tour à tour jugé "fou" ou "manquant de goût", au point de se voir refuser *Le Martyre de Saint-Maurice* par le roi Philippe II, son propre commanditaire, mais qui ne manquera pourtant pas de suggérer à Michel-Ange de remplacer le *Jugement* par une "composition modeste et décente, et non moins bien peinte que l'autre"².

Et Vasari lui-même, qui fut habituellement un fervent admirateur de Michel-Ange, n'a pas su cette fois l'encourager dans la poursuite de cette œuvre "inconvenante". Il faut pourtant préciser, à la décharge de Giorgio Vasari, qu'entre la première et la seconde édition des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, c'est-à-dire entre les années 1550 et 1568, la publication du décret portant sur la responsabilité des artistes en matière de bienséance picturale conduisit son auteur à "moraliser son dire", au détriment de considérations esthétiques pures.

Et à la même époque encore, c'est Gilio de Fabriano, prêtre et écrivain dogmatique au service de la Contre-Réforme qui publie, en 1564, ses *Due Dialoghi*. Or ces dialogues sur les erreurs et les abus des peintres comportent de nombreuses allusions à l'œuvre de

¹. Le traducteur du *Recueil* de 1817 fait à ce propos, en note de bas de page 61, des commentaires assez désobligeants à l'égard des abus de pouvoir de l'Arétin puisqu'il précise que "les rois, afin de le rendre favorable dans ses écrits, lui envoyaient des cadeaux ou des sommes considérables (...) c'est ainsi (même) que Michel-Ange, le Titien, Salviati et tous les autres artistes renommés achetaient, par des dessins ou par des tableaux, sa protection".

². P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op.cit., p.41, (cité in).

Michel-Ange et à sa vision jugée iconoclaste, aux antipodes mêmes de l'orthodoxie iconographique dérivée des textes sacrés : un Christ athlétique et imberbe plus proche du dieu grec de la beauté que de celui des chrétiens, des anges sans ailes que l'on peut difficilement discerner des démons, ainsi que des poses indécentes, telle celle de Saint-Blaise ou de Sainte-Catherine de Sienne, sont autant "d'erreurs artistiques" reprochées par le censeur.¹

Mais c'est évidemment le pouvoir ecclésiastique qui se montre le plus virulent à l'égard de cette œuvre. Malgré le fidèle soutien que l'artiste reçoit de Paul III d'abord, puis de Jules III (1550-1555) ensuite, l'arrivée de Paul IV (1555-1559) sur le trône pontifical a bien failli être fatale pour le *Jugement*.

A l'injonction de "rendre convenable" son œuvre, Buonarroti rétorque au pape que c'est à lui de faire "du monde un endroit convenable, et la peinture suivra vite le même chemin"². Or cette réplique péremptoire, il faut le préciser, suffit à décourager l'entreprise du haut dignitaire de l'Eglise, lequel charge néanmoins le peintre Daniele Ricciarelli de Volterra, ami et admirateur de Michel-Ange, de recouvrir, malgré lui, la nudité de quelques figures, au point qu'il gagnera le surnom de *el braghettone*, signifiant "le caleçonneur". A la mort de Ricciarelli d'ailleurs, alors que Pie V est le chef de l'Eglise catholique, (vers 1566) c'est Girolamo da Fano, un autre peintre, qui se voit chargé de retoucher d'autres personnages du *Jugement*.

C'est dans cet esprit encore que le pape Grégoire XIII (1572-1585) qualifiera l'œuvre "d'amas d'obscénités et faquinerias" et tentera de lui substituer une tapisserie de Lorenzo Sabbatini mettant en scène un paradis.³

L'artiste, heureusement, n'aura pu voir son œuvre ainsi vandalisée puisqu'il est mort le 18 février 1564, quelques jours seulement après la décision du Concile de Trente de voiler les corps les plus obscènes de la fresque, de même évidemment qu'il n'aura pu assister à la réhabilitation de sa fresque originale. Car, comme pour l'œuvre de Masaccio, une vaste entreprise de restauration du *Jugement dernier* aura lieu de 1980 à 1994, parvenant à "décaleçonner" les personnages que deux peintres du XVIème siècle avaient voilés. Cette remise en état parviendra d'ailleurs à faire émerger de "l'épaisseur brumeuse de la crasse

¹. F. Coste, "Le corps de la Sixtine", in *Tracés*, N° 2, éd. ENS, janvier 2003, mis en ligne le 11 mai 2009, <http://traces.revues.org/index4147.html>.

². P. Cabanne, *Le scandale dans l'art*, op. cit., p. 40.

³. *Ibidem*, p. 42.

séculaire (...) le savant coloriste".¹

Malheureusement pourtant, l'œuvre réhabilitée dans sa version originale ne sera pas mieux accueillie après sa restauration puisque, si la nudité ne s'avère plus choquante dans le monde occidental contemporain, ce sont précisément ces couleurs originaires qui alimenteront la polémique, jusqu'à être qualifiées de "maquillage super-star"² par certains de leurs contemplateurs de la fin du XXème siècle !

Il semble qu'à travers ces deux exemples d'œuvres de la Renaissance, deux causes au moins d'indignation soient propres à déclencher un scandale artistique : au XVème siècle, un excès de réalisme quant à la description des sentiments humains et, au XVIème, l'obscénité de l'œuvre.

De façon générale il apparaît que, parmi les multiples causes qui justifient le plus souvent, aux yeux des critiques, l'attitude de rejet, celle qui concerne la manière, la touche personnelle créatrice, soit quasiment générale dans la mesure où elle met en cause les "canons" en vigueur à une époque donnée.

1.2. Des causes du scandale

1.2.1. Canons, normes et transgressions

Le *canon*, en grec la "canne", est le mètre utilisé par l'artisan et par extension, la "règle" comme élément de référence stable³. On parle ainsi de canons liturgiques, monastiques, grammaticaux ou juridiques, mais aussi de canons esthétiques. Si le terme de canon existe aussi en musique, dans un sens spécifique, c'est en architecture, en peinture et en sculpture qu'il prend son sens de référence esthétique, dès l'Antiquité, au point qu'il donnera lieu à des ouvrages théoriques. Aussi l'Égypte usait-t-elle déjà du module, unité de mesure de base fixe qu'il suffisait de multiplier pour réaliser une architecture ou une sculpture, l'ensemble aboutissant au résultat que nous connaissons, à une allure géométrique et figée des édifices ou des corps, dont la fonction essentielle était de rendre compte du caractère immuable des êtres et des choses.

Avec le fameux *Canon* du sculpteur Polyclète d'Argos, dès le Vème siècle avant Jésus-Christ, il ne s'agit plus d'une multiplication mécanique des dimensions de base, mais

¹ P. Cabanne, *Le scandale dans l'art*, op. cit., p. 43.

² *Ibidem*.

³ E. Souriau, op. cit., p. 301.

d'une articulation organique des éléments les uns avec les autres : grâce au module que représente le dactyle, soit la phalange d'un doigt, l'artiste peut calculer, de manière précise, quelle dimension accorder à telle ou telle partie du corps.

Ainsi, par exemple, la hauteur de la tête représente-t-elle le 1/8 de la hauteur totale du corps et la moitié de la longueur du torse et de la largeur des épaules et, avec le torse, elle égale la hauteur des jambes¹. C'est alors la symétrie résultant de l'harmonie produite par la correspondance des parties en rapport avec le tout, mais aussi la justesse de ces proportions, ainsi que "l'eurythmie" -soit la figuration objective d'un corps idéal- qui concourent à la beauté de l'œuvre, à sa vérité et à son pouvoir de séduction.

En tant que "déformation cohérente imposée au visible"², c'est cette vision grecque spécifique qui marque toute l'époque hellénistique, Rome y compris, pour reprendre littéralement vie dans l'Italie de la Renaissance. Aussi Vitruve est-il remis au goût du jour par les architectes de la Renaissance. Aussi Brunelleschi et Alberti usent-ils de mesure pour l'expérimentation et la théorisation des lois de la perspective géométrique. De même, d'autres savants ou artistes de la Renaissance s'essaieront-ils à retrouver des correspondances entre les proportions du corps humain, les nombres mystiques et les intervalles musicaux en rapport avec la doctrine pythagoricienne : Luca Pacioli préconise ainsi d'utiliser la "section d'or" dans son œuvre intitulée *De Divina Proportione*, comme Albert Dürer, dans son *Traité des Proportions*, cherche à élaborer une taxinomie des types de corps humains caractéristiques basés sur des types caractériels. Et Léonard de Vinci, de son côté, tente d'approcher au plus près la structure anatomique humaine, s'essayant à retracer, dans ses *Carnets*, les résultats de ses dissections.

Or ces canons classiques furent refusés par l'art byzantin, ainsi que par l'art médiéval qui s'est nourri de ce dernier. L'abandon des motifs antiques, tels que les sculptures de nus mythologiques notamment, avait en effet des raisons religieuses, l'art médiéval supposant d'abord l'exploitation de motifs religieux inspirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament, dans le but notoire d'instruire les populations qui assistaient aux offices. Cette finalité imposait entre autres une vision recentrée sur le divin, accordant une moindre place à la splendeur corporelle humaine.

Aussi, par exemple, le fameux canon byzantin, formulé dans le *Manuel du Mont Athos*, préconise-t-il un module choisi, non plus comme dans l'art grec, de manière objective et selon un idéal esthétique de fidélité à l'apparence, mais dans une visée

¹ E. Souriau, op.cit., p. 303.

² M. Merleau-Ponty, "Le langage indirect et les voies du silence", in *Signes*, éd. Gallimard, Paris, 1960, p. 97.

spirituelle : dans la mesure où c'est la tête qui est le siège de l'esprit, c'est elle qui est choisie comme unité de référence. En outre, c'est en raison de l'importance accordée par le christianisme au chiffre trois, que la face humaine se voit divisée en trois -comprenant souvent l'auréole- dont le nez est l'unité de base.¹

Les canons supposaient également, au plan de la forme, de n'avoir recours à la figuration de la nudité ou de la quasi nudité que dans des situations extrêmement rares mais inévitables, telle celle de la Crucifixion. Or ce thème religieux, en soi, ne constitue pas le moindre des problèmes artistiques à résoudre à cette époque, si l'on en croit notamment François Dagognet. Pour lui en effet, "on tient pour irrespectueux ce qui met en évidence la chair meurtrie et saignante, voire le corps dans sa nudité. L'artiste reste (ainsi) fidèle au passé légendaire, aux splendeurs de l'art et de l'esprit hellénique (les Apollons, triomphants et lumineux), à la majesté d'un Christ-Roi (déjà pancreator). Il se refuse (alors), malgré lui, à la scénographie d'un "dieu mort". Il dévoie, en conséquence, superpose, se borne à reprendre la tradition et manque le surnaturel"².

Il apparaît donc que, pour ce qui concerne l'œuvre de Michel-Ange, le reproche essentiel réside dans la part trop importante accordée au nu, comme dans celle de Masaccio où c'est également la nudité qui est visée. Dans ces deux œuvres en outre, il s'agit bien d'un dépassement des canons médiévaux puisque les visages d'Adam et du Christ notamment échappent totalement à la stylisation de l'icône byzantine, voire à son abstraction, du fait qu'ils sont particulièrement incarnés. Leurs contemporains ne pouvaient donc que se montrer choqués par cette figuration nouvelle, à une époque où la norme restait encore, dans l'Italie du Nord au moins, inspirée de la tradition gothico-byzantinisante transmise par Cennino Cennini (1370-1440) et qui a perduré jusqu'à Ghiberti, Filarète ou Pomponius Gauricus (1481-1530).³

En outre, de même que le terme d'origine grecque *canon*, celui de *norma*, désigne en latin une équerre servant à tracer des lignes selon un angle donné et, au sens figuré, un principe traçant une ligne d'action. Il est donc le garant esthétique pour tout artiste qui consent à s'en inspirer. Et si la portée de ces canons ou de ces normes peut, comme nous l'avons évoqué, être fluctuante dans l'histoire, c'est la reconnaissance de leur efficacité qui contribue à les constituer comme passage obligé vers la beauté artistique. Aussi la papauté

¹. E. Souriau, op.cit., p. 304.

². F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 53

³. *Ibidem*.

du XVI^{ème} siècle, par exemple, ne peut-elle considérer que la représentation du Christ proposée par Michel-Ange soit dans les normes habituelles de l'époque, même si elle ne peut justifier sa désapprobation que par le non-respect des Ecritures.

Ceci pose alors la question de la création artistique, de son rapport à la liberté¹ et à la technique, ainsi qu'à l'Autre de sa réception. Parler de normes artistiques, appliquées par exemple à la technique des proportions et à sa fonction dans la réalisation de l'œuvre la plus belle et la plus originale qui soit pourrait, en effet, passer pour un non-sens. Car la norme, en tant que préalable à toute action, se trouve en contradiction avec la liberté créatrice. C'est même la raison pour laquelle Friedrich von Schiller, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, fait de l'art un apprentissage de la liberté et une sorte de devoir créatif lorsqu'il affirme que : "l'artiste est certes le fils de son époque, mais malheur à lui s'il devient son disciple, ou, qui plus est, son favori".²

Or, c'est bien grâce à la pratique assidue de son art, grâce à la répétition d'exercices de mesure, de dessin et/ou de travail de la couleur que le peintre parvient à une telle connaissance technique de son art qu'il peut alors tenter de s'en éloigner et de rechercher d'autres moyens de s'exprimer, c'est-à-dire de créer véritablement, d'innover, bref d'atteindre à l'exemplarité qui, elle-même, fera école et sera peut-être même à l'origine de nouveaux canons. Ce sont donc les règles, limitant, dans un premier temps, le geste créatif à l'apprentissage du dessin et du mélange ou de l'application de la couleur à une série de gammes, comme on le dit à propos de musique, qui donnent l'aisance et l'opportunité d'inventer. La technique ne serait donc point tant une contrainte qu'une obligation que l'artiste, s'il est exigeant, se donne à lui-même.

Il est manifeste par ailleurs que la liberté artistique exige une belle énergie et une belle volonté mais que c'est précisément, si l'on en croit encore Schiller, "cette énergie du caractère au prix de laquelle on achète ordinairement la culture esthétique (qui) est le ressort le plus puissant de tout ce qu'il y a de grand et d'excellent dans l'homme".³ Malgré les codes, les normes et les valeurs donc dans lesquels l'artiste baigne, il se fait fort d'en jouer.

Il peut, le cas échéant, se montrer immoral, mais pas nécessairement amoral puisque des convictions personnelles peuvent s'ajouter à des considérations esthétiques. Il peut également prendre du plaisir à tordre le concept de vérité, artistique ici, jusqu'à en faire

¹ Cf. aussi Première Partie, par. 322.

² J.C.F. Von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1943.

³ *Ibidem*.

émerger l'exact contraire de ce que les siècles précédents se sont acharnés à montrer, notamment la figuration représentative et idéalisée. Se jouant alors des canons classiques pour les amener à des mutations et dépassements, tant au plan technique qu'idéologique, il ne se laisse guider que par son intuition créatrice, quitte à prendre le risque du scandale déclenché par son geste aussi novateur que "transgressif".

Du latin *transgressio*, désignant l'action de "passer de l'autre côté", de "traverser" ou "dépasser une limite", le terme de transgression est directement en rapport avec l'idée d'enfreindre un ordre, une règle ou une loi. Dans les deux œuvres qui nous préoccupent jusqu'à présent, ce sont les canons en vigueur jusqu'à elles qui se voient dépassés, en raison de la liberté prise par Masaccio et Michel-Ange de passer outre la forme de loi qu'ils représentent. Mais si le sens psychologique de transgression évoque généralement un comportement régressif, sa manifestation appliquée à l'esthétique constitue davantage une progression, bien que celle-ci ne soit vraiment attestée que dans les siècles qui suivent la publication de l'œuvre initialement transgressive.

C'est donc dans un inévitable mouvement lié à l'histoire que la culture connaît, dans son versant artistique également, des phases d'opposition, de transgression des interdits qui sont la marque même de l'humain, comme nous l'enseigne George Bataille pour qui "la transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale"¹. L'interdit, certes, reste aussi "fermement intangible" mais la transgression en constitue "toujours le complément attendu, comme un mouvement de diastole en complète un de systole, ou comme une explosion est appelée par une compression qui la précède"².

Car la fonction de cette transgression organisée est de limiter l'interdit pour le maintien d'un monde viable, dont les pouvoirs politiques et religieux sont ordinairement les garants. On ne s'étonnera pas alors qu'à l'époque historique moderne, à partir de la Renaissance, l'esprit du christianisme et, plus encore, celui de la Contre-Réforme catholique, veille à imposer le respect de la loi et la préférence absolue du Bien sur le Mal.

On comprendra aussi que la réception de ces œuvres de Masaccio et Michel-Ange ne leur ait pas été unanimement favorable dans l'Italie des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles et que les artistes eux-mêmes aient éprouvé quelques difficultés à s'affranchir d'une tutelle morale, à une époque où n'existait pas encore le "paradoxe permissif" décrié par Nathalie Heinich consistant "à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire

¹. G. Bataille, *L'érotisme*, éd. De Minuit, coll.10/18, Paris, 1957, p. 72.

². *Ibidem*, p. 72.

avant qu'elle n'ait été sanctionnée par les réactions du public"¹.

L'intuition créatrice en effet, en ce haut siècle de prépondérance ecclésiastique que représente le XVI^{ème} siècle, se voit au contraire sévèrement réprimée en raison de l'excessive liberté prise par des artistes tels que Fra Bartolomeo, Le Corrège, Pontormo, Lotto ou Le Greco quant à l'interprétation des textes.

1.2.2. Fra Bartolomeo, Le Corrège, Pontormo, Lotto et Le Greco sujets et objets de scandale

Lorsque Baccio della Porta d'abord, impressionné par le dominicain et prédicateur Jérôme Savonarole, endossa lui-même l'habit ecclésiastique, en 1500, sous le nom de Fra Bartolomeo, il devint alors un peintre dévot de talent. Il s'essaya même à faire des nus, comme nous le rapporte Vasari : "Pour prouver (qu'il savait faire des nus) il fit un *Saint Sébastien* nu aux couleurs semblables à celles de la chair, dont la grande douceur d'expression s'harmonise avec la beauté du corps, ce qui lui valut les louanges de tous les artistes"². Or cette œuvre, peinte vers 1514 -aujourd'hui disparue mais dont nous avons connaissance grâce à la copie réalisée par Zacchia il Vecchio en 1526- fut exposée dans une église de Florence.

Mais, en cette époque où l'on n'est pas si loin des "bûchers de vanité" inaugurés par Savonarole, on estima que "l'œuvre portait au péché celles qui le regardaient"³; elle quitta donc l'église pour être exposée provisoirement dans la salle du chapitre, avant d'être offerte au roi de France. Car même si le saint "au corps glorieux et au sexe à peine dissimulé par un périzonium transparent (...) est tout à fait orthodoxe et correspond à cette incarnation figurative de Sébastien qui, à partir de 1450, a envahi les églises d'Europe en raison du statut de protecteur du saint contre la peste"⁴, "les spectacles lascifs d'hommes nus peuvent contaminer l'esprit des femmes (...) il ne faut pas qu'il (Sébastien) se montre nu, beau, charmant et blanc comme il l'était, et comme le peignit jadis Fra Bartolomeo"⁵.

La réception du *Saint Sébastien* de Fra Bartolomeo incarne pourtant une forme de paradoxe en ce qu'il représente un personnage sacré pourvu de qualités physiques et morales incontestables mais que c'est en raison même de celles-ci que le tableau est jugé

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, éd. de Minuit, Paris, 1998, p. 338, Cf aussi Quatrième Partie, par. 141.

² G. Vasari, cité in Collectif, p. 14.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ P. Lomazzo, cité in Collectif, p. 15.

inconvenant. La représentation conventionnelle de ce saint, en homme nu habité par la grâce comme l'indique son regard tout tourné vers l'ange et le ciel, est en effet jugée "trop charmante" et sans doute aussi "trop nue", puisqu'un simple voile a la prétention de recouvrir son sexe.

Or, si l'on compare cette œuvre avec celle du Pérugin, actuellement au Louvre, on retrouve ce même regard inspiré par la grâce, mais le corps du saint y est incontestablement moins musclé et moins débordant de virilité que celui peint par Fra Bartolomeo. On conçoit alors que son *Saint Sébastien* ait pu passer pour répréhensible en tant qu'objet de désir sexuel féminin... ou masculin. Mais c'est pour une toute autre raison pourtant que l'œuvre de Pontormo fut jugée transgressive.

C'est en 1526 que Jacopo Carrucci, dit Pontormo, réalise une *Descente de croix* à Santa Felicità, dans la ville de Florence toujours. Mais celle-ci est jugée blasphématoire en ce que "la composition pyramidale échelonne les attitudes outrées, les gestes désordonnés, les allongements et les torsions des corps androgynes aux regards hagards dans des coloris acides roses et bleus"¹. C'est ici son approche maniériste, tant dans l'exagération des caractères que dans le choix des couleurs, qui produit ces effets de bizarreries et, par voie de conséquence, de rejet.

Si le bleu² en effet ne devient que tardivement "la couleur de Marie", avec Stefan Lochner notamment qui, en 1450, peint sa fameuse huile sur bois de chêne intitulée *Madone à la roseraie*, on conçoit aisément que le peintre ait souhaité user de cette symbolique pour ce personnage notoire. Mais à l'époque, on devait admettre plus difficilement que Joseph d'Arimathie, supportant, en position accroupie, le Christ supplicié sur ses épaules mêmes, arbore une peau de couleur parfaitement rosée sur la moitié supérieure de son corps, tranchant avec la couleur chair de son visage et de ses jambes. La facture du tableau est donc jugée trop personnelle, comme celle de son compatriote Le Corrège.

Avec Antonio Allegri, dit Le Corrège, c'est à Parme que le scandale éclate car son exécution de l'*Assomption*, dans la coupole de la cathédrale, ne correspond pas à la

¹. Collectif, op. cit., p. 45.

². Le terme grec désigne en effet le " glauque". Puis Rome jugera les vêtements bleus ridicules et ceux-ci ne seront portés que par les paysans, jusqu'au XII^e siècle environ. Le bleu n'accèdera donc que tardivement à sa noblesse, et même très tardivement avec Novalis et Kandinsky. Cf Michel Pastoureau : *Bleu, histoire d'une couleur*, éd. Du Seuil, Paris, 2000.

commande qui en a été faite, en 1522. Pour la première fois en effet que le trompe-l'œil intègre l'art ecclésiastique, celui-ci fut comparé à une "mare aux grenouilles"¹, tant les personnages de la scène sont nombreux et virevoltants. A cette époque déjà, c'est "l'étrangeté qui crée le scandale, l'art (lui) est communication, il n'est pas répulsion, d'où le rejet de ce qui dérange ou ce qui choque une société affermie dans sa vision ou sa croyance".²

Cinq siècles avant notre époque donc, des phénomènes de rejet artistique se manifestent déjà, à cette différence près que celui-ci émane des autorités religieuses et princières commanditaires des œuvres, mais pas du "public", c'est-à-dire des fidèles, qui n'ont souvent ni la connaissance des œuvres ni la parole en ce domaine. Existe alors, en parallèle, un art destiné à la Cour royale et un art destiné à la Cour pontificale, laquelle n'a pas su, en l'occurrence, apprécier la nouveauté de l'interprétation de *l'Assomption* par le Corrège, en bref sa "manière"³, s'empressant de décommander sa décoration du chœur de la cathédrale de Parme.

Avec Lorenzo Lotto et Le Greco, la facture artistique de leurs œuvres s'avérera également si novatrice qu'elles feront d'abord l'objet de critiques négatives.

La manière propre à Lorenzo Lotto lui sera en effet reprochée lorsqu'il peindra, dans les années 1534-1535, son *Annonciation* de Santa Maria Sopra Mercanti de Recanati : c'est en effet dans un décor incongru, avec des personnages aux gestes incongrus également qu'il nous donne à voir ce célèbre volet du christianisme : l'ange y est échevelé, agité, Dieu le père ne l'est pas moins et la scène habituelle, toute faite de recueillement, nous montre une Vierge remuante, implorante et même névrotique⁴. Et c'est cette teneur inopportune même - à laquelle s'ajoutent un chat qui traverse la scène et des objets domestiques tels qu'un livre, une chandelle et un sablier- qui transgresse les règles et les codes traditionnels : il n'y a ici plus aucune idéalisation ni intellectualisation du motif.

C'est précisément ce qui fera dire à Stendhal que "Lotto fut au nombre des peintres les plus ingénieux à trouver de nouveaux partis, de nouvelles compositions pour des sujets d'autel si souvent rebattus"⁵. Or cette œuvre trop novatrice, jugée peu noble par son siècle, est précisément l'une des causes de l'absence de reconnaissance de son auteur et des

¹ P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op. cit., p. 47.

² *Ibidem*.

³ Cf. par. 2112.

⁴ L. Felici, *Encyclopédie de l'art*, éd. Le Livre de Poche, coll. Pochothèque Garzanti, Paris, 2000, p. 602

⁵ P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op.cit., p. 46.

conséquences financières qu'il a eues à subir, soit autant d'aléas qu'un artiste comme Le Greco endura aussi personnellement.

Avec Domenico Theotokopoulos en effet, dit Le Greco parce que d'origine crétoise, c'est encore le reproche de bizarrerie et, même plus, de folie, qui lui est adressé, faisant de lui le peintre le plus décrié avant Cézanne¹. Dans la forteresse catholique que représente Tolède sous la contre-réforme espagnole, le peintre reçoit évidemment des commandes d'œuvres religieuses mais qui déplaisent, tant au niveau des juxtapositions de couleurs que du dessin lui-même. Dans son œuvre de 1580-1582 par exemple, intitulée *Le martyr de Saint-Maurice*, figurent au premier plan quatre légionnaires romains au buste surdimensionné et vêtus de tuniques superposées aux couleurs franches, telles celles de Maximien, au centre, qui arbore une sorte de dalmatique bleue recouvrant une tunique rouge vif.

Car Le Greco pratique un dessin particulier de la silhouette humaine, fait d'étirement des bustes vers le haut -sans doute inspiré par la tradition byzantine dans laquelle il a baigné- tout comme il use de couleurs franches sans dégradés et de l'absence de profondeur générale du tableau. Et c'est cette facture, constituant autant de méconnaissance apparente du beau idéal de la Renaissance, qui lui a valu d'être qualifié "d'extravagant" par l'Inquisition à son époque même, de "malade" par Théophile Gautier en visite à Tolède en 1840, "d'astigmat" par Maurice Barrès² et "d'astigmat atteint de strabisme" par un oculiste de ses contemporains³.

Au vu donc de ces quelques exemples empruntés à l'art pictural de la Renaissance, une contradiction au moins apparaît entre la commande expresse formulée par les autorités religieuses et leur rapide désenchantement, voire leur refus manifeste de l'œuvre terminée. Ces commandes en effet, destinées à d'illustres édifices religieux, ne pouvaient être confiées à des peintres inconnus de l'époque. Dans la mesure pourtant où la reconnaissance artistique va de pair avec une certaine renommée, gagnée grâce à des œuvres étonnantes de beauté et d'originalité, on peut se montrer surpris que ce soit précisément un excès d'originalité qui soit à l'origine du discrédit même de ces peintres.

Car il est reproché au Corrège son "étrangeté", à Pontormo sa "manière outrée", à

¹ P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op. cit., p. 53.

² M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, éd. Emile-Paul, Paris, 1911.

³ Dr G. Beritens, "Pourquoi Greco peignit comme il peignit", in *Per Eses Mundos*, Madrid, 1912.

Lotto "l'introduction d'objets insolites", et au Greco son "extravagance". Il apparaît donc que ce soit toujours la facture personnelle, la "manière"¹ qu'ils apportent à l'interprétation des textes sacrés qui soit la cause officielle de leur discrédit avec, à charge supplémentaire pour Fra Bartolomeo, la connotation sexuelle, également reprochée à Masaccio et Michel-Ange.

"L'instrumentalisation de la morale"² est en effet, à cette époque, permise par son contexte religieux catholique même, sachant, rappelons-le, que tout geste de censure compte sur l'assentiment du public quant à la transgression de ses propres valeurs morales et au châtement qui lui incombe.

1.3. Des effets du scandale sur la censure

1.3.1. Art et censure religieuse

Du latin *ensor* signifiant "magistrat" et, en son sens figuré, "celui qui blâme", la censure désigne la limitation arbitraire ou doctrinale de la liberté d'expression de chacun. Aussi le poste de censeur, créé à Rome en -443, avait-il pour but de maintenir les bonnes mœurs.

En ce qui concerne la condamnation doctrinale, c'est la *Bible*, et plus précisément le *Lévitique*, rédigé au sixième siècle avant Jésus-Christ, qui interdit le blasphème en ces termes : "Tout homme qui maudit son Dieu encourra son péché et celui qui blasphème le nom de Iahvé sera mis à mort"³. En ce qui concerne la limitation arbitraire, celle-ci passe par l'examen d'un détenteur du pouvoir, qu'il soit d'ordre étatique ou religieux.

Or, dans le développement qui nous intéresse ici, nous nous consacrerons spécifiquement à la limitation doctrinale et arbitraire religieuse, bien que celle-ci ait naturellement des points communs avec les interdits émanant d'autorités civiles telle la monarchie de droit divin incarnée par François 1er, qui, en 1534, ordonna une chasse aux hérétiques. Et c'est dans le but de mieux saisir les tenants et aboutissants de la censure religieuse qui a frappé l'art depuis la Renaissance, qu'il nous faut brièvement en préciser le contexte.

¹. Cf. par. 2112.

². D. de Blic et C. Lemieux, "Le scandale comme épreuve. Eléments de sociologie pragmatique", in *Politix*, N° 71, éd. Hermès Sciences, 2005, p. 25.

³. *Lévitique*, XXIV, 15-16, in *La Bible de la Pléiade*, trad. E. Dhorme, éd. Gallimard, Paris, 1956, p. 368.

Pour que l'Eglise catholique puisse voir le jour, puis se maintenir en place, elle a nécessité un certain nombre de mesures ayant pour but d'éradiquer les menaces hérétiques à l'égard du dogme chrétien. Ainsi le Concile de Nicée, par exemple, constitue-t-il, en 325, le premier concile œcuménique, dirigé par l'empereur Constantin le Grand, dont le but est notamment de discréditer Arius, prêtre d'Alexandrie, qui, dans son écrit intitulé *La Thalie*, conteste l'identité des trois personnalités divines, se rendant ainsi passible d'hérésie. Dès lors, s'installe une méfiance à l'égard d'ouvrages jugés transgressifs.

Bien plus tard, au début du XV^{ème} siècle, l'arrivée de l'imprimerie -contribuant, au siècle suivant, à la propagation du protestantisme grâce à la diffusion des livres de Luther et Calvin- incite les autorités religieuses à créer un cadre plus solide à la censure. Aussi le pape Alexandre VI Borgia décide-t-il, en 1501, qu'aucun livre ne pourra être imprimé sans l'accord de l'évêque ou de son vicaire. Il nomme alors des *censores librorum*, des censeurs littéraires, chargés de vérifier que rien dans les ouvrages publiés ne s'oppose à la foi, puis d'en valider la publication par le décret d'un *nihil obstat*, indiquant par là qu'aucun obstacle ne s'oppose à la parution de ceux-ci.

Dans une seconde étape, c'est le Vatican qui donne l'autorisation d'imprimer, concrétisée par la formule *imprimatur*, signifiant "qu'il soit imprimé". De même le pape Léon X, au cours du cinquième concile du Latran de 1515, ordonne-t-il qu'à l'avenir personne n'ose, sous peine d'excommunication, imprimer ou faire imprimer un livre sans qu'il n'ait été attentivement examiné par un évêque ou son représentant.

De façon plus concrète encore, c'est le tribunal religieux de l'Inquisition qui, en 1559, établit l'*Index Librorum Prohibitorum*, c'est-à-dire une liste de livres interdits -dont, paradoxalement, la Bible en langue vulgaire- aux personnes non averties. Cette liste de "livres mauvais" est ensuite communiquée à tous les papes et hommes d'Eglise chargés de les brûler et aboutit à ce que l'on appelle l'Enfer de la Bibliothèque Vaticane.

Fondée par les papes Nicolas V, en 1451 et Sixte IV, en 1475, la Bibliothèque Apostolique Vaticane, elle, est également Bibliothèque publique d'Etat du Saint-Siège, à la fois dépositaire d'un héritage historique exceptionnel et sorte de réceptacle intemporel du dogme chrétien, dont les Archives Secrètes ne constituent qu'un organe "tout en se distinguant malgré tout comme institution dans l'institution"¹. Ce sont elles d'ailleurs qui ont inspiré à la fois *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco et *Anges et Démons* de Dan Brown

¹. *Les secrets dévoilés de la bibliothèque apostolique du Vatican*, dossier documentaire réalisé par les étudiants de troisième année du parcours documentation du département des Lettres de l'Université de Pau, 1/4/10.

et qui ont abrité des œuvres interdites tel *Le traité des trois imposteurs*, ouvrage anonyme du XVII^{ème} siècle prônant l'athéisme.

Aujourd'hui, l'ancien tribunal religieux de l'Inquisition, qui perdura jusqu'au concile de Vatican II, est relayé par la Congrégation de la Doctrine de la Foi, également nommée Saint-Office. Celui-ci est alors chargé de censurer tout ce qui s'oppose aux sciences religieuses et sa nouvelle fonction est précisée par Jean-Paul II, le 28 juin 1988, en ces termes mêmes : "La tâche propre de la Congrégation pour la Doctrine de la Foi est de promouvoir et de protéger la doctrine et les mœurs conformes à la foi dans tout le monde catholique : tout ce qui, de quelques manières, concerne ce domaine relève donc de sa compétence"¹.

Examinons alors, à l'aide de quelques œuvres modernes et contemporaines, à quel point la censure est toujours effective et multiforme. Dans le pire des cas historiques, celle-ci a abouti à des châtiments suprêmes, comme ce fut le cas de Giordano Bruno en raison de l'inconvenance de ses écrits scientifiques et comme ce put être celui de Galilée s'il n'avait consenti à abjurer ses conclusions héliocentristes. Elle a également pris la forme d'un vandalisme artistique lorsque des fresques représentant des nus, comme nous l'avons évoqué, ont été modifiées par souci de décence.

Elle a pu également se manifester par des formes plus atténuées telles le déplacement de leur lieu d'exposition d'origine, le fait de les débaptiser, d'annuler littéralement une commande ou encore de modifier une œuvre en vue d'une réalisation plus conforme aux bases scripturaires religieuses : ce sont alors des artistes tels que Véronèse, Le Caravage, Boucher ou Liebermann qui subirent cruellement les effets de la censure.

1.3.2. Véronèse, Le Caravage, Boucher et Liebermann objets de la censure

La Cène de Léonard de Vinci, qui a précédé celle de Véronèse, a été réalisée entre les années 1495 et 1498, sans avoir eu de difficultés particulières pour s'imposer. Nous l'évoquons néanmoins parce qu'elle restera, jusqu'à nos jours, à l'origine de compositions picturales au sens le plus large qui seront, elles, contestées².

Peinte sur une fresque de 4,6m x 9m à la détrempe et à l'huile, elle était destinée au réfectoire du couvent de dominicains Santa Maria delle Grazie de Milan. L'artiste a alors fait

¹. *Les secrets dévoilés de la bibliothèque apostolique du Vatican*, op. cit.

². Cf. aussi par. 142.

en sorte d'appliquer sa fameuse recommandation de "peindre les figures de telle sorte que le spectateur lise facilement leurs pensées au travers de leurs mouvements" en représentant Thomas le sceptique avec son doigt levé, Pierre s'éloignant du Christ ou Judas tenant la bourse.

Or ce tableau, dont la finalité était religieuse, avait également une visée politique, puisque c'est le duc de Milan, Ludovic Sforza, et non le prieur des dominicains, qui en fut le commanditaire. Et, selon la coutume, celui-ci comptait intégrer ce couvent à un ensemble architectural qu'il envisageait de construire. Aussi les armoiries de la famille ducal figurent-elles au-dessus de l'œuvre de Léonard de Vinci, situant parfaitement celle-ci dans les canons esthétiques et les habitudes politiques de l'époque. En cette période du début de l'imprimerie, *La Cène* fut en outre rapidement diffusée sous forme de gravure papier et devint une référence artistique notoire de la Renaissance.

Mais si *La Cène* traitée par Léonard de Vinci n'a apparemment reçu que des éloges, ce ne fut pas le cas de celle de Paolo Caliari, dit Véronèse, qui a subi les déchaînements de l'Inquisition. L'œuvre, intitulée aujourd'hui *Le Repas chez Lévi*, se voulait initialement être une *Dernière Cène*, commandée en 1572 et destinée au réfectoire des dominicains de San Giovanni et Paolo à Venise. Mais le Saint-Office, qui est la déclinaison romaine du Tribunal de l'Inquisition rétabli en 1541, convoqua Véronèse pour l'interroger sur les libertés prises dans la réalisation de son immense toile de 555x1280cm.

Or, à la question qui lui est adressée concernant certains personnages non bibliques, il rétorque : "Nous, les peintres, prenons des libertés comme les poètes et les fous ; je les ai peints, ces deux hallebardiers, l'un qui boit et l'autre qui mange, et les ai mis sur un escalier de dégagement pour qu'ils s'occupent de quelque service, puisqu'il convenait au maître de la maison, qui était riche et illustre selon ce que j'ai entendu dire, d'avoir de tels serviteurs".¹

Et à cette autre question qui se trouve dans le procès-verbal original, exceptionnellement conservé : "Qui, d'après vous, a réellement assisté à la Cène" ? L'artiste répond alors : "Je crois que c'était Christ avec ses apôtres, mais si, dans le tableau, il me reste de la place, je la remplis de figures, comme on me l'a commandé, et selon mes inventions"². Ceci justifie donc à ses yeux qu'il ait représenté, au beau milieu du tableau, et au premier plan, un chien, jugé pourtant peu conforme à l'esprit de la scène. Le Christ, lui, comme dans son œuvre antérieure intitulée *Les Noces de Cana* -destinée au nouveau

¹. Collectif, op. cit., p. 28 (cité in).

². *Ibidem*.

réfectoire du couvent San Giorgio Maggiore à Venise- trône, calmement, à côté de multiples personnages occupés à des activités diverses.

Aussi le frère Andrea di Buoni, économe du monastère et instigateur de la commande, suggéra-t-il à Véronèse de remplacer le chien par une Marie Madeleine, ce qu'il refusa et qui lui valut de comparaître devant ses juges le 18 juillet 1573. Mais cette grande première dans les rapports entre le Saint-Office et l'art se solda pourtant par un échec pour les plaignants. Les réponses apportées par l'artiste en effet ont suffi à abuser le tribunal... qui lui a simplement demandé de corriger la toile.

Véronèse ne l'a évidemment pas fait, mais il a substitué au titre original de *La Dernière Cène* celui du *Repas chez Levi*, infiniment moins compromettant pour lui puisqu'il ne se faisait ainsi, en aucune façon, blasphémateur du texte sacré et montrait qu'il n'avait pas agi -ses réponses en attestent- en hérétique, à la solde de certains de ses commanditaires, mais en véritable artiste préoccupé de peinture. Comme Michel-Ange avant lui, qui fut qualifié de luthérien par l'Arétin, c'est le seul reproche sérieux qu'aurait en effet pu lui adresser le tribunal de l'Inquisition.

Et quelques décennies plus tard, c'est Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, qui est à l'origine de peintures religieuses scandaleuses. Bien qu'il soit d'humeur belliqueuse et qu'il se soit laissé aller jusqu'au crime, il se fait remarquer par le cardinal Francesco del Monte, son nouveau protecteur ecclésiastique épris de jeunesse et d'innovation picturale. Aussi réalise-t-il, dans les années 1596-1597, un certain nombre d'œuvres pour son nouveau commanditaire, lesquelles mettent en scène de jeunes adolescents androgynes dans des compositions telles que le *Grand Bacchus*, *Le Joueur de luth*, *Le repos pendant la fuite en Egypte* ou encore *Saint-Mathieu et l'ange* (1602).

Or cette dernière œuvre, destinée à la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français à Venise, dut être retirée de l'ensemble du triptyque en raison de l'indignation des ecclésiastiques et des fidèles face au contraste entre la rusticité, voire la rustauderie du saint et, au contraire, l'excès de raffinement et de lascivité de l'ange. Une seconde version la remplaça, plus conforme aux canons de l'époque : les deux personnages avaient rejoint leur place respective puisque le saint, portant une fine auréole et un long vêtement masquant ses bras et une bonne partie de ses jambes, regarde vers le haut, en direction d'un ange à la sensualité moins provocante que dans l'œuvre originale, laquelle aurait néanmoins survécu pour finalement être détruite à Berlin, en 1945.

Et c'est dans cet esprit artistique révolutionnaire même que Le Caravage peint, dans

les années 1605-1606, son fameux tableau intitulé *La Mort de la Vierge*, aujourd'hui au Louvre et initialement destiné à la petite église romaine de Santa Maria della Scala à Trastevere : au lieu de traiter le sujet comme ses prédécesseurs et ses contemporains, le peintre en fait une "paysanne" au "corps enflé et aux jambes découvertes", un "cadavre de prostituée répugnante" ou une imitation de "femme morte gonflée"¹. A partir de ce thème religieux, Le Caravage se fait en quelque sorte, selon Pierre Cabanne, "l'inventeur du *reality show*" en peinture et, d'une certaine façon aussi, de l'*action painting*² dans la mesure où il "peint d'action, de fracas, de désir (...) sans dessein (ou dessin) préparatoire".³

Aussi est-ce l'œuvre de son contemporain Carlo Saraceni, réalisée selon les canons de la peinture de dévotion de l'époque, qui sera choisie par les Carmes de Santa Maria, au détriment de sa propre composition. Heureusement pourtant, Le Caravage bénéficiera toujours de la protection d'ecclésiastiques de haut rang et pourra nous laisser, jusqu'à aujourd'hui, l'image d'une peinture novatrice accordant de moins en moins de place au mysticisme pour lui préférer un ancrage charnel mais humain, en accord même avec les principes de la Renaissance.

Plus d'un siècle plus tard, c'est encore un autre scandale autour de la peinture à thématique religieuse qui agite l'opinion : il s'agit de *La Lumière du Monde*, peinte par François Boucher, en 1750, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Car dans cette scène de Nativité commandée par Mme de Pompadour pour sa chapelle du château de Bellevue, le peintre y met davantage de tendresse et de sentimentalité que d'allusion religieuse, hormis peut-être la présence d'anges et la Sainte-Famille elle-même. Cinq autres personnages figurant dans la moitié droite du tableau évoquent davantage une scène familiale et rurale qu'une scène surnaturelle.

Mais, curieusement, ce n'est pas l'Eglise en tant que telle qui s'insurge de cette interprétation quasiment profane mais les critiques d'art et moralistes de l'époque. Ainsi La Font de Saint-Yenne, dans son salon de 1753, et Diderot signaleront-ils, respectivement, "l'immoralité" du peintre et sa "dégradation du goût", faisant en sorte que le tableau, dès la mort de sa propriétaire, sera retiré du château.

Au XIX^{ème} siècle ensuite, c'est Max Liebermann qui fera l'objet d'un scandale

¹. Les trois formulations sont respectivement de Giovanni Baglione, de Giulio Mancini et de Giovan Antonio Bellori, écrivains d'art et contemporains du peintre.

². Cf. Quatrième Partie, par. 131.

³. P. Cabanne, *Le scandale de l'art*, op. cit., p. 60.

artistique. En 1878, il rencontre à Venise un groupe de peintres munichoïses en compagnie desquels il séjourne pendant une durée de trois mois, avant de retourner dans la capitale bavaroise et de constituer avec l'école de Munich le centre allemand de l'art naturaliste. C'est en cette même fin d'année qu'il débute son *Jésus à 12 ans au temple* : la scène est tirée de l'Évangile de St. Luc et relate la discussion menée au Temple entre Jésus adolescent et les docteurs de la Loi, au sujet de l'interprétation des textes bibliques.

Or pour réaliser ce tableau, le peintre avait effectué de longs dessins préparatoires tels que des études de nus mais aussi des portraits de rabbins et de jeunes personnes, ainsi que des intérieurs de synagogues, à Amsterdam et à Venise. Mais cette œuvre, esthétiquement contestable à l'époque, de par sa seule facture impressionniste et réaliste à la fois, est littéralement jugée scandaleuse par les autorités politiques et religieuses lorsqu'elle est présentée à la deuxième exposition internationale de Munich.

A l'exception en effet du prince régent Léopold et de quelques artistes de renom tels que Friedrich August von Kaulbach et Wilhelm Leibl qui soutiennent Liebermann, l'opinion publique le traite de "blasphémateur" et de "peintre de la saleté". Le journal *Die Augsburger Allgemeine*, de son côté, lui reproche d'avoir peint "le garçon juif le plus infatué et le plus laid qu'on puisse s'imaginer". Et au Parlement bavarois, le député conservateur Daller lui retire le droit, en tant que juif, de représenter Jésus de cette manière.

Alors qu'à Berlin, le prêtre de la cour poursuit, de son côté, le débat antisémite sur le tableau dans des termes très blessants, qui d'ailleurs connaîtra d'autres vicissitudes puisqu'il sera successivement exposé à Hambourg, puis échangé en 1941 contre des tableaux de paysage, avant d'être vendu et de disparaître, pour ne retrouver finalement une place qu'en 1989, à la Kunsthalle de Hambourg, après une dernière transaction.

En 1879 en effet, les vêtements de l'enfant Jésus sont jugés "froissés" et ne permettent pas de dissimuler ses pieds nus d'enfant pauvre. Or telle est encore cette difficulté technique propre à la représentation du divin, qui consiste à ne faire du Christ ni un Adonis, ni, pour autant, à le "soumettre à la misère pour qu'il soit proche des pauvres, des loqueteux et des déshérités"¹. A l'exact opposé de l'œuvre de Liebermann par exemple, existe celle d'Adolf Menzel qui, dans son tableau de 1851 portant le même titre, montre un adolescent vêtu richement et auréolé, le regard tourné à la fois vers le spectateur et vers les autres personnages, stéréotypés eux aussi et littéralement subjugués par le discours du jeune garçon.

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 20.

De même le tableau de Liebermann n'est-il pas non plus, à l'époque, jugé comparable à celui de Rembrandt intitulé *Jésus à 12 ans parmi les docteurs de la loi*, réalisé deux siècles auparavant et qui transpose également les personnages dans le temps du peintre. Il est manifeste qu'en 1655, l'artiste n'avait pas eu à se confronter à la vague d'antisémitisme qu'a traversée le peintre Liebermann lui-même. On ne sait en tout cas si c'est en tant que représentant le plus marquant de l'impressionnisme allemand ou en tant que juif qu'il a fait partie des "peintres dégénérés" selon les nazis ! Il s'avère pourtant que c'est encore sur des critères religieux, soit moraux, que l'œuvre fut esthétiquement jugée, comme quantité d'œuvres ayant pour motif la dernière *Cène*.

En matière de scandale artistique, les raisons généralement avancées par les autorités politiques ou religieuses apparaissent donc aussi variées que discutables et donnent lieu à de multiples interrogations mettant en effet la morale et l'éthique au cœur du questionnement esthétique. Or comment porter logiquement un jugement esthétique si l'on s'intéresse davantage aux qualités morales qu'aux qualités artistiques d'une œuvre ? En outre, la morale elle-même est-elle si intemporelle et universelle qu'elle puisse se permettre de s'imposer pour l'éternité, à l'aune même des œuvres qui, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, avaient cette ambition ? Et prendre du recul par rapport à une morale religieuse instituée suppose-t-il d'ailleurs nécessairement un amoralisme de la part du créateur ?

En ce qui concerne par ailleurs la question de la vérité, tellement prônée par l'Eglise, ne serait-ce pas délibérément mensonger, pour le peintre, de ne s'évertuer qu'à rendre une vision académique¹, donc partielle, des fondements bibliques ? N'y a-t-il pas, par ailleurs, entre le religieux garant du dogme et l'artiste invité à en rendre compte, un fossé que ni l'un ni l'autre ne saurait combler ? La "vérité religieuse" n'est-elle pas en effet dépendante de l'interprétation que l'on peut faire de ses paraboles ? Et la "vérité artistique", quant à elle, n'a-t-elle pas davantage à voir avec la subjectivité qu'avec l'objectivité, tant en ce qui concerne sa création que sa réception ? Aussi le traitement qui se voudrait purement objectif d'un texte sacré n'est-il pas condamné à s'opposer à la beauté artistique même, comme le donne à penser la vision "ultra-réaliste" -si ce n'est sanguinaire- du film de Mel Gibson intitulé *La passion du Christ* ?

Il semble alors qu'il soit préférable d'aborder séparément le Bien, le Vrai et le Beau² si l'on souhaite avancer dans la compréhension du phénomène artistique et de son jeu

¹. Cf. prochain chap. : "L'œuvre d'art et l'Académie".

². Cf. aussi Première Partie, chap. 3.

perpétuel avec les normes, quelles qu'elles soient. En outre, si les transgressions classiques et modernes portaient sur les codes de représentation, soit sur "les normes axiologiques du beau", les transgressions contemporaines, elles, semblent porter davantage "sur les cadres mêmes permettant de désigner un objet comme une œuvre, c'est-à-dire sur les normes ontologiques de l'art".¹

Et si, pour les deux époques concernées, le scandale apparaît comme le "test à travers lequel se manifeste le degré actuel d'adhésion d'une communauté à certaines normes"², dont la fonction consiste à renforcer les valeurs de celle-là "par le fait même qu'il les sape"³, il est pourtant nécessaire d'effectuer une différenciation entre le scandale à proprement parler et ce qu'on appelle les "affaires" contemporaines.

1.4. De la distinction entre "scandale" et "affaire"

1.4.1. Art contemporain et "affaire"

Avec la sociologue Nathalie Heinich, s'inspirant de Luc Boltanski,⁴ une distinction s'impose en effet entre les termes de "scandale" et "d'affaire". Le scandale, dont il faut encore interroger le fond et la forme, suppose un "événement spectaculaire mais éphémère, telles les protestations massives durant une représentation"⁵. L'affaire, elle, consiste également en un affrontement public, mais durable cette fois. Elle suppose bien sûr que deux parties clairement identifiées s'opposent dans un cadre juridique et "dans les formes ritualisées de leur affrontement"⁶.

Aussi ne parlera-t-on d'affaires qu'à partir du XIX^{ème} siècle, avec la fameuse "affaire Caillebotte", ainsi désignée parce qu'elle ne s'applique pas seulement à une œuvre ou à un artiste mais au sort de toute une collection. Lorsque Gustave Caillebotte décida en effet, en 1890, de léguer une soixantaine d'œuvres impressionnistes obtenues de ses amis à l'Etat, les gestionnaires des collections publiques n'en acceptèrent que la moitié. Or ce geste, qui revenait à discréditer l'art moderne d'une part, mais aussi à remettre en question la profession de conservateur de musée, a laissé des traces quant aux politiques d'achat du

¹. N. Heinich, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs", in *Politix*, N° 71, éd. Hermès Science, 2005, p. 129.

². D. de Blic et C. Lemieux, *ibidem*, p. 16.

³. *Ibidem*, p. 19, en référence à la position durkheimienne sur le scandale et aux analyses de René Girard sur la persécution et la violence sacrificielle.

⁴. L. Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*, éd. Métailié, Paris, 1990, et *La souffrance à distance*, éd. Métailié, Paris, 1993.

⁵. N. Heinich, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs", *op. cit.*, p. 125.

⁶. *Ibidem*.

siècle suivant¹.

Ce discrédit de l'art moderne a ensuite animé de nombreuses confrontations qui auraient pu prendre l'allure de véritables scandales, à propos par exemple du *Coucher de soleil sur l'Adriatique* de Roland Dorgelès en 1910², mais aussi, en 1917, du fameux *Fountain* de Duchamp³, ou encore de *L'oiseau* de Brancusi en 1927⁴. Mais ces œuvres ont toutes trois, et pour des raisons différentes, échappé au scandale : celle de Dorgelès s'est en effet transformée en canular, discréditant alors la réaction scandalisée, celle de Duchamp n'a pu déclencher un scandale, au Salon des Indépendants de New York, puisque tout jury en était absent. Celle enfin de Brancusi -et grâce à Duchamp encore- n'a pu être incriminée en raison de son "invisibilité" due à son impossibilité d'identification⁵. Pour que celles-ci suscitent en effet l'indignation au plus haut point, deux ingrédients leur manquaient : l'unanimité dans le partage des valeurs transgressées pour la première et la publicité en son sens littéral pour les deux autres.

Et ce n'est qu'à la fin du XXème et au XXIème siècle véritablement que des scandales artistiques se sont transformés en affaires dignes de ce nom, comme nous avons pu le voir avec *Les deux plateaux* de Daniel Buren et avec les plastinats de Günther von Hagens⁶. En dehors de la nécessaire visibilité en effet, c'est notamment le fait d'ajouter à la transgression de valeurs esthétiques celle de valeurs éthiques qui contribue à susciter un scandale de grande ampleur, ainsi qu'en attestent les affaires de vols de cadavres incriminés à Von Hagens. C'est aussi le cas de Maurizio Cattelan, qui, en mai 2004, déclencha avec ses trois enfants pendus dans les arbres un scandale bref mais notoire. C'est encore, comme nous allons le voir⁷, ce qui explique qu'Andrès Serrano ou Wim Delvoye seront également les auteurs de scandales artistiques prenant parfois l'allure d'affaires nationales.

Cette distinction initiale entre scandale et affaire nous autorise cependant à ne pas les

¹. N. Heinich, *La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste*, Cahiers du Musée national d'art moderne, 1989.

². D. Grojnowski, "L'âne qui peint avec sa queue : Boronali au Salon des Indépendants, 1910", *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 88, 1991.

³. Cf. quatrième partie, par. 1212 et 1213, mais surtout, parmi les infinis commentaires de son œuvre, la recension de W.A. Camfield, *Marcel Duchamp, Fountain*, The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989.

⁴. N. Heinich, "Brancusi versus Etats-Unis ou quand la loi définit l'art", in *Droit et Société*, N° 34, 1996 et B. Edelman, *L'adieu aux arts, 1926 : l'affaire Brancusi*, éd. Aubier, Paris, 2001.

⁵. N. Heinich, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs" op. cit. p. 128.

⁶. Cf. Première Partie, chap. 2 et 3.

⁷. Dès notre par. 143.

distinguer nécessairement mais à les concevoir plutôt comme des entités pouvant se succéder, comme "des pôles organisant le déplacement des causes d'indignation".¹

En outre, dans la mesure où l'art contemporain ne saurait purement et simplement opposer, comme au XVII^{ème} siècle, les adeptes de l'art moderne et ceux de l'art classique - ces catégories ayant disparu pour faire place à une pléthore de mouvements artistiques, au point de rendre difficile leur catégorisation sous forme de canons- les œuvres connaissent rarement une homogénéité de points de vue et ne déclenchent pas de scandale à proprement parler. Car si le scandale "peut être considéré comme un révélateur des valeurs partagées, à travers leur transgression ponctuelle (...) l'affaire (elle) est un révélateur du clivage entre valeurs, (mais) qui ont perdu leur unanimité avec l'extension de la normalisation des transgressions"².

C'est donc le caractère diversifié même de la réception de l'art contemporain qui contribue à le rendre moins sensible au scandale que l'art moderne le fut dans son opposition à l'art classique, mais davantage aux affaires pour peu, certes, que les œuvres bénéficient d'une publicité suffisante.

Et s'il faut, avec Antigone Mouchtouris notamment, distinguer le groupe des "initiés" de ce qu'on appelle le "tout public", ce dernier, bien que "méprisé"³ parce qu'il n'est pas, par essence, susceptible d'apprécier les œuvres nouvelles, est nécessairement sollicité "à cause de son effet sur l'objet, sur l'artiste et sur la structure (dans la mesure où) c'est le tout public, et non les initiés, qui fait la réputation et la gloire d'une œuvre et de son producteur, ceci ayant bien sûr des conséquences sur le plan économique"⁴.

Il devient donc relativement perméable à toute manifestation extraordinaire, car toujours susceptible d'être le témoin de ces formes artistiques d'un genre nouveau que représentent la "performance" et "l'installation" contemporaines. Il est toujours à même de s'y trouver immergé, en tant que spectateur involontaire, voire comme acteur, ainsi que semble l'indiquer ce propos : "La différence avec l'époque héroïque de la performance dans les années 1960 et 1970, c'est que les artistes ne veulent pas laisser ces formes à la périphérie, mais les mettre au centre".⁵

C'est en outre, selon Raymonde Moulin, ce qui explique que "les Français voient l'art contemporain exactement comme ses adversaires d'*Esprit*, de *Télérama* et de *l'Événement*

¹. N. Heinich, "L'art du scandale: indignation esthétique et sociologie des valeurs", op. cit., p. 134.

². *Ibidem*, p. 126.

³. A. Mouchtouris, *Sociologie du public dans le champ artistique*, op. cit., p. 117.

⁴. *Ibidem.*, p. 118.

⁵. B. Blistène, Directeur du Nouveau Festival du Centre Pompidou en 2009, interviewé par Emmanuelle Lequeux pour *Beaux-Arts Magazine*, N° 315, septembre 2010.

du jeudi"¹. Or le fait même qu'une œuvre contemporaine n'oppose pas, comme nous l'avons déjà évoqué, "deux parties clairement identifiées"², rend inévitablement les affaires assez rares.

Enfin, la création de galeries privées, au détriment du musée³ du XIX^{ème} ouvert à tous, contribue évidemment à renforcer ce phénomène. Nous ne serons alors pas surpris que les actionnistes viennois des années 1970, avec leurs *happenings* et performances masochistes et scatologiques notamment, n'aient soulevé que peu de sentiments d'abomination ou d'infamie, face à un public d'avance conquis.

Comparativement donc à la radicalité de certaines œuvres contemporaines, il semble que nous puissions affirmer que, "d'une certaine façon, le scandale en art (soit) derrière nous"⁴. Il apparaît en effet que l'on ne puisse craindre sérieusement, aujourd'hui et en Occident, de scandale artistique susceptible de conduire à une forme ou à une autre de censure comparable à celle que connut l'art religieux à la Renaissance.

Avec la fameuse affaire Girbaud par exemple, s'inaugure en effet une toute nouvelle forme de contestation artistique.

1.4.2. La Cène de Marithé et François Girbaud : une affaire contemporaine

Quatre siècles après Véronèse, c'est pourtant la thématique biblique de la *Cène* qui est encore l'objet d'un scandale. Et si ce n'est plus à notre époque le tribunal religieux qui eut à en délibérer, c'est encore la foi chrétienne qui, sous la forme de l'association *Croyances et Libertés*, représentant les évêques de France, en a appelé à la justice des hommes à propos de l'affaire Girbaud.

Girbaud, c'est le nom de deux créateurs de mode, respectivement Marithé et François, qui ont lancé une campagne d'affichage sur le fameux motif de *La Cène* et sous la forme d'une affiche publicitaire devenant, en 2005, objet de scandale. Au lieu de mettre en scène le dernier repas de Jésus en effet, cette affiche lui fait un clin d'œil en faisant figurer, au milieu du tableau, une jeune fille aux cheveux longs et aux mains offertes, assez proche de l'attitude originale du Christ dans la fresque de Léonard, faisant de cette photographie à usage publicitaire une œuvre iconographique contemporaine.

Onze des autres personnages sont également des jeunes femmes et le dernier des

¹. Propos de Raymonde Moulin recueillis en 1992 par *Beaux-Arts Magazine*.

². N. Heinich, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs", op.cit., p. 125.

³. Cf. par. 223.

⁴. N. Heinich, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs", op. cit., p.134.

douze est un jeune homme, vu de dos et torse nu. En outre, les personnages ont l'air davantage occupés à discuter qu'à boire ou manger et la table sans nappe fait apparaître un certain nombre de jambes nues qui, à l'image du corps à demi vêtu du jeune homme, peut paraître impie au nom de leur charge érotique. Et même si un commentateur protestant affirme que "la publicité (y) est certes très "tendance", jouant sur des connotations religieuses et sensuelles (...) (il n'y apparaît) rien de l'érotisme massivement présent dans quantité d'autres publicités, et jamais dénoncé"¹.

L'affaire est néanmoins portée au tribunal de grande instance de Paris, puis en appel, le 8 mars 2005. Les avocats de l'association, Me Thierry Massis et Me Jean-Louis Thieriot affirment que "cette affiche aux dimensions imposantes (...) constitue un acte d'intrusion agressive et gratuite dans le tréfonds des croyances intimes" et qu'il s'agit "d'une injure faite aux catholiques (...) disproportionnée au but mercantile recherché (...) (et) renforcée au surplus par l'incongruité de la position du personnage masculin, présenté dans une pose équivoque (...) lascive (...) (et) suggestive".

Mais Me Laurence Garnier, avocate des créateurs, dénonce, pour sa part, une procédure visant à "interdire la liberté d'expression", tout comme la Ligue des droits de l'homme, qui s'est portée partie civile pour la défendre. Pourtant, la campagne publicitaire est immédiatement interdite et les publicistes, ainsi que l'afficheur Decaux, se voient contraints de retirer l'objet du blasphème sous trois jours, sous peine d'une astreinte de cent mille euros par jour de retard, à compter du troisième jour après la signification de cette ordonnance. Ils doivent, de plus, verser six mille euros, au titre des frais de justice dûs à *Croyance et Libertés*, qui, en 1998 déjà, s'était attaquée à une représentation de la *Cène* par Volkswagen.

Et ce n'est, en ce qui concerne l'affaire Girbaud, que le 14 novembre 2006 que la Cour de cassation annule l'arrêt de la Cour d'appel de Paris du 8 avril 2005 et, statuant sur le fond du litige, qu'elle déboute l'association Croyances et libertés. Bien qu'il ne s'agisse pas, ici, de peinture mais de photographie, on assiste donc encore, plus de cinq siècles après Michel-Ange, à un scandale religieux dont l'ampleur peut surprendre en cette ère du fameux "paradoxe permissif" cher à Nathalie Heinich.

Si la procédure n'a toutefois pas accordé le crédit escompté à l'association plaignante, ceci peut s'expliquer par la désaffection relative mais apparente des lieux de culte chrétiens et la nécessité d'envisager davantage l'ouverture que la répression. Il semble en effet que

¹. Propos publié in [Http://www.protestanismeetimages.com/Une-polemique-autour-de-la-Cene-de.html](http://www.protestanismeetimages.com/Une-polemique-autour-de-la-Cene-de.html).

L'on assiste, aujourd'hui encore, au questionnement de la thématique chrétienne en art, bien que sa réception soit sensiblement différente, de la part du public, voire même des autorités religieuses. Ce ne sont plus ces dernières en effet qui se prononcent systématiquement pour décrier un scandale et entamer une procédure de censure. Bien au contraire même, ce sont elles qui, parfois, usent du médium artistique pour tenter de renforcer la croyance.

Ainsi Mgr Jean-Michel di Falco Léandri, évêque de Gap et d'Embrun et responsable des questions de communication parmi les évêques de France, exposa-t-il, durant la semaine sainte de l'année 2009, l'œuvre intitulée *Pieta*, réalisée en 2007 par Paul Freyer qui, depuis les années 1990, appartient au mouvement britannique des *Young British Artists*. C'est en outre son ami Damien Hirst, plasticien anglais se disant lui aussi préoccupé par la question de la mort, qui produisit cette œuvre et la fit connaître, arguant que "l'art contemporain est un mythe (...) et qu'il n'y eut jamais qu'une seule idée en art (...) (soit celle) de la question de l'existence et de la mort (...) exactement la vieille question de Gauguin"¹.

Or cette œuvre montre un Christ coiffé de la fameuse couronne d'épines et seulement vêtu d'un drap lui ceignant les hanches, assis sur une chaise électrique. Elle est donc encore plus dérangeante que la chaise électrique vide mise en scène (et photographiée) par Andy Warhol car elle interroge le corps supplicié dans sa version moderne. Et elle le fait violemment, dans le but précisément de faire réagir le spectateur, comme l'indique le commanditaire de l'exposition dans la cathédrale de Gap : "Le scandale, ce n'est pas le Christ assis sur une chaise électrique. S'il était condamné à mort aujourd'hui, on utiliserait les instruments barbares pour donner la mort qui ont encore cours dans certains pays. Le scandale, c'est notre indifférence devant la croix du Christ".

Pour l'évêque donc, la provocation artistique risque davantage d'être éducative et salvatrice de la foi que son envers, le radicalisme de l'installation ayant pour but et pour effet garanti de questionner l'un des thèmes centraux du christianisme, soit la mise à mort en vue de la rédemption humaine. C'est donc ici l'Eglise, en l'un de ses plus hauts dignitaires, qui ose la publication d'une œuvre qui pourrait être qualifiée d'impie.

Mais le scandale n'a pas eu lieu et la censure religieuse non plus, en raison même des conditions choisies pour exposer cette œuvre, contrairement à certaines réalisations de Maurizio Cattelan et Andrés Serrano jugées absolument contestables.

¹. D. Hirst, "Damien Hirst in conversation with Hilario Galguera", in *In the death of God*, éd. Other Criteria, Londres, 2006, p. 11.

1.4.3. Cattelan et Serrano objets "d'affaires contemporaines"

1.4.3.1. La "neuvième heure" de Cattelan

Cet artiste contemporain italien se distingue radicalement de l'artiste classique puisqu'il ne réalise pas lui-même ses œuvres. En ce qui concerne ici la *Nona Ora*, c'est-à-dire la "neuvième heure", faisant allusion à la mort du Christ, il fait appel, comme pour son mannequin de cire intitulé *Hitler qui prie*, au sculpteur Daniel Druet. Nous assistons donc, avec Maurizio Cattelan, à la fin de l'ouvrage mené entièrement par son créateur comme phénomène constant dans l'histoire de l'art : devient alors parfaitement obsolète "le geste ancestral de l'artiste habile et laborieux qui, inspiré par le privilège d'une grâce suave, retrouve la démiurgie du créateur en révélant la plénitude des éléments naturels"¹.

Maurizio Cattelan reste néanmoins le concepteur de ses œuvres qui réalise, avec la neuvième heure, une installation présentant le pape Jean-Paul II couché à même le sol, écrasé par une météorite mais dont les mains tiennent encore fermement un long crucifix ; en avant de la scène se trouvent des débris de verre censés rendre compte de la déflagration due à la chute d'une météorite d'assez grande taille. Et si l'artiste désormais se distingue du sculpteur de l'œuvre, subsiste néanmoins le classique effet de *mimêsis* : la réalisation de ce mannequin de cire portant des vêtements de facture religieuse est en effet si proche de son modèle qu'un spectateur tente, à Varsovie, de relever le corps ou, au moins, de le recouvrir !

Signalons en outre que, s'il s'agit ici plus véritablement d'un esclandre que d'un scandale à proprement parler, des protestations ont eu lieu contre la directrice du musée qui a dû démissionner, suite à la demande de limogeage émanant de 90 parlementaires italiens. Et qu'avant cela, des propos teintés d'antisémitisme lui ont été adressés en ces termes : "Que A. Rottenberg -puisque tel est son nom- aille exposer au Musée National d'Israël le grand rabbin écrasé par Arafat !"

En ce qui concerne l'auteur même de l'installation, il nie la provocation et évoque son désir de communication et de réflexion en s'emparant d'une icône du siècle, dont il a appris à se méfier, par expérience familiale. Et lorsque l'œuvre est rachetée 3 millions de dollars à New York, c'est, selon ses dires, bien malgré lui. Il rétorque d'ailleurs... en scotchant littéralement au mur son galeriste, Massimo De Carlo, afin qu'il tente de se vendre lui-même.

Mais cinq ans plus tard, Cattelan récidive avec ce que le public prend, la plupart du

¹ R. Damien, "François Dagognet, l'art et l'objet", in *Arts, métiers, techniques*, Arc et Senans, 1995.

temps, pour une provocation, en réalisant son installation intitulée *Enfants pendus dans les arbres*, le 5 mai 2004 à Milan. Il s'agit alors de trois mannequins d'enfants de 115 cm chacun, fabriqués en résine et fibre de verre et réellement habillés de vêtements en toile claire ou de jeans, pendus aux branches d'un feuillus.

Or il semble adéquat ici de parler d'affaire, bien que celle-ci ne dure que trois jours et trois nuits : un passant en effet monte à l'arbre pour en décrocher les enfants-mannequins et se blesse gravement. Et la foule présente n'a de cesse de conspuer l'auteur, à l'exception de quelques personnalités des mondes de l'art, qui défendent l'installation au motif que "l'art est fait pour scandaliser" ou pour "dénoncer la violence du monde", ou encore que cette manifestation a l'avantage "de susciter un débat" et de "réveiller la cité".

Les pompiers de la ville se trouvent néanmoins tenus de déposer les mannequins et de les soustraire à la colère de la foule, ce geste attestant de la gravité de la transgression commise, à la manière de celle d'Andrés Serrano pour son œuvre intitulé *Immersion*.

1.4.3.2. "L'immersion" de Serrano

Le photographe américain Andres Serrano également joue à mettre en scène le religieux de manière spécifique, puisque c'est en 1987 qu'il photographie un petit crucifix en plastique immergé dans un verre rempli de son urine, après avoir, en 1984, réalisé une photographie de jeune femme nue, couverte de sang et pendue par les poignets, mais ne perturbant aucunement le sourire légèrement impassible d'un évêque se trouvant dans son voisinage !

Or, cette œuvre de 1987 déclenche un tel scandale aux Etats-Unis que des groupes religieux accusent l'auteur de blasphème. Et bien qu'une religieuse, Sœur Wendy Beckett, voie dans cette prise de liberté artistique une "indication de ce que nous avons fait du Christ", l'image est aujourd'hui exposée, aux Etats-Unis, derrière une vitre blindée, après qu'un politicien l'ait déchirée en plein Sénat. Les sénateurs Al d'Amato et Jesse Helms, de leur côté, avaient exprimé leur indignation quant au soutien de l'œuvre par le *National Endowment for the Arts*, financé par les fonds publics, ainsi qu'en ce qui concerne la récompense accordée à l'œuvre en 1989. Et le procès dura presque dix ans.

Mais le scandale autour de cette œuvre rebondit puisque le dimanche 7 avril 2011, le "cibachrome" de Serrano exposé au Musée d'Art Contemporain de la Cité des Papes... est vandalisé de nouveau, probablement par des catholiques membres de l'association *AGRIF*

qui ne voient que provocation dans cette exposition en période de carême. Précisons que celle-ci, intitulée "Je crois aux miracles", avait débuté le 12 décembre et n'avait pas mobilisé l'opinion avant que l'Institut chrétien *Civitas* ne lance sur son site, le 3 avril, une pétition contre l'œuvre intitulée *Immersion* ou encore *Piss Christ*. L'Alliance Générale contre le Racisme et pour le Respect de l'Identité Française et chrétienne a pourtant été condamnée à verser 5000 euros de dommages et intérêts à la collection Lambert pour le préjudice causé, mais il semble que l'affaire soit encore susceptible de nouveaux rebondissements.

L'artiste, pour sa part, avoue qu'en tant que chrétien, il interroge, à travers ses recherches sur les fluides corporels "les symboles forts du christianisme" liés au corps et au sang du Christ même. Et lorsque son contemporain Wim Delvoye, plasticien belge, réalise des tatouages porcins à thématique religieuse, ou des vitraux à thématique sexuelle pour ses réalisations de cathédrales gothiques en modèle réduit, c'est encore, sans doute, le questionnement religieux qui l'anime et qui nous conduit même à nous demander s'il n'est pas, personnellement, davantage iconolâtre qu'iconoclaste...

Conclusion provisoire de la troisième partie

Il s'avère donc manifeste que les artistes contemporains peuvent puiser dans l'univers du sacré, de façon souvent déconcertante, voire provocatrice, à l'instar sans doute de leurs prédécesseurs de la Renaissance qui avaient ouvert la voie en traitant, à leur époque, de thématiques religieuses de manière déjà moderniste et personnelle.

Le contexte historico-religieux n'est pourtant plus le même puisque le Saint-Office n'a plus à craindre, comme au XVII^{ème} siècle, une interprétation trop luthérienne de la Bible ! En outre, dans un occident en perte de pratiques religieuses chrétiennes, ces valeurs sont davantage représentées par des associations de croyants que par la plus haute autorité ecclésiastique, dont les fonctionnaires mêmes trouvent avantage à jouer la carte de l'ouverture¹. Enfin, le catholicisme d'aujourd'hui n'est sans doute pas aussi militant que l'islam ou le judaïsme et, par voie de conséquence, les provocations qu'il a à essayer apparaissent aussi fréquentes qu'inoffensives.

Mais c'est sans doute en ce qui concerne le contexte politico-culturel, français d'abord mais aussi international, que l'on assiste à la plus grande révolution dans l'histoire de l'art, puisque certains artistes, fort minoritaires, font essentiellement aujourd'hui l'objet de

¹. Comme en atteste l'exposition de la *Pieta* de Paul Freyer autorisée par l'évêque de Gap en 2007.

commandes publiques mais aussi privées, dont dépendra étroitement leur reconnaissance, bien qu'ils continuent à revendiquer le libre exercice total de leurs talents. Quant à ce qui relève des conditions de réception artistique, nous sommes davantage au temps du *Musée sans fin*¹ qu'au *Temps des Cathédrales*² et il se pourrait même que celui-là ait remplacé celles-ci.

Et si les œuvres bénéficient de lieux d'exposition globalement satisfaisants³ et d'une réception généralement neutre, voire positive, elles peuvent aussi conduire du simple consensus à des affaires à proprement parler, puisque la publicité les rend possibles. Elles aboutissent alors devant les tribunaux, certes civils de nos jours, dont les procès peuvent aboutir à l'interdiction d'une œuvre ou, au minimum, au dédommagement du plaignant.

Or, dans l'esprit même de continuité artistique qui nous anime depuis le début de ce travail, ne nous faut-il pas admettre que la potentialité scandaleuse d'une œuvre soit constitutive de son essence même ? Une œuvre digne de ce nom est en effet si novatrice qu'elle heurte les habitudes et les sensibilités esthétiques et provoque, dans un premier temps, un sentiment d'outrage et une velléité de rejet, au cœur même de l'institution religieuse ou académique, ainsi que l'histoire de l'art peut en attester.

Ne faut-il pas alors oser faire valoir, avec Régis Debray, que "le conflit des convictions est inhérent au pluralisme et au tohu-bohu d'une vie démocratique"⁴ et préciser, avec Jürgen Habermas, que ces convictions diverses "s'expriment sur un espace public (...) (devenu) forum"⁵ ? Ajoutons encore qu'il est même de notre intérêt de nous attacher à ces conflits idéologiques et à ces manifestations de la pluralité pour éviter que le "souci de ne choquer personne (ne) débouche sur une nouvelle figure de l'individualisme démocratique, (soit) l'individualisme immobile, tellement hanté par l'idée de tolérance qu'il en devient intolérant"⁶.

Et en ce qui concerne enfin le processus créateur lui-même, "nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité"⁷. Toute la difficulté semble alors résider dans le fait de rester attaché à la liberté artistique, sans viser pour autant sa totale

¹. F. Dagognet, *Le musée sans fin*, éd. Champ Vallon, coll. Milieux, Seyssel, 1993.

². G. Duby, *Le temps des cathédrales, L'art et la société, 980-1420*, éd. Gallimard, coll. NRF, Paris, 1976.

³. Voir plus précisément par. 223.

⁴. R. Debray, *Ce que nous voile le voile, La République et le Sacré*, Gallimard, Paris, 2004, p. 32.

⁵. J. Habermas, *Le "concept" du 11 septembre*, éd. Giovanna Borradori, Galilée, Paris, 2004, pp. 97-98.

⁶. P. Gavi in "Pub : le retour de l'ordre moral", *Nouvel Observateur*, 29/4/04, citant Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, éd. Gallimard, Paris, 1983.

⁷. H. S. Becker, *The Artsworlds*, 1982, trad. J. Bouniorts, *Les mondes de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1988.

anomie, dont le risque est de passer fort loin de l'artistique. Comme il ne s'agit pas davantage de viser le seul anti-académisme, lequel est toujours susceptible d'être académisé et risque alors d'aboutir à une fausse subversion de l'art.

Il nous reste donc à examiner ce que l'on entend exactement par "académie" et "académisme", avant de pouvoir nous consacrer à d'autres aspects institutionnels tels que celui de la critique d'art, de l'exposition, mais aussi de ce que l'on appelle les "mondes" ou le "marché" de l'art.

2. L'œuvre d'art et l'Académie

2.1. Naissance de l'Académie

2.1.1. Histoire et définitions

2.1.1.1. Notion "d'Académie"

Le terme d'académie vient du grec *akadêmia* désignant, à Athènes, le jardin d'Akadêmos, héros légendaire local, où Platon enseignait sa philosophie, dès l'année -387. Or si l'on en croit Jean Brun, il s'agit là "de la première école de philosophie organisée comme une université avec un statut, un règlement, des logements destinés aux étudiants (venant de Grèce ou du monde méditerranéen), des salles de cours, un musée, une bibliothèque etc."¹. Charlemagne, plus tard, créera l'Académie Palatine, sans rapport avec le platonisme mais ainsi dénommée parce que l'assemblée de savants se réunira dans son palais même, à Aix-la-Chapelle, dès l'année 785. Son Académie constitue alors le second ancêtre et le modèle même des académies occidentales à venir, dont la plupart seront de simples cénacles.

Mais c'est de l'Académie Platonicienne que le terme gardera, jusqu'à nos jours, à la fois l'idée d'un lieu où l'on apprend et celle d'une société savante, si nous omettons, évidemment, son troisième sens de "circonscription universitaire" et son quatrième sens de "figure peinte ou dessinée d'après un modèle nu". C'est par ailleurs en raison de son contenu philosophique platonicien et néo-platonicien que l'école, fondée en Italie par Cosme de Médicis en 1459 et dirigée par le poète et philosophe Marsile Ficin, prendra le nom d'Académie Platonicienne de Florence, aux réunions de laquelle participaient les artistes-artisans de l'époque, sans pouvoir néanmoins en recevoir la qualité de membre.

¹ J. Brun, *Platon et l'Académie*, éd. PUF, coll. QSJ, 1989, p. 7.

Ce n'est qu'au siècle suivant et en Italie encore, où chaque ville aura son académie, que Giorgio Vasari créera, en 1562, la première académie d'art intitulée l'Académie du Dessin de Florence, c'est-à-dire la première institution rompant avec la vieille obédience de type médiéval qui attribuait à l'artiste le statut social d'artisan. Notons en effet que cette histoire de l'académie met, entre autre, en évidence le changement notoire de statut du peintre qui, aux XVIème et XVIIème siècle, est de moins en moins assimilé à un artisan, jusqu'à devenir, à la fin du XVIIème et au XVIIIème siècle, un véritable artiste, comme peintre de cour ou peintre de la bourgeoisie, avant de pouvoir véritablement s'affirmer, à l'âge du Romantisme, dans toute son autonomie.

Et bien qu'une Société de Saint-Luc, patron des peintres, existe déjà, au sein de cette même ville depuis 1350, c'est à Rome que l'ancienne Confrérie de Saint Luc est remplacée par l'Académie de Saint-Luc de Rome, promue par le pape Grégoire XIII en 1577, mais officiellement réalisée en 1593 par le peintre Federico Zuccaro et toujours active aujourd'hui. Le statut de maître est alors abandonné au profit de celui de professeur, même si, en matière de contenu artistique, la copie des maîtres demeure la formation essentielle du peintre, avec le dessin d'après le modèle vivant ou d'après la ronde bosse et, tout particulièrement, l'étude de la figure humaine.

La mission de ces académies est généralement de donner "au travail artistique un fondement théorique et à l'artiste une formation complète, basée sur la pratique fondamentale du dessin et sur l'enseignement de matières scientifiques (anatomie, perspective, géométrie) et humanistes (histoire, philosophie)"¹. L'Académie de Bologne, quant à elle, sera fondée en 1586 par les frères Carrache, première académie privée importante, probablement issue de celle que le Flamand Denys Calvaert avait déjà instituée dans la même ville, en 1574. Suivront ensuite celles de Milan en 1620, de Turin en 1759 et de Naples en 1779, pour ne citer que les plus notoires d'entre elles. En outre c'est également aux XVIIème et XVIIIème siècles qu'elles naîtront en Grande-Bretagne, Allemagne, Suède, Flandres, Autriche et Espagne et en France.

L'Académie de Saint-Luc de Paris remplacera en effet, en 1648, l'ancienne Communauté des Maîtres Peintres et Sculpteurs de Paris, dont les premiers statuts de maîtrise des peintres et tailleurs d'images sont dressés en 1391, avant d'être confirmés par les lettres patentes de Charles VII en 1430, d'Henri II en 1583 et de Louis XII en 1622. Elle

¹ L. Felici, *Encyclopédie de l'art*, op. cit., p. 2.

sera personnellement réalisée par Simon Vouet, qui avait fréquenté celle de Rome et y avait reçu, en 1624, le titre de Prince de l'Académie Saint-Luc. Peintre de Louis XIII, celui-ci a en effet formé des artistes tels qu'Eustache Le Sueur, Charles Le Brun mais aussi Pierre Mignard, François Perrier et Jacques Blanchard, au sein de cette ancienne communauté de métier qui prendra, dès 1655, le nom d'Académie de Dessin.

Parallèlement, c'est en 1648 que son élève Charles Le Brun -avec Philippe de Champaigne- fondera, sous le Cardinal Jules Mazarin, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, alors en concurrence avec l'ancienne confrérie et dont les contenus de cours sont globalement ceux des Académies italiennes du siècle précédent. Anobli ensuite en 1662, Charles Le Brun sera nommé peintre du roi Louis XIV et dirigera, l'année suivante, l'Académie Royale, avant de fonder lui-même l'Académie de France à Rome, en 1666. Ce n'est qu'en 1776 que les deux écoles, créées respectivement par le maître Simon Vouet et son disciple Charles Le Brun, fusionneront, bénéficiant alors d'une seconde salle du Louvre consacrée à l'étude des modèles. Les mesures de gratification et de promotion des élèves, telles les expositions, concours et prix¹ y seront également semblables à celles qui étaient pratiquées à l'Académie de Dessin florentine.

En ce qui concerne, par ailleurs, les autres académies artistiques, celle de Musique est fondée en 1669 et celle d'Architecture en 1671, composée notamment de l'architecte et historiographe André Félibien, à qui l'on devra, par exemple, la hiérarchie des genres picturaux². On assistera également, en 1635, à la fondation de l'Académie Française par le Cardinal de Richelieu et à celle de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1663), ainsi que de l'Académie des Sciences (1666) par Jean-Baptiste Colbert, soit un siècle avant la création l'Académie des Sciences Morales et Politiques (1795) constituant, avec l'Académie des Beaux-Arts, fondée en 1816, l'Institut de France siégeant dans le sixième arrondissement de Paris.

Héritière à la fois de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, de l'Académie de Musique et de l'Académie Royale d'Architecture, l'Académie des Beaux-Arts à proprement parler ne naît en effet qu'en 1816, après que la Convention nationale ait d'abord supprimé, en août 1793, toutes les académies et sociétés savantes pour faire, le 25 octobre 1795, de ce nouvel Institut de France un "meilleur" représentant de la France républicaine. Avec lui, se

¹. Le fameux "Prix de Rome", créé en 1663, permet, aujourd'hui encore, à son lauréat de bénéficier d'un séjour de six à huit mois à l'Académie de France à Rome.

². Cf. par. 2123.

reconstitue une école d'art enseignant à la fois la peinture, la sculpture et l'architecture, dont les professeurs sont choisis parmi les académiciens, avant de devenir officiellement, en 1819, l'Ecole Royale des Beaux-Arts.

Mais, au sein même de cet Institut, les Beaux-Arts ne seront que faiblement représentés et, en 1808 encore, l'effectif ne comptera que 28 membres ! Il faudra attendre 1815 pour que Napoléon porte à quarante l'effectif de la quatrième classe¹ et 1816 pour qu'il passe à cinquante. En outre, depuis la création, en 1985, de la section consacrée au Cinéma et à l'Audiovisuel, puis, en 2005, celle de la photographie, l'Académie des Beaux-Arts compte 57 membres, auxquels s'ajoutent des membres associés étrangers parmi les artistes et amateurs les plus distingués du monde entier. Une séance hebdomadaire permet d'y aborder toute question portant sur l'actualité artistique, le patrimoine ou l'histoire de l'art et quelques séances annuelles de communication publique donnent lieu à une publication régulière.

Or cet Institut, regroupant quelque sept cents membres, dont une cinquantaine d'académiciens par spécialité, mais 250 pour la seule Académie des Sciences, ainsi que des membres associés étrangers et des correspondants, rend parfaitement compte de l'ampleur de cette institution et, par voie de conséquence, de ses potentielles dérives que l'on peut désigner par le terme d'académisme. Car le fait que l'école d'art publique devienne, au XIXème siècle, l'unique établissement officiel d'éducation pour un peintre, donne une idée de la mainmise gouvernementale et de ses effets inévitables sur les contenus de cours.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle des écoles post- impressionnistes, en marge de l'art officiel et, donc, avant-gardistes, ont su se grouper en académies privées, telle l'Académie Julian par exemple, qui a notamment permis aux femmes d'apprendre le dessin et la peinture alors qu'elles ne seront admises à l'Ecole des Beaux-Arts qu'en 1897 ! Et bien que des créateurs tels que Kandinsky ou Klee ont dû également professer dans les académies officielles, il est souvent reproché à celles-ci... leur académisme précisément.

2.1.1.2. "Académisme", "manière" et "style"

Dans la mesure en effet où l'Académie Française, comme l'Académie des Beaux-Arts sont, de façon notoire, à l'origine d'une doctrine esthétique, il est nécessaire d'interroger

¹. La "4è classe" correspond à celle des "Beaux-Arts", après celles de Sciences, de Littérature et d'Histoire ; ce n'est qu'en 1816, que ces nouvelles "classes" reprendront leur ancienne appellation "d'Académies".

celle-ci afin de mieux en saisir les caractéristiques d'abord, puis les rejets importants dont elle pourra ensuite être l'objet. Aussi faut-il revenir à la conférence inaugurale de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 1648, au cours de laquelle Charles Le Brun se prononce, face à des artistes et amateurs, au sujet de l'art et du bon goût, dont la méthode se base sur l'héritage artistique, mais qui se veut entièrement nouvelle en ce qu'elle prône la simplicité, la grandeur, l'harmonie et la pureté, au service, évidemment, de la monarchie absolue. Et dans sa pratique personnelle, il n'hésitera pas, par exemple, à faire usage de synthèse entre les symboles antiques et français, en associant le lys et le coq pour sa décoration de la galerie des glaces à Versailles, dans les années 1678-1684.

Aussi se verra-t-il, plus tard, méprisé par le romantisme qui revendiquera, au contraire, une liberté créatrice affranchie des règles, augurant déjà de futures manifestations de refus de l'académisme bien plus violentes encore, telle celle du dadaïsme au XXème siècle. Car s'il est incontestable qu'une œuvre académique puisse passer pour "habile", "élégante" même, voire "spirituelle", elle peut également apparaître cruellement "froide", "solennelle", "plus savante qu'inspirée et plus conventionnelle que véritablement savante"¹. Tels seraient donc des traits propres à l'académisme, qui imposerait à l'artiste "des règles, un idéal parfaitement défini, des moyens proclamés seuls légitimes, tout ce qui s'écarte des lois ainsi posées étant sévèrement condamné (...) soit une sorte de principe d'autorité introduit dans les arts (...) (fondé sur) des principes démontrables, des vérités essentielles, et la connaissance, l'étude, l'imitation des chefs-d'œuvre du passé"².

En outre, s'il est tentant d'assimiler "académisme" et "classicisme" parce que ce dernier, précisément, ayant trouvé son apogée dans le style du XVIIème siècle, a obtenu le soutien de maints défenseurs chez les académiciens des XVIIIème et XIXème siècles, ces deux termes ne sont en aucun cas synonymes puisqu'on peut parler d'académisme à propos de n'importe quelle époque et de n'importe quel mouvement artistique et qu'il se définit, plus encore que le classicisme, par l'attachement formel aux règles et canons.

Enfin, s'il est parfois inévitable d'associer "académisme" à "maniérisme" parce que, par exemple, l'Académie des Acheminés de la fin du XVIème siècle, à Bologne, a soutenu le maniérisme des Carrache³, ces termes encore ne sauraient être assimilés puisqu'en général l'Académie a plutôt discrédité le maniérisme, tout en ayant pour fonction

¹. E. Souriau, op.cit., pp. 13-14.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

d'enseigner la bonne manière ! Ces deux termes de "maniérisme" puis de "manière" méritent donc que l'on s'y arrête, dans une démarche qui interroge l'esthétique d'une part et l'Institution d'autre part.

Signalons tout d'abord que le terme de maniérisme sera utilisé pour la première fois au XVII^{ème} siècle, par l'architecte Fréart du Chambray, inconditionnel de la méthode perspective, pour "dénoncer ceux qui, en cherchant trop à imiter une manière (celle de Michel-Ange) ont perdu le naturel. Aussi, à l'œil sensible, trop souvent corrompu par l'habitude de mal voir, oppose-t-il, comme le ferait Abraham Bosse, "l'œil de l'entendement", que l'exactitude géométrique rend "infaillible"¹.

Sans trop dévoiler cependant le contenu de notre prochain paragraphe qui, précisément, abordera ce problème de la perspective au sein de l'Académie même, notons ici que c'est la technique inaugurée empiriquement par Brunelleschi qui passe pour naturelle d'une part, et que l'Institution privilégie "l'œil de l'entendement"² sur "l'œil sensible" d'autre part, ce qui n'apparaît pas, *a priori*, comme une évidence ! Le terme inauguré par Roland Fréart de Chambray en effet, ne définissant pas tant un style que la recherche forcenée d'un style emprunté chez les autres, comporte donc une connotation négative, puisque le "maniérisme" n'est pas forcément la (belle) "manière".

Il est par ailleurs nécessaire de noter que le terme de "Maniérisme", renvoie, lui, à un style, celui d'une école de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, en Italie et en France, où "la forme y prime sur le fond", où l'on assiste à une "déformation des corps", à "un emploi de couleurs raffinées" ou à des "outrances musculaires", dont Michel-Ange, précisément, est le précurseur³ et que nous avons évoqué à travers l'exemple de Pontormo. Et même si cette acception stylistique reste neutre, voire élogieuse, elle s'approchera davantage du "maniéré" que du Maniérisme lorsque ces choix picturaux donneront lieu au mouvement Baroque, parfois assimilé au précieux, à l'irrégulier et à l'anormal, en accord avec l'étymologie même du terme portugais *barroco*.

En outre, avec le terme de "manière", nous nous trouvons au cœur même du problème académique, puisque c'est précisément la fonction de l'Institution de l'enseigner. Or ce

¹. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 32.

². R. Fréart du Chambray, "De la position régulière des figures", in *Idée de la perfection de la peinture, démontrée par les principes de l'art et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin*, éd. Jacques Isambart, Le Mans, 1662.

³. E. Souriau, op. cit., p. 975.

terme de "manière", ou *maniera* en italien, renvoie au caractère personnel de l'œuvre d'un artiste, au goût d'une école et à l'emploi d'un langage formel lié à un temps ou à un lieu, c'est-à-dire à la marque caractéristique de l'artiste, à la trace de sa main, dont on devrait la première occurrence à Cennino Cennini¹. Raphaël ensuite, dans sa lettre à Léon X sur la conservation des monuments antiques, rapporte la "belle manière du temps des Empereurs", qui s'oppose à la "manière difforme du temps des Goths".

Mais ce n'est qu'avec Giorgio Vasari², en 1550, que le mot prend toute son ampleur dans le discours sur l'art, désignant tour à tour les caractères propres des peuples, les différentes phases d'évolution de l'histoire de l'art, mais aussi tout ce qui ressort de la recette artistique pour exprimer les effets non représentables de la nature. Or ce reproche d'infidélité à la nature va se développer au XVII^eme, illustré par ce propos critique de Giovanni Pietro Bellori : "Les artistes, abandonnant l'étude de la nature, ont pollué l'art avec la *maniera*, je veux dire une idée fantastique, reposant sur la pratique et non sur l'imitation"³.

En France, le vocable prend différentes acceptions, à commencer par celle d'Abraham Bosse⁴, pour qui elle représente à la fois le trait caractéristique de l'auteur bien sûr, mais aussi la preuve du caprice et de sa fantaisie, qu'il déplore évidemment. En outre, la manière est, pour André Félibien, "l'habitude que les peintres ont prise dans la pratique de toutes les parties de la peinture, soit dans la disposition, soit dans le dessin, soit dans le coloris", mais c'est pourtant en fonction du choix des maîtres ou des modèles que la manière sera décrétée bonne ou mauvaise⁵.

Pour Roger de Piles enfin, s'approchant de la définition générale de Félibien, il faut néanmoins apporter cette nuance que la manière est à la fois le caractère de la main et celui de l'esprit et que "toutes les manières sont bonnes quand elles représentent la Nature"⁶. Pourtant, à la façon de Roland Fréart de Chambray qui, en 1662, développait une critique de la copie, Philippe de Champaigne tiendra, dix ans plus tard, une conférence intitulée

¹. C. Cennini, *Libro dell'arte*, fin du XIV^eme siècle, trad. Colette Déroche, éd. Berger-Levrault, Paris, 1991.

². G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*, op. cit.

³. G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, éd. Evelina Borea, Turin, 1976, p. 31.

⁴. A. Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies et Le peintre converti aux précises et universelles règles de son art*, 1649, textes réunis et présentés par R. A. Weigert, éd. Hermann, coll. Miroirs de l'art, Paris, 1964.

⁵. A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, éd. Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1676, p. 646.

⁶. R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux où par occasion il est parlé de la vie de Rubens*, éd. Langlois, 1677, pp. 11-13 et 251.

"Contre les copistes de manière"¹.

Ce terme de manière enfin, toujours susceptible d'être entaché de connotations négatives, peut changer radicalement de sens dès lors qu'il est accompagné de qualificatifs du type belle, grande ou bonne. Il tendra en outre à se substituer au terme de "conventions" avec Diderot², à celui de "faire" avec Nicolas Cochin³, jusqu'à celui de "beau-faire" avec Dandré-Bardon⁴, pour donner finalement, avec Nicolas Poussin qui l'associe strictement à la grande manière, place au vocable de "style".

Le terme de *stilus* désigne en effet, au sens propre, "le poinçon servant à écrire sur des tablettes enduites de cire (et) le latin est passé, par métonymie, de l'instrument pour écrire au travail de l'écrivain à sa manière d'écrire"⁵. On ne s'étonnera pas alors que le style traduise, dans les arts littéraires particulièrement, mais en musique aussi, la manière dont un écrivain ou un compositeur use d'un ensemble de codes propres à une école et qu'il se trouve, par voie de conséquence, associé à la manière. Cette dernière renvoie donc davantage à la main même du peintre, à sa façon personnelle et à l'ensemble de ses caractéristiques individuelles, qu'aux caractères communs à un groupe ou à une époque désignant plus particulièrement le style.

Aussi Meyer Schapiro donne-t-il cette définition : "par style, on entend la forme constante -et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants- dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un "style de vie" ou du "style d'une civilisation"⁶. Et il illustre sa définition par l'exemple de l'art baroque, lequel rend compte d'un "goût pour le mouvement qui entraîne l'affaiblissement des limites, l'instabilité des masses et la multiplication de larges contrastes"⁷.

Et si Nicolas Poussin fait du terme de style un synonyme de la grande manière, c'est parce qu'il renvoie, tout comme la manière, à un "système organique de formes", en prenant également un autre sens, manifeste dans l'expression "avoir du style", qui ajoute

¹ P. de Champaigne, "Contre les copistes de manière", in A. Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIème siècle*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1996, pp. 224-228.

² D. Diderot, "De la manière", in *Les Salons. Oeuvres*, op. cit.

³ C. N. Cochin, "De l'illusion dans la peinture", in *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, éd. Charles Antoine Jombert, 1771, vol. 2, pp 44-45.

⁴ M. F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. Pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces Beaux-Arts*, éd. Saillant, Paris, 1765.

⁵ E. Souriau, op. cit., p. 1314.

⁶ M. Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. Daniel Arasse, éd. Gallimard, coll. TEL, Paris, 1982, p. 35.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

l'idée de "perfection formelle"¹. C'est cette idée de "perfection formelle" que l'on retrouve chez Winckelmann et Goethe, pour qui "le style grec classique n'était pas simplement une convention formelle ; c'était une conception à son apogée, mettant en valeur des qualités qu'il était impossible de rencontrer dans d'autres styles et qui apparaissaient même dans les copies romaines d'originaux grecs disparus"².

Avec ces définitions d'"académisme" "manière", "maniérisme" et "style", apparaît donc plus clairement le fait que c'est parce que l'Académie encadre l'enseignement artistique qu'elle se confronte quotidiennement au problème de la référence à des maîtres et, partant, à celui de l'imitation plus ou moins réussie de ceux-ci, ainsi qu'à celui de l'attachement compulsif à la tradition. Et, comme nous l'avons déjà souligné, il est manifeste que ces maîtres le sont devenus en raison même de leur *maestria* et de leurs capacités d'invention. Mais ne faire que s'y référer ne peut conduire qu'à l'académisme soit, dans le meilleur des cas, à une virtuosité, mais malheureusement sans âme.

Par ailleurs, avant d'être le lieu de la transmission des canons, l'Académie est d'abord le lieu de leur élaboration et évaluation, de débats et affrontements entre artistes et théoriciens devant se prononcer sur les innovations picturales allant parfois à l'encontre même de ces canons et portant, par exemple, sur le bien-fondé de la perspective ou de la hiérarchie des genres.

2.1.2. Les fonctions de l'Académie

2.1.2.1. Un exemple de débat théorique : pour ou contre la perspective ?

Si au XVII^{ème} siècle, des auteurs tels que Roland Fréart du Chambray, architecte déjà évoqué, ou Bernard Lamy, prêtre oratorien, se font les chantres de la perspective, nous ne retiendrons, pour ce qui concerne les fonctions de l'Académie, que les auteurs qui ont fait de ce thème un sujet de polémique alors qu'ils sont des membres à part entière de celle-ci. Nous allons ainsi être amenés à envisager les positions élogieuses du graveur Abraham Bosse, mais aussi celles qui se trouvent à son exact opposé, incarnées par cet autre graveur que représente Grégoire Huret, sans oublier la posture relativement intermédiaire adoptée par André Félibien.

¹. E. Souriau, op. cit., p. 1316.

². M. Schapiro, *Style, artiste et société*, op. cit., p. 37.

En ce qui concerne tout d'abord Abraham Bosse, c'est à partir de 1641 qu'il fréquente le cours privé de Girard Desargues, architecte et géomètre. Celui-ci enseigne alors aux artisans tailleurs de pierre, charpentiers ou graveurs les applications de sa technique de perspective linéaire qui introduit, implicitement et pour la première fois, l'idée d'un point à l'infini. Et lorsqu'en 1648, Mazarin fonde l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, c'est Abraham Bosse qui est choisi pour y enseigner la perspective et la gravure, selon la méthode qu'il a apprise de Girard Desargues précisément, à qui il rend hommage dans ses ouvrages théoriques de 1643 et 1648¹. Ne pouvant même concevoir que l'on puisse faire abstraction de la méthode perspective, "condition expresse de l'excellence"², il va jusqu'à estimer, alors qu'il est nommé, en 1651, académicien honoraire, que : "tous les ouvrages de portraiture et de peinture qui ne sont exécutés par la règle de la perspective ne peuvent être que fautifs"³.

Nous pouvons alors comprendre qu'il deviendra vite l'ennemi personnel du peintre Charles Le Brun, tout puissant à l'académie, lorsqu'il lui reprochera ouvertement ses manquements perspectifs. Comme Grégoire Huret en effet, Charles Le Brun défendait la thèse d'un beau idéal entièrement dépendant du génie et de l'imagination de l'artiste, ce que ne pouvait accepter Abraham Bosse, dont les options étaient plus techniques. Il n'hésitait en tout cas pas à affirmer que "tout le vrai et le fin de l'art, sans tous ces raisonnements, dépend de dessiner et peindre d'après le relief, ou naturel, comme l'œil le voit"⁴.

Mais ce n'est pourtant qu'après une affaire portant sur un plagiat autour du *Traité de perspective* de Jacques Le Bicheur, autre membre de l'Académie, dédié à Charles Le Brun et paru en 1660, qu'Abraham Bosse l'accuse personnellement de plagiat... avant d'être accusé en retour du même forfait et de se voir exclu de l'Académie des Beaux-Arts, dès l'année suivante et même, "menacé d'emprisonnement"⁵. L'école privée qu'il fonde alors sera également fermée, par arrêté royal du 24 novembre 1662, attestant de l'importance des conflits d'idées et rivalités au sein de l'Institution. Ceci n'empêchera pourtant pas Abraham

¹. A. Bosse rédige par exemple, en 1648, un troisième ouvrage en hommage à l'architecte et géomètre Girard Desargues, intitulé *Manière universelle de M. des Argues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral*.

². P. Hamou, *La vision perspective, l'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 224.

³. A. Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peindre, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, op. cit., chap. IV.

⁴. D'après une conférence à l'Académie, cité par Bosse dans son avis au lecteur *Sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales dedans l'Académie royale de peinture et de sculpture et même de s'en retirer*, 1667.

⁵. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 225.

Bosse, dès 1665, de défendre ses positions dans un ouvrage intitulé le *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture*.

Et c'est alors à Charles Le Brun que le graveur et dessinateur Grégoire Huret doit sa nomination, comme maître de dessin et de perspective à l'Académie de Peinture, le 7 août 1663, à la place d'Abraham Bosse qui vient d'être exclu. Dans son ouvrage intitulé *L'Optique de portraiture et de peinture*, paru en 1670 à titre posthume, il s'insurge contre "toutes les faussetés et contradictions du sieur Bosse"¹, mais aussi, de façon plus générale, contre toute la tradition perspectiviste héritée d'Alberti, au motif qu'il faut peindre "comme l'œil voit"² et non pas comme le prescrivent les règles albertiennes.

Pour Grégoire Huret en effet, la vision perspective est notamment critiquable du fait qu'elle impose au spectateur une unique position dans l'espace³. Or il n'est pas indispensable qu'il se mette "au point de vue" car, s'il se déplace devant le tableau, ceci a pour effet positif de rendre les sujets plus vivants⁴. Il n'a pas non plus besoin de fermer un œil, dans la mesure où, si l'on s'en réfère à l'optique médiévale, l'être humain peut naturellement user de sa vision binoculaire.

Par ailleurs, si nous nous plaçons dans cette situation particulière de position unique dans l'espace, cela ne peut aboutir qu'à des figures dépravées, lesquelles n'ont que peu de rapport avec la vision naturelle. Ici, la critique de Grégoire Huret porte sur le fait que toute perspective peut conduire, potentiellement, à des anamorphoses⁵, s'éloignant trop des modèles, alors que la ressemblance entre le modèle et la figure peinte est le gage même de la réussite artistique. En outre, les anamorphoses peuvent provoquer davantage d'aversion que de satisfactions, dans la mesure où elles "peuvent remettre dans l'esprit des rêveries passées ou des songes lugubres"⁶.

Mieux vaut alors s'en tenir aux "quatre satisfactions que le jugement reçoit de la vue des figures non dépravées" : "la première est de sentir que sa connaissance est si pure et si conforme à l'ordre que Dieu a établi en la nature ; la deuxième de connaître que tout ce qu'il voit être représenté sur le tableau a un si bel accord avec sa situation ; la troisième est

¹. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 293 (cité in).

². *Ibidem*.

³. Ce que Léonard de Vinci avait, de son côté, déjà critiqué. Cf. Deuxième Partie, par. 122.

⁴. P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., pp.283-284.

⁵. Cf. également le point de vue de Léonard de Vinci, Deuxième Partie, par. 122.

⁶. G. Huret, *Optique de portraiture et de peinture*, éd. Charles de Sercy, Paris, 1670, par. 251.

de se voir assuré qu'il recevra le même contentement en voyant le tableau librement de tout autre endroit à discrétion, puisqu'il connaît que tout y est proportionné. La quatrième est que toutes lesdites figures (...) lui font toujours voir le principal et le plus beau de leurs dispositions, ordonnances et dégagements"¹.

Nous assistons donc, avec Grégoire Huret, à la parfaite antithèse de tout ce qui s'est, d'une manière ou d'une autre, exposé précédemment, notamment en ce qui concerne le bien-fondé de la méthode perspective². Et l'on comprend aussi que Charles Le Brun, qui ne partageait pas les conceptions de Girard Desargues enseignées par Abraham Bosse, ait discrédité celui-ci au profit de Grégoire Huret. Si ce dernier pourtant ne nuance pas le moins du monde son jugement, l'architecte André Félibien saura trouver à la perspective au moins quelque avantage, sans doute parce qu'il eut lui-même Abraham Bosse comme maître de perspective.

André Félibien en effet, théoricien par excellence de l'art classique, fut l'un des premiers membres de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres en 1663, mais il fut aussi, en 1666, l'historiographe de Louis XIV et le secrétaire de la nouvelle Académie Royale d'Architecture en 1671, parmi ses charges les plus notoires. Il est par ailleurs l'auteur, un siècle environ après Giorgio Vasari, d'une vie des peintres intitulée *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, parue en 1666, dont il consacre une partie du Cinquième Entretien à la question de la perspective aérienne, affirmant que "la perspective (géométrique) est si nécessaire à cet art (pictural) qu'on peut dire qu'elle est même de son essence"³. Il se distinguera pourtant de son contemporain Abraham Bosse qui, comme nous l'avons vu, est un admirateur inconditionnel de la perspective, en ce qu'il se fera, le plus souvent, son détracteur même !

Son propos se nuance en effet, dès lors qu'il énonce : "qu'un peintre, sans doute, travaille sur de bons principes lorsqu'il tâche de conduire ses ouvrages par les règles de la perspective et qu'il imite dans ses figures la beauté de l'antique, soit dans leurs proportions, soit dans leurs habits"⁴. Et qu'il se demande, ensuite : "si ceux qui ne se sont attachés qu'à ces parties (...) ont fait quelque chose qui approche de la beauté qu'on voit dans les ouvrages du Titien, et si par les seules règles de la perspective ils auraient pu représenter

¹. G. Huret, *Optique de portraiture et de peinture*, op. cit., p. 250.

². Cf. Deuxième Partie, par. 11.

³. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688, 8 entretiens en 4 volumes, réédition anastatique, Minkoff Reprint, Genève, 1972.

⁴. *Ibidem*, extrait du Cinquième Entretien intitulé "La perspective n'est pas le tout de l'art".

des figures qui fissent un effet semblable à celles de ce peintre "¹. Mais si André Félibien ne nie pas ici absolument les effets positifs produits par la perspective, il ne saurait néanmoins lui attribuer la seule responsabilité de la beauté picturale.

Dans ce même Cinquième Entretien en effet, il avait commencé par remarquer que "s'il n'était besoin que de savoir la perspective pour être un grand peintre, il y a une infinité de gens qui égaleraient Raphaël et Michel-Ange. Car la perspective ne consistant qu'à bien tirer les lignes (...) ils en savent autant que ces grands hommes. Et pour ce qui est des draperies et des accommodements, si le Titien a manqué dans la convenance nécessaire aux sujets, il a pourtant bien su les disposer et vêtir ses figures d'une manière riche et avantageuse"².

Après avoir illustré son propos théorique par l'exemple du Titien et de Raphaël, Félibien fait donc référence à Michel-Ange, déjà évoqué dans l'Entretien précédent en ces termes : "Michel-Ange avait accoutumé de dire que la proportion doit être dans les yeux des peintres, afin qu'ils sachent par eux-mêmes juger ce qu'ils voient"³. Or il n'est d'ailleurs pas le seul à évoquer Michel-Ange comme un artiste qui a su se libérer de la tyrannie de la géométrie, puisqu'avant lui déjà, le maniériste Giovanni Paolo Lomazzo l'avait cité, dans son *Traité de la peinture* de 1584, comme un peintre sachant "regarder les choses de façon à pouvoir les exprimer de la main, ajoutant que l'œil peut être si bien rompu en ces choses, que par le seul regard (...) il peut parvenir à guider la main (...) sans que cela ne diffère de ce qu'il voit lorsqu'il regarde perspectivement".

En bon historien du classicisme donc, Félibien respecte un juste "équilibre entre règle et licence"⁴, entre application de la perspective géométrique -qui ne sera véritablement remise en question que deux siècles plus tard- et autres savoir-faire picturaux, tel par exemple celui de Nicolas Poussin lorsqu'il "mêlait les couleurs ensemble pour donner cette diminution de teintes nécessaire à arrondir les corps, à faire paraître les jours et les ombres "⁵. Il lui vouera d'ailleurs une telle admiration qu'il en fera l'objet de sa Préface ainsi que de son Huitième Entretien.

Or ce peintre ne sera pas seulement une référence dans le débat qui oppose les partisans et les détracteurs de la perspective puisqu'il se trouvera directement au cœur de ce que l'on appelle la "Querelle des Anciens et des Modernes".

¹ A. Félibien, op. cit., extrait du Cinquième Entretien.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, extrait du Quatrième Entretien.

⁴ P. Hamou, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, op. cit., p. 259.

⁵ A. Félibien, extrait du Huitième Entretien consacré à Poussin, op. cit.

2.1.2.2. D'autres débats théoriques : la Querelle des Anciens et des Modernes

La Querelle des Anciens et des Modernes en peinture est en effet, plus précisément, celle des "poussinistes", adeptes de la suprématie du dessin, tel Charles Le Brun, contre les "rubénistes" partisans, eux, de la suprématie de la couleur, tel Roger de Piles. La querelle éclate en fait en 1668, lorsque ce dernier, artiste et homme de lettres, annote la traduction du poème en latin de Charles Dufresne, intitulé *De arte graphica*, de propos définissant littéralement la couleur comme étant "l'âme de la peinture".

Or, cette prise de position vient à l'encontre même de celle de Charles Le Brun, pour lequel "tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit". Privilégiant donc l'esprit sur le corps et reprochant à Roger de Piles d'accorder une trop grande importance à l'aspect sensible, matériel et sensuel de la couleur, qui touche le cœur et les sens, Charles Le Brun se fait le défenseur inconditionnel du dessin.

Mais ce sont pourtant les adeptes de la couleur qui sortiront vainqueurs de cette querelle, entraînant avec eux de plus en plus de partisans au sein de l'Institution Royale, dont Louis Gabriel Blanchard, qui fera de la couleur "la différence spécifique de la peinture" en la rapprochant de la raison, qui signe, elle, "la différence de l'Homme". Car le maniement des couleurs relève de l'intelligence humaine même. Le peintre s'impose alors, d'une certaine façon, comme chantre de l'esprit, déjà cher à l'Institution. Le modernisme d'alors, consistant à concevoir la peinture comme sensuelle, dont l'un des buts est de tromper la vue, invalide notamment le procès platonicien contre l'art trompeur.

Lorsque par la suite, en 1687, une autre querelle, directement liée à l'Académie Française, opposera Boileau à Charles Perrault, c'est-à-dire, respectivement, la création littéraire comme imitation des auteurs de l'Antiquité à celle des auteurs du siècle de Louis XIV, il sera de nouveau possible de mesurer la prépondérance du fameux académisme, en butte à toute forme d'innovation artistique formelle et mettant notamment en question les choix du pouvoir politique.

Avec l'invention de la nature morte et de la peinture de Vanités, c'est la place même de la peinture d'histoire au service du pouvoir royal qui se voit, si l'on ose dire, détrônée.

2.1.2.3. Une hiérarchisation des genres : l'exemple de la peinture de Vanités

Dans l'Antiquité grecque déjà, selon Pline l'Ancien, on pratique la représentation d'objets, sortes d'ancêtres de la nature morte. Celle-ci d'ailleurs porte même un nom puisqu'on distingue, à l'époque, la représentation d'objets de pacotille ou rhopographie, et

celle d'objets vils et de déchets, ou rhyparographie. Si les œuvres de Xeuzis furent si prisées et celles de Piraïkos vendues mieux et plus chères que celles de ses contemporains, c'est parce qu'elles incarnaient au mieux l'art mimétique, témoignant ainsi du talent du peintre d'une part, mais aussi parce qu'elles figuraient la richesse de leurs commanditaires et la nécessité d'en jouir dans la vie terrestre !

Mais rhyparographie et rhopographie se situent pourtant toutes deux au bas de l'échelle des valeurs, à tel point que l'auteur de l'*Histoire naturelle* qualifie Piraïkos de "peintre des ordures". Cette représentation d'objets insignifiants ou dégoûtants en effet se place bien au-dessous de la mégalographie -illustrée par exemple par la bataille d'Alexandre- et même de la peinture de portrait. Il n'est donc pas surprenant que l'humaniste Alberti, au XV^{ème} siècle, remette à l'ordre du jour l'apologie de la peinture d'histoire.

Celle-ci, pourtant, ne sera véritablement dogmatisée qu'au XVII^{ème} siècle, grâce à quelques artistes attachés à Louis XIV, tel Charles Le Brun, qui, au titre de peintre du roi, a pour fonction principale de rendre compte de sa royale majesté, ou encore André Félibien. L'académicien André Félibien, en effet, ne se prononce pas seulement, comme nous venons de le voir, sur la question de la méthode perspective ou de la manière, puisqu'il est également l'auteur d'une véritable hiérarchie des genres picturaux, dont la peinture d'histoire constitue le summum, ainsi qu'en attestent ses propos mêmes : "il faut traiter de l'histoire et de la fable, il faut représenter les grandes actions comme les historiens, ou les sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés"¹.

Ce point de vue d'ailleurs sera littéralement érigé en dogme, un siècle plus tard, par La Font de Saint-Yenne qui affirme que "de tous les genres de la peinture, le plus grand, le plus noble, enfin le premier sans difficulté, c'est celui de l'Histoire"². Pour cet homme du XVIII^{ème} siècle, c'est en effet d'abord dans les récits antiques, chez Homère ou Horace, mais aussi chez Boileau par exemple -que nous venons juste d'évoquer comme membre partisan des anciens contre les modernes- qu'il faut rechercher les traces des grandes actions et vertus des hommes célèbres.

La hiérarchie des genres en peinture s'avère alors être une hiérarchie d'ordre social,

¹ A. Félibien, *Préface au recueil des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année*, op. cit.

² La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, éd. J. Neaulme, La Haye, 1747.

dans la mesure où seuls les lettrés ont accès à la peinture d'histoire ou allégorique, mais elle est également d'ordre économique puisque cette catégorie suppose une difficulté d'exécution maximale et, donc, un coût élevé pour les commanditaires : il faut en effet préciser qu'à l'époque, un tableau d'histoire rapportait à son auteur jusqu'à quatre fois plus qu'une nature morte !

Avec André Félibien, la hiérarchie des genres devient même, littéralement, hiérarchie esthétique et place, au-dessous de la peinture d'histoire, le genre du portrait, puis la scène de genre suivie du paysage, pour se terminer par la nature morte : "celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, fleurs ou coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et, comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres"¹. Or, dans la mesure où la nature morte est l'objet même de la peinture de vanités, on imagine que cette dernière se situe également au bas de l'échelle des valeurs, interrogeant également les philosophes.

C'est en effet au siècle même de Félibien que Pascal discrédite une certaine peinture en soulignant la vanité en ces termes fameux : "quelle vanité que la peinture qui attire par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux"², repris en ces termes par l'Abbé du Bos, un siècle plus tard : "La plus grande imprudence que le peintre ou le poète puissent faire, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature"³. Evoquant sans doute certains peintres qui font de la représentation de leurs outils -pinceaux, palettes, tableau- un moyen de figurer, au sein de leur œuvre même, la vanité de leur art, Pascal signifie ici que la peinture elle-même est aussi, non seulement vaine mais vaniteuse, en rapport avec leur étymologie commune : *vanus* en latin signifiant à la fois "creux", "sans consistance" mais aussi "trompeur", "mensonger".

Or, c'est bien en ce deuxième sens de vantardise qu'il affirme aussi, plus loin, que "La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme, qu'un soldat, qu'un goujat, un cuisinier,

¹. Félibien, *Préface au recueil des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, op. cit.

². Pascal, *Pensées*, op. cit., II, 134.

³. Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., 1ère partie, VI.

un crocheteur se vante et veut avoir ses admirateurs"¹. Et deux siècles plus tard, c'est encore en ce sens que Friedrich Nietzsche fera allusion à la vanité de l'humain, dont la "manifestation de puissance est en même temps une expression de vengeance contre son état de misère et de crainte ; il veut, en outre, passer pour plus puissant qu'il n'est, voilà pourquoi il abuse des occasions ; le surcroît de crainte qu'il engendre est pour lui un surcroît de puissance (...) voilà l'origine de la vanité"². C'est donc en raison même de la conscience de son "état de misère et de crainte" que l'homme serait irrésistiblement tenté de chercher à prouver le contraire, soit à se vanter, comme, sans doute, le bourgeois flamand du XVIIème faisant étalage de ses richesses.

Mais revenons encore à la première formulation pascalienne, en raison du fait que le sens de vantardise "n'est pas utilisé en esthétique, et (que) si des artistes ont pu être vaniteux, il n'y a rien là qui soit propre à l'art"³. Si Pascal évoque la vanité de la peinture, c'est notamment parce qu'il fait essentiellement le procès de la nature morte, en tant qu'elle "ressemble à des choses", cautionnant alors la position académique de son siècle.

Si nous nous attachons en effet à la seconde partie de l'assertion pascalienne, soit "aux choses dont on n'admire point les originaux", on ne peut que songer à cette fameuse hiérarchie des genres consignée par André Félibien : les choses dont on n'admire point les originaux en effet, c'est la peinture de genre dans le style des frères Le Nain, mais aussi la peinture de paysage érigée en sujet de tableau ou encore, évidemment, la nature morte, désignant à l'époque, rappelons-le, la peinture de fruits, fleurs ou coquillages, encore plus mal située dans l'échelle des valeurs que la nature morte de gibiers, poissons et autres animaux !

Car, pour Pascal, les seuls objets dignes d'admiration sont Dieu et ses saints, mais aussi les figures de la culture antique et les rois de l'histoire, soit les trois aspects que regroupe le seul vocable de peinture d'histoire. Dans la mesure où la peinture de portrait prend aussi ces illustres figures comme sujets, ce genre se trouve également exclu de l'assertion pascalienne, qui ne concerne que les natures mortes mais aussi, à peine mieux placés, les marines et paysages. Son auteur se montre alors défenseur d'une pratique picturale attestée et effective, d'un *habitus* à la Bourdieu⁴, tout autant que ses contemporains amateurs d'art ou académiciens, pour qui seule compte la peinture d'histoire.

¹ Pascal, op.cit. II, 150.

² F. Nietzsche, *Humain trop humain*, trad. Anne-Marie Desrousseaux et Henri Albert, éd. Hachette, coll. Pluriel, 1988.

³ E. Souriau, op. cit., p. 1377.

⁴ N. Heinich, "Quelle vanité que la peinture", op. cit., pp. 77-78 (cité in).

Rappelons enfin que, si la nature morte en général et la vanité en particulier ne se constituent qu'aussi tardivement comme genre pictural véritable, c'est parce qu'il était auparavant impensable de faire du macabre un objet esthétique mais, surtout, parce que c'est la Réforme protestante qui est la cause notoire de la naissance de ce genre pictural spécifique¹.

Avec ces exemples de débats théoriques sur la question de la perspective ou de la peinture de vanités auxquels l'Académie a été appelée à se confronter au XVII^e siècle, il apparaît donc que les choix esthétiques de l'époque ne relevaient pas uniquement des artistes eux-mêmes.

Avec l'exemple des peintres de Barbizon, nous assistons même à un rapport de forces des plus ostensibles puisque certains artistes paysagistes du XIX^e n'ont pas réussi à infléchir ce point de vue classique quant à la hiérarchie des genres et se sont vu exclure des Salons de l'époque. Et lorsqu'ils parvenaient enfin à s'y faire accepter, il leur arrivait même de décider ponctuellement de refuser l'invitation, par mesure de rétorsion et/ou de soutien de leurs confrères refusés. En outre, il faut sans doute voir leur choix exclusif du thème du paysage comme relevant d'une protestation contre les saccages de la sylviculture pratiqués sur commande royale, mais aussi plus généralement contre l'académisme et les valeurs bourgeoises.

2.1.3. Une institution contestée : l'exemple des paysagistes de Barbizon

2.1.3.1. Barbizon contre l'académisme

Ce sont précisément les institutions françaises de l'époque, dont l'Académie des Beaux-Arts -et l'académisme qui en découle-, que les artistes de Barbizon n'hésiteront pas à critiquer. Et bien que celle-ci se voit dans l'obligation de créer, en 1817, un prix de Rome du paysage, elle reste en général la moins à même d'innover en matière de doctrine artistique et se donne mille fois l'occasion d'être mise à mal par ces nouveaux artistes. Pour persévérer dans leur art, ils sont néanmoins prêts à assumer leur choix de rompre avec la peinture à sujet, peinture de genre, d'histoire ou de portrait, quitte à devoir essuyer les sarcasmes les plus désobligeants et l'ignorance la plus totale émanant des jurys et critiques d'art.

¹. Cf. Deuxième Partie, par. 222.

Cette institution, rappelons-le, est née de l'instauration, par Louis XIV, des Académies Royales, dont le but est d'exercer un contrôle sur l'activité des artistes, en recrutant par exemple les membres des jurys des Salons¹ chargés d'attribuer les récompenses contribuant à asseoir la notoriété de l'artiste primé et à lui donner accès aux commandes officielles. C'est donc la place, accordée ou non, dans ces Salons, pour telle ou telle œuvre, qui fera de son auteur un artiste reconnu ou, au contraire, un refusé, tel Théodore Rousseau et, plus encore, Paul Cézanne, qui restera "le Grand Refusé" jusqu'à sa mort.

Pour tenter de faire état de la prégnance institutionnelle en matière de promotion artistique, évoquons effectivement Théodore Rousseau qui, exposant *Vue prise des côtes à Granville*, ainsi qu'une *Etude d'après nature* au Salon de 1833, se voit reprocher "certains empâtements qui donnent la lumière, un pinceau facile, une manière jugée trop large et, surtout, de ne pas tenir compte des premiers plans comme on les aime à l'Ecole des Beaux-Arts"². Il est néanmoins bien décidé à ne rien changer à sa manière de faire et tente, pour le Salon de 1836, l'exposition de son immense toile intitulée *La descente des vaches dans le Jura...* laquelle sera refusée et condamnera le peintre à vingt-quatre ans sans aucun achat ni commande officielle, alors que d'autres peintres de Barbizon ont pu y exposer.

Cette année 1836, il est vrai, est un peu celle où des peintres se regroupent pour faire face à leur ennemi commun : Joseph Bidault, paysagiste de l'Institut et membre du Jury des Salons avec des académiciens, peintres, architectes, sculpteurs, graveurs et musiciens. Car Joseph Bidault ne pense qu'à en évincer Théodore Rousseau, alors que son confrère, Auguste Blondel, ne rêve que d'en rejeter Eugène Delacroix.

On dira, par exemple, que *Marais en Vendée*, rebaptisé *Vallée de Tiffauge* - actuellement au Cincinnati Art Museum- n'est qu'une "soupe aux herbes ou un fouillis, soit une monstruosité"³. Et en 1841, *L'allée de châtaigniers* sera également refusée, alors que l'œuvre au thème antique intitulée *Les Romains de la décadence*, présentée en 1847 par Thomas Couture, remportera un succès notoire.

Or, dans cette guerre ouverte entre l'institution et les artistes, d'aucuns réagiront violemment, tel Narcisse Diaz de la Pena qui, en 1851, recevra la médaille de la Légion d'Honneur -comme Constant Troyon avant lui- mais s'insurgera contre le fait que Théodore Rousseau n'y ait pas droit. Jules Dupré, quant à lui, refusera de participer aux Salons, dès lors que Théodore Rousseau aura cessé d'y être admis.

¹. Cf. par. 2221.

². *Ibidem*, p. 93.

³. P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op. cit., p. 62.

Gustave Courbet ira même plus loin, puisqu'il refusera la médaille qui lui sera personnellement proposée en 1870 ! L'opinion avait d'ailleurs pu s'accoutumer à ses difficultés d'humeur, puisque lorsque ses deux œuvres intitulées *L'Atelier* et *l'Enterrement à Ornans* sont refusées à l'exposition universelle de 1855, il décide d'en retirer tous ses autres tableaux et fait construire, à côté du grandiose Palais de l'Industrie où se tenait le Salon, une galerie qu'il appelle Pavillon du Réalisme, donnant lieu à la publication, dans le catalogue même, du *Manifeste du Réalisme*.

Et parmi les plus novateurs des paysagistes romantiques, Paul Huet ne se gênera pas pour critiquer l'Ecole des Beaux-Arts, incarnant à ses yeux "une pépinière de médiocrités exploitée par l'Institut". En outre, dans un numéro de l'*Artiste* de 1831, il attaquera violemment l'Ecole de Rome, ce que l'Académie ne lui pardonnera jamais ! Notons au passage qu'il était déjà connu pour son humeur délicate puisque, malgré *La Butte aux Aires* réalisée à Fontainebleau en 1849, il ne se plaira jamais à l'auberge Ganne qu'il qualifiera de "Mecque embourgeoisée du naturalisme"¹.

Malgré la virulence de ses propos pourtant, il bénéficiera de la reconnaissance de la critique, et même de celle d'Eugène Delacroix en personne, pour son œuvre intitulée *L'inondation à Saint-Cloud* (1855), qui a participé à l'exposition universelle de Londres en 1862 et se trouve actuellement au Musée du Louvre.

En ce qui concerne, par ailleurs, Jean-François Millet, il enverra à plusieurs journaux, dont *La France* et *Le Gaulois*, une lettre en provenance de Cherbourg, dans laquelle il proclamera "son refus de l'honneur qu'on (a voulu lui) faire", précisant alors à Alfred Sensier, quelques jours après : "Avez-vous vu que la Fédération des artistes m'avait nommé ? Pour qui me prennent-ils donc ? J'ai répondu : Je n'accepte point l'honneur qu'on m'a voulu faire. Quels misérables que tous ces gens-là ! Courbet (y) est président, bien entendu"².

Contre l'adversité alors apparaît un phénomène typique chez les Barbizonnais -à l'exception certes de Paul Huet- à savoir l'extrême solidarité dont ils font preuve de façon à ce que chacun puisse, dans la mesure du possible, jouir de sa propre reconnaissance d'une part, mais aussi persévérer dans son art et dans les dépens qu'il suppose. Aussi Jules Dupré se charge-t-il, en 1842, de récupérer et de remettre à son ami Théodore Rousseau les cinq cents francs donnés par son admirateur Paul Périer. De même, en 1846, il prêtera à Rousseau son atelier parisien pour une exposition.

¹. P. Dorbec, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, op. cit., p. 59.

². J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op.cit., note 79 de l'ouvrage.

Et Diaz, pour sa part, mettra au service de Renoir le compte qu'il avait ouvert chez son marchand de couleurs. Car la solidarité qui unit ces peintres consiste souvent à épauler financièrement leur collègue et/ou ami, tel Alfred Sensier qui a dû acquérir des œuvres de Rousseau en quête d'acheteur, et qui, à un moment plus bénéfique de sa vie, a même acheté des tableaux à Jean François Millet pour lui permettre de subvenir à ses besoins et à ceux de sa nombreuse famille.

De même, Charles-François Daubigny s'investira-t-il dans le soutien de ses jeunes confrères, lorsqu'il sera membre du jury pour les Salons de 1866 et de 1868, à tel point que Jules Antoine Castagnary ne tarira pas d'éloges sur sa présence : "Si le Salon de cette année est ce qu'il est : un Salon des nouveaux venus (...) Si, dans ce débordement de la peinture libre, la peinture de l'Etat fait une assez pauvre figure, c'est à Daubigny la faute (...) Daubigny n'est pas seulement un grand artiste, c'est encore un brave homme (...) qui voudrait épargner à la jeunesse des autres les rudes épreuves qu'il a subies lui-même".¹

Sans parler de Camille Corot, qui, de son côté, achètera, en 1872, une maison à Valmondois destinée à Honoré Daumier, devenu aveugle et vivant dans le plus grand dénuement, de même qu'il aura ce geste remarquable, quelques mois seulement avant sa mort, de donner dix mille francs à la veuve de Millet !

Solidarité d'artistes donc et solidarité contre les pouvoirs, incarnés par l'Académie ou par la bourgeoisie en général : telles sont les attitudes généralement adoptées par ces peintres novateurs du XIX^{ème} siècle.

2.1.3.2. Barbizon contre les valeurs artistiques de la bourgeoisie

C'est en effet, de façon générale, contre la bourgeoisie nouvellement constituée et ses valeurs que se construit cette nouvelle école artistique, en parfait accord sur ce point avec les écrivains romantiques qui jugent que "les livres qu'elle lit, la peinture et les monuments qu'elle aime, les plaisirs qu'elle préfère sont bas. Elle est trop riche, trop heureuse. Elle achète son bonheur par son travail, mais surtout par le travail qu'elle exploite. Et, vraiment, elle prend trop peu de risques. Elle est économe de son sang, mais vient l'insurrection, elle prodigue celui des émeutiers. Elle n'a pas d'âme".²

Or c'est précisément ce manque d'âme que relèveront les philosophes, les poètes et les écrivains du siècle, tel Théophile Gautier qui, au Salon de 1848, ne tarira pas d'éloge à

¹ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 169.

² J. Robichez, *XX^{ème} siècle français, le siècle romantique*, éd. Seghers, Paris, 1962.

propos du *Vanneur* de Jean-François Millet dans la mesure justement où "La peinture de M. Millet a tout ce qu'il faut pour horripiler les bons bourgeois à menton glabre (...) il truelle sur de la toile à torchons, sans huile ni essence, des maçonneries de couleurs qu'aucun vernis ne pourrait désaltérer (...) Le *Vanneur*, qui soulève son van de son genou déguenillé (...) se cambre de la manière la plus magistrale. Il est d'une couleur superbe (...) Les pièces bleues de son vêtement délabré sont (...) d'un ragoût exquis. L'effet poudreux du grain, qui s'éparpille en volant, ne saurait être mieux rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau".¹

Parmi les valeurs artistiques reconnues par la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle en effet, ne peut en aucun cas figurer la représentation esthétique de la nature -laquelle est, au plus, objet de décor de la peinture d'histoire et de portrait- ni, évidemment, la mise en scène de tout ce qui touche au labeur et à la ruralité. La nature ne peut être vue, à l'époque, que dans ses aspects utilitaires et dangereux, comme en atteste par exemple l'œuvre de Théodore Géricault intitulée *Le Radeau de la Méduse (1819)* qui trouvera, elle, son public. Aussi Jean François Millet déplaira-t-il foncièrement avec ses sujets ruraux, aussi Narcisse Diaz de la Pena, réussira-t-il, lui, à se faire reconnaître lorsqu'il réalisera, entre autres, des tableaux ayant pour sujet des scènes bucoliques bourgeoises telles que sa *Société élégante dans un parc (1840)* ou ses *Bohémiens se rendant à une fête (1844)*.

Cela explique d'ailleurs qu'il ne connaîtra jamais, comme Théodore Rousseau, l'indigence financière et la non-reconnaissance publique. Il se décidera pourtant à abandonner "tout ce clinquant aux orties"² et à retrouver la forêt qu'il a tant aimée dans sa jeunesse, pour y peindre notamment sa *Vue prise dans les gorges d'Apremont*, premier sujet sur la forêt de Fontainebleau, qui lui vaudra son exposition au Salon de 1837.

Or, c'est sans doute ce goût pour la nature et la conviction qu'elle est un bien périssable à défendre qui sera le principal l'objet d'une mobilisation par les peintres barbizonnais, n'hésitant pas, alors, à contester les choix de l'autorité royale et impériale, même si leur démarche est vouée à rester stérile.

2.1.3.3. Barbizon contre les choix paysagers impériaux

C'est en effet dans le sens de la défense de la nature et de la forêt que les peintres de Barbizon vont également se prononcer, comme le montre ce propos tenu par Théodore Rousseau à son ami Alfred Sensier : "L'âme humaine est comme la forêt où nous marchons,

¹ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^{ème} siècle*, op. cit. p. 140.

² *Ibidem*, p. 105.

saccagée à merci par des sylviculteurs malfaisants ; on contrarie la végétation qui s'épanouissait en fleurs, on abat les hautes futaies de nos pensées, on rase les pousses originales qui aspirent au soleil, on brise en éclats, on réduit en poussière les fiers rochers de nos volontés, on aplatit les collines qui s'élèvent vers le ciel ; et quand le caractère intime est bouleversé, on sème sur les débris de l'âme une ivraie envahissante, sans forme, sans esprit et sans couleur".¹

En dehors du fait qu'ils manifestent une identification étroite de l'artiste et de la nature, ces propos prennent une coloration politique, une sorte d'engagement écologique avant l'heure, en tous cas un goût immodéré pour les espaces naturels, manifeste chez Théodore Rousseau bien sûr, mais aussi chez tous les artistes qui se sont plu à consacrer quelques mois, ou quelques années de leur vie, à créer des œuvres, isolés de toute vie citadine.

Cet auteur n'est évidemment pas sans nous rappeler le philosophe du même nom, son panthéisme et sa vénération de la Nature, ainsi que le procès intenté aux hommes qui se chargent de la corrompre. Mais, pour Théodore Rousseau, il s'agit d'une telle identification entre l'homme et la nature qu'il la sent capable d'exprimer elle-même des sentiments.

Cela le conduit bien sûr à l'honorer mais aussi à la souhaiter éternellement vierge, à une époque où l'industrialisation et l'aménagement des voies de communication se développent à une vitesse fulgurante. Il ne réussit pourtant pas à influencer Napoléon III dans ses choix et à enrayer la destruction systématique de la forêt de Fontainebleau -son cheval de bataille depuis quelques années déjà- lorsqu'il se fait inviter au château de Compiègne, ainsi que d'autres artistes.

Au contraire, l'aménagement de la forêt bat son plein, grâce ou à cause de Claude François Denecourt, appelé "Sylvain des forêts". De 1844 à 1875 en effet, il traça 160 kilomètres de sentiers forestiers, y plaça de nombreux signes indicateurs et fut aussi l'auteur d'une carte et de plusieurs ouvrages sur la forêt et le château de Fontainebleau. Les visiteurs se font alors nombreux, bien trop nombreux aux yeux des paysagistes, qui n'appréciaient pas beaucoup les aménagements prévus à cet effet. Et si Louis Philippe déjà avait entrepris les premiers travaux et créé le " premier train de plaisir Paris-Fontainebleau" en 1850, Napoléon lui, prend un déjeuner aux gorges d'Apremont, le 23 juin 1863 et effectue plusieurs promenades à Arbonne.

En outre, face à cette affluence de visiteurs de la forêt d'une part et des paysagistes de

¹ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op.cit., p. 148.

seconde génération d'autre part, d'autres lieux d'accueil doivent voir le jour, tel l'hôtel des Artistes ouvert par le genre même de l'aubergiste Ganne. Mais le site n'aura, peu à peu, plus rien à voir avec le lieu de méditation initialement recherché par Rousseau et Millet, ni avec la Nature inspiratrice d'un nouveau genre artistique.

Mais, à défaut de pouvoir aboutir en faveur de leurs revendications, ces refus émanant des peintres barbizonnais attestent néanmoins d'une certaine autonomie artistique, ainsi que de l'évolution concernant l'institutionnalisation de la critique d'art et de l'exposition qui s'était déjà engagée au XVIII^{ème} siècle.

2.2. L'institutionnalisation de la critique d'art et de l'exposition à partir du XVIII^{ème} siècle

2.2.1. La critique : l'exemple de Diderot "théoricien de la graphie et de l'audio-visuel"

Tel est en effet le qualificatif que François Dagognet attribue à Denis Diderot, objet même de la conclusion de son ouvrage de 1973 intitulé *Ecriture et Iconographie*¹. Car si l'on parlait, au XVII^{ème} siècle déjà, de critiques d'art à propos d'André Félibien ou de Roger de Piles, ce n'est qu'au XVIII^{ème} que l'on assiste à la véritable consécration de la critique, avec Diderot qui devrait "nous retenir plus (encore) que Gutenberg"².

Savoir faire preuve d'une réceptivité et d'une sensibilité à toute épreuve pour juger d'une œuvre, telle est en effet l'attitude que doit adopter tout critique, qu'il soit philosophe, écrivain, homme de théâtre, amateur d'art ou moraliste. Et c'est bien dans cet esprit qu'il faut aborder Denis Diderot lui-même, dont "l'œuvre cinématique et gestuelle, à l'archi-écriture passionnelle, (est) celle d'un tableau mouvant, que nul ne pourra arrêter ni vaincre (bref) une onde qui va parcourir la Cité, l'électriser (littéralement)"³.

L'histoire de l'art considère, elle, que ce sont Jean-Baptiste Dubos -dit encore l'abbé Du Bos, avec son ouvrage de 1718 intitulé *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*- puis Etienne La Font de Saint-Yenne -auteur des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* en 1747- qui sont les authentiques précurseurs de la critique d'art. Ensuite seulement, ce rôle initialement dévolu à Colbert à l'Académie royale, revient à Denis Diderot, dès 1759, lorsque Friedrich Melchior Grimm, homme de lettres

¹ F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, op. cit., p. 149.

² *Ibidem*, p. 168.

³ *Ibidem*, p. 151.

bavarois d'expression française, lui demande de rendre compte de ses Salons dans sa *Correspondance Littéraire*.

Pendant plus de vingt ans alors, il va rencontrer des artistes et émettre des jugements esthétiques sur leur production, en s'appuyant notamment sur sa propre connaissance des réflexions esthétiques antiques et contemporaines. Car "Diderot n'a pas hésité à fréquenter les artisans, à pénétrer dans les ateliers, à se familiariser avec les procédés de fabrication (...) (s'instruisant entre autres) auprès de Greuze le peintre"¹. Le philosophe s'inscrit alors dans la lignée de La Font de Saint Yenne lorsqu'il affirme "(qu') un tableau exposé est un livre au jour de l'impression (et que) c'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement"².

La méthode qu'il choisit consiste à chercher les moyens littéraires qui pourraient donner l'équivalent de la beauté picturale, sans aucun recours à la gravure ou au dessin et en se plaçant sous la protection de Vertumne, le dieu latin des saisons et de ce qui change : "Pour décrire un salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de styles qui répondît à la variété des pinceaux : pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet"³.

Aussi n'est-il pas surprenant qu'il sache se montrer adepte du relativisme esthétique : loin du beau objectif antique, le jugement sur le beau est, pour lui, subjectif, dans la mesure où il est relatif à l'appréhension personnelle, même lorsqu'il s'intéresse à un modèle idéal, défini en ces termes : "Modèle idéal, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie, qui forme, pendant un temps, l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école ; ligne vraie dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'ont vu naître"⁴.

C'est ainsi qu'il peut également nous donner, dans son *Traité du Beau* publié en 1772, sa propre définition du Beau, quoique parfois empreinte de celle de ses prédécesseurs :

¹. F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, op. cit., p. 167.

². La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, (1747).

³. D. Diderot, Salon de 1763, in *Les Salons, Oeuvres*, op. cit.

⁴. D. Diderot, Salon de 1767, op. cit.

"J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée"¹. Et cette définition se complète peu après par la distinction entre le beau réel et le beau aperçu, puis par la distinction entre le beau réel et le beau relatif. Parfaitement conscient de cette capacité relative à atteindre le beau, il ne recense, enfin, pas moins de douze sources de diversité dans les jugements, dont, par exemple, la disposition de notre acuité visuelle ou auditive, l'état émotionnel dans lequel nous nous trouvons, ou encore le niveau de nos connaissances et de nos talents...

Il s'avère en effet que Diderot ne veut point tant se faire juge que critique, au sens grec de *krinein*, soit à la fois celui qui juge, qui distingue et qui use de critères spécifiques. En tant que philosophe des Lumières, le critique Diderot -tout comme le philosophe antique- peut s'évertuer parfois à "rendre la vertu aimable, le vice odieux (et) le ridicule saillant"², "sachant restituer la vie dans ces enchevêtrements"³.

Et c'est davantage comme esthéticien, comme amateur d'art, plutôt que comme moraliste qu'il souhaite se prononcer, ainsi qu'en atteste l'affirmation de son goût pour les grands crimes : "Je hais, déclare-t-il, toutes ces petites bassesses qui ne montrent qu'une âme abjecte ; mais je ne hais pas les grands crimes ; premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions, et les grands crimes portent le même caractère d'énergie"⁴.

Nous sommes alors en droit de nous demander quels sont les moyens de parvenir le plus sûrement à la réalisation des "beaux tableaux" auxquels il fait ici allusion. Or c'est notamment dans la recherche du pathétique, de l'émouvant, que se trouve la clé indispensable à toute beauté picturale pour Diderot. Aussi évoque-t-il souvent Jean Baptiste Greuze et sa peinture qui touche et qui transporte, tel son *Paralytique* de 1763, qui émeut à tel point que l'une de ses contemplatrices qu'elle s'exclame : "Ah ! Mon Dieu, comme il me touche ! Mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer"⁵.

Le philosophe-critique ajoutant alors : "Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis comme elle mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux"⁶. Pour réussir un tableau en effet, il semble inévitable de lui donner les couleurs de la passion. Et c'est en ces termes qu'il s'interroge sur la capacité picturale à rendre compte du

¹ D. Diderot, *Traité du Beau*, éd. Climats, coll. Micro-Climats, Castelnau-le-Lez, 1999, p. 65.

² D. Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. Herman, nouvelle édition, Paris, 2007.

³ F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, op. cit., p. 156.

⁴ D. Diderot, *Salon de 1763*, op. cit.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

sentiment amoureux : "Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras ? Oh, mon ami, quel art que celui de la peinture !" ¹

On ne saurait alors s'étonner qu'à l'encontre du beau idéal platonicien, le beau artistique s'approche le plus possible du sublime² pour le philosophe du XVIIIème, lorsqu'il affirme qu'il faut "aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme" ³. Semblant alors mépriser la grâce et l'élégance à la Joseph Watteau, il en arrive à critiquer son tableau intitulé *La mort de Socrate (1780)*, où l'on voit le maître de Platon mourir sur un lit de parade, parce que : "Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence, prêtes d'expirer au fond d'un cachot, sur un lit de paille, sur un grabat, faisaient une représentation pathétique et sublime"⁴.

Ce penchant pour la tragédie d'ailleurs l'amènera également à apprécier les thèmes du christianisme tels que la mise en croix ou les visages de martyrs et, inversement, à critiquer "la peinture trop policée et polissonne du Rococo"⁵. Diderot apparaît donc empiriste lorsqu'il définit le goût comme "facilité acquise, par des expériences répétées, à saisir le vrai et le bon". On pourrait même dire qu'il préfigure, à sa manière, la thèse de Bourdieu sur l'*habitus* prédisposant à l'amour de l'art.⁶

Si l'on en croit pourtant l'un de ses commentateurs : "Le paradoxe central de l'esthétique de Diderot consiste dans une tension entre d'une part la thèse empiriste qu'il professe, selon laquelle la vérité n'est autre que la sédimentation des sensations que nous livre l'expérience, et d'autre part la dimension idéaliste de son esthétique, à savoir le modèle intérieur que contemple le génie".⁷ Il semble en effet que Diderot sache se montrer réceptif à une certaine approche idéaliste lorsqu'il évoque, par exemple, la nature idéale que l'artiste inspiré doit imiter : "En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux simplement ? Ou de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux"⁸.

On ne saurait pourtant qualifier purement et simplement Diderot de néo-platonicien, dans la mesure notamment où son incitation à peindre sur le motif se nuance souvent d'une distance inévitable entre art et nature. Aussi critique-t-il un certain naturalisme propre à

¹ D. Diderot, Salon de 1763, op. cit..

² Cf. Deuxième Partie, par. 3342.

³ D. Diderot, Salon de 1763, op. cit.

⁴ J. Lavaud, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, op. cit., p. 54.

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art*, éd. de minuit, Paris, 1969.

⁷ J. Lavaud, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, op. cit., p.56.

⁸ D. Diderot, Salon de 1767, op. cit.

François Boucher : "Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses". Or, ajoute-t-il : "je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre".¹

Ce qui nous plaît dans la nature n'est donc pas ce qui nous plaît en art et, par déduction, la *mimêsis*² n'a pas sa place dans la pensée esthétique de Diderot. Si l'on peut, en effet, parler d'imitation en art, ce n'est que dans la mesure où "la nature imite, en se jouant, dans cent occasions, les productions de l'art"³. Par ailleurs, l'utilisation du terme de sublime plutôt que de beau idéal fait de lui un auteur résolument moderne, qui annonce plutôt la phase romantique que le retour au classicisme.

Malgré les réticences que l'on peut avoir à l'égard des paradoxes, des contradictions⁴ soulevées par Diderot, lesquelles, au fond, se retrouvent aussi chez ses contemporains, retenons que sa vigueur philosophique et sa modernité résident notamment dans le fait d'accueillir favorablement des peintres tels que Jean Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze ou Jean-Honoré Fragonard qui ont plutôt été désavoués par la plupart de leurs contemporains.

L'œuvre de Diderot en effet "surprend par sa fulgurance et son actualité : son Œuvre entière porte sur l'image artistique et scientifique - l'iconologie seule efficace et démonstrative. Il parvient à mélanger les deux courants qu'on serait trop tenté de diviser : l'esthétique et l'expérimental, le pictural et le scientifique. Telle est donc notre conclusion : en plein XVIIIème siècle, Diderot porte sur la société le même diagnostic que Rousseau : elle est malade, en voie d'enlisement. Mais, alors que Jean-Jacques, le demi-anarchiste, propose un retour en arrière (...) Diderot ne songe qu'à hâter le mouvement, pour nous offrir, si possible, une société libérée et ouverte. Une même cause – l'asphyxie, le dessèchement – mais deux littératures antithétiques"⁵.

Au siècle suivant, le métier de critique se précisera encore avec, notamment, Charles Baudelaire qui publiera, sous le pseudonyme "Baudelaire Dufay", sur les Salons de 1845 et 1859, mais aussi Théophile Gautier sur celui de 1848. D'autres auteurs seront également critiques d'art, tels les frères Jules et Edmond de Goncourt ou encore Emile Zola qui se fera le critique de son ami Paul Cézanne... Et, dès la fin du XIXème siècle, on assistera, avec la

¹ D. Diderot, Salon de 1765, op. cit.

² Cf. Deuxième Partie, par. 23.

³ D. Diderot, *Traité du beau*, op. cit., p. 93.

⁴ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* op. cit. p. 119.

⁵ F. Dagognet, *Ecriture et Iconographie*, op. cit., p. 150.

multiplication des Salons et des galeries d'art, ainsi qu'avec le développement des musées, à la création du métier de journaliste spécialiste de l'art.

Mais si, au XX^{ème}, le critique assure le plus souvent le rôle de médiateur entre l'artiste et le public en quête d'éclairages sur la création contemporaine, il semble que la promotion publicitaire prenne désormais le relais des critiques de métier et que les revues spécialisées ne fassent plus guère que rendre compte de la situation du marché et du calendrier des expositions, comme c'est le cas, par exemple, de *Beaux-Arts Magazine*, dont on peut aujourd'hui déplorer le manque d'articles de fond.

Le métier de critique perdure néanmoins, ainsi que les lieux d'exposition qui se multiplient aujourd'hui, dans des formes sensiblement différentes et après quelques quatre siècles d'histoire qu'il nous appartient de retracer succinctement.

2.2.2. L'exposition : des Salons aux Biennales et aux Foires

2.2.2.1. La naissance des Salons

Initiée par Colbert, "l'exposition" était précisément le nom réservé à la présentation d'œuvres d'artistes vivants, c'est-à-dire des derniers lauréats de l'École des Beaux-Arts. Les jeunes candidats à l'Académie devaient être capables de présenter une ou plusieurs œuvres sur un sujet imposé, mais dans un genre choisi par eux-mêmes. Le projet pouvait aboutir à une réalisation finale appelée "morceau de réception" devenant alors propriété de l'Académie. Notons au passage que ce procédé n'est pas si éloigné de ce qui se pratique aujourd'hui encore, dans les écoles d'art et, notamment, d'architecture.

Or, ces œuvres étaient également montrées au public au cours de biennales, statutairement décrétées en 1663 mais qui se succédèrent de manière assez irrégulière. La première fut organisée au Palais Royal en 1667, puisque le nouveau statut des artistes et le système public d'enseignement interdisaient désormais de prévoir des expositions au sein même des boutiques d'artisans. Reconduite dans les années suivantes, celle de 1673 introduisit en plus l'usage de publier un livret présentant la liste des différentes œuvres exposées¹. Mais les biennales de 1675, 1681 et 1683 ayant eu peu de succès, l'Académie décida de s'installer au Louvre.

Aussi les expositions purent-elles avoir lieu, à partir de 1692, dans la Grande Galerie,

¹. D. Lobstein, *Les Salons au XIX^{ème} siècle – Paris, capitale des arts*, préf. Serge Lemoine, éd. de la Martinière, 2006, p. 9.

accueillant celle de 1699 et donnant, pour la première fois, lieu à la parution d'un recueil en trois volumes intitulé *Description des peintures, sculptures et estampes exposez dans la Grande Gallerie du Louvre dans le mois de septembre 1699*.¹ Dès 1725, c'est le Grand Sallon du Louvre qui sert de lieu d'exposition, d'où l'appellation ultérieure de "Salon", désignant à la fois l'événement et le lieu où les Académiciens présentent leurs œuvres au public².

La périodicité de ces Salons se fait alors régulière, puisqu'ils deviennent annuels à partir de 1737 et bisannuels dès 1748. Ceux-ci restreignent pourtant la participation des artistes étrangers, ainsi que celle des femmes... jusqu'en 1791, date de la seconde consécration de Jacques-Louis David pour trois de ses tableaux, dont le *Brutus*³. Ce n'est en effet qu'à ce moment-là que le Salon, au nom du principe d'égalité, s'ouvre à tous les artistes vivants par un décret de l'Assemblée nationale⁴.

Remarquons pourtant qu'en cette fin de période révolutionnaire, ce sont encore, de façon notoire, les scènes d'histoire et les portraits des grands hommes politiques qui font majoritairement l'objet et l'admiration des Salons, tel *Le Serment du Jeu de Paume (1791)* de David, ou des œuvres de peintres inconnus aujourd'hui, tels *Le Départ pour les frontières* ou *La Fête des Sans-Culottes sur les ruines de la Bastille*⁵. Mais le contexte historique difficile de l'exposition de 1793 explique à lui seul que le livret de l'exposition fasse mention de ce propos : "Il semblera peut-être étrange à d'austères républicains de nous occuper des arts, quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la Liberté"⁶.

Notons enfin qu'en 1840 encore, mille neuf cents ouvrages seulement sur quatre mille trois cents seront admis⁷ et que c'est précisément cette année-là qu'une exposition indépendante tentera de s'organiser parallèlement, mais qu'elle échouera purement et simplement. C'est donc pour faire face tant à l'affluence d'œuvres qu'aux multiples refus d'exposition qu'un certain nombre d'entre elles connaissent, que d'autres Salons, différents des officiels, vont alors s'ouvrir.

¹ D. Lobstein, *Les Salons au XIXème siècle - Paris, capitale des arts*, op. cit., p. 10.

² *Ibidem*, p. 10.

³ J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, éd. Veuve Jules Renouard, Paris, 1863, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ J. Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, op. cit., p.116.

2.2.2.2. *Le Salon des Refusés et le Salon des Indépendants*

L'unique *Salon des Refusés* se tient donc en 1863, grâce à l'initiative d'Antoine Chintreuil. Et c'est Napoléon III qui l'autorise, le justifiant par ces propos : "De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'Exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie"¹.

Or, ce palais est un bâtiment construit pour l'Exposition Universelle de 1855 et a précédé le Grand Palais, construit, lui, pour celle de 1900, ayant d'abord fait l'objet d'un concours, dès l'année 1894, mais dont la construction n'a pu commencer qu'en 1897, soit trois ans seulement avant son inauguration. C'est d'ailleurs entre ses murs que se tiennent les Salons d'artistes vivants depuis lors, à l'exception de sa fermeture des années 1993 à 2006, pour cause de restauration.

Parmi les plus notoires de ces artistes refusés en 1863, on note Camille Pissaro, Henri Harpignies, Henri Fantin-Latour, James Whistler, Johan Barthold Jongking, mais aussi Edouard Manet, avec ses trois œuvres intitulées *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Mademoiselle V. en costume d'Espada* et *Un jeune homme en costume de majo*. Or le choix du jury ne fera pourtant pas l'unanimité, puisqu'un commentaire de l'époque dira finalement de cette exposition "qu'on y rit comme aux farces du Palais-Royal"².

Mais la préface du catalogue, composé pour ce nouveau Salon, fera néanmoins état du regret concernant le trop grand nombre de désistements provenant d'artistes invités à y participer, au motif que "cette abstention (...) prive le public et la critique de bien des œuvres dont la valeur eût été précieuse, autant pour répondre à la pensée qui a inspiré la contre-exposition, que pour l'édification entière de cette épreuve, peut-être unique, qui nous est offerte".

Ses rédacteurs ne croyaient d'ailleurs pas si bien dire puisque cette exposition fut un tel échec qu'elle ne fut jamais reconduite !

Et ce n'est qu'avec la fin du Second Empire que l'on assiste à la création de Salons Indépendants du pouvoir politique, grâce notamment à Eugène Delacroix. Mais ce n'est que sous les Troisième et Quatrième Républiques que la France connaît une véritable liberté

¹. Décision publiée le 24 avril 1863 in *Moniteur universel*.

². M. Du Camp, ami de Gustave Flaubert, in *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1863.

artistique, puisque celles-ci, pour la première fois, n'imposent plus d'art officiel et incitent parallèlement les artistes à prendre en charge eux-mêmes leurs expositions. Ainsi Jules Ferry suggère-t-il aux artistes admis au moins une fois au Salon, de constituer la Société des Artistes français, héritière du Salon créé en 1663 par Colbert.

Et c'est lors de l'inauguration du Salon de 1881 qu'il libère officiellement ceux-ci de la tutelle de l'Etat, en s'adressant à eux en ces termes : "Il faudra donc désormais et à tout jamais faire vos affaires, en matières d'expositions, comme vous les avez faites cette année, car nous ne voulons plus en reprendre le gouvernement. Non pas qu'il nous fût incommode, mais il reposait sur une base entièrement fausse (...) Le rôle de l'Etat n'est pas de faire les affaires des artistes (...) il est exclusivement un rôle d'enseignement et un rôle d'encouragement".

De même, l'année suivante, ce sera Raymond Poincaré qui rappellera que "la tâche de l'Etat n'est pas de favoriser des genres, de donner des directions, d'immobiliser la vie dans le cadre des leçons artificielles". Reprenant en substance la teneur des propos de son contemporain, il se fait alors le chantre de la liberté artistique, dénonçant sans doute implicitement la hiérarchie des genres¹, comme les abus de pouvoir récurrents de l'Académie, deux siècles après sa création.

Et c'est en 1884 que naît le fameux Salon des Artistes Indépendants, toujours valide à l'heure actuelle et dont la devise est "Sans jury ni récompenses". Celui-ci permet en effet à tous les artistes désireux d'y participer d'exposer leurs œuvres librement, donnant, à cette époque, l'occasion à Paris d'accéder au titre de "Capitale des Arts", dont elle ne pourra assurément plus se revendiquer au siècle suivant, avec l'ascension mondiale du marché de l'art américain. De nombreuses manifestations artistiques assurent néanmoins la continuité de ces entreprises passées et d'autres voient le jour, comme, par exemple, la Foire Internationale d'Art Contemporain.

2.2.2.3. Salons, Biennales et Foires au XXème siècle

Après la seconde guerre mondiale, d'autres Salons autogérés par les artistes se créent, tels le Salon de Mai, le Salon des réalités nouvelles, le Salon de la Jeune Peinture, le Salon du dessin et de la peinture à l'eau et le Salon Comparaisons -tous deux créés en 1954- et bien d'autres encore, qui exposent généralement au Musée d'Art Moderne ou au Musée Galliera. Certaines villes de banlieue ou de province organisent d'ailleurs également des

¹. Cf. par. 2123.

Salons, tel celui de Montrouge, en 1955.

En ce qui concerne les Biennales dont, rappelons-le, la première française a eu lieu en 1667, on en dénombre aujourd'hui une centaine spécialisées dans l'art contemporain, dont la plus ancienne est la célèbre Biennale de Venise et son fameux prix du "Lion d'or", datant de 1895.

A ces manifestations, s'ajoutent les Foires Internationales d'Art Contemporain (F.I.A.C.), dont les plus importantes sont celles de Bâle, de Cologne, de Madrid, de Chicago et de Paris. Conçue sur le modèle de la F.I.A.C. Bâloise, celle de Paris a lieu pour la première fois en 1974, sous la dénomination de "Salon International d'Art Contemporain", à l'ancienne gare de la Bastille, avant d'être rebaptisée F.I.A.C. Et elle se tient, comme le Salon des Indépendants, au Grand Palais, sauf dans la période 1993-2006 où elle émigre, comme nous l'avons évoqué, pour cause de restauration, à l'Espace Eiffel Branly d'abord, avant d'être transférée, en 1999, à la porte de Versailles puis de réintégrer, dès 2006, le Grand Palais et la Cour Carrée du Louvre.

La Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris, elle, se déroule chaque année au mois d'octobre, même si elle se trouve maintenant concurrencée par la foire londonienne, fondée en 2003 par le magazine *Frieze*. L'an dernier par exemple, elle a rassemblé quelques 200 galeries d'art moderne et contemporain au Grand Palais. Mais, comme la production contemporaine comprend également des sculptures monumentales, des œuvres sonores, des performances -art éphémère par excellence- ou des installations -soit des œuvres conçues ou adaptées à un lieu donné et dont divers éléments sollicitent la participation du spectateur-, une grande part de l'exposition a également lieu au Jardin des Tuileries.

Ainsi Christian Boltanski conçoit-il son installation intitulée *Monumenta*, exposée au Grand Palais en janvier 2010 et Jacques Villeglé, en octobre 2009, un graffiti qui court le long du mur de contrefort du Jeu de Paume : "être étonné c'est un bonheur", inspiré d'une citation d'Edgar Poe. Et c'est en 2007 que le secteur *Design*, jusque-là présenté à la Cour Carrée du Louvre, intègre les galeries modernes et contemporaines du Grand Palais et, la même année, que la foire parisienne éditée, avec la revue *Artprice*, "Le rapport annuel sur le marché de l'art contemporain", sur lequel nous nous proposons de revenir dans notre paragraphe intitulé "L'art contemporain et le marché de l'art"¹.

Considérons en outre qu'en plus de ces Salons, Biennales et Foires d'art moderne et

¹. Cf. notre futur par. 233.

contemporain, ce dernier est l'objet de mesures gouvernementales et d'une évolution sociétale qui contribuent largement à modifier le paysage artistique. En 1959, par exemple, le Ministère de la Culture supplante littéralement le rôle anciennement dévolu à l'Académie, dans le sens d'un retour vers le contrôle de la création artistique. Avec le Général De Gaulle et André Malraux nommé Ministre des Affaires Culturelles, les Salons deviennent le lieu par excellence de contestation de l'art officiel. Mais leur multiplication et le fait que les exposants soient désignés par l'administration tend à faire perdre à ceux-ci leur aura internationale.

Ensuite, comme nous l'avions déjà signalé¹, c'est sous la présidence de François Mitterrand et sous le Ministère de la Culture Jack Lang que ce dernier passe de 3000 à... 30000 fonctionnaires, attestant davantage d'une mainmise étatique sur la culture que d'une réelle ouverture à la liberté créatrice. En outre, depuis 1990, ce sont de hauts fonctionnaires en retraite, tels Renaud Donnadiou de Vabres ou Christine Albanel, qui sont à la tête des Salons, précédemment autogérés par les artistes eux-mêmes.

On croit même assister à une reviviscence de l'époque de solidarité des peintres de Barbizon contre l'Académie lorsque l'on sait que 2500 artistes, regroupés au sein du "Comité de Défense des Artistes du Grand Palais" fondé en 1988, cherchent à infléchir leurs ministres tutélaires, ainsi que les élus pour retrouver la place qui était la leur, dès son origine, ainsi qu'en attestent à la fois la fameuse inscription figurant sur son fronton "Monument consacré par la République à la Gloire de l'Art Français" et le fait que toute sa construction émane d'anciens artistes des Salons !

Il s'avère en effet que le Grand Palais du XIX^{ème} était ouvert, chaque année, plus de deux mois au public, alors qu'en 2009, les six Salons historiques s'y sont déroulés sur moins d'une semaine d'une part et que la gratuité d'occupation des lieux a été supprimée d'autre part. Il est tout autant manifeste que le Salon des Indépendants était régulièrement inauguré par le Président de la République, mais que François Mitterrand a été le dernier à ouvrir celui de 1985, à l'occasion de l'exposition intitulée "De la *Bible* à nos jours" et que Renaud Donnadiou de Vabres, enfin, a été le seul Ministre de la Culture présent à l'inauguration des Salons en 2006.

Il est manifeste enfin que ce Comité de Défense déplore le choix systématique du Louvre ou du château de Versailles comme lieu d'exposition des artistes contemporains en vogue, tels Jeff Koons, Takashi Murakami ou Xavier Veilhan. Aussi l'artiste peintre Pierre

¹. Cf. Première Partie, chap. 1.

Gilou, son fondateur, déplore-t-il "qu'en prenant pour cadre Versailles ou le Louvre, la magnificence des lieux sacralise d'emblée les poulains de galeristes et de collectionneurs du réseau de l'art contemporain"¹.

En outre, l'idée même de Salon perd progressivement son sens artistique pour se voir peu à peu remplacée par un sens plus commercial, puisqu'on assiste, par exemple, à la naissance des Salons de l'Agriculture, des Arts ménagers ou de l'Automobile. Les Salons artistiques sont néanmoins toujours fréquentés par les amateurs d'art mais aussi par le "tout public", qui, grâce à l'achat de billets d'entrée et d'œuvres, constituent le meilleur garant de leur pérennité, sauvant notamment les Salons Indépendants de la tutelle de l'Etat.

Il faut enfin préciser que, tout comme les expositions, les musées apparaissent au XVIIIème siècle mais ne cessent de se multiplier, contribuant amplement à faire connaître les œuvres qui, auparavant, étaient cantonnées dans les lieux sacrés ou les demeures et jardins d'aristocrates.

2.2.3. De l'exposition religieuse et royale aux musées

2.2.3.1 Origine et fonction des musées

Les musées, du grec *museion* signifiant les muses, les divinités inspiratrices des arts, ne naissent qu'à la Renaissance, durant laquelle la noblesse italienne se plaisait déjà à faire voir à ses invités ses collections d'œuvres rassemblées dans les cours et les jardins, ainsi que dans les galeries reliant les bâtiments entre eux. En France, c'est le Musée (d'art) du Luxembourg qui ouvre le premier ses portes au public, dès 1750, soit un demi-siècle environ avant celui du Louvre. Il est sans doute le fruit des Lumières, où la rationalité triomphante rêvait de s'étendre et de s'exposer, substituant "aux hôtels privés et, surtout, aux églises, des bibliothèques publiques (le musée des livres), des muséums d'histoire naturelle (l'écrin de toutes les richesses de l'univers), des musées tout court (pour les trésors et les œuvres d'art)"².

Car ces trésors, confisqués aux nobles et au clergé, sont alors donnés à tous, par le biais de l'exposition dans les musées, lesquels ont à la fois une visée universaliste et cosmopolite : "le bien de tous, connu de tous, mais aussi tous les biens connus".³ Ou encore,

¹. P. Gilou, Propos recueillis par le groupe de cartographie de Versailles, <http://medialab.sciences-po.fr/controversies/2010/Versailles/index.p>.

². F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit., pp. 24-25.

³. *Ibidem*, p. 36.

comme le dira l'avocat de Lisieux Edmond Groult dans le but de favoriser la création de musées cantonaux, leur vocation est de : "moraliser par l'instruction, charmer par les arts et enrichir par les sciences"¹.

Les collections existaient, certes, dès le XVII^{ème} siècle, mais c'est bien au cœur et à la fin du XIX^{ème} que les musées se multiplient soudain et se diversifient. Aux collections issues de l'aristocratie s'ajoutent en effet les collections régionales constituées d'outils, de costumes et de folklores divers, comme celles qui sont issues de la paléontologie ou de la science la plus moderne.

Ainsi Paul Valéry, qui sait se faire le défenseur des musées, leur accorde-t-il une mission essentiellement éducative : "L'une des sections les plus intéressantes est celle qui montrera au public les acquisitions toutes nouvelles que la science a faites dans la connaissance de la structure fine de la matière (...) Le public verra comment on distingue et pèse une molécule, comment les espèces chimiques se décomposent en corps simples et ces corps simples en leurs atomes constitutifs. Les décharges dans les gaz lui montreront la production des rayons cathodiques. La physique des rayons X sera également exposée. Dans une chambre de Wilson de très grande dimension, il verra la trajectoire des particules se dessiner dans la vapeur d'eau"². Et à ces collections s'ajouteront également les fruits des voyages et des pillages des Européens en terres étrangères, comme en attestent la *Vénus de Milo* ou l'*Obélisque* à Paris !

Au XX^{ème} siècle, on assiste à la création de nouveaux musées, tel le fameux Musée Guggenheim de New York en 1943, ou de Londres en 1978. En France, qui compte aujourd'hui 24 musées nationaux, c'est à Grenoble, en 1919, que s'ouvre le premier Musée d'Art Moderne, dont les collections se constituent à partir des dons d'œuvres d'artistes vivants tels que Henri Matisse, Claude Monet et Pablo Picasso.

D'autres musées voient ensuite le jour à Paris, comme le Palais de Tokyo, unissant le Musée National d'Art Moderne et le Musée d'Art Moderne. Un peu plus tard, ce seront le Centre Beaubourg (1977), la Cité des Sciences de la Villette (1980), ou encore le musée du Marais (1985), qui ouvriront leurs portes au public, à une période d'industrie culturelle naissante, où les productions artistiques françaises, ne pouvant bénéficier de mécénat suffisant, se mettront à dépendre étroitement des subventions de Ministère de la Culture.

Au XXI^{ème} siècle qui plus est, des musées voient le jour dans le monde entier et

¹ F. Dagonnet, *Le musée sans fin*, op. cit., cité in.

² P. Valéry, "Un problème d'exposition, Exposition de 1937, Expressions de la pensée", in *Regards sur le monde actuel*, éd. de la N.R.F., Paris, 1938, p. 201.

prennent la forme de chefs-d'œuvre architecturaux contemporains absolus, si l'on ose la redondance, tels que le *Guggenheim* de Vilnius par Zaha Hadid, le *Taiyuan Museum* de Preston Scott Cohen en Chine ou le *Museum of Middle Eastern Modern Art* à Dubai.

Il s'avère que l'institution muséale ne manque pas de légitimité, lorsqu'elle a pour but de donner à voir un maximum à tout visiteur potentiel. Et elle s'avère d'autant plus légitime lorsqu'elle tend vers le devoir de mémoire, qui se nourrit notamment de références à des objets, comme nous le précise le psychologue Pierre Janet : "Les premières mémoires sont des mémoires d'objet. L'homme qui veut se rappeler un souvenir transporte quelque chose dans sa main, ou fait un nœud à son mouchoir, ou met dans sa poche un petit caillou, ou prend un papier ou une feuille d'arbre, ce que nous appelons aujourd'hui des souvenirs"¹.

C'est donc la fonction même du musée de cultiver la mémoire d'un passé révolu ou d'un présent en train de se faire, entretenant le lien entre "création et mémoire, inventaire et invention"², comme en attestent les expositions de vêtements de Christian Boltanski, intitulées *Canada* (1988) ou encore *La Fête de Pourim* (1989), qui allient, entre autres, une esthétique produite par le chatoiement des couleurs à la référence inévitable à la *Shoah*.

De la même façon en effet que le stockage des aliments a permis aux hommes de bénéficier de la sédentarisation, ceux-ci ont pris conscience, assez tardivement certes, de la nécessité de conserver leur patrimoine. Aussi, avant de tenir cette attitude de conservation des œuvres "pour morbide et pathologique, (convient-il) de la relier aux aspirations de l'âme humaine et de la société entière. Il importe toujours de traverser les âges, de vaincre la disette, de transcender ce qui nous détruit sournoisement, de concentrer les valeurs (en un seul lieu)"³.

Le musée joue donc le rôle de mémoire objective et de repère temporel et identitaire auprès des communautés humaines. Pour le philosophe François Dagognet : "Le musée, les monuments, les affiches, les accumulations empêchent non seulement que ce qui a été cesse d'être, mais surtout qu'il ne serve plus"⁴. Et pour l'écrivain André Malraux, c'est le musée qui offre à l'œuvre d'art la possibilité d'accéder à cette éternité de vie qu'il nomme "l'intemporel" : "le Musée sépare l'œuvre du monde profane et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses"⁵. Or, c'est cette même

¹ P. Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*, éd. Chahine, Paris, 1928, tome II.

² F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit. p. 55.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁵ A. Malraux, *Les voix du silence*, éd. Gallimard, coll. "La Galerie de la Pléiade", Paris, 1951, p. 12.

métamorphose qui assure la présence des œuvres qui, "bien qu'elles viennent du passé, ne sont jamais passées"¹. Car elle n'est jamais, aux yeux de l'auteur, "un accident, elle est la loi même de la vie de l'œuvre d'art"².

Dès le début du XX^{ème} siècle pourtant, on reprochera aux musées d'être conçus comme des "cimetières d'œuvres d'art"³. Aussi une recherche d'épuration dans le choix des œuvres et, surtout, dans la forme de l'exposition sera-t-elle tentée, des années 1926 à 1950. Mais on les blâmera tout autant d'être trop éloignés de l'art en train de se faire, comme ce fut le cas de la révolution impressionniste qui n'a pas trouvé, à l'époque, sa place au musée, si ce n'est à celui du Luxembourg.

Il est manifeste d'ailleurs, comme nous l'avions analysé dans notre première partie, que l'expression même de musée d'art moderne ou de musée d'art contemporain est paradoxale, dans la mesure même où tous les artistes modernes ou contemporains n'y trouveront pas leur place et où ceux qui, un jour, furent exposés au Musée du Luxembourg au titre d'artistes vivants, ne purent évidemment rester longtemps modernes ou contemporains, au sens historique du terme. Or, c'est précisément dans cet esprit d'intégration de nouveaux artistes qu'une enquête menée par le journaliste et critique cinématographique Georges Charensol a été menée en 1925, pour la revue intitulée *L'art vivant*, et que le philosophe Yves Michaud nous rapporte, dans un ouvrage qu'il a préfacé en 1996.

2.2.3.2. Pour un musée français d'art moderne ?

Tel est donc le titre de l'ouvrage rapportant cette enquête, dont Yves Michaud a écrit la Préface⁴ et qui porte sur la création officielle d'un musée d'art moderne au Palais du Luxembourg.

Alors qu'en 1818, les chefs d'œuvre du Cabinet du roi sont transférés au Louvre, l'ordonnance de Louis XVIII précise également que la Galerie du Luxembourg est convertie en "musée royal destiné aux artistes vivants", dont les œuvres pourront également rejoindre les galeries du Louvre pour peu que, dix ans après la mort de l'artiste, "l'opinion universelle ait consolidé sa gloire". Le musée du Luxembourg devient donc une sorte de "purgatoire

¹ R. Quilliot, *La Philosophie de l'Art*, éd. Ellipses, Paris, 1998, p. 134.

² A. Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit. p. 66-67.

³ G. Duthuit, *Le Musée inimaginable*, éd. Corti, Paris, 1956.

⁴ J. P. Morel, *Pour un musée français d'art moderne, une enquête de l'art vivant en 1925*, préfacé par Yves Michaud, éd. Séguier, coll. RMN, 1996.

prometteur"¹ puisque les œuvres qui y sont exposées peuvent, à terme, être adressées à d'autres institutions ou administrations ou, dans le meilleur des cas, bénéficier d'une exposition au Grand Louvre.

Vers 1870-1880 pourtant, la question d'un musée d'art moderne français se substituant au musée du Luxembourg se pose, aboutissant, dès 1886, à transférer les œuvres dans l'Orangerie du Luxembourg. Mais, ses locaux devenant assez vite insuffisants provoquent, en 1899, une campagne pour un nouveau musée, lancée par Léonce Bénédicte, nommé Conservateur du musée en 1892, suivie, en 1903, de la création de la Société des amis du Luxembourg.

Or les questions que pose cette campagne ne sont pas uniquement d'ordre matériel. Il faudrait certes, selon Yves Michaud "imaginer un espace susceptible de s'enrichir sans cesse de nouvelles acquisitions, ce musée du XXème siècle à croissance illimitée dont le Corbusier fera le projet dans les années 60".² Mais se pose alors un autre problème quant à la nature des acquisitions et à la vocation d'un tel musée : tous les artistes vivants, et notamment les artistes "académiques" sont-ils concernés par ce futur musée ?

C'est précisément cette question qui se pose, depuis le Salon des Refusés de 1863 déjà et qui fera l'objet de l'enquête de Georges Charensol, en 1925 ! A défaut de véritablement pouvoir défendre la conviction moderniste, il est nécessaire de trouver des lieux d'exposition pour les nouvelles œuvres et deux mesures au moins sont prises : tout d'abord l'aménagement d'un pavillon annexe de l'Orangerie, pour héberger le legs Caillebotte³ en 1912, puis, en 1922, le transfert des œuvres étrangères au musée du Jeu de Paume des Tuileries, alors que personne à l'époque n'osa "contester l'absurde division France-étranger"⁴. Ensuite seulement eut lieu le déménagement des collections du musée du Luxembourg - désormais définitivement fermé- vers le Palais de Tokyo.

La question posée lors de cette fameuse enquête est alors la suivante : "Les artistes participant aux Salons officiels doivent-ils entrer dans ce musée d'art moderne au même titre que les artistes qui exposent dans les Salons indépendants" ? Or, si l'on en croit les propos de Georges Charensol rapportés par Yves Michaud : "cette enquête, bien que conduite avec une impartialité absolue, a désigné exclusivement des artistes indépendants. On cherchera vainement dans cette liste -qu'il donne ensuite- un membre de l'Institut, un

¹ Y. Michaud, Préface, op. cit., p. 12.

² *Ibidem*,, p. 13.

³ Cf. par. 141.

⁴ Y. Michaud, Préface, op. cit., p. 16

exposant du Salon des Artistes français (puisqu'ils tous appartiennent à l'ART VIVANT"¹. Dans la soixantaine de personnes interrogées exerçant des métiers aussi divers que peintres, critiques ou écrivains, les réponses s'avèrent assez perplexes parce qu'elles semblent "se méfier du culte de l'embaumement" : elles ne donneront donc qu'une liste d'artistes honorables et, évidemment, vivants.

Et si, parmi ces artistes, les personnes âgées de 60 ans au moins sont hors-concours, tels Cézanne ou Renoir qui, à l'époque, ont déjà plus de 80 ans, trois artistes seulement, parmi cette liste, ont moins de 30 ans. En ce qui concerne, plus précisément, les résultats du référendum par voix figurant également dans l'ouvrage suscitée, 46,60 % des 30 premiers artistes cités ont au moins 50 ans et 69,52 % des 77 autres appartiennent à la tranche d'âge des 30-40 ans au minimum.

Ceci tend à montrer que, parmi ces artistes vivants, les très jeunes artistes ne font pas partie des élus, faisant peut-être du critère choisi par Louis XVIII² pour décider du rejet ou de l'intégration d'un artiste au Louvre, un argument toujours valide en 1925 ! Et si l'on attache, cette fois, non plus à l'âge -en corrélation évidente avec la notoriété- mais au nom des artistes choisis prioritairement, il est possible de s'interroger sur le faible score d'artistes tels que Joan Miro, Juan Gris, Robert Delaunay ou Constantin Brancusi, qui n'ont obtenu qu'une seule voix au référendum, alors qu'André Dunoyer de Segonzac en a obtenu... 19.

Cette enquête néanmoins ne donnera pas véritablement de réponse à la délicate question de la reconnaissance légitime d'un musée de l'art moderne, censé ne pas tomber sous la "coupe d'un organisme officiel de l'art académique"³. Il semble en effet important de préciser que "l'art, qui plus est moderne, (ne doit pas) être considéré comme un service public au même titre que la poste, les chemins de fer, les routes ou la santé"⁴.

Et puisque le concept de modernité s'oppose "naturellement" à une politique autoritaire et partielle, elle ne saurait donc être laissée à la seule initiative de l'Etat. Or la construction du Centre Beaubourg par exemple, sous la présidence de Georges Pompidou, accueillant, dès 1977, les œuvres d'art vivant en provenance du Palais de Tokyo, relève bien de cette industrie culturelle autoritairement décidée par le Ministère de la Culture et presque spontanément décriée par Jean Baudrillard⁵.

En ce qui concerne en outre le reproche de passéisme, d'intérêt trop marqué pour les

¹ Y. Michaud, Préface, op. cit., pp. 155-160.

² Pour rappel : seuls les artistes exposés au Salon des Indépendants qui parviennent à asseoir leur réputation au bout de 10 ans seront susceptibles de bénéficier de l'exposition au Louvre.

³ Y. Michaud, Préface, op. cit., p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ Cf. Première Partie, par. 1211.

vestiges, ou d'excessive abondance d'œuvres anciennes habituellement adressées aux musées, c'est peut-être, si l'on en croit François Dagognet, vers un "éco-musée" qu'il faut envisager une voie muséale future.

2.2.3.3. Pour un "écomusée" : le Musée sans fin de François Dagognet

C'est Georges-Henri Rivière, muséologue né à Paris en 1897, appelé le "magicien des vitrines" tant sa conception de la muséologie est innovante, qui, de 1937 à 1967, conçoit et invente le Musée National des Arts Traditionnels et Populaires à Paris. Il est également à l'origine de ce qu'il appelle un "écomusée", qu'il définit de la manière suivante : "Musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'homme dans le temps et dans l'espace, dans son environnement naturel et culturel, invitant la totalité d'une population à participer à son propre développement par divers moyens d'expression basés essentiellement sur la réalité des sites, des édifices, des objets, choses réelles plus parlantes que les mots ou les images qui envahissent notre vie"¹.

Or cette notion d'écomusée est reprise par François Dagognet, comme alternative muséale possible, dans son ouvrage intitulé *Le musée sans fin*², dont il commence par en expliquer le titre pour le moins équivoque : s'il faut, nécessairement, envisager que cette institution "renonce à ses anciens rôles"³, c'est parce qu'elle doit se préparer à en assumer d'autres, soit avoir d'autres fins. Parallèlement, on assiste, au XX^{ème} siècle, à la fin du musée au sens habituel du terme, au sens où il ne peut plus se contenter "de collectionner", "conserver" et "exposer"⁴.

Il s'est "anémié jusqu'à devoir disparaître, mais, d'autre part, il ne cesse pas, sous nos yeux, de se métamorphoser"⁵. Il "perd donc ses fonctions séculaires (sans fin) mais ne cesse pas non plus de se moderniser"⁶, bien qu'il soit inévitable de le comparer, comme le ferait Michel Foucault⁷, à d'autres "bâtiments de l'enfermement et de la ségrégation", caractéristiques d'une certaine "violence de la séquestration, de la réduction et même de la mort"⁸.

¹. Définition originelle élaborée par Georges-Henri Rivière et Hugues de Varine, adoptée en 1971 lors de la Neuvième conférence du Conseil International des Musées.

². F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit. (cité in, d'après un colloque sur l'Ecomusée tenu au Creusot même).

³. *Ibidem*, p. 11.

⁴. *Ibidem*.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

⁷. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976.

⁸. F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit., p. 11.

Et dans ce court ouvrage qui propose également une anthologie de textes fondamentaux sur la question du musée, l'auteur parvient à retracer les causes de sa condamnation avant de proposer cette possible solution de ce qu'il appelle le "musée renversé"¹. Il n'hésite pas alors à citer Jean Clair lorsqu'il affirme que "c'est sous l'aspect du sacré que la bourgeoisie du siècle dernier envisageait la double entreprise qu'elle s'était donnée pour mission de mener à bien, capitaliser l'espace et capitaliser le temps. Les seuls monuments originaux qu'elle ait alors créés, inconnus des époques et des classes précédentes, furent en effet les gares et les musées"². Comparé donc, successivement, à une prison, puis à une gare, le musée perd ici tout son prestige.

Dans un second temps pourtant, François Dagognet parvient déjà à le réhabiliter, même dans sa version traditionnelle, en usant particulièrement de l'argument des vertus de la mémoire et des mérites du rassemblement. Et ce n'est que dans une troisième partie, intitulée "Le Retour", qu'il va tenter puis réussir à faire valoir ce qu'on entend par "musée renversé", dont l'exemple est l'écomusée du Creusot.

Passant d'une critique acerbe et légitimée par l'histoire, à une vision plus optimiste de ces lieux de "mémoire vivante"³ possibles, soit de la "condamnation du "musée" crépusculaire et insupportable -la maison du mort ou des morts- à la glorification de la "garde" et de la "collecte"⁴, il va s'employer à décrire ce que peut être le "musée moderne véritable (...) s'employant (d'abord) à réconcilier l'homme avec les choses (...) puis les hommes entre eux (...) (au cours) d'un mariage légèrement utopique et momentané, d'où, en principe, (se dégage) un petit air de fête"⁵.

En ce qui concerne par exemple l'écomusée du Creusot, il se justifie pleinement en ce qu'il met en évidence "l'architecture minière, l'ossature d'un empire complexe, les restes d'une industrie florissante, l'ensemble des installations et de la vie des habitants"⁶. Car Le Creusot était jadis un "centre actif, parce qu'au confluent d'au moins deux facteurs indispensables et rarement aussi bien réunis : l'eau (le canal du Centre qui relie la Saône et de la Loire, d'où les transports et les échanges) et surtout la houille (le bassin de Blanzey)⁷.

La question qui peut alors se poser est la suivante : "en quoi et comment tenir

¹ F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit., p. 13.

² J. Clair, "Beaubourg", in *L'Arc*, n° 63, 1975, p. 47.

³ F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit., p. 68.

⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ *Ibidem*.

l'écomusée moins pour un "conservatoire" qu'un "observatoire"¹ ? C'est, selon le philosophe, parce que "là où la mine, la fonderie et la verrerie se sont installées, ce squelette industriel déserté (...) favorise l'examen des problèmes économiques et sociaux, culturels et même matériels. Une sorte de seconde vie !" ²

De plus, il constitue "une authentique banque de données, non pas stockée et digitalisée, mais matérielle, sensible et testamentaire (...) sorte de néo-encyclopédie réelle de l'usine (favorisant) une néo-pédagogie"³. En outre, ce "renouveau s'enracine (...) comme une herbe qui essaime dans un demi-désert (...) et, dans ces conditions (...) ouvre le passé sur l'avenir"⁴.

Enfin, l'écomusée a cette fonction, et non des moindres, de "réanimation (...) des ruines et des décombres"⁵. A lui seul donc, il se voit érigé moins en conservatoire qu'en "observatoire, puis en laboratoire, enfin en directoire, au sens ancien du terme, plus simplement, lieu de la mémoire (archives et souvenirs), lieu de l'invention (le passé peut être modernisé et transféré), lieu de la décision"⁶.

Mais il est toujours possible de rétorquer que la réponse "ne s'accorde pas très bien avec la collection -traditionnelle- des œuvres d'art, (mais davantage) à l'archéologie industrielle", ou que "le passéisme (et) l'accumulation subsistent"⁷. Notons néanmoins que cette tentative, de même que celle du centre de la mer de Boulogne, du musée de la pêche de Saint-Nazaire, de celui des aciers spéciaux de Saint-Etienne ou, enfin, du musée du patrimoine de l'ancien presbytère de Hyères-sur-Amby, attestent de ces capacités humaines infinies d'invention possibles et méritent d'être soulignées et encouragées.

Car "en tout état de cause, aura un avenir celui qui assumera un long passé, celui qui ne se mutilera pas et ne fermera pas les yeux sur ce qui a été d'ailleurs la locomotive de ses propres transformations, celui surtout qui s'opposera aux rejets"⁸. Aussi la pensée de François Dagognet, sans tomber dans un angélisme dont n'a que faire la philosophie, nous permet-elle ici de commencer à entrevoir des vertus certaines à la création contemporaine.

De même avons-nous pu, au cours de ces derniers développements consacrés au statut de l'œuvre d'art, constater qu'il existe, à différents égards, une forme de continuité entre un art dit classique et un art dit contemporain. Il apparaît en effet que des œuvres de la

¹. F. Dagognet, *Le musée sans fin*, op. cit., p. 88.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 89.

⁴. *Ibidem*, p. 91.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*, p. 92.

⁷. *Ibidem*, p. 93.

⁸. *Ibidem*, p. 95.

Renaissance aux thématiques les plus conventionnelles, tout autant que des œuvres d'aujourd'hui, ont pu être largement désapprouvées par leur commanditaire même. Nous avons également pu vérifier que les cadres de la création, représentés par l'Académie du XVII^{ème} siècle déjà, puis par l'Institut et le Ministère de la culture aujourd'hui, constituaient généralement une limitation à l'innovation artistique.

C'est d'ailleurs ce qui explique que ce sont aujourd'hui les artistes les plus novateurs mais les moins pris en charge par l'Etat, qui risquent le plus sûrement de ne jamais obtenir la reconnaissance qu'ils méritent. Si, en outre, les Salons et les Musées, depuis leur création, ne sont pas ouverts à tous les artistes, même talentueux, c'est notamment parce que ceux-ci n'ont pas encore eu l'opportunité de la reconnaissance officielle, mais aussi sans doute parce qu'en ce domaine les "places sont chères" et les murs des lieux d'exposition limités. Que faire en effet de certains tableaux qui y sont depuis longtemps accrochés, mais dont l'exposition est de moins en moins justifiée au vu des productions de "l'art se faisant perpétuellement" ?

Comment enfin estimer et légitimer la valeur artistique des œuvres ? Est-elle en rapport avec leur valeur marchande ? Si cette dernière, en effet, se justifiait dès le Moyen-âge par la nature des couleurs employées et par le nombre d'heures passées à réaliser un tableau puis, à partir d'André Félibien, par le genre de peinture pratiquée, ces critères ont-ils un sens aujourd'hui, à l'époque des *ready-made*, de la "non-peinture" et de la non-réalisation des œuvres par l'artiste lui-même ?

Des questions complexes restent donc irrésolues, telle celle que nous avons déjà évoquée concernant la difficulté, pour les artistes, de devoir parfois renoncer à l'invention s'ils souhaitent être appréciés et intéresser les conservateurs, commissaires d'exposition, galeristes ou marchands, soit autant de métiers que regroupe le "monde de l'art", dont il semble à présent urgent de débattre.

2.3. De l'Académie aux mondes de l'art

2.3.1. Les mondes de l'art

Arthur Danto se trouve être le premier à utiliser cette expression de "monde de l'art", dans une communication transmise en 1965 à l'*American Philosophical Association*, dont les arguments essentiels ont été repris pour sa publication de 1981 intitulée *La transfiguration du banal*. Mais il en fait simplement état pour justifier de la distinction "art-non art" et reste relativement imprécis quant à l'aptitude de ce monde de l'art à dégager "une

atmosphère de théorie artistique (...) une connaissance de l'histoire de l'art"¹.

L'expression sera ensuite reprise par George Dickie, dans son approche institutionnelle de l'art de 1974², puis par Nelson Goodman, dans son ouvrage de 1978 intitulé *Manières de faire des mondes*³ et, enfin, par Howard Becker qui, en 1982, en précisera la composition et les fonctions. Sociologue américain, Howard Becker publie en effet, en 1982, *Artsworlds*, traduit en français dès 1988.

Pour cet auteur, c'est à l'étude des interactions entre différents acteurs qu'il est nécessaire de s'employer pour comprendre certains processus complexes et enchevêtrés. En ce qui concerne l'art en particulier, celui-ci aussi "reflète la société dans son ensemble", dans la mesure où le monde auquel il appartient est organisé autour "d'un réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art"⁴.

Ceci implique donc que "tous les arts reposent sur une large division du travail (...) (sans) que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre (ne) travaillent sous le même toit, (...) ni même qu'elles vivent à la même époque. Elle implique seulement que la réalisation de l'objet ou du spectacle repose sur l'exercice de certaines activités par certaines personnes au moment voulu"⁵. Le travail de ces personnes en effet "prend tout son sens par rapport à une tradition"⁶, à des modalités antérieures qui sont entrées dans l'usage, ne devenant que par la suite des "conventions".

Or, si le public a généralement la connaissance de celles-ci -ce qui lui permet de pouvoir apprécier les œuvres à leur juste valeur- un certain nombre d'entre elles ne sont connues que par un public initié, celui-là même qui appartient aux mondes de l'art et qui reconnaît ce dernier comme tel, même lorsqu'il n'appartient pas à la tradition formaliste. Ce sont donc ces personnes autorisées, composant le noyau du monde de l'art, qui désignent par le terme d'art "l'œuvre (qui) (...) présentée dans un lieu approprié (musée, salle de concert etc.) (...) possédant une valeur esthétique, de quelque manière qu'on définisse celle-ci (...) légitimée par une esthétique cohérente et défendable"⁷.

¹ A. Danto, Article "Le Monde de l'art", 1964, in *Journal of Philosophy*, trad. Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, éd. Klincksieck, coll. Méridiens, Paris, 1988, p. 193.

² G. Dickie, *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, éd. Cornell University Press, New-York, 1974.

³ N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, 1978, trad. Marie-Dominique Popelard, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1992.

⁴ H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, éd. Flammarion, trad. J. Bouniort, Paris, 1988, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 153.

De ce "noyau du monde de l'art" dépend en effet un "système esthétique" permettant "de faire le partage entre les choses qui ne sont pas *dignes* de l'appellation d'art, et les œuvres qui ont *mérité* ce titre honorifique (...) (dès lors que) l'unanimité peut se faire sur les critères à retenir pour (les) juger, et quand on (leur) a appliqué les principes esthétiques acceptés d'un commun accord"¹. Cela suppose évidemment que les conventions de référence aient été "fixées par un consensus préalable (en ce qui concerne) les critères à appliquer et les personnes qui les appliqueront"².

Notons encore que si, "en principe, tout objet ou toute action peut recevoir une légitimité artistique (...) dans la pratique, chaque monde de l'art soumet cette légitimation à des règles et à des procédures, qui, si elles ne sont ni irrévocables ni infaillibles, n'en rendent pas moins improbable l'accession de certaines choses au rang d'œuvre d'art"³. Les œuvres qui, effectivement, ne seront pas réalisées sous les auspices d'un monde de l'art, seront toujours considérées comme des œuvres "hétérodoxes"⁴, bien que cette appellation ne préjuge en aucune façon de leur infériorité esthétique.

Enfin, les artistes doivent prévoir la diffusion de leurs œuvres et les rendre accessibles aux gens susceptibles de leur permettre de les financer ou de rembourser leurs frais. Mais les institutions responsables de cette distribution "mettent (parallèlement) un frein à l'évolution (...) en incitant les artistes à ne produire que ce qu'elles prennent en charge et dont elles tirent tous les profits"⁵. Or il s'agit d'un véritable cercle vicieux puisque, dans la mesure où leur distribution a une énorme incidence sur leur réputation, ce qui n'a pas encore de réputation ne sera sans doute pas distribué.

Parmi les rares moyens permettant la réalisation effective des œuvres, on distingue l'autofinancement et le mécénat, privé ou public, lequel peut être incarné par l'Etat lorsqu'il est non seulement le promoteur, mais aussi le commanditaire des œuvres. Howard Becker précise en outre que "tous les artistes dépendent de l'Etat, et (que) leurs œuvres (mêmes) témoignent de cette dépendance"⁶. Et dans la mesure où l'un des choix les plus déterminants pour l'œuvre concerne sa destruction ou sa sauvegarde, celui-ci dépend des conservateurs de musée. Aussi ne semble-t-il pas abusif d'affirmer que "c'est le monde de l'art plutôt que

¹ H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 150.

² *Ibidem*, p. 168.

³ *Ibidem*, p. 176.

⁴ *Ibidem*, p. 275.

⁵ *Ibidem*, p. 146.

⁶ *Ibidem*.

l'artiste lui-même qui réalise les œuvres"¹, dont l'exemple du *Land Art* peut à lui seul rendre compte.

2.3.2. Cliques et coteries : l'exemple du Land Art

Dans la mesure où une "œuvre se distingue avant tout par l'expression du talent et de l'imagination d'un grand artiste"², ce dernier incarne la condition nécessaire pour que les œuvres puissent voir le jour. Mais il n'en est pourtant pas, aujourd'hui, la condition suffisante : aux artistes se trouvent donc mêlés des critiques, historiens, théoriciens, mais aussi des conservateurs, collectionneurs, antiquaires, commissaires d'exposition, galeristes, marchands, commissaires-priseurs, mécènes publics et privés, fondations d'art et même, comme nous avons pu le lire, des "spécialistes du marché"³.

Aussi le *Land Art*⁴, qui, dès la fin des années 1960, use du cadre et des matériaux naturels pour des réalisations parfois éphémères et généralement à grande échelle, apparaît-il comme une production proprement contemporaine, puisque précisément il ne saurait être fécond sans cette multitude d'appuis artistiques, politiques et économiques. Il relève non seulement du monde de l'art mais même du "fait social total" cher à Marcel Mauss, soit de faits "où s'expriment à la fois et d'un coup toutes les institutions"⁵, comme peut en attester le projet des années 1980-1981 entrepris par Jean Véraime et intitulé *Sinai Peace Junction* : dans un Sinaï encore fermé et occupé militairement par Israël, celui-ci ne pouvait aboutir sans le soutien d'un certain nombre de personnes, à commencer par le Président Sadate, bien que l'Égypte ne reprenne vraiment possession de la région qu'en 1982 !

Il s'agissait alors d'un marquage du lieu, sur plus de 50 km², par de vastes surfaces de roches recouvertes d'une peinture bleue ou noire et de quelques signes complémentaires venant rythmer les aplats. Or la pose de cette peinture, spécialement fabriquée pour s'assurer de la qualité chromatique du pigment, a nécessité, en plus du peintre et du politique, l'appui d'un financier, d'un photographe, M. Litran, qui a passé l'hiver dans le Sinaï pour "couvrir la réalisation du plus grand tableau jamais peint au monde"⁶. Mais il a fallu aussi le journal *Paris Match* pour commenter largement l'événement et... l'armée

¹ H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 146.

² *Ibidem*, p. 41.

³ Telle est présentée, par exemple, Isabelle de Wavrin, in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011.

⁴ Cf. Quatrième Partie, chap. 3.

⁵ M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1925, introd. Florence Weber, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2007.

⁶ A. Gabriel, "Jean Véraime, la peinture in situ", *Canal*, N°45-46, Paris, avril 1982.

israélienne pour l'intendance relative à cette œuvre post-moderne pour le moins collective.

De façon générale en effet, les œuvres monumentales du *Land Art* ne peuvent pas se concevoir et, encore moins, se réaliser, sans que les artistes ne s'associent à d'autres professionnels pour financer et faire valoir les effets esthétiques de leurs œuvres, même si ceux-ci sont parfois mis en doute par le public. Elles ne peuvent pas non plus, évidemment, intégrer facilement le lieu traditionnel d'exposition, c'est-à-dire le musée. Et ce n'est que lorsque certains conservateurs ou galeristes décident pourtant d'encourager ces œuvres spécifiques en endossant toutes les responsabilités, que certaines productions du *Land Art* peuvent être accueillies dans un musée. Ainsi Walter de Maria parvient-il, en 1968, à remplir de terre la *Heiner Friedrich Galerie* à Munich sur une hauteur de 75 centimètres et Richard Long à intégrer, en 1985, le Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux pour sa réalisation intitulée *Ligne d'ardoises*.

Lorsqu'il s'agit de personnalités telles que Virginia Dawn évidemment, le travail artistique s'avère largement encouragé, dans la mesure où elle est à la fois "découvreur, promoteur, galeriste et participante tant au niveau financier qu'intellectuel, voire spirituel (au point qu'elle) sut créer autour d'elle un climat tel d'intimité, de recherche et d'expériences hors du commun que l'histoire des avant-gardes ne peut fournir aucun autre exemple aussi accompli"¹.

Comme Heiner Friedrich et son épouse Philippa de Menil, qui sont également de riches héritiers, Virginia Dawn peut s'engager dans la promotion de nouveaux artistes d'un genre artistique inédit, en assurant à la fois le métier de galeriste et promoteur, quand il ne s'agit pas de celui de mécène à part entière. En janvier-février 1963 par exemple, elle invite le jeune Martial Raysse à exposer à la *Dawn Galerie* et s'engage par contrat à lui verser un salaire.

Dans cette situation inaugurée dans les *sixties*, il est notoire que Virginia Dawn d'une part, mais aussi Heiner Friedrich et la *Dia Art Foundation* qu'il crée à New-York en 1973 d'autre part, y occupent une place privilégiée ! Dans ces deux cas de figure en effet, les artistes se trouvent mêlés à ce que le critique Irving Sandler appelle des "cliques", une forme de *lobbies* qui "se constituent plus ou moins spontanément, qui ne cessent de fusionner, de se diviser, de croître et de disparaître et sont la véritable clef du pouvoir dans

¹. L. Malle, avant-propos du Catalogue d'Exposition, "Virginia Dawn, art minimal, art conceptuel, Earthwork", New-York, années 60-70, Galerie Montaigu, Paris, 1/10-14/12/91.

le monde de l'art"¹.

En outre, il considère que la plus influente, dans les sixties, fut celle qui s'est constituée autour de Robert Rauschenberg et de Jasper Johns, avec la participation de leurs mentors et amis John Cage et Merce Cunningham, ainsi que de leur marchand, Léo Castelli², qui achetait les œuvres de ses artistes afin de pouvoir les transporter comme il l'entendait, soit en les payant comptant, soit en versant aux artistes de généreuses mensualités. Puis ce seront ensuite les cliques ou coteries Dawn et Friedrich qui domineront les *seventies*.

Or l'entreprise peut, certes, toujours échouer, comme l'illustre, en 1956, la fermeture de la *Green Gallery*, dirigée par Richard Dick Bellamy et soutenue par Robert Scull, après cinq ans d'activités, en raison du "fossé croissant entre le coût des mensualités de plus en plus élevées versées aux artistes, et le produit des ventes"³. Car exposer un artiste peu connu relève souvent "davantage (d') un acte de foi (que d') une opération commerciale"⁴.

Mais, en ce qui concerne Virginia Dawn, elle semble "dépasser, et de loin, celui de simple galeriste, pour aller vers celui d'agitatrice d'idées, de catalyseur qui, allié au bouillonnement culturel de la période, a libéré complètement les énergies créatrices. Son rôle au sein de la clique pourrait être rapproché de celui du réalisateur et/ou du producteur de cinéma à tous les stades de la création"⁵. Cela nous autorise-t-il cependant à dire, "avec Becker, qu'ils coproduisent l'œuvre, ou avec Bastide, qu'ils la coréalisent ?"⁶ Faut-il désigner par "entrepreneurs faiseurs de goût"⁷ les critiques, les philosophes, les historiens, les galeristes, mais aussi les commissaires qui servent de médiateurs entre l'œuvre, l'artiste, la constitution de la valeur marchande et esthétique d'une part et le public d'autre part ?

Ceci n'est pas en tout cas sans nous rappeler le fameux bon goût classique et ses critères mis en valeur notamment par Charles Lebrun ou Roger de Piles, mais il se particularise ici avec cette connotation contemporaine résolument marchande, comme si la production artistique devait, comme tout produit ordinaire, ne se plier qu'aux lois de l'économie de marché. Les différents acteurs de l'art en effet, "compte tenu des

¹. I. Sandler, *Le triomphe de l'Art Américain*, trad. Frank Straschitz, éd. Carré, Paris, 1990, p. 124.

². Cf. notre prochain par. 2332.

³. I. Sandler, *Le triomphe de l'Art Américain*, op. cit., p. 128.

⁴. *Ibidem*, p. 125.

⁵. J.P. Brun, *Nature, Art contemporain et société : le Land Art comme analyseur du social*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 191.

⁶. *Ibidem*, p. 166.

⁷. H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op.cit.

déterminismes sociaux des mondes de l'art qui pèsent sur eux et leurs activités, sont réunis pour produire de la valeur, esthétique certes, mais aussi pour la transformer"¹.

Aussi Virginia Dawn et John Weber organisent-ils, dès le début des années 1970, des petits voyages de presse dans le Nevada, où sont situés *Double Negative* et *Las Vegas Piece*, mais aussi dans l'Utah où se trouve *Spiral Jetty*. De même James Turrell encadre-t-il quelques nuits à *Roden Crater Project*, en 1974 et 1977 et la *Dia Art Fondation* se charge-t-elle, dès 1977, de la visite payante de *Lightening Field*, organisée en vingt-quatre heures, pour six personnes ! En ce qui concerne en outre Heiner Friedrich, il se rend dans les déserts avec Walter De Maria, Michael Heizer ou James Turrell. John Gibson, lui, parcourt des sites avec Christo et les Européens Harald Szeemann, Germano Celant, Wim Beeren ou Enez Aman n'hésitent pas à traverser l'Atlantique et l'Amérique pour arpenter les déserts et visiter les œuvres-sites-monuments !

Il est manifeste pourtant que ces mondes de l'art ne sont pas, purement et simplement, comparables à des familles unies et qu'un certain nombre d'artistes obtiennent des promotions et financements pour leurs œuvres, sans renoncer toutefois à leur nature critique et révoltée à l'encontre de l'institution, tel Robert Smithson qui publie, en 1972, un texte violent à l'encontre des commissaires, intitulé *Cultural Confinement* pour le catalogue d'exposition de *Documenta 5*. Il y affirme que "la fonction du commissaire est de séparer l'art du reste de la société. Après vient l'intégration. Une fois que l'œuvre d'art est totalement neutralisée, efficace, abstraite et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à du fourrage visuel et à de la marchandise transportable".

Comme Robert Morris à l'époque, mais aussi Carl André ou Donald Judd qui ont refusé de participer à une exposition organisée par Harald Szeemann, Robert Smithson reproche à l'institution "d'exercer des moyens de contrôle social sur les artistes" et de "réintégrer (...) automatiquement (...) toute velléité d'expression (...) dans les mécanismes capitalistiques en place"², dont le marché de l'art atteste d'ailleurs parfaitement.

¹.J. P. Brun, *Nature, Art contemporain et société : le Land Art comme analyseur du social*, op. cit., p. 167.

². *Ibidem*, 162.

2.3.3. L'art contemporain et le marché de l'art

2.3.3.1. Brève histoire du marché de l'art

Bien que le marché de l'art, au sens moderne, date du XVIII^{ème} siècle, il est important de rappeler que, dès l'origine, il fut international avec, d'abord, le commerce des reliques et des antiques.

Dans le courant du XVI^{ème} déjà, on assiste aux premières circulations de tableaux, même s'il est notoire qu'à l'époque les artistes voyagent davantage que les œuvres. Si l'on en croit Martin Warnke, c'est Giorgio Vasari qui, à ce moment-là déjà, "faisait office de grand manager de la vie artistique"¹. Si, par ailleurs, c'est en Italie qu'ont lieu les premières ventes publiques, celles-ci s'organisent, dès le XVII^{ème} siècle, en Hollande. Aussi Charles Le Brun, peintre de Louis XIV, découvre-t-il notamment Johannes Vermeer et mérite-t-il l'appellation de "marchand". Puis, c'est à Londres et enfin à Paris, qu'ont lieu les ventes d'œuvres d'art, dès la fin du XVIII^{ème} siècle.

Ce n'est pourtant que dans sa seconde moitié qu'apparaissent les catalogues - renseignant précisément sur les titres, dimensions, état et provenance de l'œuvre- ainsi que les premiers professionnels de l'art non artistes, ayant pour fonction de vendre les œuvres en se fondant sur les connaissances des historiens et conservateurs. Aussi Paris se retrouve-t-elle, selon le philosophe Krzysztof Pomian, "au centre d'un marché des œuvres d'art devenu désormais européen. Européen parce qu'on revend à Paris des objets achetés en Italie, en Belgique, dans les Provinces Unies. Et parce que les acheteurs viennent de tous les pays du continent... Il en est ainsi jusqu'à ce que la révolution mette un terme à la domination du marché parisien"².

A partir de la Révolution en effet, ce n'est plus Paris qui se trouve au cœur du marché de l'art. Car au XIX^{ème} siècle, c'est Londres qui "reprend le flambeau"³. Or, le déplacement du "centre de gravité du marché de l'art de Paris à Londres (...) a eu pour conséquence un brassage d'œuvres sans précédent"⁴, faisant dire au roi George III que "tous ses gentilshommes étaient devenus des marchands de tableaux"⁵.

Et s'il apparaît que "la Révolution (française) a fait la fortune des marchands et des

¹. M. Warnke, *L'artiste et la cour, aux origines de l'artiste moderne*, trad. Sabine Bollack, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.

². Y. Gaillard, "Un marché mondial en voie de globalisation", in *Marché de l'art : les chances de la France*, Rapport d'information de la Commission des Finances, 29/04/99, (cité in).

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*.

⁵. F. Haskell, *La norme et le caprice*, éd. Flammarion, Paris, 1986.

collectionneurs anglais"¹, c'est d'abord la montée en puissance économique de l'Angleterre qui alimenta ce commerce. Ce n'est, par ailleurs, que grâce à la libération des contraintes des corporations ou de l'Académie -comme seules instances de référence en matière de valeurs esthétiques jusqu'au début XIXème siècle- que les artistes ont pu répondre à la demande croissante du marché international.

Avec l'accroissement de la production artistique apparaissent alors en France des marchands de l'ampleur d'Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler ou Paul Durand-Ruel : ce dernier par exemple s'avère être un acteur véritable de la mutation du marché de l'art, en ce qu'il soutient l'impressionnisme, en dépit de l'hostilité ambiante, par l'acquisition de quelques huit cents Renoir et six cents Degas, jouant alors à la fois le rôle de banquier et d'agent de publicité². Auteur d'une série d'expositions personnelles en 1883, il ouvre de plus, en 1888, une galerie sur la Vème avenue à New-York.

Car si, pour le critique Paul Ardenne, c'est bien Londres qui est la plaque tournante du marché de l'art au XIXème siècle, ce sont les Etats-Unis qui le deviennent au XXème, dès la fin des années quarante avec d'abord un "marché patriotique"³ mais qui tend irréversiblement, à partir de la moitié des années soixante, vers l'internationalisation. Aussi "l'entrée tapageuse des Américains à la Biennale de Venise, en 1964, (scelle-t-elle), pour un quart de siècle, le destin funeste tant de l'Ecole de Paris que du marché franco-français. (Et) en 1990, la domination new-yorkaise est impressionnante"⁴.

En outre, "la raison pour laquelle il n'y a pas de foire d'art contemporain *stricto sensu* à New-York est limpide : la foire y a lieu toute l'année"⁵. C'est pourquoi le galeriste new-yorkais, appelé "sur toutes les foires (...) se déplace peu puisqu'il est d'usage qu'on vienne à lui"⁶. Et, bien que le tarif du mètre carré y soit exorbitant, "les affaires sont si juteuses" que pas moins de sept cents galeries d'art contemporain, dont trois cents pour le seul quartier de Manhattan, y sont ouvertes, entre les mains "des plus importants galeristes du village global, tels par exemple Castelli ou Sonnabend"⁷.

¹. Y. Gaillard, "Un marché mondial en voie de globalisation", op. cit.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, (cité in).

⁴. *Ibidem*.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

⁷. *Ibidem*.

2.3.3.2. Léo Castelli comme "figure emblématique des entrepreneurs d'art au XXème siècle"

Si Jean-Paul Brun ne peut s'empêcher de voir, dans les figures du XXème siècle telles que Heiner Friedrich et Virginia Dawn, une "forme de renaissance des pratiques de Kahnweiler ou Durand-Ruel"¹, la sociologue Raymonde Moulin oppose, elle, radicalement ces différentes personnalités. A ses yeux en effet : " les entrepreneurs actuels se distinguent des pères fondateurs (...) C'est l'opposition entre deux conceptions du marché, l'une fondée sur l'éternité de l'art et l'autre sur le tourbillon innovateur perpétuel (...) (car) ces nouveaux entrepreneurs, dont Léo Castelli a été aux Etats-Unis la figure emblématique, ne se situent plus à contre-courant des institutions culturelles qui se sont ajustées à une esthétique de la contemporanéité, et ils disposent de nouvelles clientèles largement soumises à l'opinion des spécialistes"².

A cette expression "d'éternité de l'art" relative aux œuvres classiques, Raymonde Moulin -en qui Howard Becker voit "l'une des plus grandes sociologues de la seconde moitié du XXème siècle"³- oppose au contraire le "tourbillon innovateur perpétuel", symbolisant le renouvellement permanent des mouvements artistiques et des valeurs esthétiques propre à l'art contemporain. Or c'est parce que Léo Castelli semble avoir tellement bien assimilé l'esthétique contemporaine du changement perpétuel, que la sociologue ne peut que constater "son goût des apparitions et du pari constamment renouvelé et en affinité élective avec l'esthétique de la priorité et du changement continu"⁴. Et lorsqu'Anne Cauquelin voit en lui le troisième "embrayeur"⁵ de l'art contemporain, ou Raymonde Moulin "la figure emblématique des nouveaux entrepreneurs de l'art", cette dernière formulation mérite quelques éclaircissements.

Dès la seconde guerre mondiale en effet, Léo Castelli endosse le double statut "d'entrepreneur-découvreur" d'artistes tels que Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella et d'autres encore appartenant aux mouvements de l'art minimal, de l'art conceptuel ou du *Pop Art*, tels Roy Lichtenstein ou Andy Warhol. Or, tout comme Andy Warhol, Castelli sait très bien tirer parti des réseaux de communication pour se documenter sur les artistes eux-mêmes et sur les acheteurs éventuels. Aussi, lorsque Ivan Karp le tient "au

¹ J. P. Brun, *Nature, Art contemporain et société : le Land Art comme analyseur du social*, op. cit. p. 152.

² R. Moulin, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, éd. Flammarion, coll. Dominos, n° 196, Paris, 2000, pp. 30-31.

³ R. Azimi, "Raymonde Moulin (...) portrait d'une modeste", in *Journal des arts*, N° 339, janvier-février 2011, (cité in).

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. Cauquelin, *L'art contemporain*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 2005, pp. 64 et 93.

courant de ce qui se passe dans *l'underground* new-yorkais (...) (ce dernier peut-il devenir) le galeriste inconditionnel de Warhol (...) alors que la visite de son atelier (...) (avait révélé, dans un premier temps) que son travail était trop proche de celui de Lichtenstein"¹.

Il semble en effet que le galeriste-marchand ait parfaitement compris "la leçon des réseaux (...) (qu'il s'agisse) des réseaux mondains (se montrer partout, être de tous les événements) (...) (ou) des réseaux médiatiques (dont) la couverture est indispensable (et qui) sont en définitive des réseaux commerciaux"². Et il est même aisé d'imaginer que ce modèle, adapté à nos jours, sache parfaitement mettre à profit, grâce à internet, "la diffusion instantanée et planétaire de la cotation des œuvres"³ !

En outre, dès lors que le succès d'un artiste est établi, le prestige de Léo Castelli, son promoteur, s'élargit : "ainsi la présentation des artistes obtenant le consensus est-elle le garant du nom Castelli, qui en retour le garantit (...) et si Léo Castelli n'est pas la *Campbell's soup*, il est celui qui vend au monde entier la *Campbell's soup*"⁴. Il est alors facile d'imaginer que le nom même d'un promoteur, associé au nom de tel ou tel artiste, fasse de celui-là même une sorte de "label, une marque"⁵, laquelle devient prête à conquérir le marché, national ou international.

Nous ne sommes pas alors ici si loin de l'affirmation d'Howard Becker pour qui "dans un monde de l'art, toute fonction peut être tenue pour artistique, et (pour qui) tout ce que fait un artiste, même le plus incontesté, peut devenir une activité de renfort pour quelqu'un d'autre"⁶. Aussi Léo Castelli ne se cachera-t-il pas d'avouer que "le métier (qu'il fait) et la façon (dont il l'a fait lui ont) permis de commettre toutes les folies"⁷, plus sûrement encore que s'il s'était décidé à devenir le directeur d'un grand musée !

Il s'avère en outre que "la référence à l'histoire de l'art et aux grands artistes fondateurs de l'art moderne, Cézanne, Matisse, Picasso, (serve de caution à) sa dernière découverte et (constitue) son principal argument de vente". C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les "marchands s'imposent aux institutions d'Etat, comme les éclaireurs indispensables des valeurs esthétiques (...) comme caution de la justesse de leurs choix"⁸. D'où une relation étroite entre marché et musées et cette impression que "le marché de l'art

¹. A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op. cit., p. 91.

². *Ibidem*, p. 93.

³. R. Moulin, in *Actes du 4ème Congrès sur l'enjeu européen de l'art contemporain*, à l'Arsenal de Metz les 27 et 28/11/03.

⁴. A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op. cit. p. 92.

⁵. *Ibidem*.

⁶. H. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 110.

⁷. A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op.cit., p.94, (cité in).

⁸. Y. Gaillard, "Un marché mondial en voie de globalisation", op.cit .

dépend ici du musée, comme il dépend d'un hôtel des monnaies s'agissant du numéraire qui lui sert de mesure des valeurs"¹.

C'est donc à partir de ces données nouvelles concernant une prépondérance américaine servie par un monde de l'art à l'efficacité radicale, que s'est construit ce qui constitue, en ce début de XXI^{ème} siècle, le marché international de l'art et notamment celui de l'art contemporain.

2.3.3.3. Le marché national et international de l'art : état des lieux

Si l'on en croit le plasticien et fondateur d'*Artprice*, Thierry Ehrmann, "seuls trois marchés ne peuvent fonctionner que de manière mondiale : celui des matières premières, celui des produits financiers et le plus vieux de tous, le marché de l'art"². De même, pour Raymonde Moulin, il est incontestable que "l'art va où fraie l'argent. Il était à Anvers au XV^{ème} siècle, il est à Dubaï aujourd'hui (...) global, cosmopolite, nomade (car) les œuvres et les hommes ont une circulation planétaire (...) et alors qu'avant, un mouvement artistique chassait l'autre dans le temps et renouvelait le marché, aujourd'hui ce renouvellement ne s'opère pas dans le temps, mais dans l'espace : c'est l'art chinois, l'art arabe, l'art inuit, l'art indien qui font les mouvements"³.

L'auteur se demande d'ailleurs, à ce propos, si cette circulation fluide n'est pas la négation même de la diversité culturelle, dans la mesure où l'art venant d'ailleurs doit s'inscrire dans les réseaux et modèles des occidentaux. Et il s'avère que l'on peut, avec raison, parler aujourd'hui d'un art globalisé, ainsi qu'en atteste la ville de Hongkong occupant la troisième place mondiale sur le marché de l'art, juste après New-York et Londres. Comme on peut, à juste titre, parler d'un art globalisé tombant sous la coupe de "monopoles", voire de "duopoles"⁴. Les Etats-Unis en effet représentent la moitié du marché mondial et les firmes *Christie's* et *Sotheby's* fonctionnent souvent sous le régime d'un duopole, assurant à elles seules 75 % des transactions mondiales.

Aussi le "Top 10 des sociétés françaises de ventes aux enchères 2010-2011"⁵ met-il

¹. Y. Gaillard, "Un marché mondial en voie de globalisation", op. cit., (cité in).

². R. Pic, "Thierry Ehrmann, agitateur de marchés", in Hors-série "Le guide du marché de l'art 2011", in *Beaux-Arts Magazine-Le Figaro* (cité in).

³. *Ibidem*.

⁴. R. Moulin, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, op. cit.

⁵. *Le Journal des Arts*, "Marché de l'art, bilan 2010", N° 339, du 21 janvier au 3 février 2011.

en évidence, en toute première position, la société britannique *Christie's*¹ et, en seconde position, la société américaine *Sotheby's*², c'est-à-dire devant *Artcurial*³, qui constitue la première maison française de vente aux enchères. Or *Christie's* et *Sotheby's* Paris, à elles seules, ont affiché une augmentation de 40,7 % de leur chiffre d'affaires par rapport à 2009 et, incontestablement, confèrent un pouvoir d'attraction à la France aux yeux des collectionneurs internationaux. A noter également que le fameux Hôtel Drouot⁴ compte soixante-dix maisons de ventes et assure environ trois mille transactions par an, à raison de quelques 800 000 lots !

En outre, ces firmes et salles de ventes traitent avec les multiples galeries parisiennes, estimées à cent soixante-seize pour le seul art contemporain⁵, dont les plus prestigieuses, telles les galeries Emmanuel Perrotin, Daniel Templon ou Yvon Lambert, sont situées dans le quartier du Marais. Les autres se trouvent dans le quartier de l'hôtel Drouot et sur la rive gauche (6ème et 7ème arrondissements) et droite de la Seine (8ème arrondissement, encore appelé le "triangle d'or"⁶), se partageant les multiples spécialités artistiques. Le marché en effet concerne à la fois l'archéologie et l'antiquité, le mobilier, les bijoux et les objets d'art, les arts déco, les arts premiers, l'art ancien, l'art moderne et l'art contemporain.

Pour n'aborder que les catégories qui nous importent directement, remarquons tout d'abord que se distinguent, de façon notoire, le marché de l'art classé et celui de l'art contemporain, que Raymonde Moulin fait correspondre, respectivement, à l'art pré et postimpressionniste. Or, à un moment où l'on se doit de parler "de champ artistique dépourvu d'esthétique normative"⁷, dû à la fois à la libération de l'artiste et au jeu concurrentiel du marché de l'art -seul maître du jeu en matière de valeur marchande et esthétique- il est en effet impossible de comparer le marché de l'art contemporain et celui de l'art classé.

Car si celui-ci appartient au secteur figuratif traditionnel, relativement homogène, le secteur contemporain est beaucoup plus dynamique et instable : le prix des œuvres dépend

¹. Fondée à Londres en 1766, rachetée en 1998 par François Pinault et siégeant au 9, rue Matignon à Paris, à l'ancienne adresse d'*Artcurial*.

². Fondée à New-York en 1744, la seule à y être cotée en bourse et dont l'antenne parisienne se trouve au 76, Faubourg Saint-Honoré.

³. Initialement galerie d'art contemporain du groupe l'Oréal et aujourd'hui installée à l'Hôtel Marcel Dassault au 7, Rond-Point des Champs-Élysées à Paris.

⁴. Fondé en 1852, avec la *Gazette de l'Hôtel Drouot*, alors que Paris était déjà, depuis le début du siècle, la capitale du marché de l'art.

⁵. Source *Le Figaro, Beaux-Arts Magazine*, op. cit.

⁶. *Ibidem*.

⁷. R. Moulin, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, op.cit.

de l'efficacité de l'entreprise de crédibilisation de ses marchands qui, dès lors qu'ils arrêtent leurs prix, contribuent à l'accélération de la circulation des œuvres, dans un marché de plus en plus international.

De façon générale, si c'est "la rareté qui contribue à faire la valeur d'échange", dans le marché de l'art où l'œuvre est unique, "le rarissime s'échange encore et le prix ne dépend plus du marché mais des enchérisseurs, ce qui le rend inestimable et imprévisible"¹. Car, en ce qui concerne plus précisément le marché de l'art classé, le prix des œuvres est rarement concurrentiel, compte tenu de la non-substituabilité des biens. Deux incertitudes néanmoins sont à prendre en compte, soit, d'une part, le doute quant à l'authenticité de l'œuvre et, d'autre part, celui qui concerne l'instabilité des valeurs esthétiques.

Mais "sous condition que cette rareté rarissime soit constituée préalablement comme valeur artistique, c'est-à-dire que soit définie la place de l'artiste dans l'histoire de l'art et la place d'une œuvre particulière dans l'œuvre entier de l'artiste (...) on atteint, dans le cas idéal-typique de la limitation quasi absolue de l'offre, des sortes de sommets économiques"². Il est en effet manifeste que "le degré de substituabilité de l'offre va décroissant au fur et à mesure qu'on s'approche de l'excellence artistique et de la rareté extrême"³.

Or cette rareté croissante, ainsi que le caractère fini de l'offre, constituent les deux facteurs qui contribuent à la relative stabilité du marché de l'art classé et c'est le temps qui objective la valeur artistique des œuvres appartenant à cette catégorie. Raymonde Moulin précise alors que "l'art classique, la peinture ancienne sont amenés à perdre de la valeur mais pas à s'écrouler. Ils font figure de valeur refuge (alors) qu'en face, l'art contemporain comporte beaucoup plus d'incertitudes car il fait figure de valeur spéculative"⁴.

Il s'avère que les "sommets économiques" dont nous parle la sociologue sont bien effectifs, si l'on en croit notamment le *Guide du marché de l'art 2011*. En ce qui concerne par exemple les records de prix obtenus par les œuvres signées des maîtres-anciens, c'est un paysage à l'encre, daté entre le XIII^{ème} et le XIV^{ème} siècle et signé de l'empereur Wen Zong, qui a été vendu à Pékin le 21 décembre pour 34 100 000 euros, soit plus de vingt fois plus cher que son prix estimé !

Et, dans la catégorie des œuvres du XIX^{ème} siècle, c'est *Modern Rome – Campo Vaccino* (1839) de Joseph Turner qui s'est vendu le 7 juillet, chez *Sotheby's* Londres, à un

¹. R. Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, op. cit.

². *Ibidem*, pp. 13-15.

³. *Ibidem*.

⁴. R. Moulin, "La crise dans le marché de l'art : Questions à Raymonde Moulin", *La Voix Eco*, 14/05/09.

prix similaire, c'est-à-dire 31 925 000 euros, soit deux fois son prix estimé. Car, si l'on en croit Etienne Hellman, directeur du département Tableaux du XIXème siècle chez *Christie's* : "pour des maîtres comme Corot (et ici Turner), les paysages italiens demeurent la partie la plus chère de leur œuvre (...) (car) le goût pour la lumière et pour la couleur fait que ce genre est bien plus prisé que le paysage normand avec ses mares et ses fossés humides"¹.

Les anciens donc, ainsi que les prémodernes -si l'on ose dire en nous appuyant sur une notion davantage esthétique qu'historique du terme- continuent à se vendre à des prix inabordables pour des collectionneurs-amateurs et même pour la plupart des musées. En atteste par exemple le fait que *Les Trois Grâces* (1531) de Lucas Cranach l'Ancien ont dû faire l'objet d'une souscription publique -chose qui reste assez rare en France- afin de pouvoir être achetée quatre millions d'euros... seulement, aurions-nous envie d'ajouter, puis exposée au Louvre, dès le 30 mars 2011 !

Mais c'est l'art moderne du XXème siècle qui a atteint les plus grands records mondiaux de prix pour cette session 2011. Au niveau des seules enchères françaises en effet, la part du chiffre d'affaires est de 53,5 % pour l'art moderne, alors que celle qui revient à l'art contemporain n'est que de 22 %. On enregistre par exemple que le record français s'est déroulé chez *Christie's* Paris, le 14 juin, avec la vente, pour 38,5 millions d'euros, de la *Tête féminine en pierre calcaire* (1910-1912) d'Amedeo Modigliani.

En ce qui concerne le marché mondial, c'est Claude Monet qui enregistre le plus grand nombre de ventes puisque trente-cinq de ses œuvres ont fait l'objet de transactions mondiales en 2010, pour un chiffre d'affaires total de 60 millions d'euros. Mais on note aussi que *L'Homme qui marche I*, (1960) d'Alberto Giacometti a été vendu le 3 février, par *Sotheby's* Londres, pour la gigantesque somme de 66,4 millions d'euros ! C'est pourtant Pablo Picasso, avec son seul *Nu au plateau de sculpteur* (1932), qui se retrouve en tête des records mondiaux, puisqu'il a été vendu, le 4 mai 2010, chez *Christie's* New-York, pour l'astronomique somme de 71 900 000 euros (sans compter les 20 à 25 % de frais d'acheteur !). Aussi Picasso représente-t-il, pour David Fleiss, directeur de la *Galerie 1900-2000*, la seule exception, parmi les peintres d'art moderne, à "pouvoir rivaliser avec les artistes contemporains"².

Or, pour l'historienne et journaliste Stéphanie Pioda, c'est dans une "perspective de

¹. Hors-série *Beaux-Arts Magazine*, "Le guide du marché de l'art 2011" (cité in).

². *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011 (cité in).

revente à court terme ou de placement sans risque"¹ que ces grands noms de l'art moderne sont l'objet de telles négociations. Le risque avec les transactions de telles œuvres est en effet moindre puisque, "au mieux, une plus-value est assurée, au pire, ce sera une revente au même prix sans perte d'argent"².

Il est néanmoins manifeste à ses yeux que ces achats sont réservés à une poignée de collectionneurs privés ou de géants du luxe et que cette tendance à la surenchère "devrait se poursuivre avec la multiplication des grosses fortunes dans les pays émergents, Chine en tête"³. Si l'on en croit *Artprice* en effet, "le nombre de milliardaires chinois devrait progresser d'environ 20 % par an jusqu'en 2014, contre 5,6 % pour le reste de la planète"⁴.

Et si nous nous intéressons maintenant au secteur de l'art contemporain, au sens que lui donnent les historiens contemporanéistes, critiques d'art et conservateurs, soit à un art qui commence dans la décennie 1960-1970, c'est, bien sûr, Andy Warhol qui détient le record du monde avec son œuvre intitulée *Men in Her Life* (1962), vendue à New-York, le 8 novembre 2010, pour 40 300 000 euros ! Un autre artiste du *Pop Art*, Roy Lichtenstein, détient également un record puisque *Ohhh...Alright* (1964) a été vendu 27,3 millions d'euros chez *Christie's* New-York, le 10 novembre de la même année. En mai 2011 d'ailleurs, deux autres œuvres de Warhol sont mises en vente dans les deux plus grandes firmes mondiales, à raison de... vingt à trente millions d'euros chacune.

Et c'est, en outre, la sculpture en acier peint de Jeff Koons, intitulée *Balloon Flower Blue* (1995), qui a été achetée le 10 novembre 2010 chez *Christie's* New-York, pour 10 804 000 euros, confirmant son statut d'artiste contemporain le plus coté au monde, alors que son concurrent Damien Hirst connaît, lui, une baisse de son indice des prix de 73 % depuis 2008 ! De même, c'est un autre artiste américain, Jean-Michel Basquiat, qui détient le record français, avec son œuvre *Water-Workshipper* (1984) vendue 2 100 000 euros, à *Sotheby's* Paris cette fois. Et c'est enfin une autre américaine, Cindy Sherman, qui est toujours à l'honneur, avec sa photographie de grande dimension *Untitled 153* (1985), vendue le 3 novembre à New-York, pour 1 710 000 euros !

Inutile alors de rechercher d'autres exemples significatifs de la prépondérance américaine sur le marché mondial de l'art contemporain, qu'il s'agisse de la cotation des artistes même ou de l'efficacité de ses sociétés de vente aux enchères. Elle s'impose de telle

¹. S. Pioda, " Les arbitrages de l'histoire", in Hors-série *Le guide du marché de l'art 2011*, op.cit.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, (cité in).

manière qu'elle fait dire à Raymonde Moulin, en 2003, que "nous sommes très attristés en France de constater que le plus cher des artistes français, ou un des plus chers, soit estimé par le marché cent fois moins qu'un des plus chers des artistes allemands"¹.

De même, le galeriste Franck Prazan se demande-t-il "pourquoi le Soulages le plus cher ne vaut même pas les frais d'acheteur du Rothko équivalent ? (ajoutant encore) Quand Fautrier est mort, le même Rothko, qui l'admirait, a demandé si la France lui faisait des obsèques nationales (mais) que vaut aujourd'hui un Fautrier comparé à un Rothko" ?² Or ceci ne peut s'expliquer, si l'on en croit le journaliste et écrivain Rafael Pic, que parce que "l'École de Paris reste sous-cotée alors que ses artistes ont eu des intuitions fulgurantes, (tel) Héliou qui, en 1948, anticipa de quinze ans le mouvement pop avec ses vitrines remplies de citrouilles"³.

Fabrice Bousteau, directeur de la rédaction de *Beaux-Arts Magazine*, constate de son côté que "si l'on se place sur le terrain du marché, la meilleure œuvre des trois Français vaut dix fois moins cher que la pire œuvre des trois autres"⁴. Or, pour cette affirmation, il met en comparaison Fabrice Hyber et Damien Hirst d'abord, puis Daniel Buren et John Chamberlain, pour terminer par Sophie Calle et Andreas Gurski, ne cachant pas sa préférence pour ses compatriotes, ni son inquiétude face à "l'engouement pour l'artiste devenu une marque (...) (et le fait qu'on achète), non plus une œuvre, mais un Koons, comme un Gucci"⁵.

L'auteur poursuit alors que ce phénomène contribue malheureusement à déclasser une œuvre que l'on a pu adorer au musée, sous prétexte "que ce que l'on prenait pour un chef-d'œuvre de Rembrandt n'est en fait qu'une croûte d'un de ses élèves"⁶. C'est d'ailleurs sans doute dans cette optique qu'il faut comprendre que l'œuvre de Courbet intitulée *Cascade dans un sous-bois (1874)* n'ait été vendue "que" 6500 euros, le 22 juin chez *Arcurial*, sachant que le certificat d'authenticité de Jean-Jacques Fernier, expert de Courbet, précisait "Gustave Courbet et collaboration". Or, aurait-on l'idée de reprocher à Michel-Ange ou à Rubens de s'être appuyés sur leurs élèves pour réaliser leurs fresques ou huiles de grand format ?

¹. R. Moulin, *Actes du 4ème Congrès sur l'enjeu européen de l'art contemporain*, 27-28 novembre 2003.

². R. Pic, "Paris reste une École", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine*, "Le guide du marché de l'art 2011", (cité in).

³. *Ibidem*.

⁴. F. Bousteau, "Que vaut vraiment une œuvre d'art ?", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janv. 2011.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

Il s'avère en tout cas que cette prépondérance américaine tient à la fois, comme nous l'avons évoqué, à la réputation de l'Ecole de New-York, au détriment de celle de Paris, ainsi qu'à ses artistes et productions très vite devenus internationaux. Elle tient évidemment aussi à ce que nous avons présenté comme relatif à la maîtrise commerciale de certains de ses acteurs.

Et elle tient également au fait de la libéralisation extrême de ses produits commerciaux, qui peut aussi se manifester, aux Etats-Unis, par le phénomène de *deaccessioning*, c'est-à-dire par la décision d'exclusion d'un catalogue de musée qui autorise, certes sous certaines conditions, la mise en vente d'œuvres appartenant à un musée, alors qu'en France celles-ci font à jamais partie du patrimoine national, quitte à disparaître momentanément avant de pouvoir réparaître sur les cimaises.

En ce sens d'ailleurs, le musée français joue bien son rôle de conservation et l'on comprend mieux ce propos du conservateur Jean-Hubert Martin, pour qui "tout artiste a intérêt à figurer dans les musées, si possible majeurs, pour assurer sa place dans l'histoire de l'art. Il s'inscrit ainsi dans une sélection effectuée en théorie selon des critères historiques et esthétiques reposant essentiellement sur la notion de création en tant qu'invention... (et rejaillissant) sur sa valeur marchande"¹.

A l'heure donc où l'on assiste à la multiplication des moments et des lieux d'exposition, comme en atteste *Le Guide du marché de l'art* d'avril dernier, qui n'annonce pas moins de cent foires et biennales, en France et dans le monde entier, pour la seule fin de l'année 2011, l'art contemporain est devenu un produit à haute valeur ajoutée pour les collectionneurs. Il a en effet suffi que le passage d'un siècle à l'autre soit accompagné d'un tel "bouleversement des rapports de forces géopolitiques, (...) que l'art contemporain est devenu un bien de consommation et de spéculation à plus ou moins court terme, un enjeu pour le tourisme culturel du monde entier, une valeur ajoutée dans l'industrie du luxe"².

Et bien que la sociologue Aline Mignan souligne que "le taux de rentabilité de l'œuvre d'art soit plus faible que celui d'une obligation"³, le marché de l'art français bénéficie incontestablement d'une fiscalité avantageuse puisque les œuvres d'art ne sont pas incluses dans la base d'imposition requise par l'Impôt de Solidarité sur la Fortune !

C'est en ce sens qu'Yves Michaud, dans un article intitulé "Le Syndrome Rolex"⁴,

¹ T. Schlessler, in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011(cité in).

² S. Moisdon, "Lois du marché, loi de la relativité", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319.

³ A. Mignan, in Note de lecture sur *Le Marché de l'art* de Raymonde Moulin, publiée par le SCEREN – CNDP.

⁴ Y. Michaud, "Le Syndrome Rolex", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011.

affirme que "l'Art, qui était signe de prestige, de culture, qui symbolisait la force d'une famille ou d'une dynastie, ou le goût d'un entrepreneur, devient autre chose de plus simple, de plus banal : ce qui donne de la valeur à l'argent en trop". Et puisque c'est maintenant "affaire de compétition des désirs autour d'œuvres en nombre limité malgré les valeureux efforts des "grands" artistes et leurs nuées d'assistants, les prix montent (...) à une époque qu'on appellera (plus tard) l'âge de la cupidité"¹.

Notons enfin que, bien que le *Journal des Arts* de janvier 2011 estime que "l'année 2011 est celle de la reprise" avec, par exemple "une augmentation de 40,7 % des transactions effectuées par les six plus importantes sociétés de ventes françaises", il nous faille déplorer que la situation de crise financière implique, "en matière de création, plus de précarité et d'incertitude pour les artistes de base -l'immense majorité- et moins de revenus extravagants pour les artistes au sommet"².

Raymonde Moulin, qui se préoccupe entre autres du statut des artistes depuis 1968, confirme à ce propos "qu'aujourd'hui, le problème du statut professionnel de l'artiste se pose avec d'autant plus d'acuité que l'évolution des pratiques artistiques et la multiplication des médiations en tous genres conduisent les artistes à développer une pluriactivité, à l'instar des professionnels du spectacle"³.

Tout en faisant référence à l'économiste Françoise Benhamou⁴ et au philosophe et sociologue Pierre-Michel Menger⁵, elle déplore que la distribution professionnelle en matière d'art soit de l'ordre "d'une distribution pyramidale avec une base prolétaroïde et un sommet starifié, sans que l'échelle de notoriété corresponde toujours à celle des revenus"⁶. Et bien que ces derniers propos datent déjà d'une dizaine d'années, il semble à peu près évident, comme nous le laisse entendre le galeriste Jocelyn Wolff, que "toutes les œuvres ou presque produites pour le marché sont surestimées"⁷ ou, comme l'affirme son confrère Franck Pazan, "qu'on ne peut pas mesurer le talent d'un artiste à ses résultats aux enchères"⁸.

Si, enfin, la question de la valeur de l'art a souvent été interrogée en cours de philosophie, dans le secondaire, celle-ci prend aujourd'hui une orientation qui a davantage

¹. Y. Michaud, "Le syndrome Rolex", op. cit.

². R. Moulin, "La crise dans le marché de l'art : questions à Raymonde Moulin, *La voix Eco*, op.cit.

³. R. Moulin, *4ème Congrès sur l'enjeu européen de l'art contemporain*, op. cit.

⁴. F. Benhamou, *L'économie du star-system*, éd. Odile Jacob, Paris, 2002.

⁵. P. M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, éd. Du Seuil, Paris, 2003.

⁶. *Ibidem*.

⁷. S. Moïsdon, "Les cotes sont aussi le fruit d'un réseau d'influences", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011(cité in).

⁸. R. Pic, Hors-série *Le guide du marché de l'art 2011*, op.cit., (cité in)

trait à sa valeur marchande qu'à sa valeur esthétique. Aussi des non-artistes peuvent-ils s'improviser artistes, tel Thierry Guetta, apprenti documentariste qui imagine, au cours du tournage du film *Faites le mur !* réalisé par l'artiste graffeur Banksy, qu'il peut également vivre... de son "art" de graffeur : quatorze de ses "œuvres" sont ainsi passées en vente en 2010, parmi lesquelles un *Charlie Chaplin Pink* adjugé 79 400 euros, le 14 mai 2010 à New-York.

Or, si l'on en croit encore l'historienne Stéphanie Podia, il s'agit ici d'une parfaite illustration de "la montée en puissance d'une catégorie de collectionneurs qui réagissent à des signaux de marketing et de communication, sans avoir de regard critique ni même esthétique (en d'autres termes) l'art du *show off* et du spectacle"¹.

Conclusion de la troisième partie

A cette étape de notre recherche émergent alors quelques constats, qui pourront s'avérer féconds quant à la résolution de notre problématique d'une "esthétique de l'œuvre et/ou des effets" concernant l'art contemporain.

Postulant, au tout début de notre travail, que celui-ci fait l'objet d'une véritable rupture esthétique en raison de ses particularités artistiques et, conséquemment, d'un phénomène de rejet manifeste émanant des publics les plus divers, les données actuelles s'avèrent déjà autres puisque nous avons pu démontrer que l'art "classique" lui-même avait souvent été sujet à controverse. Ses qualités artistiques propres, en effet, ont également été remises en question, conduisant à diverses formes de scandales, d'une certaine façon comparables à ceux que nous connaissons actuellement.

En examinant leurs formes spécifiques et en interrogeant leurs causes, nous avons donc pu en déduire que, paradoxalement, une œuvre ne peut être qualifiée de chef-d'œuvre, ou, en des termes plus kantien, ne peut être à la fois "originale et exemplaire", sans mettre parfois gravement en question les canons et les pratiques académiques de son époque.

Car dès lors que l'artiste se décide à inaugurer une nouvelle technique, un nouveau genre ou un nouveau motif, il prend évidemment le risque de déplaire, qui peut le conduire jusqu'au scandale, ainsi qu'en atteste le fait que l'histoire de l'art se trouve émaillée de ces (trop) nombreux refus, comme par exemple celui qui concerne la facture maniériste du Gréco.

¹ S. Podia, "Art contemporain : Retour aux pionniers indémodables", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine*, *Le guide du marché de l'art 2011*.

Aussi l'artiste, pour assurer sa place au sein de l'institution, doit-il parfois veiller à ce que ses créations correspondent au mieux à ces canons, au risque de tomber dans l'académisme, lequel ne saurait évidemment passer pour désirable aux yeux de celui qui se sent investi par le génie créateur.

Il nous fallait alors nous pencher plus particulièrement sur l'Institution Académique, sur sa nature, ses origines et ses fonctions, tant dans ses aspects critiques que promotionnels des oeuvres, pour en venir à ce que l'on appelle, au XXème siècle, le "monde de l'art", ainsi qu'à son rapport avec le "marché de l'art". Et c'est sans doute dans ces derniers développements, plus encore que dans les paragraphes traitant des scandales artistiques, que nous avons pu mesurer la justesse de certaines critiques adressées à l'art contemporain, en ce qui concerne précisément le pouvoir de l'Institution.

Mais nous ne saurions évidemment nous arrêter là et vient le moment de poursuivre notre enquête sur la nature de cet art que l'on appelle contemporain, dans ses dimensions artistiques et non plus essentiellement politiques cette fois, en nous demandant si la création picturale ou plastique à des fins d'esthétisation du monde est encore vivace ou, au contraire, définitivement révolue.

En nous appuyant alors sur les nouveaux usages de la peinture, mais aussi par exemple sur les vanités modernes ou contemporaines ou encore sur le *Land Art*, nous tenterons de répondre à un certain nombre de questions dans le but d'en dégager leurs qualités esthétiques, voire artistiques propres. Mais puisqu'il s'agit d'interroger une présumée esthétique des effets propre à l'art contemporain, nous nous demanderons d'abord ce que celle-ci peut bien supposer comme causes formelles, matérielles ou finales spécifiques, en nous posant notamment la question de savoir à quel(s) événement(s) fondateur(s) ces spécificités doivent leur origine.

QUATRIEME PARTIE :

***DES MOYENS NOUVEAUX POUR
UNE ATTITUDE DELIBEREMENT
ARTISTIQUE***

Quatrième partie : **Des moyens nouveaux pour une attitude délibérément artistique**

Alors que nous avons débuté notre recherche par le procès de l'art contemporain, nous avons ensuite abordé l'éventualité d'une "nostalgie de l'esthétique classique", avant de nous pencher, tout dernièrement et à partir notamment de la réception des œuvres, sur une éventuelle rupture entre art classique et art contemporain. Or celle-ci n'est pas apparue comme si radicale, en raison d'un certain nombre de points communs concernant l'Institution des Beaux-Arts elle-même, la prégnance de la critique et, déjà, une forme d'internationalisation du marché de l'art, bien que celui-ci accède aujourd'hui -libéralisme mondialisé oblige- à des sommets jamais atteints.

Le moment est alors venu de tenter de conforter cette idée de continuité esthétique -à défaut d'être artistique- à travers, par exemple, la résurgence actuelle de thèmes tels que celui des vanités ou de l'esthétique de la nature, mais aussi, bien sûr, la survivance des finalités artistiques les plus essentielles qui consistent à s'ingénier -le terme n'est pas hasardeux- à dire le réel dans sa vérité la plus épurée. Car c'est parfois "dans la matérialité la plus démunie comme dans l'agencement le plus élémentaire (que peut) scintiller l'art le plus pur"¹.

Mais puisque notre grand titre *Esthétique de l'œuvre et/ou esthétique des effets* nous y invite, il nous faut auparavant interroger la causalité artistique inhérente à l'art contemporain, laquelle rend sans doute davantage compte d'un processus de rupture que de continuité, sans exclure toutefois ses propres effets esthétiques.

¹. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 7.

1. Une causalité artistique spécifiquement contemporaine pour des effets esthétiques spécifiques

1.1. Art et causalité

Interroger la causalité artistique se justifie notamment parce que l'art contemporain - qui, rappelons-le, n'a trouvé cette dénomination au sens esthétique qu'à la seconde moitié du vingtième siècle- s'est davantage présenté comme bien moins soucieux d'une esthétique de l'œuvre que d'une esthétique des effets. Poussant en fait plus loin que l'art dit moderne le projet de déconstruction figurative -déjà qualifiée, à l'époque de sa découverte, de non artistique- l'art contemporain use de matériaux, de techniques, de formes et d'objectifs souvent à l'opposé de ceux de l'art classique.

Aussi emprunterons-nous aux catégories aristotéliennes pour tenter de rendre compte de ces différentes causalités artistiques possibles, qui "se disent en quatre sens. En un sens, par cause, nous entendons la substance formelle (...) en un autre sens encore, la cause est la matière (...) en un troisième sens, c'est le principe d'où part le mouvement (...) en un quatrième, enfin, c'est la cause finale"¹.

C'est ainsi, par exemple, que lorsque les artistes contemporains marquent leur refus de l'œuvre éternelle en lui préférant le mode des installations ou de l'art performance, ou encore qu'ils ont recours à des objets préformés -si l'on peut dire à propos des *readymade*- on assiste à une remise en question de la cause formelle historique de l'œuvre d'art : il ne s'agit plus, comme pour la statuaire grecque par exemple, d'organiser l'objet transformé selon une forme déterminée. Or, cette conversion n'est pas sans effets sur le public qui, aujourd'hui encore, se montre toujours susceptible d'apprécier le caractère intemporel, à défaut d'être parfaitement éternel, des architectures ou sculptures grecques antiques, au détriment, si l'on ose dire, des œuvres non ouvragées de notre époque.

De même assiste-t-on aujourd'hui à la mise en question de la cause matérielle historique de l'œuvre d'art. Si, pour Aristote en effet, "l'airain est cause de la statue, l'argent, celle de la coupe"², dans la seconde moitié du XXème siècle, ce ne sont plus le marbre ou l'or, mais les déchets qui constituent le matériau de base de la production plastique, avec Jean Dubuffet ou Daniel Spoerri par exemple. On parle d'ailleurs, pour cette raison même, de "plasticien" plutôt que de peintre ou de sculpteur, dans la mesure où la réalisation tient souvent d'un assemblage de matériaux qui a autant à voir avec la sculpture

¹. Aristote, *Métaphysique*, I, 3, 983a, trad. Jean Tricot, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1986.

². *Ibidem*, op. cit., I, 2, 1013a.

qu'avec la peinture. Et s'il est encore concevable, à ce moment-là, d'avoir recours à la toile, support de prédilection de la peinture, c'est notamment en la lacérant comme Lucio Fontana ou en la teignant comme Claude Viallat qu'elle sera utilisée.

Lorsque nous bornerons par ailleurs notre succinct mais éloquent parcours à un choix délibéré pour le trivial, voire l'obscène, telle la mise en scène de mutilations corporelles, il sera évidemment encore possible et nécessaire de se poser la question de leurs critères esthétiques -ou au moins "esthésiques"¹ - à défaut d'interroger les vertus artistiques de ces productions contemporaines. Celles-ci en effet ne représentent, aux yeux du grand public, qu'une atteinte au fameux bon goût, quand il ne décide pas de nier purement et simplement leur appartenance au domaine artistique. Mais c'est sans doute en regard des catégories de cause finale et de cause efficiente que la césure est la plus forte entre les œuvres qui précèdent le XX^{ème} siècle et l'art contemporain.

Si l'on considère en effet que la cause efficiente ou motrice est le "principe d'où part le mouvement"², il semble qu'il y ait encore quelque concordance entre le geste d'un Polyclète et celui d'un César Baldaccini. Mais celle-ci cesse, dès lors que l'on compare le sculpteur grec et Marcel Duchamp, puisque l'on n'assiste plus alors à un mouvement créatif à proprement parler, si ce n'est celui de décider que tel objet fera un parfait *readymade*. Il n'y a en effet chez lui pas d'autre geste physique, moteur, que celui qui consiste à disposer l'objet sur un socle pour en faire un objet d'art. Et pour en revenir à César, s'il est l'auteur de ses *Compressions*, ce n'est vraisemblablement pas lui qui actionne les machines à l'origine de la force motrice qui fait ployer le métal. Enfin, si l'on fait référence aux fameux mondes de l'art évoqués tout récemment, non seulement l'artiste contemporain n'est plus l'artisan de ses œuvres, mais il n'en est pas non plus le principal acteur, soit la cause efficiente de leur reconnaissance.

Si l'on considère, pour terminer, que la cause "finale" désigne le but en vue duquel s'accomplit la transformation, relevant par exemple de l'intention de l'artiste, ici encore, les plasticiens contemporains se distinguent des sculpteurs, architectes ou peintres antiques en ce que les intentions qui président à leurs œuvres sont de sources variées. On notera qu'en raison précisément de ces multiples acteurs, en amont déjà de la réalisation de l'œuvre, l'assimilation entre cause finale et cause efficiente est presque inévitable, dans la mesure où l'artiste n'est ni le seul à concevoir les projets artistiques ni le seul à les concrétiser : telle est en effet l'une des grandes particularités de l'art contemporain de reposer sur quantités de

¹. Cf. par. 122.

². Aristote, *Métaphysique*, op. cit., 1013 a.

spécialistes en tous genres, dont le rôle de médiateurs entre artistes émetteurs et spectateurs-récepteurs est indéniable.

C'est en outre à Edmond Goblot que nous devons cette remarque sur la non pertinence à distinguer causes finales et efficientes : "Comment ce qui n'est pas encore réalisé peut-il dès maintenant déterminer des effets ? Une solution de ce problème est que la représentation du but est contenue dans la cause efficiente (...) (mais) c'est supprimer la finalité que de mettre la cause finale à l'origine de la série, car elle n'est plus alors qu'une cause efficiente".¹ Or c'est en raison de cette confusion possible entre but atteint et but visé que l'auteur ajoute : "Telle est la conception commune de la cause finale. C'est précisément parce qu'elle ne résiste pas à la critique que tant de savants, à l'exemple de Bacon, s'efforcent de la bannir de la science".²

Nous nous appuyerons donc sur cette précision pour traiter successivement, dans les paragraphes qui vont suivre, des spécificités formelles, puis matérielles de l'art contemporain, sans opérer de distinction entre ses causes efficientes et/ou finales.

1.2. Des spécificités formelles

1.2.1. De l'objet trivial comme objet artistique ou de la représentation à la présentation selon François Dagognet

Dans le but de mieux saisir en quoi consistent les spécificités formelles contemporaines, il nous faut tout d'abord revenir sur la question de la représentation³. Celle-ci se définit par "une présentation qui en double une autre et, plus particulièrement, une perception ou une image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent"⁴. Par déduction, une simple "présentation artistique" n'apporte pas cette dimension de redoublement d'un équivalent et s'applique à tout objet ou événement à percevoir comme tel, directement par le spectateur, à un moment et en un lieu réservés à cet effet. Aussi les *happenings*, performances et installations désignent-ils tous ce type d'événements, de même que les *readymade* renvoient à ces objets qui n'ont pas besoin de s'appuyer sur la représentation d'un modèle pour être qualifiés d'artistiques.

Or si l'on en croit François Dagognet, avec la création contemporaine, "une tempête souffle sur la plasticité inventive : nous entrons dans une nouvelle phase qui décline la

¹. E. Goblot, in A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op.cit., p. 354.

². *Ibidem*, p. 355.

³. Cf. Deuxième Partie, par. 231.

⁴. E. Souriau, op.cit., p. 1222.

précédente. Elle consiste à éliminer la représentation (on l'a préalablement renouvelée, complétée ; il s'agit désormais de procéder à son éviction)¹. Ou, en d'autres termes encore : "nous devons quitter le monde de la représentation (et de l'illusion comme de l'allusion parce que l'œuvre renvoyait toujours à autre chose) (jusqu'à faire) nôtre la remarque de Claude Viallat : "L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même (...) Les tableaux exposés ne font point appel à un ailleurs"².

L'art classique, en effet, "a si bien emprunté tous les chemins de la représentation qu'il doit se révolutionner. Il lui faut quitter le champ qu'il a si remarquablement occupé"³, puisque ce monde de l'image et de la représentation est "un monde mensonger et trompeur", celui de la "phénoménalité du substrat (...) et de la mise à distance"⁴.

Pour François Dagognet encore, "l'art pictural a, jusqu'ici, toujours cherché à s'emparer (illusoirement) de notre monde (la célèbre *Imago Mundi*) (et) pour y parvenir, il a retenu le plus fastueux (les cérémonies, le sacré) ou le plus caractéristique (...) mais ce projet général échoue, car l'image n'absorbe, qu'après l'avoir amoindri, ce qu'elle fixe. En outre, elle ne retient que le facile à saisir, ne conservant que le superficiel. Que de diminutions (donc) ! Ou alors, elle enjolive et abuse, mais nous trompe en ce qu'elle relève "de l'arrangement et des reflets"⁵.

Le philosophe ensuite s'évertue à démontrer la supériorité artistique de la présentation sur la représentation : "après avoir travaillé à la "représentation" (le premier moment de l'art), après l'avoir renouvelée de façon si originale et superbe, prenant en compte ce que la vision ordinaire délaissait (deuxième temps, celui de l'enrichissement), après avoir esquissé une sortie en dehors du système figuratif (saturé), voici venu le temps positif de la "présentation" (son apothéose)"⁶. Car lorsqu'un artiste, comme Lucio Fontana par exemple, troue la toile, il n'effectue rien de moins que de "nous sauver de la prison dans laquelle nous étions enfermés"⁷.

Dès lors en effet que le "peintre cesse de peindre (...) la surface peinte est invalidée, sinon démystifiée"⁸. Qu'il s'agisse du groupe BMPT, "où il n'y a pratiquement rien à voir (...) ou de *Ceci n'est pas une pipe* (...) qui consacre la fin ou la mort de la peinture

¹. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 59.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 222, (cité in)

³. *Ibidem*, p. 233.

⁴. F. Dagognet, "L'art d'aujourd'hui", entretien réalisé par Gilles Behnam, à l'automne 2003, pour *Mag Philo*.

⁵. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p.227.

⁶. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art d'aujourd'hui*, op. cit., p. 57.

⁷. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 15.

⁸. *Ibidem*, p.33.

traditionnelle, d'un bout à l'autre nous assistons à la présentation de l'absence"¹. On entre alors "dans le direct (...) la présence même se substitue à une représentation nécessairement mensongère ou fallacieuse qui relève de l'arrangement et des reflets"².

S'impose donc la nécessité de recourir à d'autres stratégies, de telle façon que la "présence" se substitue à la "représentation", de telle façon même que nous puissions assister à "la présentation de l'absence"³. L'artiste alors, "au lieu de reproduire sur la toile et dans le cadre, de figurer avec des pinceaux et des brosses, va avantager la présence et l'installation. Il essaie une espèce d'architecture, il entre dans le monde, il est le monde, il n'en est pas du tout un double, un reflet, encore moins une copie"⁴.

Et lorsqu'il s'intéresse à des matériaux délaissés "c'est presque de la nouménologie ! On regarde le bois, c'est un matériau un point c'est tout. Mais l'artiste contemporain lui va dans les fibres, dans l'hyper-minimalité. Mettre le bois sur le bois, c'est un art réflexif. Il se sépare de l'art qui n'était qu'un art d'usage, de fabrication unitaire, avec des matériaux méconnus pour glorifier le thème. Ici on va à l'essence des choses"⁵.

Il faut alors se faire à l'idée de la révolution introduite par le *readymade*, grâce auquel "le réel suffit à créer l'œuvre d'art (...) désormais, l'œuvre est située au beau milieu de la pièce, volumique, incontournable, parfois gigantesque, en toute hypothèse inséparable de ce qu'elle montre"⁶. Car avec le *readymade*, on assiste à un bouleversement de l'histoire de l'art (...) il substitue radicalement à la figure de l'objet l'objet lui-même (et de plus, l'objet souvent le plus misérable) qui sort enfin de la toile-prison et s'affiche, dans sa nudité, sa présence même"⁷. L'essentiel dans l'affaire étant sans doute de tenter de "comprendre comment une opération apparemment élémentaire parvient à susciter une transfiguration (où) l'objet le plus banal en sort grandi et différent"⁸.

Et en ce qui concerne l'exemple de l'*action painting*⁹, nous sommes bien au cœur de notre problématique puisque le philosophe y voit une "esthétique des effets", qu'il formule en ces termes mêmes : "nous sommes moins en présence d'un reflet que d'un effet -qui ne se sépare d'ailleurs pas de sa cause productrice. On atteint donc à une entière coïncidence entre l'action et ses suites- une complète transposition sans une technique modificatrice ou

¹. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 234.

². *Ibidem*, p. 227.

³. *Ibidem*, p. 234.

⁴. F. Dagognet en entretien avec Gilles Behnam, op. cit.

⁵. *Ibidem*.

⁶. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 61-62.

⁷. *Ibidem*, p. 65.

⁸. *Ibidem*, p. 72.

⁹. Cf. par. 131.

rectificatrice. Cesse alors l'habituelle mystification que déjà dénonçait Platon : risquer toujours de confondre le réel avec son double, ce qui désorientait et plongeait dans la confusion (le leurre). Désormais, sur le tableau, ne se déposent que l'humain et des désirs impétueux !"¹ Et le philosophe d'ajouter enfin que "si nous acceptons la formule de Klee : "L'art ne rend pas le visible" (mieux vaudrait-il encore lui ajouter) "il ne rend plus le visible" (en lui préférant la formule) "il rend visible"².

Rappelons en outre, en matière de réception artistique, que si l'on retourne au sens grec d'*aisthesis*, en accord avec la terminologie baumgartienne, il est effectivement possible aujourd'hui de parler d'une esthétique contemporaine à propos des œuvres plastiques d'aujourd'hui, qui agissent sur nos sens et sur nos émotions. Mais en revanche, si esthétique se prend au second sens kantien et toujours actuel d'artistique, alors certaines réalisations contemporaines ne font pas partie des œuvres belles, dans la mesure par exemple où elles relèvent du trivial, voire de l'abject. Aussi la question de leur valeur artistique se pose-t-elle aujourd'hui en ces termes plus adéquats : en quoi ces réalisations contemporaines appartiennent-elles à l'art ?

C'est dans le but de pouvoir tenter de répondre à cette question qu'il est, dans un premier temps, nécessaire de nous pencher sur lesdites réalisations. Et si des conditions technico-historiques, telle l'apparition de la photographie, peuvent expliquer l'abandon de la représentation pour lui préférer la présentation de nouveaux objets artistiques, il semble que ce soit à Marcel Duchamp précisément, ainsi qu'au dadaïsme, que l'on doive cette véritable révolution dans les Beaux-Arts.

1.2.1.1. "L'embrayeur Marcel Duchamp" et le *readymade*

Nous devons cette expression "d'embrayeur" à Anne Cauquelin, qui se justifie de l'emprunt de ce terme à la linguistique, désignant "des unités qui ont double fonction et double régime, elles renvoient à l'énoncé (le message, reçu au présent) et à l'énonciateur qui l'a énoncé auparavant"³. Or il s'agit bien, selon elle, de ce phénomène avec Marcel Duchamp,⁴ dont la profusion d'ouvrages consacrés à son œuvre ne peut qu'attester de ce processus perpétuel de références tant au message relevant du *readymade* qu'à son

¹. F. Dagobert, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit. p. 66.

². *Ibidem*, p. 206.

³. A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op.cit. pp. 63-64.

⁴. Comme, d'ailleurs, avec Andy Warhol et Léo Castelli.

énonciateur lui-même. Et cette référence plus ou moins consciente parfois, mais intempestive, prendra différentes facettes, qu'il s'agisse de la révolution opérée dans l'institution artistique et dans ses fonctionnements, ou des futures réalisations de *readymade*.

En 1912, le peintre Marcel Duchamp réalise son *Nu descendant un escalier N°2*, constituant en fait pour lui un terme à la picturalité. Cette œuvre-ci, tenant à la fois de l'esprit du dadaïsme et des réflexions engagées par le cubisme et le futurisme, se trouve exposée, dès 1913, à l'*Armory Show* de New York. C'est en effet aux Etats-Unis que, fuyant la Première guerre mondiale, son auteur commence une carrière, non plus d'artiste-peintre mais de concepteur puis de montreur d'art puisque, dès lors que le peintre devient artiste-plasticien, il ne lui reste plus effectivement qu'à exercer son esprit à trouver la meilleure révélation possible de ses objets conçus.¹ Objets "conçus" en effet et pas "fabriqués", "sculptés", comme l'indique l'expression anglaise de *readymade* : de *ready*, "prêt" et *made*, "fait", "fabriqué", désignant un mode de réalisation plastique totalement inédit, qui fait de l'objet "pré-fabriqué" un objet artistique à part entière.

En tant que *readymade* en effet, l'objet n'est, bien sûr, pas à faire, ce dont Marcel Duchamp rend compte en présentant, par exemple, un *Peigne* (1916) en acier accompagné de cette formule "impossibilité du fer", correspondant à ce qu'il appelle "*readymade aidé*" ou "rectifié". S'ajoute en effet, à l'objet présenté, une courte phrase ou un détail graphique pour amplifier encore sa cocasserie, comme la Joconde à la moustache intitulée *LHOOQ* (1919) ou le portemanteau cloué au plancher intitulé *Trébuchet* (1917).

Les *readymade* "réciproques" ou "inversés", eux, prendront, par exemple, la forme d'une reproduction d'un Rembrandt... servant de table à repasser. Car la langue elle-même préexiste, telle un *readymade* déjà, sur laquelle le "concepteur" peut s'appuyer, toujours sans recherche d'effet esthétique, mais pour ajouter un autre support à un art qui n'est désormais plus optique ou rétinien. Aussi son "musée portable", ses "valises" et "boîtes" contiennent-elles quantité de textes, journaux, notes ou publications, un peu à la manière de ce que nous présente aujourd'hui Thomas Hirschhorn.

Parfaitement conscient d'ailleurs de ne pas fabriquer, au sens propre, son objet artistique, Marcel Duchamp s'explique en ces termes, lors de son Colloque de 1961 : "pour conclure ce discours d'égomanaïque, comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *readymade aidés* et des travaux d'assemblage".² D'ailleurs, vous aussi, ce tube

¹ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui*, op. cit., p.62.

² M. Duchamp, texte écrit à l'occasion du Colloque *A propos des readymades*, au Musée d'Art Moderne de

"vous l'avez acheté, vous ne l'avez pas fait. Vous l'avez acheté comme un *readymade*"¹, ajoute-t-il.

Ainsi la traditionnelle distinction entre le spectateur et l'artiste se trouve-t-elle obsolète : ce dernier est identifié au fabricant de tubes de couleurs et son travail n'est qu'une étape de la production industrielle. D'où l'analogie entre le producteur et le regardeur illustrée par la fameuse proposition "C'est le regardeur qui fait le tableau", ainsi qu'en atteste, par exemple, la vitre extra-mince du *Grand Verre* (1915-1923), qui laisse l'observateur à son propre reflet, mêlé aux inscriptions gravées sur le verre, en l'intégrant alors à l'œuvre elle-même². Il n'y aura en outre pas lieu de distinguer artiste, galeriste ou marchand, qui appartiennent aux mêmes réseaux et chaînes de communication.

Il faut pourtant préciser que l'idée même du *readymade* n'était pas programmée au départ, comme en témoigne le fait que Marcel Duchamp avoue avoir fait l'acquisition, au Bazar de l'hôtel-de-ville, d'un *Porte-bouteilles* (1914), en nous précisant que "l'idée d'une inscription est entrée dans l'exécution à ce moment-là. Il y avait (en effet) une inscription sur le porte-bouteilles, dont je ne me souviens pas"³. Puis l'idée de cet objet a disparu, dès lors "que j'ai déménagé de la rue Saint-Hippolyte pour partir aux Etats-Unis, nous dit-il, puis ma sœur et ma belle-sœur ont tout enlevé, on a mis ça aux ordures et on n'en a plus parlé"⁴.

Le peintre Robert Motherwell affirme pourtant qu'il "est évident que le porte-bouteilles qu'il a choisi a une forme bien plus intéressante que la plupart de ce qui a pu se faire la même année en tant que sculpture. C'est aussi une solution subtile à un dilemme essentiellement dada : comment s'exprimer sans art quand tous les moyens d'expression sont potentiellement artistiques"⁵ ?

Telle semble bien être en effet l'une des pistes à emprunter lorsqu'on parle de l'art du XX^e siècle, qui a connu, avant son commencement même, à la fois la photographie, le cinéma et l'enregistrement musical : la créativité artistique, par essence infinie mais inscrite dans son temps, ne saurait se priver de moyens nouveaux pour s'exprimer. C'est sans doute ici, dans le choix inventif qui reste à l'artiste, que se situe "le dernier signe vers une figure du passé, la marque d'une intuition créatrice (...) (car) c'est dans la rencontre de ce hasard

New-York, en 1961, p. 191-192.

¹. *Ibidem*.

². A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op.cit., p. 72.

³. P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, éd. Somogy, Paris, 1995, p. 79.

⁴. *Ibidem*.

⁵. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets. An Anthology*, éd. R. Motherwell, New-York, 1951, p. 191.

mis en scène que se réfugie le savoir-faire, c'est-à-dire le savoir-choisir de l'artiste, considéré comme an-artiste. Comme non-peintre"¹.

Aussi Marcel Duchamp se voit-il, en 1913, l'auteur d'un premier *readymade* sous la forme d'une "roue de bicyclette" fixée sur un tabouret de cuisine, concurrençant les productions des futuristes dans leur recherche de dynamisme et qu'il justifie par ces propos : "La Roue de Bicyclette est mon premier *readymade*, à tel point que ça ne s'appelait même pas un *readymade*. Voir cette roue tourner était très apaisant, très réconfortant, c'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne. J'aimais l'idée d'avoir une roue de bicyclette dans mon atelier. J'aimais la regarder comme j'aime regarder le mouvement d'un feu de cheminée (...) J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé."² En 1915 ensuite, il se fait "l'auteur" d'une simple pelle à neige intitulée *In advance of the broken arm*.

Mais c'est *Fountain*, en avril 1917, qui marque véritablement l'opinion, à tel point qu'une copie se trouve, aujourd'hui encore, au Centre Pompidou ! Précisons toutefois que l'original -signé R. Mutt et provenant de Philadelphie- n'a jamais été exposé en public et que le scandale qu'il a provoqué ne fut par conséquent ni public ni instantané. Ajoutons que Marcel Duchamp était alors membre du Jury de la Société des Indépendants de New York - malgré la devise "ni jury ni récompense"- et que c'est pour cette raison qu'il a signé son urinoir d'un pseudonyme, comme il le précise au cours d'un entretien : "J'étais dans le jury mais les officiels ne savaient pas que c'était moi qui l'avais envoyé, j'avais inscrit le nom de Mutt pour éviter les rapports avec des choses personnelles... C'était tout de même assez provocant"³. Il a donc refusé l'exposition de *Fountain* et celle-ci ne fut connue que d'après la photographie réalisée par son ami, Alfred Stieglitz, dont la photo fut une aubaine pour les détracteurs de tout art moderne, qui n'ont su y voir que tromperie ou supercherie.

George Dickie pourtant, dans son ouvrage de 1974, intitulé *Art and the Aesthetic*⁴, fait de *Fountain* une œuvre d'art, dans la mesure où celle-ci définit "tout artefact auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation"⁵. Il entend alors par "artefact" le sens "d'effets

¹ A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op. cit., p. 70.

² A. Gervais, "Roue de bicyclette, épitextes, textes et intertextes", in *Cahiers du MNAM*, N° 30.

³ P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, éd. Somogy, Paris, 1995, p. 93.

⁴ G. Dickie, *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, op. cit.

⁵ *Ibidem*.

de l'art", en rapport avec l'étymologie même du mot, qui ne "renvoie pas nécessairement à un objet matériel fabriqué par la main de l'homme mais (plutôt) au mode d'intervention qui attribue à l'objet un caractère d'artefact" ¹. Aussi *Fountain*, bien que fabriquée industriellement et par essence candidate à l'appréciation négative, se voit-elle relevée de ce statut par l'exposition et la signature, qui, conventionnellement, rattachent cet objet à l'institution artistique.

Il s'avère néanmoins que l'attestation d'appartenance à l'art semble ici bien arbitraire et que le philosophe en ait conscience, au point de rechercher, dans ce *readymade* particulier, des qualités esthétiques dont son auteur même ne voulait pas entendre parler... Aussi, dans sa reformulation ultérieure de sa théorie institutionnelle de 1984, intitulée *The Art Circle : A Theory of Art*², Georges Dickie ne fait-il plus mention de "candidature à l'appréciation" ni de "statut conféré", pour n'en conserver que l'idée de théorie institutionnelle. Pour le philosophe désormais, "une œuvre d'art ne peut être reconnue comme telle que dans un contexte historique, culturel et conventionnel"³.

Le *readymade* fera en tout cas des adeptes, jusqu'à aujourd'hui, puisque Achille Castiglioni par exemple, transforme, en 1957, un siège de tracteur en tabouret *design* ou que Frank Schreiner réalise, en 1983, un fauteuil de salon à partir d'un chariot de supermarché. En ce qui concerne l'immédiat "après-Duchamp", des artistes tels que Pablo Picasso, dans les années cinquante, ou encore Man Ray, dès 1921, sont également concepteurs de *readymades*.

De son vrai nom Emmanuel Radenski, dont il a tiré les deux syllabes de son célèbre pseudonyme, Man Ray est peintre aussi, dessinateur et photographe américain, fondateur du mouvement dada aux U.S.A. et chef de file de l'avant-garde artistique parisienne au cours des années vingt. En 1921, il nous présente, par exemple, la sole d'un fer à repasser recouverte de clous qu'il intitule *Gift*. Et nous donne encore de multiples exemples "d'objets d'objets"⁴ -selon l'expression de François Dagognet- désignant des objets obtenus par modification de leur être initial.

Aussi *Le Pain peint* (1964), est-il le titre donné à deux baguettes de pain badigeonnées de bleu et *It's springtime* (1961) le nom donné à deux ressorts de sommier, attachés et croisés en leur centre (*Spring* en effet désigne à la fois le printemps et le ressort

¹ M. Jirmenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 215.

² G. Dickie, *The Art Circle : A Theory of Art*, Haven Publications, Chicago Spectrum Press, 1984

³ M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 218.

⁴ F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 63.

en anglais). *Obstruction* (1920), de son côté, est le nom d'un portemanteau sur lequel on en accroche d'autres, de façon à ce que l'ensemble évoque un encombrement.

Contrairement à Marcel Duchamp pourtant, qui, au plus, ajoutait un détail graphique à ses "*readymades* aidés", Man Ray intervient légèrement sur les objets-matériaux. Il réduira néanmoins au minimum cette intervention lorsqu'il se contentera de "solariser" certains objets quelconques en les déposant simplement sur un papier sensible éclairé par le soleil, afin qu'ils y laissent leur empreinte, "unique et admirable"¹.

Et bien qu'un simple propos sur Pablo Picasso semble futile, tant son œuvre est immense, riche et diversifiée, évoquons-le au moins à propos de ses sculptures-*readymades* ou encore à propos de ses collages qui, attestant de son refus -certes occasionnel- de la figuration, constituent une illustration de ce que nous énoncions au début de ce chapitre comme la substitution de la représentation à la présentation. Car avec les *readymades*, ce n'est plus de représentation figurative peinte qu'il s'agit : les objets connus se trouvent posés sur un socle, donc dévoyés de leurs fonctions premières, pour être érigés en objets d'art.

Aussi ne sont-ils, pour André Breton, que des "objets fabriqués, (mais) élevés à la dignité d'une œuvre d'art par le choix de l'artiste". Aussi la *Chèvre* de 1950 est-elle réalisée à partir de deux pots à lait asymétriques et d'une vieille corbeille d'osier, alors que son *Taureau* de 1943 est fait d'une selle et d'un simple guidon de vélo. Pour Picasso : "L'art est (de toute façon) un mensonge qui nous fait entrevoir la vérité"².

A la différence de l'art classique ici, l'illusion et le mensonge s'affichent clairement comme tels, puisque le taureau est assimilé à des pièces de bicyclette ! De plus, Pablo Picasso et Georges Braque inventent une autre technique, contemporaine du *readymade* : le collage, consistant, en 1912, à inclure dans un tableau intitulé *Nature morte à la chaise cannée*, un véritable morceau de toile cirée, imprimée de ce motif et entourée d'une corde. Nous n'en dirons malheureusement pas plus sur Picasso et cette technique, dans la mesure où elle est davantage une illustration de l'art "moderne" au sens esthétique que de l'art "contemporain" à proprement parler.

Signalons seulement que mettre fin au mensonge de la représentation ne se résout pas facilement par cet autre mensonge qu'est la simulation et qu'il faudra donc que ces collages soient le plus ostentatoires possibles pour pouvoir échapper au reproche de la falsification, présentant alors cette caractéristique nouvelle de l'épaisseur, obtenue grâce à la

¹. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 63.

². C. Klingsöhr-Leroy, *Surréalisme*, éd. Taschen, Köln, 2005, p. 88

superposition. Et posons-nous également la question de savoir si ces œuvres sont, au fond, plus trompeuses que les raisins de Zeuxis ou que les anamorphoses de Holbein le Jeune ? A celle-ci nous serions évidemment tentés de répondre par la négative, car si le collage, par exemple, relève bien d'une tricherie localisée dans la surface de la toile peinte, le tableau auquel il aboutit peut s'inscrire dans l'histoire de l'art, où la virtuosité illusionniste est le signe même de la réussite picturale.

De même le *readymade* duchampien constitue-t-il un pari esthétique, de gigantesque ampleur certes, mais quelque peu comparable au *Siège à deux pieds* des frères Thonet au XIX^{ème} siècle¹, ou, dans une moindre mesure encore, la haute coiffure de la Pompadour s'opposant au front rasé des châtelaines médiévales.²

L'objet artistique n'a donc plus rien à voir ici avec un travail pictural assidu, résultant de la réalisation d'esquisses, de la préparation des pigments puis de leurs applications successives lorsqu'il s'agit d'huile. Il n'a rien d'un tableau dans sa lente conception. Les *readymades* ont par ailleurs en commun le fait qu'ils s'affichent dans leurs trois dimensions, à l'opposé des œuvres picturales classiques qui, malgré la recherche de l'effet de perspective, atteignent rarement la profondeur. Ils consacrent donc la fin de la planéité, comme la *Roue de bicyclette* consacre la fin de la fixité.

Leur domaine d'appartenance semble en tout cas proche de ce que François Dagognet appelle "l'objectologie"³, dans la mesure où ils exhibent le plus quotidien de nos instruments pour l'ériger au statut d'objet admirable, ainsi que l'indique le socle sur lequel ils sont posés. Si en outre ils ne parviennent pas à masquer leur provenance matérielle, ils en modifient néanmoins l'usage, à tel point qu'ils manifestent la présence d'un objet radicalement nouveau. Ajoutons encore que lorsqu'il s'agit d'un urinoir et même dans l'éclat de sa plus pure faïence, il ne s'agit pas d'un spectacle incomparable, ceci attestant, une fois de plus, d'une forme de refus de l'art classique, voire de l'art tout simplement, ainsi que d'une indéniable provocation de la part de son concepteur.

Or, l'idée de provocation peut être vue comme le moment obligé de la remise en question de ce qui s'est déjà fait ou montré, comme un moment provisoirement négatif, avant de pouvoir proposer autre chose, de manière féconde et positive. Dans l'histoire en

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de la marchandise*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1989, p. 151.

² Sur ce propos, il est possible de consulter notre article intitulé "Le vêtement pour quoi dire"(pp.145-173), in *Tissu, Voile et Vêtement*, éd. L'Harmattan, Paris, 2007.

³ F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 92, Cf. aussi Cinquième partie, chap. 2.

général, comme dans l'histoire de l'art en particulier, retenons la leçon de la *Phénoménologie de l'Esprit* hégélienne¹, pour laquelle c'est l'Esprit qui se révèle à lui-même progressivement, selon une logique de négation. Chaque nouvelle figure de l'Esprit, supérieure à la précédente, supposera donc la suppression de cette dernière. Même le faux en effet est pensé comme fécond, comme moment nécessaire du vrai. Car pensée et être se développent dialectiquement, selon un rythme ternaire, où le troisième moment n'est au fond que conservation et dépassement des deux premiers. Ainsi l'art symbolique se voit-il supplanté par l'art classique, lui-même destitué par l'art romantique.

Et puisque, nous dit Hegel, "l'œuvre est désormais impuissante à nous faire plier les genoux", il ne reste à l'art qu'à céder la place à la pensée conceptuelle, dans la mesure où seul le discours philosophique se montre apte à rendre compte du sens de l'art. La mort de l'art annoncée par Hegel ne serait donc, au fond, que le début de la théorie de l'art et de la critique esthétique, où l'esprit se révèle encore en marche, et où "Merleau-Ponty nous aiderait à voir Cézanne, Heidegger à comprendre Hölderlin, et André Breton à joindre dialectique et surréalisme"².

La provocation apparaît alors comme le moment nécessairement négatif d'une dialectique en marche, ainsi que comme l'inévitable moyen d'afficher un regard nouveau sur le monde. C'est pour les mêmes raisons sans doute, auxquelles s'ajoute, qui plus est, la difficulté à vivre produite par la première guerre mondiale, que la dérision se trouve étroitement liée au *readymade*.

1.2.1.2. Le *readymade* et la dérision

Que Marcel Duchamp se soit nourri du dadaïsme contribue, certes, à éclairer l'état d'esprit spécifique à ce mouvement, qui a d'abord comme objectif la remise en cause de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et plastiques. Ce qui, avec le recul, fait dire à Tristan Tzara, en 1963, peu avant sa mort, que "Dada n'était pas seulement l'absurde, pas seulement une blague, dada était l'expression d'une très forte douleur des adolescents, née pendant la guerre de 1914. Ce que nous voulions c'était faire table rase des valeurs en cours, mais au profit, justement, des valeurs humaines les plus hautes".

Or, c'est souvent grâce à l'extravagance, l'ironie et l'humour que cette "constellation d'individus et de facettes libres", si l'on en croit Tzara, que "Dada" -dont le terme même est

¹. G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, éd. Aubier, Paris, 1991.

². J. Lavaud, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, op. cit., p. 97.

issu d'un hasard ludique- se fait connaître, de 1916 à 1925, en Suisse, en Allemagne, en France et aux Etats-Unis.

Il nous semble donc opportun de signaler qu'avec le *readymade* duchampien, l'ironie est au cœur même des productions artistiques, ainsi que Thierry de Duve par exemple la met à jour dans son ouvrage intitulé *Résonances du Readymade*¹. C'est parce que l'industrie a rendu l'artisanat inutile et que l'habileté manuelle a été ressentie comme impossible, que Vassily Kandinsky a été conduit à abandonner les conventions traditionnelles de la peinture et Marcel Duchamp à faire le choix de l'abandon du métier lui-même.

En d'autres termes, "finis le tour de main, l'habileté, le talent, reste le génie, le *Witz* (la plaisanterie, en allemand)"². Et, ainsi que nous l'évoquons plus haut, c'est cette finalité qui est à l'origine du calembour "l'impossibilité du fer", accompagnant son *readymade* en forme de peigne d'acier et dont la formule même vient en réponse à cette question adressée à son auteur par Denis de Rougemont : "qu'est-ce que le génie ?"³

Or, si l'on en croit Thierry de Duve, cette impuissance à peindre, ostensiblement montrée par Duchamp, relève de son génie même, car "il n'aurait rien montré s'il n'avait enregistré l'impossibilité du "fer" en faisant malgré tout quelque chose, et si "l'ironisme" (de *iron*, le fer en anglais) n'avait déposé dans cette chose un *witz* dont le double sens déclenche, chez celui qui trébuche dessus, le signal -ou le signifiant- auquel se reconnaît le génie, même si c'est le génie de l'impuissance"⁴. D'ailleurs, ajoute-t-il, "la plupart des *readymades* sont en fer, et tous passablement *witzig*"⁵. C'est pourquoi, lorsque Marcel Duchamp autorisera l'exécution de répliques de ses "œuvres", en 1964, il précisera, sur le plan de construction de *Trébuchet* : "fer ordinaire, clair, pas cuivre".

Mais ce jeu de mot sur le fer prend encore plus d'ampleur lorsqu'on s'intéresse aux objets auxquels il s'applique, en l'occurrence le peigne en acier. Le peigne était alors utilisé par les cubistes, "parfaitement conscients d'introduire dans leur noble métier un tour de main d'une autre origine sociale. (Disons que) le peigne des cubistes est à la brosse de Kandinsky ce que le peintre en bâtiment est à l'artiste-peintre (soit) deux artisans que la mécanisation menace"⁶. Aussi faut-il entendre "l'impossibilité du fer" comme "une

¹ T. de Duve, *Résonances du Readymade*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1989.

² *Ibidem*, p. 146.

³ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, éd. Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 48.

⁴ T. de Duve, *Résonances du Readymade*, op. cit., p. 147.

⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁶ *Ibidem*, p.150.

invective à l'égard de lui-même, soit un "que je peigne !" ¹

Et Thierry de Duve d'enchéirir : "Le *Witz* est exemplaire, où le savoir-choisir conjugue un savoir-faire impossible sur un mode subjonctif qui est aussi un impératif hypothétique : il faudrait que je peigne est l'indicatif d'un mélancolique abandon (proche de) ah, si je pouvais peindre au lieu de peigner !" ² D'une certaine façon encore, "l'impossibilité du fer est un impératif moral (...) le peigne en fer, dont la modalité est l'impossible, s'interdit d'actualiser le "que je peigne" de manière à ce qu'il reste, pour toujours, un possible" ³. L'auteur fait alors référence à la psychanalyse, évoquée dans un ouvrage antérieur déjà ⁴. Il y affirmait que "dans le *Witz*, c'est la castration qui parle" et y faisait figurer, en exergue, cette formule de Jacques Lacan : "Je dois dire que la littérature analytique, d'une certaine façon, constitue un délire *readymade*" ⁵.

Reniant donc "la patte" picturale traditionnelle -comme Seurat avant lui- Marcel Duchamp conçoit le *readymade* et s'explique par ces mots : "je voulais simplement réagir contre tout ce que les autres faisaient, Matisse et tout le reste, tout ce travail de la main (...) je voulais m'en aller loin de la patte et de toute cette peinture rétinienne" ⁶. Mais, pour pouvoir s'abstraire de la peinture, sorte de tradition familiale, il lui a fallu substituer au tableau, à la peinture et au faire, le "nominalisme pictural", selon sa propre expression. Il a alors usé de quantité de figures de style, dans l'un des buts qu'il s'est personnellement prescrits consistant à "inscrire un *readymade*". Aussi jouera-t-il de la métaphore avec *Fountain*, de l'anagramme avec *Pelle à neige*, de calembours avec *La raie alitée d'effets* ou encore avec *Rrose Sélavy*, comme pseudonyme.

Résumer la portée de l'œuvre de Marcel Duchamp tient donc du pari impossible. Mais cet aspect de la langue comme appartenant intrinsèquement à l'œuvre permet, entre autres, la compréhension du mouvement d'art conceptuel qui suivra l'invention du *readymade*. Et, en ce qui concerne la dérision, celle-ci pourra parfois même aller jusqu'à l'abjection, sur laquelle nous aurons à revenir ⁷.

Mais pour l'heure, abordons l'objet trivial et la "transfiguration du banal", avec cet autre "embrayeur" cher à Anne Cauquelin que représente Andy Warhol.

¹. T. de Duve, *Résonances du Readymade*, op. cit., p. 152.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 153.

⁴. T. de Duve, *Nominalisme Pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Editions de Minuit, Paris, 1984.

⁵. T. de Duve, *Résonances du Readymade*, op. cit., p. 147.

⁶. C. Tomkins, *The bride and the bachelors*, éd. Vikny Press, New York, 1968, p. 24 (cité in).

⁷. Cf. par 122.

1.2.13. "L'embrayeur Andy Warhol" et le Pop Art

Le terme de *popular art* aurait été inventé en 1955, à Londres et désignerait, dans la logique de Karl Schwitters, la fédération de résidus divers, voire des empilements frôlant le bazar. Mais il s'est surtout développé aux U.S.A. et, même, centralisé à Manhattan. A la fois industrielle parce qu'elle emprunte à l'usine ses procédés de reproduction et commerciale parce qu'elle n'hésite pas à faire de l'objet d'art une simple marchandise, la mouvance *Pop Art* se nourrit de cette modernité.

Elle n'hésite pas à délaisser le magnifique pour lui préférer le banal et à accorder la même place aux produits de masse qu'à des objets uniques, cherchant ainsi à gommer la différence entre culture noble et culture populaire. Il a d'ailleurs été reproché au *Pop Art* de n'être pas assez avant-gardiste, d'être un simple art publicitaire, proche du Kitsch -de l'allemand *kitschen*, signifiant "bâcler", "fabriquer avec du vieux du neuf qu'on vendra", voire d'être contre-révolutionnaire.

Aussi le critique Clément Greenberg, auteur de l'essai intitulé *Avant-garde et Kitsch* (1939), incite-t-il à se méfier du *Kitsch*, lequel est, à ses yeux, un autre nom du *Pop Art*, car il s'apprête à envahir "l'art et la littérature populaires, commerciales, avec leurs reproductions en quadrichromie, leurs images de titres de magazines, leurs illustrations, leurs annonces publicitaires, leurs romans à l'eau de rose, leurs bandes dessinées, leur musique de variété, leurs claquettes, leurs films hollywoodiens etc."¹ En outre, poursuit-il, "Les bénéfices énormes qui se font avec le *Kitsch* sont pour l'avant-garde une source de tentation à laquelle certains artistes n'ont pu résister (...) mais le résultat tourne toujours au désavantage de la vraie culture".² Dénonciateur du *Pop Art* donc, Clément Greenberg l'est forcément aussi d'Andy Warhol.

Dès 1930, Andy Warhol se montre particulièrement intéressé par la publicité et la sérigraphie et à partir de 1950, il travaille à New York comme dessinateur de mode et de publicité. Il plagiera d'ailleurs l'art publicitaire lorsqu'il produira des tableaux à partir de bouteilles de Coca-Cola, de conserves de Campbell's Soup ou de boîtes de tampons à récurer de la marque Brillo.

En dehors de son intérêt pour les objets publicitaires, il se montrera toujours fasciné par la machine, comparable et même préférable à l'homme dans ses réalisations : "Je pense,

¹. C. Greenberg, "Avant-garde et Kitsch", 1939, in *Art et Culture, Essais critiques*, trad. Ann Hindry, éd. Macula, Paris, 1988.

². K. Honnef, *Pop Art*, Taschen, Köln, 2005, p.14 (cité in).

dit-il, que tout le monde devrait être une machine" ou bien encore : "Les méthodes de travail dans l'art commercial sont semblables à celles de la machine, mais dans la mise au point, il y a pas mal de sentiment esthétique"¹.

Aussi le choix du procédé sérigraphique pour transposer, sur ses toiles, des images immédiates, témoigne-t-il encore de son intérêt inconditionnel pour la machine : "Maintenant dit-il, quelqu'un pourrait faire tous mes tableaux à ma place... Ce serait tellement bien si davantage de gens utilisaient la sérigraphie, personne ne saurait si mes peintures sont de moi ou de quelqu'un d'autre"². Cet artiste du XX^{ème} siècle utilise donc la reproduction en série de ses modèles, contrairement à la tradition classique qui privilégiait l'unique.

En outre, il souhaite, d'une certaine façon, rester anonyme ! Or la question qui se pose naturellement ici est celle, complexe, de la reconnaissance. Comment ne pas prendre en compte cette dimension dans l'examen du phénomène artistique contemporain en général et du phénomène Warhol" en particulier? Car c'est précisément grâce à l'art commercial, où il a commencé sa carrière, qu'il détient les clés de la reconnaissance artistique, en visant d'abord son intégration à la galerie de Léo Castelli, puis en usant de la répétition jusqu'à la saturation, comme en attestent ses portraits de Marilyn Monroe ou de Liz Taylor, ou ses représentations de produits de consommation. Aussi, après avoir, par exemple, usé de cette tautologie : "une boîte de Campbell's soup est une boîte de Campbell's soup etc.", souhaite-t-il, personnellement, "être aussi connu que la boîte de Campbell's soup"³.

Or le paradoxe (...) c'est qu'il est "à la fois le producteur d'une image de star, qu'il s'emploie à faire circuler sur les chaînes de communication, et cette star qu'il produit et qui n'est autre que lui-même, comme œuvre"⁴. Aussi, à la différence de Duchamp qui préservait son nom de toute publicité, avec Warhol, nom et signature se trouvent tous deux confondus, incarnant un paradoxe supplémentaire : celui de l'œuvre réalisée en série grâce à la machine et l'hyperpersonnalisation du nom signature"⁵. Cette dépersonnalisation visée dans la reproduction mécanique va en effet se transformer en personnalisation à outrance par l'envahissement du nom Warhol sur tous les types de supports⁶.

¹ J. Collins et al., *Les peintres contemporains et leur technique*, Londres, 1983, trad. André Noël, éd. Sylvie Messinger, Paris, 1984, op. cit., p.164.

² *Les peintres contemporains et leur technique*, op. cit., p. 167.

³ A. Warhol, interviewé par Léo Castelli, *Artstudio*, N° 8.

⁴ A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op. cit., p. 85.

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶ *Ibidem*, p. 81.

En outre, comment admettre sans sourciller que ce qui importe avant tout pour Andy Warhol soit la reconnaissance financière ? D'ailleurs, est-ce bien ce qui compte avant tout pour lui et, quand bien même, est-ce une tare dans les U.S.A. des années 1950 ? Warhol en tout cas s'en justifie lui-même en ces termes : "L'art non commercial nous a valu *La grande Jatte* de Seurat et les sonnets de Shakespeare, mais bien d'autres choses encore que leur ésotérisme rend impénétrables. D'un autre côté, l'art commercial nous a gratifiés de beaucoup de vulgarité ou de prétention (deux aspects de la même chose), jusqu'à l'écœurement, mais aussi des gravures de Dürer et des drames de Shakespeare".¹

Or, malgré l'intérêt de cette remarque, il faut avouer que certaines de ses déclarations peuvent passer pour provocantes, comme lorsqu'il affirme : "J'ai commencé ma carrière comme artiste commercial et je veux la finir comme artiste d'affaires... Je voulais être un homme d'affaires de l'art ou un artiste homme d'affaires... gagner de l'argent, c'est de l'art, travailler c'est de l'art et faire de bonnes affaires c'est le meilleur des Arts"². Aussi crée-t-il sa *Factory*, véritable entreprise-institution artistique, ainsi que "l'art comme affaire" qui, sans doute, ne "semble cynique qu'aux yeux de ceux pour qui l'art a encore quelque chose à voir avec l'esthétique : le goût, le beau et l'unique"³.

Aussi Anne Cauquelin se plaît-elle à associer aux phénomènes Duchamp et Warhol, celui de Léo Castelli, homme d'affaires artistiques notoire⁴. Et l'on ne saurait, effectivement, omettre de faire un rapprochement entre ces trois figures et l'état actuel de l'art contemporain fait d'expositions d'objets triviaux à la Duchamp, d'auto-proclamation artistique à la Warhol ou de marchandisation professionnelle de l'art à la Castelli ! En ce sens donc, ces trois personnalités sont bien dignes d'être qualifiées d'embrayeurs, ainsi que d'initiateurs de ce qui fait l'art d'aujourd'hui.

Et de même que nous avons pu envisager la lecture engageante de l'œuvre de Marcel Duchamp par George Dickie, Arthur Danto, de son côté, n'hésite pas quant au statut artistique à accorder aux productions du *Pop Art* qui constituent, à ses yeux, une autre forme de "transfiguration du banal".

1.2.1.4. La "transfiguration du banal"

Arthur Danto appliquera en effet son esthétique analytique aux pratiques du

¹ K.Honnet, *Pop Art*, éd. Taschen, Köln, 2005, p.27 (cité in).

² A. Warhol, *The philosophy of Andy Warhol*, éd. Harcourt Brace Jovanovich, New-York, 1975

³ A. Cauquelin, *L'art contemporain*, op. cit., p. 89.

⁴ Cf. Troisième Partie, par. 2332.

readymade et à celles du *Pop Art*, en nommant explicitement Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein ou Claes Oldenburg, mais aussi, évidemment, Andy Warhol. Pour le philosophe, la "boîte-Brillo-comme-œuvre-d'art" entre dans le monde de l'art avec une "incongruité tonique", dans la mesure où elle s'impose comme une "métaphore effrontée" qui rend conscientes les structures de l'art"¹. Et à la question qui lui a été posée de son avis sur les moments les plus importants de l'histoire de l'art, il répond d'ailleurs que c'est la Renaissance, l'impressionnisme et... Warhol².

La transfiguration du banal est donc le titre de l'ouvrage d'Arthur Danto, publié en 1981, où il reprend les arguments essentiels d'une communication qu'il transmet, en 1965, à l'*American Philosophical Association* sous le titre *Le monde de l'art*, où il tente de saisir ce que l'œuvre d'art comporte de spécifique par rapport aux objets non artistiques. Mais il doit alors davantage faire référence à son savoir-faire de philosophe qu'au sentiment de répugnance esthétique qui l'a envahi, l'année précédente, lors de l'exposition des fac-similés de boîtes Brillo, à la *Stable Gallery* de New-York. Il avait en effet jugé cette expérience décevante, tout en essayant d'en dégager une leçon esthétique.

Il faut préciser que la réalisation entreprise par Andy Warhol, de fabriquer des boîtes en contreplaqué, en tout point semblables à celles que l'on trouve dans les entrepôts de supermarchés, fut si convaincante que les douaniers canadiens refusèrent de les laisser voyager librement -comme c'est le cas pour toute œuvre d'art- et décidèrent de les taxer comme produit commercial ! Or qu'est-ce qui vaut à ces boîtes l'appellation d'œuvres d'art, alors que les originaux, en carton, sont destinés aux ordures ? Pour Arthur Danto, c'est parce qu'elles relèvent d'un projet, d'une intention artistique d'une part et, d'autre part, parce qu'elles sont perçues comme signifiantes dans un contexte social et culturel déterminé : "ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est"³.

Arthur Danto s'affiche en outre hégélien, tout en se distinguant sensiblement de la *Phénoménologie de l'Esprit*, lorsqu'il affirme : "en tant que nouveau-hégélien, je ne suis pas sûr que je peux accepter l'ensemble de sa pensée (...) si une philosophie de l'art n'est possible que lorsque l'art n'est plus (...) la formulation est plus mélancolique et arrogante que je ne le voudrais (...) l'art n'est plus possible en tant qu'évolution historique. Le récit

¹ A. Danto, *La transfiguration du banal*, éd. Du Seuil, Paris, 1989, pp. 321-322.

² M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., p. 213.

³ A. Danto, "The Artworld", op. cit., p. 195, Cf. aussi Troisième Partie, par. 231.

(étant) arrivé à son terme (...) (mais) l'idée est libératrice (...) Tout est permis puisque désormais rien n'est plus prescrit par l'histoire"¹. A l'instar de Hegel donc, qui voyait dans une philosophie de l'art la possibilité d'anticiper la naissance d'un art moderne, Arthur Danto considère que la justification philosophique seule peut donner un sens artistique à des objets triviaux irrémédiablement condamnés à la poubelle².

Et de même que Hegel n'annonçait pas la mort de l'art, mais le passage nécessaire à une philosophie de l'art, de même Danto ne peut-il envisager que l'activité créatrice cesse : "la fin de l'art -plutôt que la fin de l'histoire de l'art- résulte en quelque sorte de la déflagration provoquée par le *Pop Art*, lequel interdit désormais de penser l'histoire de l'art occidental sous l'aspect d'un mouvement continu, évolutif, comme pouvait le laisser croire la modernité artistique. Dès lors que la frontière entre l'art et le non-art est abolie, (...) seule la réflexion conceptuelle (peut) éventuellement la restaurer (...) tout est dorénavant possible sans aucune référence à l'art du passé, et sans qu'il soit possible de prévoir son avenir"³.

Précisons toutefois qu'Arthur Danto, ainsi que d'autres philosophes analytiques, ne remettent aucunement en question la notion d'œuvre d'art ni le concept d'art lui-même. Or les artistes avant-gardistes du début du XX^{ème} siècle avaient d'abord comme objectif de rejeter la traditionnelle conception du musée et de la création picturale rétinienne, attachée au chevalet et à l'huile sur toile, pour lui préférer l'ouverture à un art populaire non élitiste, voire l'élaboration d'une contre-culture⁴.

Enfin, si dans son article de 1964, Arthur Danto précise qu'il s'attache à "l'histoire de la peinture récente à New York", il ne dira rien, quelques quinze ans plus tard, du "*happening*, créé, dès 1959, par Allan Kaprow (...) du Nouveau Réalisme, fondé par Pierre Restany en 1960 (...) de *Fluxus*, lancé par George Maciunas en 1961 (...) de la notion de *concept art* (due, la même année) à Henry Flint (...) (ni) de l'art conceptuel impulsé par Joseph Kosuth en 1964"⁵.

Or il semble impensable qu'il ne se soit jamais personnellement posé la question de ces formes artistiques spécifiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, qui pourraient bien, elles aussi, manquer d'aura aux yeux d'un philosophe !

¹. A. Danto, *Beyond the Brillo Box*, trad. Jean-Marie Schaeffer, *Après la fin de l'art*, éd. Seuil, Paris, 1996, p. 23.

². M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., p. 209.

³. *Ibidem*, p. 210.

⁴. *Ibidem*, p.212.

⁵. *Ibidem*, p. 112.

1.2.1.5. La perte de "l'aura"

Il peut sembler surprenant d'évoquer ici la vision esthétique de Walter Benjamin qui, s'il s'est notamment prononcé sur le dadaïsme, n'a pu, en 1935 évidemment, ni juger de l'effet Warhol ni de celui du *Pop Art*. Sa conception de l'aura artistique néanmoins s'avère fructueuse, en même temps que visionnaire, lorsqu'elle est appliquée à certains aspects de l'art contemporain.

Dans le tout début de son article intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹, il fait savoir qu'à la plus parfaite reproduction "il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art, l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve"². Car c'est précisément ce *hic et nunc* qui en constitue l'authenticité, dont l'importance est telle que c'est elle qui "fonde la représentation d'une tradition qui a transmis cet objet (...) un objet identique jusqu'à aujourd'hui"³. Ce qui fait l'authenticité d'une œuvre d'art est donc "tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique".

Pourtant, puisque le second -le témoignage historique- dépend de la première -la durée matérielle- c'est toute "l'autorité de la chose, son poids traditionnel" qui s'effondre avec l'objet inauthentique⁴. Enfin, tous ces caractères se résument "dans la notion d'aura : (or) à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura"⁵. Et cette perte n'est pas mince si l'on considère que l'aura peut se définir comme "une singulière trame d'espace et de temps (comme) l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il (...) (telle) la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui"⁶.

En outre, cette manifestation de perte d'aura a lieu "quand apparaît le premier mode vraiment révolutionnaire : la photographie"⁷. L'art connaît alors une crise qui se manifeste par "la doctrine de l'art pour l'art (sorte de) théologie négative sous la forme de l'idée d'un art *pur*; qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret"⁸. Aussi, "pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art

¹. W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", 1936, *Oeuvres III*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000.

². *Ibidem*, p. 71.

³. *Ibidem*, p. 72.

⁴. *Ibidem*, p. 73.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*, p. 75.

⁷. *Ibidem*, p. 77.

⁸. *Ibidem*.

s'émancipe-t-elle de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel"¹.

En d'autres termes on assiste, dans le domaine artistique, "au déplacement du centre de gravité qui passe (...) de la valeur culturelle de l'œuvre d'art à sa valeur d'exposition"². Ce phénomène d'ailleurs, qui va jusqu'à l'exposition des hommes politiques engendre, de son côté, la crise des démocraties, dans la mesure où "l'exposition de l'homme politique devant l'appareil d'enregistrement passe au premier plan (ayant pour conséquence que) les parlements se vident en même temps que les théâtres"³. Mais c'est précisément à cette "esthétisation de la politique que pratique le fascisme" que "le communisme (doit répondre) par la politisation de l'art"⁴.

Or, si l'époque à laquelle Walter Benjamin vécut justifie pleinement cette analyse politico-culturelle, retenons qu'il a, implicitement, dévalué le phénomène Warhol, avant même son apparition, ainsi que l'ultra-libéralisme contemporain. Dans un autre ouvrage, il fait d'ailleurs le procès de la publicité en ces termes : "La vision la plus essentielle, aujourd'hui, celle qui va au cœur des choses, la vision mercantile, c'est la publicité. Elle détruit la marge de liberté propre à l'examen et nous jette les choses au visage de manière aussi dangereuse qu'une auto qui vient vers nous en vibrant sur l'écran de cinéma et qui grandit démesurément"⁵. Point n'est besoin désormais de critiques, puisque la publicité fait des œuvres d'art un butin culturel parmi tant d'autres, dont l'effet est "d'émousser notre sensibilité (et de nous rendre) blasés et indifférents à la nouveauté de l'expérience"⁶.

La perte de l'aura, ainsi que de son atmosphère éthérée et immatérielle qui confère à l'original un caractère d'authenticité, est donc engagée avec les arts nouveaux que représentent la photographie et le cinéma. Car ce dernier qui, par essence, est reproduction d'images, ne saurait en effet être regardé qu'avec une attention distraite, sans qu'il soit besoin d'y chercher une quelconque atmosphère éthérée.

Et même si Walter Benjamin entrevoit, à tort ou à raison, que le cinéma peut également contribuer à "mettre en garde les masses contre la montée des puissances infernales"⁷, même s'il y voit, donc, une possible et salvatrice politisation de l'esthétique, c'est, rappelons-le, comme visionnaire d'une forme spécifique de multiplication et de

¹ W. Benjamin, *Oeuvres III*, op. cit., p. 77.

² *Ibidem*, p. 79.

³ *Ibidem*, p. 94.

⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁵ W. Benjamin, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, éd. Lettres nouvelles, Paris, 1978, p. 220.

⁶ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* op. cit., p. 363.

⁷ *Ibidem*, p. 361.

vulgarisation de l'image, ainsi que des dangers que celle-ci implique, que son œuvre prend tout son sens.

C'est pourtant dans une tout autre approche de l'art contemporain et des éventuels dangers qu'il représente, que nous pouvons faire référence à la pensée de Carole Talon-Hugon, à propos de certaines créations d'aujourd'hui mises en question dans son ouvrage intitulé *Goût et Dégoût. L'art peut-il tout montrer?*¹ Ces créations en effet ont parfois affaire à l'abject, justifiant le retour à une approche sensorielle de l'esthétique.

1.2.2. Vers une "esthétique" de l'abjection

Comme nous venons de l'envisager², la substitution de la représentation à la présentation a mis des objets en lieu et place des tableaux traditionnels, forçant à de nouvelles lectures esthétiques. Mais, plutôt que de faire référence à une esthétique moderniste et formaliste, ne pourrait-on pas plutôt faire appel à une "esthétique", dont le projet serait d'étudier le rapport de l'art et de l'affectivité ?

C'est dans cet esprit que Carole Talon-Hugon reprend à son compte la redécouverte du domaine du sensible et son exploration par Paul Valéry, pour qui le terme "esthétique" pourrait désigner : "tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations, mais plus particulièrement (...) les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini (mais) dont l'ensemble (...) est notre trésor"³. Elle estime qu'aux "côtés d'une artistique (théorisant l'art) et d'une poïétique (s'intéressant à tout ce qui touche au faire), il y a une place dans l'esthétique pour une esthétique qui s'occupe de la réception sensible des œuvres"⁴.

La seconde partie du XXème siècle, en effet, a connu l'apparition d'arts plastiques, excessivement, voire exclusivement orientés vers la mobilisation de nos sens, au point de nécessiter une approche évaluative nouvelle. Car si l'esthétique a pour centre d'intérêt le goût ou son absence, le dégoût qui peut nous envahir face à quelques œuvres contemporaines, appartient, lui, au domaine de la théorie des émotions, dont la finalité est de répondre à des questions telles que : l'art qui donne à éprouver du dégoût peut-il procurer du plaisir ? L'aversion peut-elle se muer en attrait ? Soit autant de questions qui interrogent l'abjection et sa possibilité d'être "rachetée par l'art", dans la mesure où celui-ci aurait la

¹. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût. L'art peut-il tout montrer ?* op. cit.

² Cf. par. 121.

³. P. Valéry, Discours d'ouverture du IIème Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, 1937, in *Variété*, 4, éd. Gallimard, Paris, 1939.

⁴. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?* op. cit., p. 17.

possibilité de "transmuer les passions négatives"¹.

La répugnance que l'on peut éprouver pour un objet tel qu'un poisson, n'implique en effet pas nécessairement la répulsion pour sa représentation, comme dans l'exemple -cité par Diderot- de *La Raie* de Jean-Baptiste Siméon Chardin (1725), pour peu que celle-ci soit réussie. En d'autres termes, dès lors qu'un objet du monde arbore des qualités aspectuelles qui n'incitent pas à la satisfaction, il n'y a qu'une grande virtuosité artistique qui peut en permettre le rachat et, par suite, le plaisir, obtenu grâce à la "vérité de l'expression transformant la laideur naturelle en beauté artistique"².

Mais il semble qu'il ne soit pas toujours possible de comparer des œuvres d'aujourd'hui avec une nature morte traitée par Pieter Claesz ou Jean-Baptiste Siméon Chardin, qui mêlent le sujet à une représentation à la fois séduisante et moralisante. De plus, si la vanité classique évoquait de concert tous les sens, lorsqu'elle mettait en scène à la fois un verre de vin, un mets alléchant, un instrument de musique, un riche tissu, un bouquet de roses ou un portrait sensuel, il s'agissait alors d'une stimulation strictement intellectuelle pour les sens, à l'exception de celui de la vue.

Avec l'art contemporain qui ajoute, aux moyens plastiques traditionnels, l'art vidéo et l'art de la performance notamment, il n'est pas rare que les œuvres sollicitent en plus notre ouïe, voire notre odorat, comme, par exemple, dans certaines œuvres de Wim Delvoye ou de Jana Sterbak. Or, il s'avère précisément que les deux sens les plus réceptifs soient ceux de l'odorat et du toucher, le goût n'étant, ici, un sens du dégoût que par le rapport qu'il entretient avec l'odorat.

Et en ce qui concerne la vue, elle peut, certes, être vecteur de dégoûts moraux, mais atténués en raison de différents facteurs : celle-ci en effet est d'abord "un sens de la distance qui tient en quelque sorte l'objet en respect et, d'autre part, le sens de la vue peut être distrait de la chose dégoûtante par d'autres qui ne le sont pas, à la différence des sens obtus comme l'odorat, le goût ou le toucher qui, eux, sont étroitement focalisés sur l'objet"³.

Carole Talon-Hugon ajoute alors que les déjections photographiées par Cindy Sherman ne se touchent ni ne se sentent, mais que pourtant "l'épreuve du dégoût dans l'art est bien celle d'une émotion atténuée mais authentique. Sa négativité n'en est donc guère affaiblie"⁴. Car la répugnance, le dégoût, sont des émotions archaïques, viscérales et

¹. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?* op. cit., p. 15.

². Lessing, *Laokoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, 1766, trad. Jolanta Bioalostocka, éd. Hermann, Paris, 1990, p. 50.

³. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?* op. cit., p. 112.

⁴. *Ibidem*, p. 113.

incontrôlables, associées à des objets spécifiques tels que : "excréments, sécrétions, décomposition, putréfaction, odeur cadavérique, bêtes rampantes comme les limaces, ou assimilables à la vermine comme le rat"¹. Or, même si pour Aurel-Thomas Kolnai, psychanalyste hongrois du XX^{ème} siècle, l'objet du dégoût n'est pas dangereux, il s'avère perturbant, au niveau physiologique par exemple, puisqu'il entraîne parfois des vomissements, des nausées ou des haut-le-cœur.

C'est sans doute ce qui explique que la "doctrine humaniste proclame que la fin de l'art est de faire ressentir les passions, en mentionnant par exemple la peur, l'indignation ou la colère"², mais sans jamais évoquer le dégoût dans ses listes. Pour Emmanuel Kant même, son usage est déconseillé dans la création artistique : "Une seule forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans anéantir toute satisfaction et par conséquent toute beauté artistique : c'est celle qui excite le dégoût"³. Car dans le cas où c'est l'abject qui se donne à voir, "la représentation artistique de l'objet n'est plus, en notre sensation, distincte de la nature de l'objet, et il est dès lors impossible qu'on la tienne pour belle"⁴.

Dégoût et abjection n'ont donc aucune chance, pour Emmanuel Kant mais aussi pour Gotthold Ephraim Lessing de bénéficier du "rachat par l'art", puisqu'ils se situent tous deux en dehors du champ artistique même : "s'il ne doit pas y avoir de représentation artistique de l'abject, c'est parce que l'abject ne peut être l'occasion d'une expérience esthétique. Les pouvoirs de transfiguration de l'art ne vont pas jusque-là. Il y a là en quelque sorte, non pas une borne que l'évolution de l'histoire de l'art est susceptible de déplacer mais une limite infranchissable"⁵.

C'est pourtant parce que le terme d'abjection "est quantitativement et qualitativement différent de celui du passé, (que) le dégoût doit faire l'objet d'une réflexion esthétique"⁶. Si l'on en croit en effet les réalisations d'Eli Lotar, de Gilbert et George, de Kiki Smith, de Louise Bourgeois et de bien d'autres artistes encore, l'abjection est quantitativement plus importante aujourd'hui que par le passé mais, surtout, elle est passée, "dans l'art contemporain, à l'état de nature"⁷. Or ceci, bien sûr, ne facilite en rien l'opération

¹ A.T. Kolnai, *Le Dégoût*, 1929, trad. Olivier Cossé, éd. Agalma, Paris, 1997, p. 55.

² *Ibidem*, p. 65.

³ E. Kant, *La critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 292.

⁴ *Ibidem*, p. 298.

⁵ C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?*, op. cit., p. 87.

⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

d'esthétisation de l'abjection qui, comme nous venons de le voir avec la pensée classique, relevait déjà de l'impossibilité, de la limite infranchissable.

En outre, certaines productions contemporaines qui usent de *media* tels que la photographie, le cinéma, les installations et les performances ne permettent pas cette "conversion du regard"¹. Lorsqu'en effet, la chose n'est pas représentée mais purement et simplement présentée, lorsque "l'objet n'est ni fictif ni incomplet (...) (et que nous sommes) dans la situation inédite où l'objet de l'art et l'objet du monde sont une seule et même chose (...), lorsque ces produits ne sont pas confondus avec la nature mais sont le réel même (...), (alors) l'art flirte avec l'insoutenable, malgré le lieu d'exposition qui invite au regard esthétique"².

Une forme de règle d'équilibre semble alors se dégager : "plus les pouvoirs du medium en matière de réalisme sont faibles et plus il est possible d'aller loin dans la représentation de l'abject et, inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de l'abject interdit l'expérience esthétique"³. Or il semble que les "pouvoirs du *medium* en matière de réalisme" sont tellement extrêmes dans certaines expériences relevant de l'art contemporain qu'ils marquent "les limites de l'esthétisable et signent (littéralement) le divorce de l'art et de l'attitude esthétique"⁴.

Si néanmoins nous posions, en ce début de paragraphe -à défaut d'une approche artistique, ou même simplement esthétique de certaines réalisations contemporaines- la question de la pertinence d'une approche esthétique, il nous est utile d'en examiner plus avant la teneur, à travers les exemples d'artistes tels que Jana Sterbak, Wim Delvoye, Orlan ou encore Bob Flanagan.

1.2.2.1. Vers une "esthétique de Robe de Chair" ?

Lorsque Jana Sterbak, en 1987, intitule l'une de ses réalisations *Vanitas, Flesh Dress for an Albino Anorexic*, constituée de pièces de viande fraîche et destinée à une exposition de plusieurs jours, elle met en scène, de jour en jour, la décomposition de la fameuse robe, entraînant évidemment une modification de son aspect visuel et olfactif. C'est même la raison pour laquelle l'artiste a précisé qu'il était indispensable de faire de cette œuvre une performance, dont il fallait garder une trace : "c'était une performance destinée uniquement

¹. C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?* op. cit., p. 118.

². *Ibidem*, p. 124.

³. *Ibidem*, p. 130.

⁴. *Ibidem*, p. 131.

à la photographie. Ces documents sont essentiels, parce que la robe devient méconnaissable en vieillissant. Il faut absolument garder la trace d'un état antérieur"¹.

Car tel est bien le plus grand paradoxe de l'œuvre qui se revendique comme Vanité: indiquer la fuite du temps à travers une manifestation durable. C'est, en outre, cette "connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, qui est l'un des moteurs les plus forts de l'allégorie" aux yeux de Walter Benjamin².

Jana Sterbak en effet, interrogée sur ses motivations à réaliser cette œuvre, se situe personnellement dans la lignée des vanités du XVII^e siècle, comme en attestent ses propos recueillis lors d'une exposition précédente à Nantes : "L'artiste retourne en quelque sorte le corps et en montre l'intérieur qui sèche rapidement et vieillit, tout comme vieillira la jeune femme photographiée portant la robe. Cette robe nous confronte à un problème de morale"³. Elle met donc en scène le caractère périssable de l'humain et sa composante matérielle de la façon la plus brute qui soit, l'intitule *Vanités* et précise, par ailleurs : "évidemment, j'associe *Vanitas* au genre pictural du *memento mori*, mais aussi au poème de Baudelaire *Une Charogne*"⁴.

La morale escomptée consiste donc à rappeler à l'homme sa finitude⁵, mais pas seulement, puisqu'elle poursuit en ces termes : "cette œuvre nous confronte à un problème de morale, mais qui ne se place pas uniquement là où nous l'attendons. La robe fut créée au moment où l'art était extrêmement propre, clinique. C'était la période faste de la peinture néo-géo, la Bourse ne s'était pas encore effondrée et le monde de l'art vivait ce qui -pour longtemps- allait être ses derniers beaux jours. Les contradictions d'une société, dont la richesse ostentatoire ne trouve son corollaire que dans une pauvreté envahissante, ne pouvaient qu'interpeller le sens inné de l'artiste pour les paradoxes"⁶.

La nouvelle morale en question pourrait donc bien être de l'ordre de l'attention qu'il faut porter sur le reste du monde lorsqu'on a la chance d'appartenir aux nantis du monde occidental. Aussi la fonction politique à donner aux œuvres artistiques n'est-elle pas à négliger, même si elle n'est pas toujours perçue comme telle : lorsque cette œuvre fut exposée au Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, en 1991, elle a en effet provoqué

¹. J. Sterbak, Dossier de Presse, "Mythologies : Javier Pérez – Jana Sterbak", Musée de l'Horlogerie, du 10 avril au 7 juin 2009, St Nicolas d'Aliermont.

². W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, éd. Gallimard, coll. La philosophie en effet, Paris, 1985, p. 241.

³. J. Sterbak, op. cit.

⁴. *Ibidem*.

⁵. Cf. Deuxième Partie, par. 2222.

⁶. J. Sterbak, op. cit.

un scandale, dont la presse s'est aussitôt emparée. *The Art Newspaper* notamment a rapporté les propos de Pierre Bourque, futur maire de Montréal, pour qui cette sculpture démontrait : "un cruel manque de compassion en gaspillant la nourriture alors qu'il y a des gens dans cette ville qui ne mangent pas à leur faim".¹

Mais Jana Sterbak ne s'est pourtant pas laissé déstabiliser par cette invective, puisqu'elle s'est empressée de rétorquer que : "ce qui manque au Canada, ce n'est pas la nourriture, mais la volonté politique et sociale de distribuer les ressources afin que tout le monde ait les moyens d'en acheter".²

Elle a d'ailleurs renouvelé l'expérience d'user de ce matériau carné puisqu'elle a exposé, en 1996, à Vienne, dans le cadre de l'exposition *Feed & Greed*, une œuvre intitulée *La Chair Apollinaire*, constituée d'une armature en résine polyester en forme de fauteuil qui a reçu, le jour du vernissage, une garniture d'environ... 70 kilogrammes de beefsteak, salé pour en éviter la décomposition : gaspillage ou pavé dans la mare de l'opinion bien-pensante autrichienne ? Il ne faut pas oublier que, pour l'auteur, "ces œuvres ne sont pas réalisées avec de la viande, comme on l'écrit souvent à tort. Elles sont réalisées avec de la chair. (Or) la chair, mais pas forcément la viande, a deux sortes de connotations évidentes, le sexe et la mort, Eros et Thanatos. *Chair Apollinaire* évoque le sexe, tandis que *Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique* renvoie à la mort"³.

Il est manifeste en effet qu'un fauteuil suggère l'idée de s'abandonner corps et âme au confort de son dossier et de ses accoudoirs et que, d'autre part, l'œuvre plastique n'est pas destinée à être consommée, si ce n'est par le biais des yeux. Parmi les différentes fonctions que l'artiste attribue à ses œuvres, peut-être faut-il compter, en dehors de ses fonctions morale et politique, une autre fonction tout aussi notoire, une fonction psychologique. Opérer en effet une distinction entre chair et viande et ceci au risque de choquer l'opinion, c'est mettre le doigt, par exemple, sur les stratégies humaines qui consistent à masquer que la consommation de viande est, par essence, une consommation de chair, comme l'auteur de *L'Homnivore* se plaît à le préciser lorsqu'il définit la viande comme aliment moderne en ces termes : "Enveloppé, conditionné, sous vide, sous cellophane, sous une peau ou une coquille de plastique, il flotte pour ainsi dire dans un no man's land extra-temporel".⁴

Or ce type d'œuvre à savourer des yeux et, parfois, de l'odorat, n'est assurément pas seulement destiné à être à l'origine d'un pur plaisir de notre entendement, tout comme

¹ J. Sterbak, op. cit.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ C. Fischler, *L'homnivore, Le goût, la cuisine et le corps*, éd. Odile Jacob, coll. Points Seuil, Paris, 1990.

Cloaca, de Wim Delvoye, qui, sollicitant incontestablement notre sensibilité, pourrait tout aussi bien se trouver "exposée aux rejets"¹ que qualifiée de preuve incontestable du génie artistique contemporain.

1.2.2.2. Vers une "esthétique de Cloaca" ?

C'est en 2000 que Wim Delvoye conçoit le N° 5 de sa série *Cloaca*, soit une machine censée reproduire tout le processus d'ingestion-digestion-excrétion humain. Aussi cette machine de verre nous montre-t-elle clairement les processus naturels de transformation des aliments et nous en livre-t-elle également leur aspect final, stimulant notamment nos sens, tant de la vision que de l'odorat. La critique Catherine Francblin fait pourtant preuve de bienveillance face à cette "machinerie scatologique qui permet à l'artiste de se livrer à une réflexion d'ordre eschatologique"². En interrogeant, en effet, l'homme charnel comme mystère, cette œuvre fait, dit-elle, moins apparaître "la limite de la vie que son miracle même"³.

De même Michel Onfray en fait-il une description des plus élogieuses : "Avec cette sublime machine, quintessence de l'artifice, Wim Delvoye concentre toute la technologie possible et imaginable, recourt à la biochimie de pointe, et produit, à partir de l'ingestion d'aliments dans un broyeur, un étron dûment calibré, coloré et parfumé aux essences... disons naturelles"⁴.

Or ce n'est pas par ironie qu'il parle de "sublime machine" puisqu'il est, de son côté, pleinement admiratif du style général de Wim Delvoye, comme en attestent ses propos mêmes : "Quand il ne définit pas un faiseur, un mondain engagé dans un filon, un rouage du système marchand, un artiste se caractérise par un style (...) Rien de plus rare qu'un artiste qui, le temps passant, tournant le dos aux ruptures des périodes, effectue des variations sur un même thème et affirme son style. Wim Delvoye est l'un de ceux-là".⁵

Comme Jana Sterbak, qui pointe chez l'artiste en général "le sens du paradoxe", Michel Onfray fait de Wim Delvoye une sorte de champion de l'oxymore, "déjà prisée à l'époque baroque", puisqu'il peut réaliser "de l'utile inutilisable, du costaud fragile, du solide délicat, du travail improductif", telle une "bétonneuse violette et or -comme un prélat

¹. N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, op. cit.

². C. Francblin, "Wim Delvoye le diabolique", *Art Presse*, N° 277, mars 2002.

³. *Ibidem*.

⁴. M. Onfray, "Vitraux in vitro et in vivo", extrait du catalogue de l'exposition d'ouverture "Eldorado", au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean à Luxembourg, 2006.

⁵. *Ibidem*.

catholique- ou un camion toupie à béton en bois précieux"¹.

Wim Delvoye poursuit ainsi son œuvre d'"iconophilie, iconoclasie, iconographie, iconophagie, iconologie (soit autant de) variations diogéniennes"², fort appréciées de cet auteur. Celui-ci en effet n'hésite pas à interpréter *Cloaca n° 5* comme le résultat d'une interrogation sur "l'homme machine, la machine humaine, l'artifice naturel, la valeur du déchet, une défécation sans intestins, des matières fécales culturelles, pour le dire dans une formulation triviale, l'art de chier, sinon chier de l'art"³.

Trivial à ses heures donc, comme il le reconnaît lui-même, Michel Onfray peut néanmoins se montrer didacticien lorsque, à propos des *Vitraux* de Wim Delvoye, il en expose le principe et définit en ce même article les "barlotières", les "vergettes" ou les "nilles", et même, peu s'en faut, philosophe, lorsqu'il termine par ce propos : "L'oxymorique de Wim Delvoye fait de lui un artiste cynique -au sens de Diogène. Pour faire pièce au cynisme vulgaire de notre époque- vulgaire parce que libéral, marchand, consumérisme, nihiliste, acéphale... le cynisme philosophique propose un antidote. Réfléchir sur la différence de degré, et non de nature, entre l'homme et l'animal (...) voilà matière à réjouissances essentielles !" ⁴

N'en déplaise pourtant à Michel Onfray -qui, quatre ans après, commettra *Crépuscule d'une idole. L'affabulation freudienne-* on se trouve ici bien loin du concept psychanalytique de sublimation freudienne, de détournement de pulsions, de "formation substitutive chargée d'exprimer et de satisfaire les fantasmes de l'artiste" ou "d'orientation vers des buts socialement supérieurs qui n'ont plus rien de sexuel"⁵.

Dans la mesure en effet où la production finale est aussi peu éloignée de la production biologique naturelle et où le plaisir pris à la réalisation d'une telle œuvre n'est sans doute pas sans rapport avec le plaisir que le très jeune enfant prend à jouer avec ses fèces, nous sommes en droit de nous poser la question de l'absolue pertinence d'une telle œuvre, si ce n'est, évidemment, qu'elle contribue incontestablement à "démystifier l'idée romantique de l'Art avec un grand A, l'art comme remplacement de la religion"⁶. Elle démystifie pareillement les prétentions humaines les plus hautes en ravalant l'homme à ses fonctions vitales les plus animales, lesquelles sont considérées comme honteuses dans nos sociétés

¹ M. Onfray, "Vitraux in vitro et in vivo", op.cit.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1989.

⁶ W. Delvoye, interrogé par Nicolas Mavrikakis, in *Voir*, article du 29 janvier 2009.

développées. Et, comme l'art transgénique d'une certaine façon, elle interroge alors les frontières entre ces deux catégories du vivant.

Et pour poursuivre par une autre remarque d'ordre psychanalytique, ayant trait à la dérision déjà évoquée à propos du dadaïsme, la référence au fameux *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*¹ s'impose pour une telle œuvre. Si l'humour, en effet, permet de maintenir à la conscience l'affect pénible en en dépassant le traumatisme, c'est sur le spectateur même que la vision d'une telle machine peut avoir un effet libérateur, cathartique ; c'est cette vision tragique même, présentée plutôt que représentée, qui déclenche effroi et rire, sentiment de violence et dérision. A l'opposé même de la vanité traditionnelle et de son discours moral, la vanité comique se fait, elle, "outil d'interpellation du spectateur"² et "opérateur d'une révolte existentielle"³.

Pour la psychanalyste Marie Claude Lambotte enfin, c'est l'idée de corruption de toute chose qui apparaît au spectateur, de manière "littérale plutôt que symbolique", faisant agir la vanité contemporaine "comme ces propositions performatives pour lesquelles l'énoncé fait acte"⁴. Sans aucune visée religieuse alors, mais cherchant à réinvestir le dépérissement et la mort d'un caractère scandaleux, les artistes d'aujourd'hui conçoivent des œuvres essentiellement subversives, à défaut d'être académiquement belles, et dont l'une des motivations pourrait bien être, comme nous l'avons déjà amplement développé, le déni même de la mort propre au monde occidental contemporain.

Il semble en tous cas manifeste qu'on puisse davantage parler ici d'un effet "esthétique" que d'un effet "artistique" sur son contemplateur, bien que cet effet -osons l'allitération- soit le fait d'un "artiste", pleinement conscient des implications relatives à ses œuvres. Les réalisations d'Orlan, bien que de manière différente, nous incitent également à une approche esthétique, lorsqu'une de ses performances de 1977 consiste à monnayer pour cinq francs... un baiser avec le public.

1.2.2.3. Vers une "esthétique du Carnal Art" ?

Orlan, artiste contemporain au prénom d'homme, est à la fois sujet et objet de son œuvre puisqu'elle estime que son corps, transformé par de nombreuses opérations de

¹. S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1974, pp. 392-393.

². C. Grenier, "Les vanités comiques", in *Les vanités dans l'art contemporain*, dirigé par Anne-Marie Charbonneaux, éd. Flammarion, Paris, 2005, p. 100.

³. *Ibidem*.

⁴. M.C. Lambotte, intro. in *Les vanités dans l'art contemporain*, op. cit.

chirurgie plastique, est une œuvre en soi. Aussi se montre-t-elle sous un visage transfiguré en pré-colombien ou dans un corps vêtu de manière stupéfiante - imitant Sainte Thérèse du Bernin- puisqu'il est entièrement recouvert d'un drapé de toile mais néanmoins troué pour y laisser voir... un sein. Pour la psychanalyste Eugénie Lemoine- Luccioni, Orlan se montre scandaleuse et nous provoque pour nous dire qu'elle existe, "redonnant ainsi à la fonction scopique et à son rapport avec le vêtement toute l'étendue de sa pertinence"¹.

Et lorsqu'elle décide de donner à son visage d'européenne des traits précolombiens, c'est l'hybridation de son propre corps qu'elle choisit et qu'elle justifie en ces termes : "A l'aide de l'ordinateur, j'hybride ma propre image (...) pour créer une autre proposition, un autre modèle de beauté (...) La beauté peut prendre des apparences qui ne sont pas réputées belles. Ce nouveau travail se situe directement dans le prolongement de ma réflexion autour de ce concept (...) Nous sommes formatés par notre culture chrétienne où il faut toujours sataniser un élément par rapport à un autre : le bien ou le mal, le beau ou le laid, le réel ou le virtuel, la peinture ou les nouvelles technologies... Tout mon travail repose en quelque sorte sur le "et".² Or, seuls les esthètes et les artistes s'intéressent à la beauté, ce qui fait d'elle une artiste à part entière, en même temps qu'elle incarne personnellement l'œuvre d'art.

Mais là où cette artiste nous questionne particulièrement, c'est à propos de l'esthétique spécifique, voire de la relative répulsion qu'elle peut mettre en jeu, à propos de son choix du *carnal art*, (art charnel) au détriment du *body art*, (art corporel), passant nécessairement par des opérations chirurgicales-performances. Pour elle, l'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec les moyens technologiques d'aujourd'hui. Il oscille entre défiguration et re-figuration. Il s'inscrit dans la chair puisque notre époque nous en donne la possibilité, par la chirurgie plastique reconstructrice ou esthétique, grâce à l'utilisation d'implants organiques ou synthétiques ou au remodelage du visage ou du corps. D'une certaine façon, le corps lui-même devient un "*readymade* modifié".

Pourtant, bien que ce soit un art qui se base sur le corps et sur la chair, comme l'indique l'adjectif français charnel en son sens premier, le terme anglais de *carnal art* renvoie aussi au plaisir ou au désir, en accord ici avec le deuxième sens du mot français "charnel", qui évoque la sensualité. Ce n'est donc pas, à ses yeux, un *flesh-art*, au sens de "chair, viande" en anglais, mais un art qui s'intéresse au corps dans sa dimension de plaisir.

¹. E. Lemoine-Luccioni, *Essai sur la psychanalyse du vêtement*, éd. Seuil, coll. Le Champ Freudien, Paris, 1983.

². Propos d'Orlan recueillis dans *Beaux-Arts magazine* n° 174, Nov. 1998.

Ce n'est pas non plus un *body-art*, forme d'art performance qui recherche les limites de la douleur, puisque le *carnal art* n'est pas en quête de purification ou de rédemption, mais qu'il insiste sur l'importance du corps-plaisir, ainsi qu'en attestent ces propos : "Pardon de devoir vous faire souffrir, mais sachez que moi je ne souffre pas, hormis comme vous, quand je regarde les images"¹.

Ainsi l'artiste avoue-t-elle qu'il s'agit bien d'un art qui ne saurait nous laisser indemnes en tant que spectateurs, mais lorsqu'elle précise, en d'autres lieux : "Désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine !"², elle nous donne la preuve que ces opérations consenties ne s'accompagnent pas d'une totale absence de douleur, pendant la phase de cicatrisation notamment !

Lorsqu'enfin elle ajoute : "J'ai donné mon corps à l'art, car après ma mort il ne sera pas donné à la science mais placé dans un musée, momifié. Il sera la pièce maîtresse d'une installation vidéo interactive"³, il n'est pas exclu d'y voir la recherche d'une forme d'immortalité, d'éternité personnelle, proche de celle qu'évoque André Malraux. Dans son ouvrage intitulé *L'Intemporel*⁴, c'est grâce au musée imaginaire que l'œuvre accède à son statut véritable, celui de pure œuvre d'art, subordonnée à rien d'autre qu'au monde de l'art, qui lui garantit d'ailleurs sa métamorphose et sa présence (intemporelle).

Mais si c'est bien à l'art et non à la médecine que le corps hybride d'Orlan est à jamais destiné, il se pourrait bien que son art et, pire encore, celui que pratiquent les adeptes du mouvement *Modern Primitives*, relève davantage de la présentation d'un réel insoutenable pour le spectateur que d'un art au sens courant. Dans la ligne de Paul Valéry alors, ces deux formes artistiques incitent, chacune à leur manière, davantage à une lecture esthétique qu'à une lecture proprement esthétique.

1.2.2.4. Vers une "esthétique des Modern Primitives" ?

Dans un ouvrage intitulé *Mauvais Genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain*⁵, l'historienne Dominique Baqué s'efforce de comprendre comment, aujourd'hui, "le corps érotique se défigure et se reconfigure selon d'autres économies du désir"⁶, sans que toutefois l'extrême de l'art contemporain soit dans la ligne des catégories

¹. Orlan citée in <http://wwwusers.imaginet.fr/rpezner/artistes/orlan>.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. A. Malraux, *La tête d'obsidienne*, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 231.

⁵. D. Baqué, *Mauvais Genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit.

⁶. *Ibidem*, 4ème de couverture.

élaborées par Georges Bataille.

Elle y relate notamment l'invention, dans les années 70, du terme de *Modern Primitives* par Roland Loomis, dit Fakir Musafar, pour désigner quantités de modulations corporelles : celles-ci peuvent en effet prendre la forme de contorsions, constrictions, déprivations, encombrements, pénétrations, brûlures ou suspensions et sont inspirées, comme leur nom l'indique, de pratiques primitives à des fins rituelles, telles que les rapporte notamment David Le Breton, dans son essai intitulé *L'adieu au corps*¹.

Or c'est dans cette mouvance que les pratiques du tatouage, de la scarification, du piercing mais aussi de ce qui s'énonce comme "encombrement" -soit par exemple la suspension d'objets pesants inclus dans le lobe de l'oreille et visant son allongement-redeviennent actuelles. C'est aussi dans cette mouvance que l'on assiste "à l'invention d'un érotisme extrême, sang et sperme mêlés, sorte de culture du plaisir souverain à laquelle Michel Foucault, en d'autres temps, avait osé rendre hommage"².

Or, avec les artistes Ron Athey ou Bob Flanagan, "pour ne citer que les plus notoires, la souffrance physique est portée à ses points d'extrême incandescence"³. Aussi, en 1998, l'une de ces performances, intitulée *Deliverance*, s'achève-t-elle "sur fond sonore de textes religieux et de poèmes mystiques, par le lavement rectal et stomacal de Ron Athey, puis par une séance de flagellation et une saignée au creux du bras"⁴.

En ce qui concerne Bob Flanagan, ce dernier ne semble pas à avoir à régler personnellement ses comptes avec le péché, mais : "aussi violentes et insoutenables soient ses performances où, *stricto sensu*, c'est à un martyr du corps que l'on assiste (à supposer que l'on puisse regarder et supporter l'horreur des pratiques scénographiées) il n'y a aucun tragique (chez lui), mais une acceptation profonde et mûrie de soi, une connaissance parfaitement lucide des pulsions masochistes qui s'assortit souvent d'humour et d'autodérision"⁵. Son ami Chet et lui-même vouent en effet un culte "aux marteaux, clous, agrafes, couteaux, ciseaux, chaînes, spatules, rasoirs, barbecues et boîtes à outils"⁶.

Selon l'auteur, il n'est pas utile de décrire les "mutilations inouïes" qu'il fait subir à son corps, dans la mesure notamment où, "s'il demeure, dans les sociétés policées de l'Occident, un interstice possible de liberté, c'est bien dans cette expérience des jouissances

¹ D. Le Breton, *L'adieu au corps*, éd. Métailié, Paris, 2000.

² D. Baqué, *Mauvais Genre(s), Erotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 131.

³ *Ibidem*, p. 132.

⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁵ *Ibidem*, pp. 135-137.

⁶ *Ibidem*, p. 138.

singulières"¹. En revanche, il peut-être pertinent de s'interroger sur le fait que les performances des *Modern Primitives*, et plus encore celles de Bob Flanagan, "donnent à voir et à consommer du symptôme, au sens psychanalytique du terme, sans qu'il y ait à proprement parler élaboration symbolique"². Comme dans les actions de Gina Pane, est-il "encore légitime de parler d'œuvre, ou doit-on estimer qu'il s'agit d'une autre scène que celle de l'art, la scène de l'inconscient"³?

Si ces approches multi-disciplinaires n'ont jamais fait état de qualités artistiques manifestes à propos des réalisations de Sterbak, Delvoye, Orlan ou Flanagan, elles tendent néanmoins toutes à rechercher ce qui fait la spécificité d'un certain nombre de productions de l'art d'aujourd'hui, en privilégiant parfois une approche de type psychologique. La philosophie heureusement a toujours son mot à dire sur le phénomène artistique et il est même admis, depuis Hegel et Schopenhauer, que c'est peut-être la fin de l'art même qui signe le début -nécessaire- d'une véritable esthétique. C'est donc la raison pour laquelle celle-ci s'impose, sous la forme par exemple d'une "esthétique du sentir".

1.2.2.5. Du bien-fondé de l'esthétique du sentir

Il nous faut tout d'abord avoir conscience qu'une esthétique qui ne serait qu'une philosophie de l'art délaierait cet aspect légitime de l'approche sensible, initiée par Alexander Gottlieb Baumgarten puis par Emmanuel Kant⁴ et refondée par des penseurs tels que Gérard Genette⁵ ou Jean-Marie Schaeffer⁶ par exemple. Sans cette dimension en effet, certains aspects de la production artistique contemporaine, tels que sa "dé-esthétisation" ou sa "dé-définition" formulées par Harold Rosenberg, ou encore son "état conceptuel" selon l'expression de Gérard Genette, pourraient bien ne jamais faire l'objet de la moindre lecture esthétique.

Or, s'il nous fallait trouver, "dans l'expérience esthétique, ce qui lie l'attention à la satisfaction, (nous pourrions légitimement répondre que c'est) le sentir, quand il n'est plus

¹. D. Baqué, *Mauvais genre(s), Erotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 132.

². *Ibidem*, p. 138.

³. *Ibidem*.

⁴. C. Talon-Hugon, "La dimension affective du sentir", in *Philosophiques*, éd. Presses Universitaires de Franche Comté, coll. Annales Littéraires, 1999, p. 15.

⁵. G. Genette, *L'oeuvre de l'art II, La relation esthétique*, éd. Seuil, Paris, 1997.

⁶. J.M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, éd. Gallimard, 1992, mais aussi *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, éd. Gallimard, coll. Essais, Paris, 1996.

inféodé au connaître et à l'agir, (qui) est à lui-même sa propre satisfaction"¹. Face aux productions contemporaines donc, hétéroclites mais dont la sollicitation sensible, -voire sensorielle- est néanmoins prégnante, il nous faut peut-être déjà reconsidérer le formalisme, à qui l'on peut reprocher d'être "myope au point de considérer la forme détachée de (son) sens"².

Et pour veiller à ne pas tomber dans les deux excès qui consistent à privilégier le sens au détriment du sensible, ou au contraire, à négliger le sens au profit du sensible, contribuant tous deux à introduire une dissociation impossible dans la réception de l'œuvre, mieux vaut faire référence à Jerrold Levinson pour qui : "le plaisir pris à un objet est esthétique quand il provient de l'appréhension sensible et intellectuelle des qualités et des contenus de cet objet, considéré en lui-même et dans ses relations avec la base structurelle sur laquelle il repose"³.

D'autres formulations vont également dans le même sens, tel Gérard Genette qui préconise "une attention aspectuelle orientée vers une appréciation"⁴, ou Jean-Marie Schaeffer pour qui "il y a conduite esthétique dès lors qu'une appréciation cognitive, quelle qu'elle soit, devient en tant que telle le support d'une (dis)satisfaction"⁵. De même, pour Monroe Beardsley : "Une personne est en train d'avoir une expérience esthétique pendant un laps de temps particulier, si et seulement si, la part la plus grande de son activité mentale pendant ce temps est unifiée et rendue agréable par le lien qu'elle a à la forme et aux qualités d'un objet, présenté de façon sensible ou visé de façon imaginative, sur lequel son attention principale est concentrée"⁶.

La voie nous est donc ouverte pour une esthétique véritable, dès lors que nous nous montrons prêts, comme le préconise Carole Talon-Hugon s'appuyant sur la pensée de Roger Pouivet⁷, à "explorer le monde des qualités esthétiques en général : (à) étudier non seulement les qualités évaluatives (beau, laid ou sublime par exemple), mais aussi celles qui sont à la fois descriptives et évaluatives (élégant, lourd, gracieux, etc.), ou descriptives et affectives (serein, sinistre, triste, etc.) et (...) du côté du sujet, (à) explorer l'attitude, l'expérience, l'émotion ou les émotions, le jugement et l'évaluation esthétique"⁸. Selon la

¹. J. M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 28.

². C. Talon-Hugon, *Goût et Dégoût, L'art peut-il tout montrer ?*, op. cit., p. 131.

³. J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, éd. Cornell University Press, Ithaca, New-York, 1996, p. 6.

⁴. G. Genette, *L'oeuvre de l'art II, La relation esthétique*, op. cit., p. 19.

⁵. J. M. Schaeffer, *Les célibataire de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, op. cit., p. 160.

⁶. M. Beardsley, *L'expérience esthétique reconquise*, 1958, trad. Danielle Lories, éd. Klincksieck, coll. Méridiens, Paris, 1988.

⁷. R. Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, éd. J. Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2000.

⁸. C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, op. cit., pp. 119-120.

philosophe encore, s'impose aujourd'hui cette "esthétique recentrée", qu'elle se nomme "attitude" avec Beardsley, "activité" avec Goodman, "attention" avec Genette, ou encore "conduite" avec Schaeffer¹.

Mais après l'examen de quelques spécificités formelles propres à l'art d'aujourd'hui, ainsi qu'après la revalorisation d'une esthétique du sentir entreprise notamment par Carole Talon-Hugon, c'est avec la causalité matérielle que nous souhaitons poursuivre notre approche de l'art contemporain. Or, si les réalisations de Sterbak ou d'Orlan ne sauraient en aucun cas dire le tout de la causalité formelle contemporaine, celles de César ou de Dubuffet, malgré leur importance, ne sauraient non plus retracer à elles seules ce que nous entendons par "causalité matérielle".

Aussi avons-nous choisi d'évoquer le "matérialisme" à proprement parler dans notre prochaine partie seulement, en nous appuyant sur sa lecture dagognetienne, nous réservant la possibilité d'aborder maintenant de nouveaux usages pour ces matériaux traditionnels que représentent les pigments colorés. La peinture en effet, même lorsqu'elle refuse la représentation figurative et la profondeur, mais aussi, le cas échéant, à la fois le chevalet, l'accrochage, les brosses et les pinceaux, n'en reste pas moins un moyen artistique de prédilection.

1.3. Des spécificités matérielles

Parmi les multiples spécificités matérielles qui sont au cœur de la création artistique contemporaine, nous n'évoquerons donc pas, comme nous l'avons déjà fait, l'art biotech par exemple². Nous n'évoquerons pas davantage différents matériaux tels que les déchets, rebuts ou débris prisés, dès le début du XX^e siècle, par Kurt Schwitters³ puisque nous en ferons notamment l'objet de notre cinquième et dernière partie.

Mais nous ne saurions pourtant aborder la question des arts plastiques contemporains en faisant abstraction de la peinture, que nous nous plaisons à considérer comme un art éternel, en dépit des multiples formes qu'elle peut revêtir, qu'il s'agisse d'*action painting*, de *bad painting* ou encore d'art *post painterly*. Quelles que soient la forme et la palette qu'elle emprunte en effet, il y a fort à penser que "c'est dans le tourbillon où les possibles émergent de la superposition, que la couleur prend toute sa signification et transmue en joie

¹. C. Talon-Hugon, "La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique", op. cit. p. 17.

². Cf. Première Partie, par. 332.

³. Cf. Cinquième Partie, par. 1321.

le réceptacle des représentations à venir"¹.

1.3.1. La peinture comme action painting

Ce terme *d'action painting*, que l'on doit au philosophe Harold Rosenberg, désigne une forme inédite de peinture du XX^{ème} siècle : une sorte de peinture en acte, de peinture en train de se faire. C'est en 1952 qu'il en propose cette définition dans un article de la revue *Art News* : "A un certain moment, les peintres américains (...) commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau qui allait modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image sera le résultat de cette rencontre".

Car c'est effectivement, tout autant que le geste de faire, le *medium* choisi qui importe, puisque c'est lui qui devient "l'esprit qui suggère sa propre forme, sa conception et sa métaphore poétique"². C'est lui qui, "en somme, délivre sa propre substance comme étant son message même"³. En cette seconde moitié du XX^{ème} siècle dont parle l'auteur, la matière-peinture est encore utilisée mais se trouve être, au même titre que le geste de la répandre, la finalité même de l'artiste, au détriment du tableau à réaliser.

Et c'est précisément parce "dans tous les cas, importe moins le produit fini que le procédé"⁴ ou encore parce que "c'est le faire et non la chose faite qui constitue l'œuvre"⁵ que l'on peut parler d'art "dé-esthétisé". Aussi faut-il considérer que " *l'action painting* est un jeu du je (.. .) (qu'il s'agit d'un) art en tant qu'activité recherchant un résultat qui n'est pas un objet mais une force agissant sur le spectateur"⁶. Aussi la question consistant à se demander, à propos de l'art, "qu'est-ce que cela signifie (ne s'avère-t-elle) pas pertinente, la question centrale (devenant) plutôt qu'est-ce que cela fait"⁷, en rapport direct avec notre problématique d'une esthétique des effets.

La nouvelle peinture américaine n'est donc pas un "art pur : ce n'est pas un souci

¹. L. Ucciani, C. Estienne, *Jean Messagier*, éd. Marval, Paris, 1992, p. 14.

². H. Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, trad. Christian Burnay, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1992, p. 66.

³. *Ibidem*, citant Morton Feldman.

⁴. *Ibidem*, p. 28.

⁵. *Ibidem*, p. 63.

⁶. *Ibidem*, p. 259.

⁷. *Ibidem*, citant Marcia Tucker.

esthétique qui lui a fait repousser l'objet (...) (mais elle est) de la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste".¹ Effaçant toute distinction entre l'art et la vie, il est possible de considérer que toute action, qu'elle soit d'ordre psychologique, philosophique, historique ou mythologique relève de cet art. Seul sans doute le critique échappe à l'art, puisqu'il continue à juger en "termes d'école, de style, de forme, comme si c'était encore l'affaire du peintre que de produire une certaine catégorie d'objets au lieu de vivre".²

Or ce propos, qui, dès 1959, faisait l'éloge d'un modernisme artistique assimilant art et vie, constituait, en quelque sorte, les prémices d'une vision proprement contemporaine qui tend vers le "triomphe de l'esthétique"³ cher à Yves Michaud. Harold Rosenberg y ajoutera notamment, dans son écrit de 1972, l'importance de "l'idée de l'art en tant qu'action des matériaux de l'artiste qui vient compléter l'idée de l'art en tant qu'acte de l'artiste (où l'on assiste, avec Pollock par exemple, à une véritable) fusion de l'artiste et de son pigment"⁴.

Jackson Pollock en effet, mais aussi Mark Rothko, Barnett Newman, Sam Francis et Wilhem de Kooning appartiennent à l'école dite "d'expressionnisme abstrait" de New York, qui renvoie, certes, à l'abstraction, mais y ajoute l'idée d'expression, dans la mesure où les réalisations qui en découlent provoquent des sensations importantes : "nul n'ignore (par exemple) que Pollock dansait (littéralement) sur de grandes surfaces étendues"⁵. Barnett Newman d'ailleurs évoquera cette énergie parfois violente et brutale qui habite le plasticien, en tout cas le fait qu'il soit au centre même de la création : "Au lieu de faire des cathédrales à partir du Christ, de l'homme ou de la vie, nous les faisons à partir de nous-mêmes, à partir de notre propre sensibilité".

Aussi Jackson Pollock délaisse-t-il la représentation, mais aussi le chevalet, le cadre et la toile aux dimensions restreintes, les pinceaux et les brosses mêmes. Il se distingue notamment des autres peintres de l'école par le fait que ses tableaux peuvent être regardés dans n'importe quel sens, en *all over*, signifiant en anglais "l'entièrement" ou encore le "holisme", mais aussi une "répartition égale tant des lignes que de la couleur".

Il accorde donc autant d'importance à l'ensemble de la toile -contrairement à l'art

¹ H. Rosenberg, *La tradition du nouveau*, 1959, trad. Anne Marchand, éd. Minuit, Paris, 1962, pp. 25-29.

² *Ibidem*.

³ Cf par. 142.

⁴ H. Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, op. cit., p. 66.

⁵ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 80.

classique- dont découlent l'abandon de la troisième dimension chèrement acquise à la Renaissance et, par voie de conséquence, la revalorisation de la planéité. En outre, le monumental va de pair avec le *all-over* : jamais encore, malgré *Guernica* ou le *Radeau de la Méduse*, déjà marginaux par leurs dimensions, on n'avait encore atteint de telles surfaces ! Et si l'approche successive des parties s'impose ici, ce n'est que comme valorisation de l'intégralité du tout.

Entre autres particularités de *l'action painting* de Jackson Pollock, celui-ci utilise également le procédé du *dripping* (de *to drip* en anglais : "laisser un liquide tomber goutte à goutte") c'est-à-dire qu'il table sur l'écoulement, le déversement, le ruissellement d'un liquide, sur une toile immense posée à terre, que le plasticien se doit de parcourir de long en large s'il veut la couvrir. Son œuvre de 1947 par exemple, intitulée *Full Fathom Five* (Par cinq brasses de fond) ne dépasse pas, exceptionnellement, un mètre de haut, mais constitue l'un de ses premiers chefs-d'œuvre utilisant cette technique, où l'eau et la profondeur sont évoquées par un vert d'eau vibrant, atténué par des ombres diverses, ou relevé par quantité d'autres couleurs.

Et si certaines toiles, telles *Enchanted Forest* ou *Sea Change* réalisées en 1947, se prêtent à une interprétation figurative, elles ne sont également que le produit de ces *drippings*, dont l'effet n'est jamais planifié par l'artiste, comme en attestent ses propos : "Quand je suis dans ma peinture, je ne suis pas conscient de ce que je suis en train de faire"¹. Ou encore : "Je suis particulièrement impressionné par cette idée que la source de l'art se situe dans l'inconscient. Cette conception m'intéresse plus que les peintres eux-mêmes"². Aussi François Dagognet voit-il davantage cette peinture comme "une *self-discovery*, la découverte de ce que le peintre porte en lui de plus personnel (jusqu'à ses fantasmes). Et il en résulte des œuvres denses, chargées, directes, capables d'interpeller sans intermédiaire".³

Or si c'est l'action en train de se faire plus que le résultat qui compte d'une part et si, par ailleurs, c'est en fonction de son inconscient -comme pour le surréalisme- ou de sa propre sensibilité que l'artiste se laisse aller à des créations, il est alors possible de parler d'invention d'un autre rapport sujet-objet : la réalisation est alors totalement imprégnée du sujet de l'action, au sens logique, grammatical du mot sujet mais son objet, hautement personnifié, n'est pas aussi distinct de son créateur qu'il a pu l'être dans l'art classique et

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, éd. Du Seuil, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2003, p. 185.

² H. Loilier, *Histoire des Arts*, op. cit. p. 218, (cité in).

³ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 185.

n'en a en tout cas pas l'importance. De la même manière, les œuvres du *Land Art* ou celles qui relèvent des *happenings* et des installations ne valent-elles que comme trace artistique, plutôt que comme œuvre à proprement parler.

La peinture pourtant reste vivace, aux Etats-Unis notamment, même si elle prend d'autres formes que l'*action painting* et qu'elle s'incarne dans un "art *post painterly*".

1.3.2. L'art "post painterly"

Nous devons cette appellation au critique Clément Greenberg qui, en 1964, organise une exposition intitulée *Post-Painterly Abstraction* au *Los Angeles County Museum of Art*, réunissant notamment Sam Francis, Frank Stella, Morris Louis et Helen Frankenthaler. L'auteur prend d'ailleurs l'exemple de cette artiste pour qui c'est l'action qui est réduite au minimum, alors que la peinture est pleinement active : "l'artiste est *medium* de son *medium* ; son rôle consiste à sélectionner les effets esthétiques acceptables à partir du comportement accidentel de la couleur (...) les tableaux sont plaisants à voir pour leur couleur"¹.

Fervent ennemi de la culture populaire associée au *Kitsch*, comme par exemple du *Pop Art*, Clément Greenberg lui oppose l'avant-garde, certes élitiste mais "révolutionnaire (puisqu'elle garantit) le sauvetage de l'art contre sa corruption par le *Kitsch*"². Aussi son article de 1939 intitulé *Avant-garde et Kitsch*, évoquait-il déjà la pureté de cet art "dont le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre plastique ou littéraire ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même"³.

Et c'est dans son essai ultérieur intitulé *Vers un nouveau Laocoon*⁴, qu'il définit son concept artistique de "pureté", consistant "dans l'acceptation des limites du *medium* propre à chacun des arts". Il se fait alors l'apologiste d'une rigoureuse planéité sur l'espace à deux dimensions circonscrit par la toile, s'interdisant tout effet de profondeur et de volume propre à la sculpture. En 1960, il durcit encore cette conception de la "pureté artistique", n'autorisant que la planéité et la bi-dimensionnalité, dans la mesure où ce sont les seuls paramètres que la peinture ne partage avec aucun autre art.

Dans cet esprit même de "purification moderniste", il organise l'exposition sur l'abstraction de 1964, rejetant "toute forme d'émotion, d'expression, de subjectivité et de

¹ H. Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, op. cit., p. 69.

² M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 113.

³ C. Greenberg, "Avant-garde et Kitsch", op. cit., p. 12.

⁴ C. Greenberg, "Vers un nouveau Laocoon", *Partisan Review*, Boston, 1940.

corporéité"¹, au risque de dévaloriser l'art de Jackson Pollock qu'il avait, dans un premier temps, qualifié de "premier peintre moderne", suivi de Robert Motherwell, Marc Rothko et Barnett Newman ! Mais cette recherche effrénée de pureté artistique relève pourtant davantage du dogme que de la liberté créatrice moderne et ne saura malheureusement correspondre aux aspirations de la nouvelle génération ouverte aux *happenings*, au minimalisme, à l'art conceptuel, à l'abstraction lyrique ou au *Pop Art*. Reconnaissons néanmoins à cet auteur la légitimité de sa prise de position en faveur de la peinture pure, telle qu'elle se présente notamment chez Sam Francis ou Frank Stella.

En ce qui concerne Sam Francis, ce peintre contemporain refuse, bien évidemment, la figuration, mais aussi l'utilisation habituelle de la surface à peindre, puisque c'est le vide qui figure au centre du tableau, et c'est sa périphérie qui attire l'œil du contemplateur : la blancheur céleste règne ainsi au beau milieu de la toile, et les nuages du pourtour se "dissolvent" peu à peu, tendant vers "une relative disparition"², d'où, par exemple, ce tableau de 1957 intitulé *Towards disappearance*.

Or, pour rendre compte de cette disparition, Sam Francis sait user des couleurs lumineuses et d'huiles très diluées. Il travaille en effet toujours l'opposition entre lumineux et sombre, comme dans son tableau intitulé *In Lovely Blueness* (1955-57). Si l'on en croit François Dagognet, Sam Francis a, "par sa valorisation du fond et la présentification de l'infini, renouvelé aussi l'expressionnisme abstrait de l'école américaine dominante"³. En d'autres termes encore, il est parvenu "à mettre l'illimité à l'intérieur d'un cadre vaste, encore que restreint"⁴.

Frank Stella, son cadet d'une quinzaine d'années, est de son côté personnellement intéressé par l'abstraction géométrique et par ce qu'il appellera le "relief-peint", désignant une réalisation plus volumique que la peinture classique. Très vite imprégné de la nouvelle école new-yorkaise, il restera en contact étroit avec Jackson Pollock, Mark Rothko et Morris Louis. Et c'est à l'aide de peintures diverses telles que les peintures industrielles émaillées, l'huile ou l'acrylique qu'il composera un certain nombre de tableaux révélant un intérêt marqué pour l'abstraction géométrique et, même, pour le minimalisme auquel il appartiendra avec, notamment, Morris Louis. Ses *black paintings*, par exemple, usent d'au

¹. M. Jirmenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 117.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit. p. 168.

³. *Ibidem*, p. 169.

⁴. *Ibidem*, p. 168.

moins 17 peintures noires, qu'il dispose en bandes parallèles, comme dans sa toile de 1959 intitulée *Tomlinson Court Park*.

Hyena Stomp (la danse de la hyène), quant à elle, est une toile de 1962, composée d'une spirale de rayures de onze teintes différentes qui vont dans le sens des aiguilles d'une montre, évoquant un tunnel carré ou une pyramide en gradins. Aussi ses peintures sont-elles souvent regardées comme un essai de création d'illusion d'optique. En ce qui concerne le choix des couleurs, elles sont celles d'un drapeau ou d'un emballage commercial et donc en accord avec le *Pop Art*, mais également avec le jazz pour lequel Frank Stella voue un amour inconsidéré, comme l'indique cette élogieuse critique : "Le titre, toujours soigneusement choisi par l'artiste, est révélateur de l'attitude de Stella devant son œuvre, et fait référence à son amour du jazz. *Hyena Stomp* frappe comme un rythme de jazz d'inspiration africaine, il essaie de réaliser la fusion entre deux éléments contradictoires : une couleur riche, indomptée et une structure fortement disciplinée et sophistiquée".¹

Plus tard, vers 1975, Frank Stella quittera totalement la représentation et le cadre pour ne s'intéresser qu'au volumique, préférant néanmoins l'appellation de "relief peint" à celle de "sculpture relief". Or pour François Dagognet, ce choix relève "d'une ruse talentueuse, elle est quasiment invisible : elle n'en libère pas moins l'espace, supprime le cadre traditionnel qui enfermait, emprisonnait, en même temps qu'elle annule l'habituel support (limitatif et recouvrant)".²

Et ce qui peut sembler encore plus surprenant, c'est lorsque Stella justifie ce choix par référence à l'art du Caravage, qui dessinait sur les deux faces de la feuille, et sur les coupes des palais : il en ressortait, à ses yeux, "une fresque à relief apposée sur des volumes architecturaux"³, soit une extension du champ du pictural. Son souhait personnel est en effet de pouvoir contourner l'objet d'art pour mieux en discerner les faces cachées, de se libérer du mur de façon à pouvoir exposer simultanément une multitude de faces, n'en déplaise à Baudelaire pour qui : "La sculpture est, par principe, ennuyeuse (...) elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique (...) (alors qu') un tableau n'est que ce qu'il veut : il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour"⁴.

Même dans ses reliefs peints pourtant, Frank Stella souhaite rester attaché à la

¹ J. Collins et al., *Les Peintres Contemporains et leur technique*, op. cit. p. 168.

² F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui*, op. cit., p. 93.

³ *Ibidem*.

⁴ C. Baudelaire, "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", Salon de 1846, in *Curiosités esthétiques*, éd. Henri Lemaître, coll. Classiques Garnier, Paris, 1986, p. 188.

peinture : "Ce qui compte pour moi, c'est que l'accent soit mis sur le côté peinture, sur la façon dont cela se voit... Je veux dire qu'en dépit de tout son caractère de relief, vous vous trouvez en face d'une peinture"¹.

Malgré les différentes formes qu'elle peut prendre et les différentes finalités qu'elle poursuit, la peinture reste donc un *medium* de prédilection dans les arts plastiques contemporains. Aussi l'*action painting*, par exemple, s'est-il construit contre l'abstraction géométrique européenne. Aussi une autre forme et un autre usage de la peinture seront-ils pratiqués par la génération suivante, aux Etats-Unis également, sous le nom de *bad painting*.

1.3.3. La peinture comme bad painting

Peinture du XXème siècle encore, mais comme "peinture du mauvais", plutôt que comme "mauvaise peinture"², ce terme serait apparu pour la première fois en 1978, comme titre de l'exposition de Neil Jenney au nouveau musée d'art contemporain de New York. "Mauvaise peinture ou peinture du mauvais" parce qu'elle se situe en marge du politiquement correct, mais aussi de l'art "intellectuel" des années 70, incarné par l'art conceptuel et l'art minimaliste.

Aussi l'artiste, classé comme *bad painter*, conteste-t-il "le bon goût puritain et (donne-t-il) dans la provocation ; de là, son recours au désordre, au vulgaire, à des couleurs dissonantes, à des empâtements ; rien n'y manque, y compris le sexuel le plus osé ; on déstabilise aussi bien la figure humaine que le paysage"³. Et si "les critiques insistent sur le négatif" de ces productions, nous ne saurions oublier qu'il "abrite (aussi) un positif"⁴. Parmi ses représentants les plus notoires, Julian Schnabel "use de débris d'assiettes repeints qu'il fixe sur un vaste panneau de bois ou en caissons avançant sur le mur. David Salle superpose des figures peintes, d'échelle différente, en vue d'un brouillage déstabilisant"⁵.

Et puisqu'il est possible d'en rapprocher le tag, "Keith Haring a peint des graffitis aussi bien pour les galeries que pour les murs de métro (...) (usant) des espaces publics (comme support) à un art de la rue qui donne dans le barbouillage, l'exubérance des lignes, les arabesques les plus enchevêtrées"⁶. Avec des artistes tels que Keith Haring ou Jean-

¹. Entretien avec Claude Gintz, in *Artistes*, avril 1980, p. 73.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 70.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 71.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

Michel Basquiat en effet, c'est cette formulation concernant l'attitude esthétique à adopter qui s'impose : "n'admettons plus l'insoutenable dualité qui oppose le beau au laid, un héritage du passé : sachons (plutôt) apprécier le choc du bâclé, du décentré, de l'ordurier même ; n'acceptons plus le raffiné qui ne concerne qu'une minorité, et reconnaissons les bienfaits de l'insoumission, de la violence et du non confiné"¹.

1.3.3.1. Keith Haring, Jean-Michel Basquiat et le tagging

Comme pour Jean Basquiat que nous évoquerons ensuite, il est difficile de ne déceler, chez Keith Haring, aucune intention personnelle dans le choix délibéré de l'exposition au sein même de la ville, car il avoue, en 1988, qu'il voit "des choses dans la rue qui ne sont pas destinées à être de l'art, mais (qui, pour lui) sont intéressantes sur le plan esthétique", qui sont donc de l'art pour lui.

Sa technique est le trait, au marqueur ou à la craie même, car il affectionne la ligne continue, spontanée et rapide : "Dessiner à la craie sur ce papier noir et tendre, c'était une toute nouvelle expérience pour moi. C'était une ligne continue ; on n'avait pas besoin de s'interrompre pour tremper un pinceau ou quoi que ce soit d'autre dans la peinture. C'était une ligne continue, une ligne vraiment très puissante sur le plan graphique, et on était astreint à des limites temporelles. Il fallait travailler aussi vite que possible. Et on ne pouvait rien corriger. Il ne pouvait donc pour ainsi dire pas y avoir d'erreurs".² S'il livre ces propos au cours d'une dernière interview qui date de 1990, c'est sans doute parce qu'il a conscience qu'il n'a pas de temps à perdre pour faire avancer son œuvre. Aussi disait-il, en 1987 déjà : "Je vis chaque jour comme si c'était le dernier. J'aime la vie"³. Keith Haring est en effet un artiste débordant d'énergie qui avoue : "Je ne suis heureux que quand je travaille"⁴.

Il est aussi un artiste précoce et qui se complaît dans l'improvisation, dans la spontanéité absolue, comme en attestent ses propos de 1984 : "Une des choses qui m'intéresse le plus est le rôle du hasard dans des situations –laisser les choses arriver d'elles-mêmes. Mes dessins ne sont jamais planifiés à l'avance. Je n'esquisse jamais de plan pour un dessin, même pour des peintures murales gigantesques. Mes dessins des débuts, toujours abstraits, étaient remplis de références à des images, sans jamais montrer

¹. F. Dagonnet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 72.

². A. Kolossa, *Haring*, éd. Taschen, Köln, 2005, pp. 23-24.

³. *Ibidem*, p. 81.

⁴. *Ibidem*.

d'images spécifiques. Ils sont plus comme l'écriture automatique ou l'abstraction gestuelle"¹.

Les thématiques qu'il met en œuvre, en une dizaine d'années seulement, sont néanmoins nombreuses puisqu'il s'inspire d'abord de figurines de bandes dessinées, mais aussi d'une multitude de thèmes en rapport avec sa propre vie ou avec sa culture américaine. Il a ainsi réalisé, en 1986, une peinture acrylique sur une bâche de vinyle de 27 mètres de haut intitulée *Liberty Banner*.

L'année suivante, celle de la mort de son ami Warhol, il réalise un portrait de l'artiste à l'encre de chine et à la gouache, qui permet d'identifier celui-ci –cheveux abondants et hirsutes et port de lunettes- bien que sa tête repose... sur un nu féminin. Ce portrait est néanmoins *Untitled*, comme l'intégralité presque de ses œuvres, mais ne laisse pas inaperçue la considération qu'il éprouvait pour Warhol, telle qu'il la rapporte dans son journal : "La vie et l'œuvre d'Andy ont rendu mon œuvre possible (...) Il était le premier artiste public véritable au sens complet du terme, et son art et sa vie ont changé notre conception de "l'art et de la vie" au XXème siècle. Il était le premier artiste vraiment moderne"².

Une autre réalisation peut être vue comme un hommage à la culture américaine, mais aussi à la personne même de Grace Jones qui incarnait, selon Keith Haring, "le mariage idéal du primitif et du pop"³. Il s'est en effet, grâce à ce support d'élection, initié au *Body Painting* en 1984 : on y reconnaît parfaitement la plastique de l'actrice, sublimée encore par les arabesques blanches qui recouvrent son corps et par les bijoux qui ornent ses hanches, sa poitrine et son crâne.

Et s'il faut identifier Keith Haring à un auteur de la joie et de l'optimisme, il ne l'est pas moins de la réalité sexuelle ou religieuse, souvent associée à la violence. Il se met, dès l'année 1985, au service de AIDS et se fait le porte-parole de *Silence = Death*, comme l'atteste notamment son acrylique de 1989. En 1984 et 1985, ses œuvres respectivement intitulées *The Marriage of Heaven and Hell* et *Moses and the Burning Bush*, mettent en scène la violence de manière évidente, par le choix de personnages et de couleurs spécifiques.

En ce qui concerne son support de prédilection, qui est sans doute la principale raison pour laquelle il appartient à la *Bad Painting*, c'est dans le métro, sur les murs de diverses

¹. A. Kolossa, *Haring*, op. cit., p. 12.

². *Ibidem*, p. 54.

³. *Ibidem*.

constructions ou sur les façades d'immeubles qu'il dessine. Il s'est notamment fait photographe, en 1986, dans une niche située sur un des murs de son *Pop Shop* de Soho, à Manhattan, lequel est entièrement revêtu de ses graffitis de motifs entrelacés et son *Liberty Banner* (étendard de la liberté) recouvre, à lui seul, onze étages d'un immeuble. Ses *Subway drawings* (dessins pour le métro) sont, eux, accolés à des affiches publicitaires, pour en marquer la différence.

Enfin, comme tout bon taggeur d'aujourd'hui encore, il utilise parfois la bombe aérosol mais surtout le marqueur, apposant un peu partout son *Radiant baby*, c'est-à-dire un bébé à quatre pattes auréolé de rayons "parce qu'il représente l'expérience la plus pure et la plus positive dans la vie humaine", nous dit-il dans son journal de 1986. Il nous faut enfin signaler son amitié et sa production commune et occasionnelle entreprise avec Jean Michel Basquiat, dont la couronne à trois dents était le tag favori, alors que celui du chien qui aboie avec une gueule rectangulaire était devenu sa signature personnelle.

Jean Michel Basquiat, de son côté, est initié à la peinture par les visites de musées qu'il fait, dès son plus jeune âge, avec sa mère, mais ne se montre pourtant pas satisfait de son art du dessin, dans une interview de janvier 1983 : "Enfant, j'étais vraiment un artiste horrible. Trop abstrait et trop impressionniste"¹. Puis un grave accident le conduit à une opération et à des insuccès scolaires qui le mènent, en 1977, à la City-As-School, sorte d'école libérale pour élèves surdoués connaissant des difficultés d'intégration. C'est là qu'il rencontre le "graffeur" Al Diaz et qu'il fonde avec lui la figure artistique *SAMO* -initiales de *Same Old Shit*- qui lui servira à la fois de pseudonyme et d'idéologie. Pour Jean-Michel Basquiat en effet : "SAMO est tout, tout est SAMO, la religion sans péché et bien d'autres choses encore"².

Dans une œuvre de 1979 réalisée au marqueur, graphite et stylo bille, il fait figurer le texte "SAMO – ANTI-ART" car, nous dit son biographe : "Le projet SAMO s'en prenait à l'hypocrisie d'une société purement matérialiste et proposait en échange une religion factice devant remplacer toutes les convictions prônées par cette société, alors que seuls prévalaient en réalité les intérêts économiques"³. Après 1978 pourtant, Al Diaz reproche à Basquiat de "trahir le mouvement du graffiti au profit de l'establishment artistique, contre

¹. L. Emmerling, *Basquiat*, éd. Taschen, Köln, 2004, p. 11.

². *Ibidem*, p. 12.

³. *Ibidem*.

lequel se dressait précisément le graffiti"¹. C'est la rupture entre Al Diaz et Basquiat, qui signe aussi son abandon progressif du *tagging* et l'apposition, sur certains murs de SoHo, de la formule *SAMO is dead*.

1.3.3.2. Le Graffiti Art comme alternative au minimalisme et à l'art conceptuel

Des précisions s'imposent alors quant au phénomène graffiti, dans les USA des années soixante-dix. Tout d'abord la reconnaissance de ce jeune artiste, noir qui plus est, ne saurait être attribuée à ses seules qualités picturales : lorsque Jean-Michel Basquiat et les artistes du *Pop Art* tels que Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg ou Andy Warhol entrent sur la scène artistique, le marché de l'art est essentiellement occupé par l'art conceptuel et le minimalisme. Or, cet art est jugé "élitiste"². Le public se trouve en effet lassé par tant d'hermétisme, qu'il s'agisse de celui de Carl André, de Donald Judd, de Sol Le Witt ou de Frank Stella. Il recherche plutôt "la spontanéité, la vitalité, le foisonnant, sinon la surprise, à travers les effets produits par les matériaux divers ou les couleurs violentes"³ et se montre donc d'autant plus ouvert à des productions débordantes d'émotion, telles celles de Keith Haring ou de Jean-Michel Basquiat, pour ne citer qu'eux.

En même temps, "les limites entre haute culture et culture populaire, que le *Pop Art* avait déjà largement remises en cause et transgressées, deviennent virtuellement inexistantes"⁴. Aussi "la Mecque des collectionneurs d'art s'installe-t-elle, pendant une courte période, en bordure de SoHo, à East Village, où vit alors la scène alternative"⁵. On comprend alors que le *Graffiti Art* commence à se vendre, et que ses motifs passent des façades d'immeubles ou des murs de métro à leur reproduction pour les musées ou à l'exposition dans des galeries, ainsi qu'en atteste, au printemps 1990, celle de Jean Dubuffet, Jackson Pollock, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat et Keith Haring à la galerie Michael Kohn à Los Angeles⁶.

Or si l'on en croit l'historien Leonhard Emmerling : "Contrairement à ce qu'on se plaît à affirmer, le graffiti n'était pas l'art des enfants noirs du Bronx protestant contre leur exclusion sociale à coups de tags et de noms signés sur les façades d'immeubles et dans le

¹ L. Emmerling, *Basquiat*, op. cit., p. 12.

² F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 71

³ *Ibidem*.

⁴ L. Emmerling, *Basquiat*, op. cit., p. 47.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁶ A. Mouchtouris et K. Belhadj-Ziane, *Actualité Graffiti*, éd. Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p. 96

métro, mais un phénomène ignorant les barrières de race comme de classe. Si l'on veut associer le graffiti à une couche sociale particulière, il faut citer en premier lieu celle des descendants d'immigrés du tiers-monde et d'Europe, dont les parents appartiennent à la classe inférieure des classes moyennes"¹.

Car pour la sociologue Antigone Mouchtouris : "la promiscuité a créé des nouveaux rapports sociaux, en l'absence de la culture, cet espace a créé sa propre culture"². Et, parvenant peu à peu à se faire reconnaître, "cette subculture est devenue une culture admise"³. Cette "culture" à part entière est cependant vouée à demeurer une "contre-culture" en raison des buts et des moyens qu'elle se donne : "ainsi les graffs sont(-ils) devenus une métaphore sociale d'une expression de liberté et de la domination de l'espace public par le citoyen jeune"⁴, à tel point que nous pouvons dire que "le graffiti est devenu un symbole de la liberté urbaine et de la mondialisation"⁵. Ainsi les graffs créent-ils "un certain style, des adhésions et des expressions culturelles et artistiques traduisant des attitudes politiques"⁶.

Ajoutons même que ces moyens s'exerçant dans une "temporalité spécifique" constituent à eux seuls une autre forme de métaphore, car "si la nuit est l'espace de réparation pour tout le monde, pour eux en quelque sorte, elle est aussi une façon de réparer l'ordre social en s'appropriant cet espace-temps qui devient un temps personnel, au niveau de l'action"⁷.

Paradoxalement pourtant cette contre-culture, qui s'oppose à la culture de masse, va user des moyens de cette dernière pour exister. En effet "les graffeurs savent très bien utiliser les mass media car eux-mêmes sont aussi les enfants de la culture de masse"⁸. En outre "leur rapport avec les mass media n'est pas une simple histoire de récupération (dans la mesure où) la culture de masse a besoin de produits nouveaux à offrir au marché de la consommation", comme en atteste le fait que "MC Solaar ou le groupe NTM soient rentrés dans les annales musicales"⁹. En d'autres termes, la promotion des graffeurs "se fait par les mass media et par leur façon très médiatique de se présenter, ainsi, eux-mêmes deviennent

¹. L. Emmerling, *Basquiat*, op. cit., p. 9.

². A. Mouchtouris, *Actualité Graffiti*, op. cit., p. 82.

³. *Ibidem*, p. 90.

⁴. *Ibidem*, p. 90.

⁵. *Ibidem*, p. 92.

⁶. *Ibidem*, p. 91.

⁷. *Ibidem*, p. 93.

⁸. *Ibidem*, p. 100.

⁹. *Ibidem*, p. 97.

un medium"¹.

C'est pourquoi, lorsque Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat commencent à écrire leurs graffiti sur les murs de SoHo, le mouvement en est déjà à son apogée, prêt à être commercialisé par le marché de l'art ! Celui-ci en effet explose, puisqu'en même temps le graff est en passe de devenir un élément à part entière du *life style* : on assiste alors à ce paradoxe que des jeunes créateurs inspirés par une critique de leur société se mettent à créer à la demande même de celle-ci ! C'est le même phénomène, sensiblement, que celui qui se produit en France un peu plus tard, avec le processus de "subversion-institutionnalisée", oxymore évoquant le fameux "paradoxe permissif" sur lequel nous allons revenir.

Depuis, l'art du tag et du graffiti a fait de maints émules, tant en Europe qu'aux Etats-Unis. Aussi assistons-nous, par exemple, à des *Graffiti Battles* au cours desquels les jeunes graffeurs rivalisent dans l'art du bombage et du pochoir, ou encore du dessin au marqueur.

Remarquons alors que, de façon générale, l'art de l'objet cher à François Dagognet ne parvient pas, ici, à supplanter le goût ancestral, si ce n'est archaïque, pour la matière pigmentée, comme en attestent encore aujourd'hui les multiples productions, souvent abstraites, émanant d'artistes parfois inconnus des réseaux artistiques. Ceux-ci, certes, peuvent également être connus, tels, par exemple, Ian Pei Ming ou encore Jean Messagier - en raison sans doute de son appartenance à l'Ecole de Paris d'après-guerre-, à défaut d'être pleinement reconnus et à leur plus juste valeur, comme par exemple Pierre Soulages dont la rétrospective de son œuvre à Beaubourg n'a eu lieu qu'en octobre 2009, alors qu'il était dans sa... quatre-vingt-dixième année !

Si nous avons pu, jusqu'ici, entrevoir à quel point les productions artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle sont souvent spécifiques, dans leurs aspects formels et matériels, il nous reste encore à envisager qu'elles le sont aussi, éminemment, en ce qui concerne leurs causes efficientes et finales pour le moins inédites.

1.4. Des causes "efficientes" et "finales" inédites

1.4.1. L'art contemporain et le "paradoxe permissif"

C'est dans un ouvrage majeur intitulé *Le triple jeu de l'art contemporain*², que la

¹ A. Mouchtouris, *Actualité Graffiti*, op. cit., p. 91.

² N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, op. cit.

sociologue Nathalie Heinich nous livre une approche pouvant éclairer ce que nous appelons les causes "efficientes et finales de l'art contemporain".

Car si l'histoire de l'art nous avait habitués à voir, dans les pouvoirs religieux et princiers, les commanditaires d'œuvres d'art, ainsi que, dans les artistes formés au sein de corporations, les seuls partenaires efficaces de l'art avant le XIX^{ème} siècle, la donne en est tout autre au XX^{ème} siècle. Il est même possible d'affirmer "que la rupture entre le paradigme contemporain et le paradigme moderne est plus grande qu'entre celui-ci et le paradigme classique"¹. Si ce dernier, en effet, était attaché à la figuration, le paradigme de l'art moderne, lui, était notamment attaché à l'expression picturale abstraite, mais celui-ci a alors fait place à "un déplacement des frontières de l'art par le jeu sur les contenus, les formes, la distance avec le monde ordinaire, la matérialité, l'authenticité, voire la moralité ou la légalité"².

En outre, l'importance accordée aujourd'hui au monde ordinaire, soit à celui du public, constitue le troisième volet de ce triple jeu actuel, constitué seulement, par le passé, des artistes et de l'Institution. Et si cette structuration ternaire semble analogue à ce que le phénomène artistique du XIX^{ème} affichait déjà, avec, par exemple, la multiplication des musées et, par voie de conséquence, de l'implication du public, les trois groupes d'acteurs de l'art contemporain se distinguent pourtant nettement de ceux des périodes précédentes, comme nous allons pouvoir en juger.

Pour pouvoir illustrer cette tri-partition du monde de l'art contemporain, la sociologue s'appuie sur l'exhibition des objets issus de menus larcins effectués par le jeune artiste Hervé Paraponaris, dans le cadre de l'exposition de 1996, intitulée *Tout ce que je vous ai volé*, au musée d'art contemporain de Marseille. Or celle-ci, bien que mettant en scène des objets sans grande valeur, a néanmoins conduit l'artiste à passer une nuit au poste de police, en compagnie du conservateur du M. A. C., puis à être déféré ensuite devant le tribunal, pour vol et recel.

Or, pour la sociologue : "La première "main"³ du jeu, c'est la place de l'artiste"⁴. Et cette place, aujourd'hui, est celle de la transgression : "transgression esthétique de la frontière entre art et non-art ; transgression juridique de la frontière entre légalité et

¹. N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 327.

². *Ibidem*.

³. N. Heinich, "La partie de main-chaude de l'art contemporain", in *Art et contemporanéité*, éd. La lettre volée, Bruxelles, 1992, pp. 81-110 (à l'occasion de la 1^{ère} rencontre internationale de l'art de Grenoble).

⁴. N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 329.

illégalité ; transgression morale de la frontière entre le bien et le mal, malgré le peu de valeur des objets dérobés"¹. La "seconde main" de ce jeu concerne la place du spectateur, qui se divise elle-même en différents types : "l'homme de la rue" par exemple est incarné, dans cette affaire, par un pasteur marseillais qui se montre scandalisé en ces termes : "ma contestation porte sur trois points. Je réagis d'abord en tant que contribuable. J'estime que l'argent public n'a pas à être gaspillé de cette manière. D'autre part, je ne pense pas que poser une chaussure sur une table soit de l'art. Il n'y a aucun intérêt esthétique là-dedans. En tant que pasteur, je considère que cet artiste encourage implicitement les gamins à voler"². Et après le grand public, ce sont les initiés qui se prononcent sur l'exposition, se divisant, comme d'habitude, entre ses défenseurs et ses détracteurs.

Mais ce clivage serait insuffisant encore à rendre compte de la complexité de ces prises de position ne se limitant pas à celle de l'institution juridique face à l'institution muséale, puisque d'autres partis-pris s'avèrent possibles : "pour la radicalité de l'artiste mais contre l'irresponsabilité du musée qui l'expose, ou pour le courage du conservateur mais contre l'indigence de la proposition artistique ; pour la performance des artistes récupérateurs mais contre leur appel à la police, ou pour leur radicalisation par la loi mais contre leur récupération de l'incident comme performance d'artiste"³. Ceci sans compter, nous précise la sociologue, les hostilités personnelles entre artistes eux-mêmes, entre artistes et institutions ou encore entre les institutions elles-mêmes !

En ce qui concerne, enfin, la "troisième main" de ce triple jeu, il s'agit de la place de l'institution, regroupant des médiateurs privés et publics, mais dont les seules institutions publiques, ici, se sont saisies de l'affaire. Face à l'administration culturelle, s'est prononcée l'administration municipale et c'est d'ailleurs précisément "ce qui déclencha l'opposition d'autres institutions qui, elles, n'ont pas normalement leur place dans le monde de l'art contemporain : la police et la justice"⁴. Sans retracer l'affaire puisque nous avons déjà traité suffisamment de procédures liées au rejet artistique⁵, nous tenions néanmoins à faire l'inventaire des acteurs de l'art contemporain, dont font partie, de manière prégnante, les théoriciens qui jouent le rôle de la dernière main en incarnant la place des rejets savants.⁶

Cette description s'imposait en tout cas à l'auteur de l'ouvrage, avant de pouvoir

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 329.

² Propos rapportés par *Le Provençal*, 24/02/96.

³ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 330.

⁴ *Ibidem*, p. 332.

⁵ Cf. Première Partie, chap. 2 et 3 et Troisième Partie, chap. 1.

⁶ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 334.

aborder l'évaluation et la conclusion de cette analyse du triple jeu de l'art contemporain, dont la fonction est d'analyser ce qu'elle appelle le "paradoxe permissif". Le fait que l'incitation à la création artistique dans la société contemporaine soit permissive, en ce sens qu'elle autorise la transgression, n'est, certes, plus à mettre en doute si l'on fait référence aux multiples expériences esthétiques contemporaines qui ont déjà été relatées depuis le début de ce travail.

Qu'il s'agisse de transgressions esthétiques, éthiques ou politiques, toutes semblent avoir déjà été expérimentées. Mais elles posent problème et deviennent paradoxales lorsque c'est contre l'autorité même qui cautionne la transgression que se définit ce geste transgressif, soit "en l'occurrence, contre l'institution qui délimite la frontière entre inclus et exclus, authentique et inauthentique, art et non-art"¹. Le paradoxe permissif consiste en effet à "rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions du public et du marché privé, et parfois même avant qu'elle ait pu exister, comme dans le cas de cette caricaturale affaire marseillaise"², où le musée lui-même se fait l'hôte d'objets... volés.

Or cette attitude est aussi illogique que celle qui consiste, dans le domaine de l'éducation, à se faire l'auteur de l'injonction "sois désobéissant !" Comment alors faire bon usage de la transgression en matière d'innovation artistique quand c'est cette transgression même qui est, d'une certaine façon, imposée ? Comment rester novateur quand l'innovation ne peut plus se manifester que par le refus d'innover ? Ce que Ben Vautier, à sa manière, résume d'ailleurs par cette affirmation : "pour faire du nouveau, il ne faut plus faire du nouveau ; c'est quand même pour faire du nouveau qu'il ne faut plus faire du nouveau"³.

Car deux problèmes au moins naissent de cette ligne de conduite propre à l'art contemporain. C'est tout d'abord qu'une situation de *double bind*⁴, en psychologie comme dans tout autre domaine, a de quoi rendre fou, bien que "les spécialistes d'art, eux, ne semblent guère conscients que c'est ainsi qu'on rend les artistes fous, et leurs admirateurs avec, y compris les spécialistes eux-mêmes"⁵. Cette situation aboutit donc à des effets pervers, soit à des "effets individuels ou collectifs qui résultent de la juxtaposition de comportements individuels sans être inclus dans les objectifs recherchés par les acteurs"⁶.

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 338.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, (cité in).

⁴ P. Watzlawick, "A review of the double bind theory", in *Jackson human communication, family and marriage*, éd. Science and Behavior Book, 1968.

⁵ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 339.

⁶ R. Boudon, *Effets pervers et ordre social*, éd. PUF, Paris, 1977.

Et ce sont ces effets pervers qui entraînent de la souffrance et, même, une véritable pathologie dans tout le corps social de l'art contemporain, où l'on assiste à "la fuite en avant des artistes condamnés à la transgression perpétuelle au nom de la subversion artistique, (à) la démission des institutions se refusant à jouer leur rôle normatif au nom de l'ouverture à la modernité, (au) désarroi des amateurs d'art ne sachant plus quoi ni comment admirer, (à) la révolte impuissante des citoyens démunis des critères au nom desquels la collectivité agit en leur nom"¹.

L'autre grand problème auquel aboutit cette situation réside dans la surenchère indispensable générée par "la systématisation de l'esthétique du changement qui ne peut se satisfaire de l'immobilisme"². A cette surenchère dans les productions qui se veulent transgressives, correspond l'augmentation de la désertion des lieux d'exposition par le public mais, parallèlement, la tentative effrénée, pour les artistes, "d'investir l'espace public, de même qu'à la surenchère herméneutique ils réagissent par la surenchère dans le minimalisme, à quoi les critiques réagissent par un maximum de discours"³.

Or ce jeu de triple enchère, à la fois dans la transgression, dans la réaction et dans l'intégration où "chacun joue de sa crédibilité, sa réputation et sa carrière (...) et qui pourrait n'être qu'un jeu gratuit, se transforme en un sérieux enjeu économique"⁴. Des "institutions permissives" telles que les centres d'art, les F.R.A.C, musées d'art contemporain ou écoles des beaux-arts sont multipliés, contribuant alors à démentir Marcel Duchamp par cette idée que "ce sont les lieux qui maintenant font les tableaux et non plus les regardeurs"⁵.

Enfin, parmi les plus importantes des multiples questions que pose ce fonctionnement contemporain de l'art, il s'avère que cet art obstinément transgressif, sous couvert de l'institution, se coupe toujours davantage du monde ordinaire "d'autant moins concerné par l'art contemporain que celui-ci est plus radical et que les lieux où il s'expose sont plus spécialisés"⁶, engendrant alors une fracture sociale dans la mesure où l'art transgressif est en rupture avec les attentes du sens commun et de la culture populaire.

Il pose en outre, et de manière aiguë, la question de la prétendue liberté artistique : comment se libérer en effet de "cette paradoxale injonction qui est faite aux artistes de

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 337.

² *Ibidem*, p. 340.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 341.

⁵ D. Angel, *La beauté moderne*, co-éd. Vidéo-chroniques et Musée Art Contemporain Nice, Marseille, 1994, p. 144 (cité in *Le triple jeu*).

⁶ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 340.

réinventer indéfiniment les conditions de leur propre liberté ?"¹ Comment faire pour éprouver sa liberté en franchissant les frontières, lorsque les frontières sont niées par ceux-là mêmes qui étaient chargés de les garder ?"² Jusqu'où enfin "ira la fuite en avant dans l'épreuve des limites de l'art ?"³ S'il est donc plus aisé, par ce portrait peu réjouissant du fonctionnement de l'institution artistique, de mieux saisir ce que nous entendons par causes efficientes et finales spécifiques à l'art contemporain, un autre aspect, infiniment plus "léger" mais tout aussi sérieux, apparaît dans la lecture qu'en fait Yves Michaud.

1.4.2. L'art à l'état gazeux

Dans l'introduction déjà de son ouvrage de 2003, Yves Michaud définit ce qu'il entend par l'expression "d'art à l'état gazeux", en même temps qu'il pointe le paradoxe du "triomphe de l'esthétique" : "ce triomphe se cultive dans un monde vide d'œuvres d'art au sens d'objets précieux et rares, naguère investis d'une *aura*, d'une auréole (...) moins il y a d'art, plus l'artistique se répand, passant à l'état gazeux ou de vapeur. L'art s'est volatilisé en éther esthétique, si l'on se rappelle que l'éther fut conçu par les physiciens et les philosophes après Newton comme ce milieu subtil qui imprègne tous les corps".

Or si l'on peut parler de gaz et de vapeur à propos des productions artistiques contemporaines, c'est parce que les performances ou installations ne sont pas destinées à subsister si ce n'est dans leurs traces vidéographiques⁴. Ainsi est-il justifié d'évoquer ici *Air de Paris* de Marcel Duchamp (1919) ou *Le saut dans le vide* d'Yves Klein (1960) comme productions artistiques mettant en jeu de telles "spécificités matérielles"... qu'elles se passent volontiers de matière tangible. C'est donc "moins la matérialité de cet objet complexe qu'est le dispositif que le fait qu'il puisse générer une certaine gamme d'effets" qui importe⁵. On assiste alors à "l'effacement de l'œuvre au profit de l'expérience, à l'effacement de l'objet au profit d'une qualité esthétique volatile, vaporeuse, ou diffuse"⁶.

C'est aussi, en un second temps, parce que la révolution engagée précisément par Marcel Duchamp dès le début du XX^e siècle et poursuivie ensuite par le *Pop Art*, a fait de l'objet banal un objet artistique possible, inaugurant un "mouvement d'inflation des œuvres jusqu'à leur exténuation, où les œuvres disparaissent par excès et même pléthore,

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, op. cit., p. 350.

² *Ibidem*.

³ Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit.

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ *Ibidem*.

par surproduction (...) où la rareté se donne à la pelle et le fétide se multiplie sur les rayons du supermarché culturel"¹. La référence alors à un art qui relève du gazeux n'est pas moins justifiée mais davantage métaphorique puisque ce qui se réclame de l'art contemporain est bien constitué de matière à proprement parler mais qu'elle est parfois si comparable au monde environnant qu'elle n'est pas immédiatement identifiable comme artistique. D'une certaine manière, c'est la démocratisation du *readymade* qui est "responsable de la disparition du monde de l'art par siphonnage ou encore par vaporisation de sa substance (...) c'est la généralisation de cette nature procédurale qui le transforme en vapeur ou en gaz qui se répand partout"².

L'auteur ensuite se fait fort d'énoncer plus clairement ce qu'il entend par "triomphe de l'esthétique" : "depuis le *design* du mobilier urbain jusqu'aux vêtements griffés, depuis la musique d'ascenseur jusqu'aux salles de *fitness*, des *best-sellers* saisonniers au *fooding* franchisé (...) le monde (dans son ensemble est) beau, sauf dans les musées où l'on sert de l'abstraction quintessenciée, (bref) ce qu'il reste de l'art quand il devient une fumée ou un gaz"³. Le monde est peu à peu "envahi par une atmosphère esthétique"⁴. Aussi assistons-nous à la coupure entre art contemporain et les autres arts, soit ceux "de la narration, de la métaphore et du mythe (qui) sont désormais coupés des arts de l'ambiance, du *beat* et de la *Stimmung* existentielle"⁵.

Pour Yves Michaud en effet, "l'art ne prétend plus délivrer un message métaphysique, religieux ou philosophique sur le sens de l'existence : il n'en donne plus que sur lui-même. Or, cette futilité nouvelle le rapproche du monde de la communication et de celui de la mode : l'art est "tendance plus que métaphysique"⁶. Bref "plus de grand Art ni de grande œuvre, mais une nouvelle économie qui est celle du triomphe de l'esthétique"⁷. Le tourisme par exemple appartient lui-même à l'expérience esthétique, au sens de réceptivité et de sensibilité, de recherche de l'inutile et de la détente. Il satisfait l'hédonisme mais, "pour que cette expérience dépasse la simple jouissance, il faut que l'art et la culture y trouvent leur place"⁸.

Aussi le touriste du XXIème siècle ajoutera-t-il, aux fameux *karaokés*, les

¹. Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 12.

². *Ibidem*, p. 55.

³. *Ibidem*, p. 15.

⁴. *Ibidem*, p. 55.

⁵. *Ibidem*, p. 42.

⁶. *Ibidem*, p. 99.

⁷. *Ibidem*, p. 103.

⁸. *Ibidem*, p. 188.

conférences à son programme. Aussi la mode, qui était "dénoncée comme vide, superficielle et illusoire (...) lorsque le nouveau était conçu comme fondateur et instaurateur, (devient-elle) -lorsqu'il n'y a plus que du renouvellement- l'unique scansion du temps (...) investie d'une étrange qualité : elle seule est capable de produire des différences dans un monde où il n'y a plus de différences"¹. Il nous resterait alors à déplorer que "l'art ne soit plus la manifestation de l'esprit mais (à l'instar de la mode) quelque chose comme l'ornement ou la parure d'une époque". Doit-on même aller jusqu'à regretter que "le temps n'ait plus assez de forme (...) de style (...) de projet, plus assez de *Gestalt* aurait dit Hegel, pour se saisir de manière solide et sculptée dans des œuvres d'art plus pérennes que l'airain ?"²

Mais faut-il au juste "se plaindre quand on voit que cette situation fluide et gazeuse est seulement la contrepartie du triomphe de l'esthétique (...) quand le monde est devenu tout entier si beau "³ ou quand des productions contemporaines semblent résulter d'une nouvelle mais évidente *poiêsis*, s'autorisant même parfois un clin d'œil à l'art classé, comme c'est le cas pour les vanités contemporaines ?

2. La vanité moderne et contemporaine : renaissance d'un "genre" ?

Nous avons pu constater que la peinture de vanité⁴ a dû attendre les XVIème et XVIIème siècles pour connaître son âge d'or. Il fallait en effet à la fois des conditions historiques, religieuses et esthétiques favorables à son émergence. Au plan religieux, c'est le christianisme, dans deux de ses moments spécifiques, qui a retardé d'abord, puis déclenché cette apparition : le catholicisme en effet ne pouvait concevoir, jusqu'au Moyen-Age, de représenter la mort de façon réaliste, par la mise en scène de la décrépitude du corps. Seule la crucifixion était donc figurée, de façon idéalisée, dans les édifices religieux, jusqu'à ce que l'iconographie fasse entrer le thème du crâne ou d'autres symboles de finitude dans les représentations de saints.

Mais la Réforme refusera celles-ci, tout en gardant l'objectif de moraliser les fidèles : c'est donc par le biais des commandes particulières de portraits émanant de bourgeois hollandais et flamands que se répandit ce genre pictural, mêlant à ceux-ci des symboles tels que la bougie ou le sablier, la représentation d'un jeune visage ou d'une fleur, contribuant

¹ Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 176.

² *Ibidem*, p. 205.

³ *Ibidem*, p. 205.

⁴ Cf. Deuxième Partie, chap. 2.

tous à rappeler le *tempus fugit* cher à Virgile, soit la fugacité irrévocable du temps qui passe. Et si, à partir du XVIIIème siècle, les vanités disparaissent au profit de compositions de fleurs et de fruits, on assiste néanmoins, à partir de la fin du XIXème siècle, à la renaissance des tableaux de vanité, dont il semble possible de dégager une analogie avec ceux des XVI et XVIIème siècles européens.

Il nous reste donc à examiner si les œuvres qui s'intitulent clairement aujourd'hui "vanités", ou qui mettent seulement en scène l'idée de la précarité de la vie sont, purement et simplement, un clin d'œil à ces vanités classiques, y compris dans leur fonction de *memento mori*, ou si elles relèvent d'un autre phénomène. Aussi nous proposons-nous d'étudier plus particulièrement leurs motifs, ainsi que leur causalité et leurs formes artistiques, qui semblent d'ores et déjà relever d'une *poièsis* proprement contemporaine.

2.1. Des motifs traditionnels traités jusqu'à l'hyperréalisme

A noter tout d'abord que ce terme d'hyperréalisme, dans ses versants historique et esthétique, désigne des manifestations artistiques qui naissent aux Etats-Unis, à la fin des années 1960 et qu'il renvoie d'abord au photo-réalisme, puisque les artistes qui appartiennent à ce mouvement usent de la photographie pour donner une nouvelle image de la réalité, celle de l'illusion et de l'artifice. Mais, lorsque les peintres retournent à la peinture de chevalet, c'est alors avec un grand souci de perfection artisanale et en puisant dans l'univers des objets de la vie quotidienne, ce qui justifie, comme nous allons le voir, l'emprunt du terme "d'hyperréalisme" pour désigner un certain nombre de vanités contemporaines.

Par ailleurs, nous préférons le terme de "motif" à celui de "genre", parce que ce dernier renvoie à la "généralisation d'un même traitement à la fois du thème et du matériau".¹ Or, si les Vanités classiques du XVIIème siècle appartenaient au genre de la nature morte, les vanités modernes et contemporaines diffèrent souvent entre elles en ce qui concerne leurs formes et leurs intentions. Elles évoquent néanmoins les vanités classiques lorsqu'elles mettent en scène des thèmes en rapport avec les plaisirs de la bonne chère, avec le caractère éphémère de végétaux ou du vivant en général, ou encore avec des motifs mortuaires.

Aussi des œuvres du *Pop Art* en rapport avec la nourriture se concrétisent-elles par les

¹ M. C. Lambotte, introduction *Les Vanités dans l'art contemporain*, op. cit., p. 11.

hamburgers géants de James Rosenquist ou Tom Wesselman, les côtelettes d'acier de Claes Oldenburg ou les accumulations de nourritures de Gudmundur Erro. Celles-ci sont en rapport avec la futilité des plaisirs terrestres, thème de prédilection des vanités du XVII^{ème} siècle et dont le "précisionnisme du rendu nous rappelle que le réalisme exacerbé était (déjà) la marque de ces tableaux"¹ de vanités classiques. Avec le motif de la nourriture remis au goût du jour, de manière hyperbolique souvent, l'œuvre contemporaine de vanité peut néanmoins perdre son caractère de gravité pour devenir une sorte de "vanité comique", une forme "d'ironie mystique des époques sans dieu" chère à Georg Lukacs². Or cette ironie, rappelons-le, est l'une des grandes caractéristiques de l'art contemporain.

En outre, le caractère éphémère des végétaux tels que les fleurs et les fruits s'impose également aujourd'hui dans des œuvres comme *The rose table of perfect* de James Lee Byar, qui, en 1989, donne à voir un bouquet de 3333 roses se fanant au cours de l'exposition. De même Giorgia d'O'Keeffe, Nobuyoshi Araki ou encore Michel Blazy mettent-ils en scène, respectivement, des fleurs immenses menacées par une tête de mort, des fleurs aux plis sexués ou des organismes végétaux en état de transformation. De même encore, Marc Quinn crée-t-il de vraies fausses serres de fleurs en suspendant 100 espèces florales gelées dans de la silicone, jouant à la fois de leur nature éphémère et de leur immortalité. De même enfin Saverio Lucariello compose-t-il, en 1995, une *Vanitas aux choux* qui mêle, en un même montage, sa propre photographie et la reproduction d'une magnifique tête de chou vert.

Bien avant cela, nous étions déjà en droit de nous demander si la fameuse *Sculpture morte* de Marcel Duchamp ne pouvait pas être conçue comme un autre *readymade* duchampien que les fameuses *Fountain* ou *Roue de bicyclette*, dans la mesure où elle utilise des objets tout faits, tels que des fruits, légumes et insectes, agencés en une œuvre et dont l'effet attendu est plus important que le motif lui-même. En ce sens en effet, elle semble répondre, même indirectement, à la fameuse définition de Sterling pour lequel une nature morte naît de la volonté d'un peintre "d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets (...) (pour les charger ensuite) d'allusions spirituelles"³. Nous ne pourrions néanmoins qualifier cette sculpture que de vanité "seconde" puisqu'elle ne met pas directement en scène un crâne ou un sablier renvoyant à la mort, mais que seuls son titre et les objets utilisés sont une allusion au *memento mori*. En ce sens donc il ne pourrait s'agir que d'une

¹ C. Grenier, "Les Vanités comiques", op. cit., p. 132.

² G. Lukacs, *Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, éd. Gonthier, bibli. Médiations, Berlin, 1966, pp. 86-87 : "l'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans dieux".

³ C. Sterling, *La nature morte, de l'antiquité au XX^{ème} siècle*, op. cit.

"vanité en second", dont "l'éphémère aurait rongé tout horizon théologique"¹.

Mais il est évidemment encore plus irrésistible de parler de vanités modernes et contemporaines lorsque des créations s'appuient sur la gravité du thème mortuaire, tel Andy Warhol qui, en 1976, reproduit en série des crânes sur un papier mural pour finir par en supprimer la reproduction. D'autres, le plus souvent, mêlent la mort et sa dérision, à la manière de certaines danses macabres médiévales, ou du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch (1503). Cette dérision peut même aller jusqu'à la provocation ou au scandale lorsque la production artistique use du thème mortuaire à la manière de Maurizio Cattelan : en 1997 en effet, il est l'auteur de *Novecento*, c'est-à-dire de la mise en scène d'un cheval mort empaillé suspendu au plafond du château de Rivoli à Turin, dont l'effet n'a rien à envier à celle de la *Grande Danse Macabre* de Hans Holbein le Jeune (1524).

Face à la récurrence de ce qui peut passer pour des vanités contemporaines, interrogeons-nous donc sur les causes éventuelles de cette préoccupation : il faut peut-être voir, dans cette recrudescence des œuvres de vanités, un effet de revanche pris par un genre trop longtemps sous-estimé. Sa brièveté en effet, ainsi que le registre très codifié de ce type de peinture dans la Hollande et dans les Pays-Bas espagnols des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, expliquent sans doute qu'il n'ait pas fait l'objet de multiples recherches formelles. Celles-ci s'imposent donc logiquement, dès la fin du XIX^{ème}, pour constituer un véritable instrument avant-gardiste d'expériences au service de l'impressionnisme avec Paul Cézanne, du cubisme avec Pablo Picasso, du *Pop Art* avec Andy Warhol et du *readymade* avec Marcel Duchamp.

Et les vanités sont aussi l'un des thèmes du surréalisme, avec le *Téléphone-homard* de Salvador Dali (1936), ou encore du nouveau réalisme, avec *Le Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri (1983) et avec la *Série des compotes humaines* d'Erik Dietman (1993). En outre, lorsque Yan Pei Ming peint, en 2004, un crâne réalisé à partir de larges touches de brosse, tout en nuances de gris, noir et blanc, il l'exécute rapidement et en grand format (150x150 cm), comme il a appris à le faire lorsqu'il mettait son art au service de la propagande politique chinoise, en remettant notamment en question la suprématie actuelle de la couleur.

Il faut peut-être surtout voir, parmi les causes justifiant cette réapparition, l'idée du recul de la mort dans nos sociétés, soit le fait que celle-ci appartienne désormais aux

¹ M. C. Lambotte, introduction *Les Vanités contemporaines*, op. cit., p. 58.

phénomènes que la plupart d'entre nous tente de scotomiser, de dénier, parce qu'il constitue une forme de tabou contemporain que l'art se plairait à transgresser.

2.2. Le recul de la mort en question

Si, en 1900, l'espérance de vie à l'Ouest dépassait à peine quarante-cinq ans, elle dépasse aujourd'hui la moyenne de quatre-vingts ans en France... et le Japon -jusqu'au dernier séisme et à ses consécutives émissions de radioactivité susceptible de compromettre durablement la santé d'une grande partie de sa population- en affiche déjà quatre-vingt-deux, en raison notamment de la diminution de la mortalité infantile.

Et si la France comptait, en 1950, deux cents centenaires, les prévisions en annoncent... cent soixante-cinq mille pour 2050. C'est comme une seconde jeunesse qui commence donc à soixante ans, encouragée par une forme de "religion de la santé"¹. La vieillesse n'existerait plus, de même que son corollaire, la mort, que l'on parvient ainsi à oublier... Celle-ci existe néanmoins, et de manière définitive pour le non-croyant qui n'escompte pas recouvrer, comme le croyant, son ancienne enveloppe charnelle après avoir franchi avec succès l'étape du jugement dernier. Aussi reste-t-il à s'en préserver le plus longtemps possible... ou à s'opposer à la destruction du corps par la plastination², ou encore à la destruction de la vie même, par le clonage ou la cryogénéisation.

Aux Etats-Unis par exemple, une sorte de "marché de l'espoir" ou de la résurrection s'est constitué. Selon un article du *Monde* de novembre 2002 titré *Un monde meilleur*, la fondation Alcor facturait cent vingt mille dollars pour la conservation d'un corps entier et cinquante mille dollars pour la seule conservation de la tête ! Ainsi le "corps cryogénisé devient-il la plus belle métaphore de ce nouveau destin : un corps maintenu en vie pour tuer la mort"³.

De façon générale aujourd'hui, il est manifeste qu'il ne faut pas nommer la mort. Si elle frappe l'un de nos proches, il est bon d'en abrégier la douleur en envisageant des moyens personnels ou thérapeutiques pour "faire son deuil" au plus vite, comme si le deuil était un "handicap, une mauvaise période à traverser au plus vite et éventuellement une pathologie (alors qu'il) n'est pas uniquement cet affaiblissement passager que l'on considère faire obstacle aux entreprises d'un individu en pleine santé (et qu'il) témoigne

¹. L. Boia, "Demain, les immortels", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006, p. 13.

². Cf. Première Partie, chap. 3.

³. B. Edelman, "Le nouvel Homo Hibernatus", in *Le Nouvel Observateur*, op. cit., p. 14.

d'une intelligence humaine et d'une implication dans notre propre histoire"¹. Cette négation d'un processus biologique intangible se trouve encore renforcé par les euphémismes inventés pour le dénier, telles les expressions "il nous a quittés" ou "il a disparu".

Ce déni enfin se trouve fortifié par l'apparition d'une nouvelle catégorie désignant des personnes qui ne sont ni vraiment des malades, ni des vivants ordinaires, celle des mourants, dont on peut dire qu'il s'agit d'une invention remarquable. Nous conservons ainsi l'espoir de "guérir la mort en l'enfermant dans le mourant, en la soignant, en prodiguant au mourant des soins palliatifs (...) ou, devançant la mort par une décision, en lui administrant la prescription qui le transforme en euthanasié (...) (car) le futur euthanasié est, bien avant l'injection mortelle, mort dans le regard d'autrui (...) qui ne voit en lui qu'une vie qui ne mérite plus de se poursuivre, à laquelle il faut mettre fin –et on ne tue pas un mort !"². Mais bien que la mort soit inscrite dans la vie même, les hommes du XXIème siècle occidental ne peuvent néanmoins s'empêcher de rechercher des moyens, philosophiques ou artistiques, pour lutter contre l'angoisse qu'elle génère.

2.2.1. La philosophie comme antidote

Deux phénomènes propres à la culture occidentale d'aujourd'hui ne contribuent pas à nous débarrasser de notre peur de la mort : il s'agit tout d'abord du retrait progressif des religions mais aussi du repli sur la famille et l'amour exclusif pour ses proches, laissant nos sociétés laïques fort démunies face à la séparation occasionnée par la mort et expliquant sans doute notre tendance à la refouler. Or si l'on en croit Luc Ferry, par exemple, la philosophie en général peut aider réellement à devenir adulte, c'est-à-dire capable d'affronter la question de la mort. Toutes en effet, à commencer par la philosophie stoïcienne, mais aussi évidemment épicurienne, "partent d'une question commune avec les religions : comment surmonter les peurs multiples liées à la finitude humaine ?"³

Leur différence, certes, notoire, tient à ce que les religions nous promettent un salut grâce à la foi en Dieu, alors que la philosophie nous invite à l'atteindre par nous-mêmes, grâce à l'exercice de notre simple raison et bien que celle-ci tende aujourd'hui à devenir une pure scolastique, donc moins "destinée à apprendre à vivre"⁴ qu'elle ne le fut jadis, même dans ses doctrines les plus matérialistes, telle celle de Nietzsche qui préconisait un salut

¹. P. Baudry, "La mort comme événement incroyable", in *Le Nouvel Observateur*, op. cit. p. 53.

². R.W. Higgins, "Notre folle ambition de guérir la mort", in *Le Nouvel Observateur*, op.cit. p. 20-21 (cité in).

³. L. Ferry, "Le but de la philosophie est de vaincre la peur de la mort", in *Le Nouvel Observateur*, op.cit., pp. 4-7.

⁴. *Ibidem*.

sans Dieu. Comme alternative laïque à la doctrine du salut, la philosophie est en effet, véritablement, une manière de penser la mort de l'autre qui nous est cher comme dévoilement de notre propre fin. Pour Vladimir Jankelevitch¹, c'est précisément la mort en "deuxième personne" qui est la plus susceptible de nous affecter véritablement, en ce qu'elle touche le plus concrètement à notre relation avec cet autre disparu.

Or seule la confrontation réelle à la mort de l'autre, à sa personne devenue cadavre, peut asseoir en nous cette certitude que notre propre corps aussi est voué à la mort et que c'est même en cela, si l'on en croit Pascal, que réside notre véritable humanité. C'est de même, selon Emmanuel Levinas, la pierre angulaire d'une première philosophie éthique de l'existence qui enseigne la fondation du moi face à l'autre². Aussi est-ce regrettable, pour les raisons que nous venons d'évoquer plus haut, de nier cette réalité biologique et métaphysique à la fois, car c'est cet "oubli de l'être" qui nous empêche d'accéder pleinement au sens de la vie et nous immerge dans la banalité du quotidien.

En outre, la vie est elle-même le lieu d'événements qui ont le goût de la mort, telles les multiples frustrations et séparations qui jalonnent notre vie affective et professionnelle, et qui sont notre "expérience de l'altérité" et de la limitation de notre désir, constituant une forme de "pédagogie de la mort"³. Aussi n'est-ce qu'en "reconquérant la mort (que nous redécouvrirons) le sens du mémorable singulier que nous sommes et, avec lui, celui de la gravité"⁴. A défaut pourtant d'être une philosophie de la vie pour chacun d'entre nous, cette reconquête de la mort apparaît comme l'une des finalités d'une majorité d'artistes contemporains.

2.2.2. L'art comme riposte

Parmi les œuvres des dernières années qu'il nous faut bien continuer à appeler contemporaines, convoquons donc des artistes, dont les propos pourraient bien nous aider à comprendre dans quelle mesure ils n'adhèrent pas à ce phénomène que nous qualifions de "tabou contemporain de la mort". Certes, la démarche artistique qui consiste à réaliser, aujourd'hui, des vanités, est naturellement sans commune mesure avec l'objectif traditionnel de diffusion d'un message moraliste chrétien. Il se peut même qu'affirmant avec Nietzsche que "Dieu est mort", l'art des vanités perde sa finalité première d'incitation à

¹ V. Jankelevitch, *La Mort*, éd. Flammarion, Paris, 1977.

² E. Levinas, *Le temps et l'autre*, éd. Fata morgana, Montpellier, 1979.

³ D. Le Guay, "Nous ne savons plus mourir", in *Le Nouvel Observateur*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibidem*.

la dévotion comme seule voie possible vers la vie éternelle.

Cette perspective athée pourtant ne saurait nous laisser indemne de toute inquiétude, laquelle tend à s'exprimer, le cas échéant, par la création artistique. Aussi le thème de la mort fait-il un certain nombre d'adeptes chez les artistes contemporains, tels Erik Dietman¹, Li Yonghin², Ricky Swallow³, Sam Taylor⁴ ou encore Joël Peter Witkin pour n'en citer que quelques-uns.⁵

Et si la création artistique n'est qu'un pis-aller, qu'une solution provisoire face à notre propre mort, elle a au moins ce mérite de parler de cette angoisse du néant, telle aussi que l'exprime Stéphane Chavanis, après avoir littéralement consommé ses pastels, ses peintures et ses sculptures : "après les avoir réduites à l'état de cendres et enfermées dans des reliquaires hermétiques, la mémoire des anciennes œuvres se retrouve en état d'apesanteur et d'intemporalité. Il s'agit de signifier que l'on ne peut mieux tenter de traduire et d'exprimer le néant et l'idéal supporté par nos consciences, que par la conservation de leurs traces"⁶.

Néant et contingence, tels sont en effet les mots à la fois chargés de sens et d'angoisse qui peuvent nous traverser, en ces temps où Dieu autant que le Diable, sont "portés disparus sur le théâtre des phénomènes (et où) le peintre continue pourtant d'interroger l'insistante persistance des choses, mais doit se résigner à enregistrer la pure facticité, l'indépassable contingence de ce monde"⁷. Or cette conscience inévitable du temps qui passe peut parfois conduire au désespoir et au suicide, ou alors à la créativité, comme c'est le cas lorsque le même plasticien dépose un peu de son sperme dans du formol, avant de l'enfermer dans un cube en plexiglas et de justifier son geste par ces paroles : "C'est une manière de suggérer l'arrêt de tout. Au suicide, j'ai préféré l'idée de me tenir au bord du précipice et de crier que je ne suis pas d'accord. Arrêter symboliquement la vie pour souligner que l'individu n'est rien, mais que la force vitale est essentielle ; arrêter le monde symboliquement, tel est le

¹. Erik Dietman dispose, à même le sol d'une galerie aux lustres flamboyants, 41 crânes posés sur socles, intitulés, en 1985 *L'art mol et raide ou l'épilepsisme sismographe pour têtes épilées : Mini Male Head coiffée du grand Mal laid comme une aide minimale*.

². Li Yonghin, en 2001, intitule *Faces* une capture vidéo de son visage qui, la nuit, le fait apparaître en tête de mort et, le jour, lui redonne chair et apparence.

³. Cf. notre prochain paragraphe 232.

⁴. Sam Taylor, en 2003, intitule *Steel life* une vidéo mettant en scène un plat de fruits à toutes les étapes de son pourrissement.

⁵. Joël Peter Witkin, en 2004, intitule *Catrina* la photo d'un buste-squelette paré d'un voile et d'une couronne de mariée et portant un bouquet de roses.

⁶. S. Chavanis, in carnets d'artiste tenus depuis 1992, propos recueillis par F. Monnin.

⁷. J. Darriulat, in Conférence "Vanité de la peinture et peinture de vanité", op.cit.

projet"¹.

Damien Hirst de son côté, collectionneur d'art à ses heures, avoue que la mort le préoccupe personnellement : "Le collectionneur pense à sa propre mort. Je pense à ma propre mort"². Ce serait aussi dans cet esprit, dans le but de mettre en scène l'impuissance de l'argent face à la mort, qu'il aurait réalisé, en 2007, *Love of God*, crâne en platine serti de... 8601 diamants, dont les financeurs sont sans doute davantage à blâmer encore que le plasticien lui-même.

Et si l'on s'en réfère à Henri Cueco, écrivain et plasticien concerné par les vanités contemporaines, ses propos attestent à la fois de sa conscience de la tragédie humaine et de l'impératif de création qui s'offre à lui : "Je crois que la Vanité est profondément matérialiste par son rapport à la durée, à la transformation, même si cette célébration de l'incroyance est douloureuse à vivre. Et c'est pourquoi la banalité des Vanités est proche du tragique : il n'y a qu'un seul dénouement au problème qu'elle pose, (...) il y a dans ce motif des Vanités une tentative laïque d'en finir avec la démarche du symbolisme religieux". C'est par ailleurs la présence de la mort dans la peinture, même symbolisée sous forme de crâne, qui, selon lui, a toujours éloigné "le risque du décoratif gratuit" et a pu servir de "contre-pied aux interprétations savantes et à la fonction de la peinture".

S'il y a, en outre, "délectation romantique", voire "mélancolique" dans le geste de peindre, elle est la part de perversité de toute peinture dans laquelle plaisir et douleur à peindre ne s'excluent pas l'un, l'autre"³. Car il ne faut pas, selon lui, prendre tellement au sérieux ce thème des Vanités qu'on oublie la part de "jubilation esthétique proche de la comédie burlesque" qui accompagne tout geste créateur⁴, ou qui nous fait oublier que "l'art contemporain doit faire rire"⁵.

Il fallait de toute façon une solution à cet effondrement des valeurs propres à notre vingtième siècle occidental, une solution radicale et en même temps expérimentale dans la mesure où, "entre le sujet et le réel s'est ouvert une faille, une béance, une étrangeté radicale, une dés-adhérence de soi à sa propre vie, une errance qui nous met dans une situation poétique... poésie non d'une perte qui nous rendrait malheureux, désespérés et nostalgiques mais d'une désaffection qui nous aurait donné cette distance nécessaire de soi à soi, cet espace de liberté dont les artistes d'aujourd'hui se saisissent pour un art dont la

¹. S. Chavanis, interviewé par Françoise Monnin, au cours d'un entretien téléphonique du 3 octobre 2006.

². D. Hirst, interviewé le 7/9/08 par Valérie Duponchelle, pour *Le Figaro*.

³. H. Cueco, Extraits d'un entretien avec Evelyne Artaud, mai 1999.

⁴. *Ibidem*.

⁵. Ben, interviewé par R. Manzoni, le dimanche 6/6/10, à 10h30 sur *France Inter*.

création, au-delà des formes nouvelles, se trouve dans la manière d'habiter l'œuvre de cette inquiétude fondamentale de l'être que l'artiste nous révèle"¹.

Aussi sommes-nous invités à regarder les réalisations de plasticiens contemporains tels que Gérald Richter, Ricky Swallow ou Gérard Titus-Carmel, non pas tant comme œuvres éducatrices et moralisatrices que comme pures productions d'une *poiësis* contemporaine.

2.3. La vanité : une *poiësis* contemporaine

2.3.1. Les crânes de Gerhard Richter

Pour Gerhard Richter, artiste allemand né en 1932, la thématique du crâne et de la mort est dans la ligne même de l'histoire de l'art, comme en attestent ses propos mêmes : "L'art a toujours eu un lien avec la détresse, le désespoir, le désarroi (je songe aux crucifixions du haut Moyen-âge jusqu'à Grünewald, mais aussi aux portraits de la Renaissance, à Mondrian ou à Rembrandt, à Donatello et Pollack). C'est un aspect que nous négligeons souvent en extrayant les éléments formels et esthétiques pour les isoler."².

C'est en peintre de son temps qu'il défend notamment l'impossible séparation entre forme et contenu d'une œuvre picturale, dans sa série de 1975 intitulée *Graue* (gris, en allemand), comme dans les tout premiers monochromes du XXème siècle. Aussi ajoute-t-il : " Nous cessons alors de voir le contenu dans la forme et considérons la forme comme un contenant (comme une belle enveloppe faite avec talent) et un complément qui vaut la peine d'être examiné. Pourtant le contenu n'a pas de forme (comme un vêtement dont on peut changer) mais est forme (qui ne peut pas être interchangeable)"³.

Mais s'il récuse la filiation entre les vanités du XVIIème siècle et son œuvre, il n'en conteste pas pour autant l'esthétique lorsqu'il affirme que "les anciennes œuvres d'art n'ont pas vieilli, elles sont actuelles. Tant que nous les aurons au sens le plus large du terme, et que nous ne les ferons pas rivaliser avec des équivalents, nous n'atteindrons ni ne dépasserons leur niveau qualitatif. Leur présence rend l'autre art nécessaire, celui que nous produisons actuellement, qui n'est ni meilleur ni pire, mais doit être différent"⁴. C'est sans doute la raison pour laquelle il choisit parfois des éléments formels traditionnels, tels le crâne ou la bougie, pour les ériger en sujets uniques de ses toiles comme dans ses *Schädel*

¹. E. Artaud, *Vanités contemporaines*, éd. Cercle d'art, Paris, 2002.

². G. Richter, *Ecrits*, notes 1982-83, éd. Presses du Réel, coll. Ecrits d'artistes, Dijon, pp. 115-116.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*.

mit Kerze (1983), signifiant, en français, *Crânes avec bougies*. L'artiste refuse en effet les séductions de la nature morte et l'on ne saurait trouver, dans son œuvre, d'autres signes de dépérissement des biens terrestres tels que gloire, beauté et richesse, mais la seule représentation d'une mort continuée, intemporelle.

Il semble par ailleurs que, dès lors que le symbole du crâne se trouve figuré par l'art, et quelle que soit l'époque concernée, il s'agisse bien d'une forme de critique de l'apparence, ainsi qu'en témoignent ses propos mêmes : "Illusion ou mieux, apparence. L'apparence est le thème de toute ma vie (ce pourrait être le sujet du discours d'accueil des débutants aux Beaux-Arts). Tout ce qui est, semble-t-il, visible parce que nous percevons l'apparence qui en est le reflet. Rien d'autre n'est visible".¹ Et l'artiste joue encore de ces apparences lorsqu'il nous amène, à propos notamment de ses *Portraits* (1971-72) à nous demander s'il s'agit d'une peinture ou d'une photographie d'une part, et ce qui se cache derrière leur flou d'autre part. De même que les vanités traditionnelles mettaient parfois en question la peinture elle-même, Gerhard Richter, à l'instar d'Andy Warhol dans les années cinquante, interroge ici le statut de l'image aujourd'hui, à l'ère de la photographie et de la reproduction en série, en même temps qu'il se joue de la lisibilité du modèle.

Or, mettre en question l'apparence, est-ce faire œuvre de moraliste ? Vladimir Jankelevitch nous répondrait que "méditer sur l'apparence, qui est mélange d'être et de non-être, c'est implicitement méditer sur la mort"². Mais la question reste intacte : méditer sur la mort, est-ce se comporter en moraliste ? Gerhard Richter, nous l'avons évoqué, n'est pas sans ignorer la tradition artistique des vanités et ses finalités. Mais il choisit d'en montrer des éléments caractéristiques -le crâne, la bougie- de manière totalement épurée, sans y adjoindre, par exemple, la représentation de riches costumes ou d'objets liés aux plaisirs des sens.

On ne peut donc s'empêcher de voir dans cette œuvre de Richter un *memento mori* contemporain, mais qui ne renverrait que de manière métonymique à l'inéluctable perte des plaisirs qui nous guette. Alors que la vanité traditionnelle faisait appel à la représentation et à la métaphore dans le but de transmettre un sens moral, directement lisible à partir de la disposition conventionnelle des objets ou des symboles utilisés, la présentation pure et simple d'un crâne chez Richter fait de cet objet "le témoin privilégié de l'expérience du temps et de la mort" à partir duquel le spectateur doit déduire sa propre signification et

¹ G. Richter, notes du 20 novembre 1989.

² V. Jankelevitch, *La Mort*, op. cit., pp. 58-59.

élaborer sa propre philosophie¹.

L'objet crâne, comme partie du tout de la mort, nous conduit donc inéluctablement à nous interroger sur notre finitude, comme marque de notre propre temporalité. Si nous suivons la piste que l'artiste nous indique en nous présentant, -en bas de la photographie de 1983 intitulée *Schädel*- le crâne sur son profil droit, cette destinée-là semble aussi infinie qu'arreligieuse puisque celle du croyant doit le conduire à la réincarnation, à l'identique ou sous une autre enveloppe charnelle, mais en aucun cas sous la forme définitive d'un squelette ! C'est même, rappelons-le, la raison qui explique l'absence de représentations de la mort avant le XIII^{ème} siècle !

Or, la figuration de ce crâne tourné vers l'avenir puisqu'il occupe la partie gauche de l'œuvre en laissant béante sa partie droite, fait, là encore, la part belle à la question de l'éternité de ce reste humain. Il s'agit donc bien ici d'une interrogation sur la brièveté de la vie humaine et, par voie de conséquence, sur l'angoisse que peut représenter cette ultime et définitive perspective corporelle. Sans parler alors de moralisme véritable, cette œuvre met néanmoins en scène l'un des effets de la conscience de son auteur, soit celle de sa finitude. Or, aborder le thème de la mort de manière aussi réaliste, à une époque et dans une culture qui tentent d'évincer sa réalité même, peut aussi être entendu comme la transgression d'un tabou et attester, par ce fait, de la vitalité de son statut moral. En outre, ce choix d'une esthétique épurée au maximum est propre à une *poiêsis* proprement contemporaine, comparée par exemple à *Vanité aux portraits* de David Bailly (1620). Toutes cependant contribuent à donner à penser le néant, telles les œuvres de Ricky Swallow, autre plasticien contemporain.

2.3.2. Les crânes de Ricky Swallow

Mise en scène de l'apparence et de l'essence du tragique chez Richter, la mort l'est aussi chez Ricky Swallow : ce thème du crâne ou du squelette comme objet artistique est en effet maintes fois repris par cet artiste contemporain. Dans l'œuvre intitulée *Younger than Yesterday* (2006) par exemple, c'est un crâne dépourvu de la plupart de ses dents qui est figuré, en même temps que différents coquillages fossilisés sur ses parois osseuses mêmes. L'allusion à la temporalité spécifiquement humaine semble limpide ici et fait contraste avec celle du fossile justement, dont la durée de vie se chiffre davantage en millénaires qu'en siècle.

¹. M.C. Lambotte, introduction *Les Vanités contemporaines*, op. cit., p. 47.

Et dans son œuvre de 2003 intitulée *The exact dimension of staying behind*, qui nous présente un squelette humain assis sur une chaise, la signification de l'œuvre est rendue encore plus intelligible par son titre, que l'on peut traduire par "la véritable raison qui consiste à demeurer en retrait", dans une formulation française évidemment moins synthétique. Mais ce titre, effectivement, fait de l'œuvre un *memento mori* contemporain et explicite, un rappel à l'ordre métaphorique -ou plutôt d'ailleurs métonymique- à l'encontre de toute démonstration de puissance humaine.

Every thing is nothing est également une œuvre qui, par son thème seul, évoque les vanités classiques. Il s'agit en effet d'un crâne réalisé en jélutong laminé, une sorte de résine epoxy, posé sur son profil droit et coiffé d'une espèce de bonnet phrygien portant, en sa partie frontale, la simple inscription "Adidas", accompagnée de son logo. Or de cette œuvre de Ricky Swallow réalisée en 2003, qui ne montre qu'un crâne, pourvu néanmoins de toutes ses dents, il est irrésistible de tenter une interprétation.

En ce qui concerne d'abord la position de l'objet, le fait qu'il soit couché plutôt que représenté debout, comme la plupart des crânes historiques, n'est pas sans évoquer l'idée d'une chute, malgré l'intégrité et la jeunesse des mâchoires que nous venons de signaler. Or de quelle chute s'agit-il ? De celle d'un (jeune) homme d'aujourd'hui assurément, qui sans doute aimait à se parer de ce signe de "modernisme conventionnel", si l'on ose l'oxymore, et de réussite sociale aussi, dans la mesure où les vêtements de (grande) marque ont un coût notoire. Car porter, de son vivant, des vêtements signés Adidas c'est, dans la société occidentale du XXI^{ème} siècle, veiller à son *look*, c'est montrer qu'on est à la mode, qu'on est *in* ou "branché". Or, le crâne de cet hypothétique jeune homme gît à terre, bien que revêtu de ce signe distinctif : quels que soient donc l'apparence physique et le style vestimentaire que l'on a affichés de son vivant, la destinée humaine est la même pour tout un chacun. Du plus traditionaliste au plus moderniste, chacun est amené à mourir.

Il est même probable que l'auteur de cette œuvre se soit inspiré du slogan publicitaire de la marque pour mieux la déjouer, faisant du "*Adidas : Impossible is nothing*" un "*every thing is nothing*". La traduction littérale ici n'est donc plus que "tout est vanité" ou que "l'homme doit se souvenir qu'il est mortel" mais que "toute chose au fond n'est rien", mais le message reste bien le même. Lorsque ce slogan-titre accompagne la représentation d'un crâne, on ne peut qu'y lire, évidemment, une critique d'un certain mercantilisme pratiqué par la marque Adidas, doublée d'un rappel de notre finitude et du caractère vain de tout symbole de puissance humaine.

Cela n'invalide donc pas notre hypothèse d'un message moraliste contemporain,

destiné peut-être particulièrement, mais pas exclusivement, à une certaine jeunesse particulièrement sensible aux effets de mode et, bien sûr aussi, à leurs parents qui n'hésitent pas à s'endetter pour permettre à leurs adolescents la satisfaction de leur plus grand désir, à savoir celui d'intégrer le groupe des adeptes de cette mode spécifique pour mieux s'y fondre. Ces comportements relèvent essentiellement d'une jeunesse par essence en quête d'identité, mais aussi souvent élevée dans la précarité et, par voie de conséquence, en révolte comme pourrait le laisser entendre la coiffe du révolutionnaire du XVIIIème siècle et la marque des esclaves antiques. Cette œuvre enfin, que nous oserons qualifier de vanité tragi-comique, semblerait donc donner raison à Gerhard Richter pour qui "l'art est la plus haute forme de l'espoir", ou à Gérard Titus-Carmel, dont l'œuvre a, entre autres, enthousiasmé le philosophe François Dagognet.

2.4. L'art conceptuel de Gérard Titus-Carmel selon François Dagognet

Dès les années 1969 déjà, Gérard Titus-Carmel se montre intéressé par le thème des Vanités, dans son œuvre intitulée *La grande bananeraie culturelle* particulièrement. Bien qu'il ne s'agisse pas de vanité aussi expressément annoncée que dans ses *Memento mori* de 2001 par exemple, l'artiste nous donne alors à voir une œuvre que l'on peut qualifier de vanité contemporaine : celle-ci est constituée de cinquante-neuf bananes en matière plastique, parfaitement identiques, disposées sur des petites consoles de bois laqué blanc, ainsi que la soixantième, vraie celle-là, dont elles sont la copie. Or le nombre des bananes artificielles pourrait consister à montrer, en quelque sorte, leur supériorité numéraire et, pourquoi pas, la primauté de la copie inaltérable sur le modèle périssable. Pour François Dagognet effectivement, on peut d'abord y voir "une glorification du fruit artificiel (...) (et même) une leçon anti-platonicienne".¹ Il ne s'agit plus, en effet, de refuser la copie au motif qu'elle est mensongère, mais plutôt de la célébrer en ce qu'elle incarne l'immobile, l'incorruptible et l'intemporel.

Pourtant, ajoute le philosophe, il faut sans doute tirer une autre leçon de cette œuvre, car ce sont bien ces cinquante-neuf fausses bananes qui, évidemment, relèvent de la tromperie, puisque si "la quantité se borne à redoubler l'être (elle) ne saurait le constituer"². Il s'appuie pour cela -comme Arman pourrait tout aussi bien le faire pour justifier ses *Accumulations-*, sur *La Monadologie* de Leibniz pour qui "il faut que chaque monade soit

¹ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 15.

² *Ibidem*.

différente de chaque autre, car il n'y a jamais dans la nature deux êtres qui soient parfaitement l'un comme l'autre"¹. Or si l'être n'est pas défini par la quantité, celle-ci ne saurait donc nous confondre en nous laissant accroire que le fruit irréel mérite notre admiration.

Nous ne serons par ailleurs pas excessivement surpris de voir le biologiste François Dagognet opter pour l'apologie de l'objet naturel, en dépit, ou plutôt grâce à ses facultés de décomposition. Car à ces cinquante-neuf bananes de plastique manque "l'essentiel, l'organicité, la chair même qui entraîne comme conséquence sa fragilité"². Ces soixante objets au total posent en effet, à leur manière, un "problème physique et métaphysique majeur, celui de la substantialité et surtout du critère grâce auquel on reconnaît cette dernière"³. Car si la substance est habituellement ce qui subsiste, à la différence des "accidents, contingents, passagers (et) périssables", on assiste ici à un effet de "retournement (...) (où c'est) le faux qui demeure (...) et qui semble pouvoir revendiquer seul la présence ontologique (la substantialité même)"⁴.

La solution réside donc dans le fait, non pas de "confondre l'être avec ce qui disparaît", mais de prendre en considération deux sortes d'êtres possibles : ceux "qui se définissent par leur fixité (les êtres ou les corps matériels), puis les autres, les vivants ou leurs fruits, par lesquels les vivants se prolongent"⁵. Il faut alors rechercher la constance, "non plus dans le particulier, (mais) seulement dans le genre"⁶. Et si les bananes en plastique retiennent d'abord notre attention par leur inaltérabilité, nul ne saurait leur attribuer le critère de véracité biologique qui, incontestablement nous frappe à la vue de la banane vraie.

C'est alors davantage "l'inertie mortelle"⁷ qui caractérise la série des 59 simulacres de fruits que le vivant dans son aspect générationnel. D'ailleurs le philosophe avoue, s'appuyant sur le botaniste Gaston Bonnier⁸, que les pommes et les poires auraient, mieux que les bananes, pu illustrer son philosophème puisqu'en ce qui concerne ces dernières, "les graines sont généralement avortées" alors que les pépins de pommes ou de poires, eux, sont "enfouis à l'intérieur du fruit (et) attendent sa putréfaction (permettant d'assurer) sa

¹. G. W. Leibniz, *Monadologie*, 1840, éd. Delagrave, 7ème éd., Paris, 1980, par. 8, pp. 144-145.

². F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 16.

³. *Ibidem*, p. 17.

⁴. *Ibidem*.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

⁷. *Ibidem*, p. 18.

⁸. G. Bonnier, *Cours de botanique*, par. "Les Musacées", éd. Librairie générale de l'enseignement, Dijon, 1926, pp. 1191-1192.

continuité"¹. Cette interprétation pourtant, bien que pour le moins convaincante, mérite encore quelques précisions.

Pour l'auteur, l'exemple de *La grande bananeraie culturelle* est l'occasion de "forger une épistémologie ontologisée"². Or s'il reconnaît que les deux termes ont rarement été mis côte à côte, il en défend néanmoins l'union car, à son sens, seule la science est capable de mettre à jour "l'en soi" de la matière, l'essence ou la composition du réel, grâce aux instruments dont elle dispose pour attester de la validité de ses résultats.

C'est donc tout autant en scientifique -ce qu'il est effectivement- qu'en philosophe avéré, qu'il peut interroger le réel et parvenir à nous convaincre en nous permettant de mettre le doigt sur un point de continuité/rupture entre l'art contemporain et celui qui l'a précédé : si la peinture de vanité traditionnelle évoquait, déjà, le caractère périssable du vivant, dans ses représentations figuratives, la vanité contemporaine, elle, montre clairement le dépérissement, elle le met en scène, le présente littéralement, comme nous avons pu le voir avec *Robe de Chair*³ ou avec cette œuvre intitulée *La grande bananeraie culturelle*. Et c'est même sans doute cette mise en scène qui, suivant le fil de la dégradation organique, conduit à la vision de l'abject et à son potentiel rejet, ou alors à la contemplation, en temps réel, de la métamorphose dont la nature est capable.

Avec *Hommage à Arcimboldo* de Fabrice Hybert, c'est aussi le thème de l'organique périssable qui apparaît, après quelques jours d'exposition, alors que la première impression que l'on a de l'œuvre relève davantage d'une esthétique de la nature, comme thème artistique éternel, qu'il s'avère également possible d'interroger à travers l'exemple contemporain du *Land Art*.

3. Le Land Art comme nouvelle esthétique de la nature

3.1. Aux origines du Land Art

Si l'on en croit l'*Encyclopédie de l'Art* : "ce terme apparaît en 1969 pour désigner les actions visant à utiliser ou à transformer un lieu naturel, généralement à grande échelle, en tant que développement de thématiques conceptualistes"⁴. Il s'agit, non pas d'un mouvement artistique, mais davantage d'un "moment exemplaire en ce qu'il se situe à la

¹ F. Dagonnet, *Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 18.

² *Ibidem*, p. 19.

³ Cf. par. 1221.

⁴ L. Felici, *Encyclopédie de l'Art*, éd. Le Livre de Poche, coll. Pochothèque, Garzanti, Paris, 2000, p. 538

charnière du modernisme et de ce qui l'a contesté, combattu, voire remplacé"¹ visant à utiliser la Nature comme médium artistique d'une mise en question théorique et idéologique principalement issue du minimalisme américain.

Dans ces années 1960 en effet, les débats sont particulièrement animés aux États-Unis, et principalement à New-York, centre incontesté du marché de l'art mondial et foyer d'une effervescence intellectuelle et artistique qui s'explique par une indispensable mise en perspective historique². Car, pour comprendre ce moment artistique qu'est le *Land Art*, il est nécessaire de s'intéresser à un certain nombre de faits tels que la constitution, vingt ans auparavant, de l'École de New-York issue de l'expatriation d'artistes européens qui fuient la guerre.

Aussi Joseph Albers, victime de la fermeture du *Bauhaus* par les nazis, est-il recruté, en 1933, comme Directeur du *Black Mountain College*, en Caroline du Nord, où il poursuivra la pédagogie du *Bauhaus*. Il y enseignera notamment le *happening* -ou théâtre d'improvisation faisant intervenir la participation des spectateurs- déjà initié par Marcel Duchamp, dès 1915, puis par Dada au Cabaret Voltaire à Zürich, ainsi qu'au cours des soirées *Bauhaus*, entre 1919 et 1933. Il y côtoiera notamment John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, qui seront, en 1952, à l'origine du premier *Happening* new-yorkais intitulé *Theater Peace*, ainsi que de l'émergence de *Fluxus*, mouvement créé en 1961 par George Maciunas, à New York également. Walter de Maria et Robert Morris seront, eux, adeptes de Fluxus, alors que Robert Smithson se mêlera au mouvement de la *Beat Generation*.

Or c'est ce métissage culturel, entre culture d'origine européenne et contre-culture américaine *Beats*, qui va donc nourrir l'esprit futur du *Land Art*, ainsi que l'ouverture d'une galerie par Peggy Guggenheim, permettant, dès 1942, l'exposition des plus renommés des artistes européens, ainsi que de la jeune génération new-yorkaise. Ces artistes s'inspirent généralement de la conception surréaliste, révolutionnaire en son genre, selon laquelle la création doit s'approcher le plus possible de l'automatisme et s'intéresser davantage à l'acte de conception qu'à celui de réalisation. Celui-ci donnera alors lieu à *l'Action Painting* de Jackson Pollock, mais aussi à des œuvres dont toute forme est bannie, avec des artistes tels que Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Mark Rothko, assurant la victoire de l'expressionnisme abstrait contre le formalisme de l'abstraction géométrique de

¹ G. A. Tiberghien, *Land Art*, éd. Carré, Paris, 1993.

² E. Landais, "Land Art et lieux", à propos du livre de Tiberghien, in *Le Courrier de l'Environnement*, N° 24, Avril 1995.

Piet Mondrian notamment.

Ce sont, en outre, ces jeunes artistes new-yorkais que Clément Greenberg¹ soutiendra en formulant sa théorie du modernisme, consistant "à utiliser les méthodes scientifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, non pas dans un but de subversion, mais dans le but de l'enchâsser toujours plus profondément dans son domaine de compétence propre"². Dans la mesure pourtant où, pour juger d'une œuvre d'art, il s'agit de définir des critères de jugement internes, totalement détachés de la société et même des commentaires des artistes sur leurs intentions, c'est cette conception normative d'un art "pur" qui va déclencher, entre autres, un mouvement de contestation artistique appelé minimalisme, donnant ensuite naissance au *Land Art*.

Contre ce carcan moderniste en effet, ne peut naître qu'une vague de réaction postmoderniste, défendant avec ferveur l'irruption du langage dans le champ esthétique et expliquant notamment le rapprochement entre art conceptuel et artistes du *Land Art*, illustré par l'exemple de Robert Morris et Robert Smithson qui ont fait de leurs textes des éléments constitutifs de leur œuvre. Et c'est précisément cette dimension du discours et des propos tenus sur les créations contemporaines qui constitue, le plus souvent, une difficulté de réception pour les gens qui ne sont pas dans le paradigme de l'art contemporain !

Cette approche postmoderniste constitue par ailleurs une magistrale remise en question de l'œuvre comme objet de jouissance esthétique et manifeste un intérêt décuplé pour "l'art qui se fait plutôt que (pour) l'art fait"³, dans la ligne même du surréalisme. L'objet artistique sera donc dénué de toute valeur plastique ou décorative, à l'encontre même de la "tradition humaniste, formaliste et représentative gréco-occidentale"⁴ déjà condamnée par Dada. Cet art se voudra évidemment aussi en totale rupture avec l'institution muséale, donnant lieu à de nouvelles et multiples formes artistiques, méritant davantage d'être qualifiées de tendances ou d'expériences que de mouvements à proprement parler et mettant en question, pour la plupart, l'idée de durabilité. C'est pourquoi les machines de l'exposition *Meta-Matics* (1959) de Jean Tinguely seront vouées à s'auto-détruire.

Et c'est pourquoi la création artistique prendra, le cas échéant, l'allure d'installations éphémères, de *happenings*, ou encore de performances d'artistes n'impliquant pas nécessairement le public. Elle pourra également se traduire par des informations, sous

¹. Cf. par. 132.

². E. Landais, "Land Art et lieux", op. cit.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*.

forme de productions qui ont pour seul support des moyens technologiques tels que photos, vidéos ou films sans vocation esthétique, mais dont la seule finalité est d'informer le spectateur d'une démarche artistique tout en mobilisant son imagination. Elle pourra enfin rejoindre les expériences du *Land Art*, dont on doit le terme à Walter de Maria et qu'il nous faut maintenant tenter de mieux définir.

3.2. Qu'appelle-t-on Land Art ?

Les autres fondateurs se nomment Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Richard Long et Dennis Oppenheim. Tous ces artistes travaillent *in situ*, c'est-à-dire sur des sites, naturels ou citadins et ils sont à l'origine d'œuvres désignées par le terme d'*Earthworks* (terrassements), dont le médium est la terre elle-même, qu'elle soit "malmenée, labourée et creusée, entassée et empilée, aplanie, arrondie (ou) tranchée"¹. Le *Land Art* désigne ainsi, comme son nom l'indique, toutes les réalisations qui engagent le *land* : l'espace rural ou urbain. Et ce qui constitue sans doute le plus grand argument en faveur du rattachement du *Land Art* au postmodernisme est précisément cette relation particulière au site qui, "si elle concerne assez généralement toute la statuaire moderne (...) représente l'un des éléments spécifiques du "champ élargi"².

Cette fonction du site est donc étroitement liée à celle de l'œuvre, comme le précise Carl André : "un site, ou un lieu, est un endroit dans un environnement, qui a été altéré de manière à rendre l'environnement et les qualités particulières de l'œuvre"³. Si l'on en croit le philosophe Gilles Tiberghien, le site n'est pas tant un lieu qu'un non-lieu, dans la mesure où c'est lui qui permet de voir ce qui n'est pas lui. De la même façon que le paysage a d'abord désigné, non le décor campagnard mais une espèce de tableau et que, donc, la reproduction a précédé l'original, c'est ici "la création de l'œuvre qui précède *ipso facto* le site et définit une relation d'appartenance réciproque"⁴.

Implantées en dehors des lieux artistiques habituels, les œuvres du *Land Art* sont, par ailleurs, généralement invisibles pour le public, si ce n'est par le moyen de films, photographies, cartes ou textes explicatifs. Car, plus que par leur caractère éphémère, c'est davantage en raison de leur éloignement géographique et du gigantisme d'un site que l'œil humain ne peut y accéder. Les œuvres du *Land Art* en effet sont en général durables, à

¹. G. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., rabat de la première de couverture.

². R. Krauss, "Sculpture in the expanded field", trad. Jean-Pierre Criqui, in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Paris, 1993.

³. G. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., (cité in).

⁴. *Ibidem*.

l'exception par exemple de *Spiral Jetty*, œuvre de Robert Smithson créée en 1970 et aujourd'hui ensevelie dans l'eau du Grand Lac salé. Et lorsque ce sont les œuvres de Christo qui sont éphémères, elles sont voulues comme telles puisque "l'urgence d'être vu est d'autant plus grande que demain tout aura disparu... Personne ne peut acheter ces œuvres, personne ne peut les posséder, personne ne peut les commercialiser, personne ne peut vendre des billets pour les voir... Notre travail parle de liberté"¹.

Elles sont donc conçues comme temporaires car c'est précisément ce caractère qui leur donne plus d'énergie et qui intensifie les réactions du public. Hans Haake ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'il cherche à "faire quelque chose qui éprouve l'environnement et réagit face à lui, qui change, n'est pas stable (et) fait faire l'expérience du temps au spectateur"². Il serait même tentant de voir, dans cette mise en scène de l'éphémère, une forme de réaction à l'insoutenable sentiment de finitude qui habite l'homme en cette ère de la fin des croyances, une sorte de recherche de "réparation (instaurée grâce à une) relation empathique avec la nature"³ comme pourraient en attester ces propos de Richard Long : "L'impermanence d'un travail nous rapproche de la brièveté de toute existence et le rend ainsi plus humain"⁴.

C'est en tout cas dans cette ligne que travaille Andy Goldsworthy, qui, depuis une quinzaine d'années, utilise des matériaux naturels tels que glace, neige, feuilles d'érable ou de chêne et fleurs de pissenlits pour réaliser des œuvres qu'il laisse se dégrader en n'en conservant que leur trace photographique dans le but, non pas d'imposer sa marque sur le paysage, mais de manifester, même brièvement, un contact harmonieux avec le monde de la nature. C'est ainsi qu'il réalise, le 12 janvier 1987, ses *Stalactites de glace* et, le 29 août 1987, en Angleterre toujours, ses "*Feuilles d'iris agrafées entre elles par des épines remplies en cinq endroits par des baies de sorbier/attaque des poissons en dessous/difficile de conserver toutes les baies becquetées par des canards*".

Cette œuvre éphémère, dont il reste une trace photographique, accompagnée, comme nous venons de le voir, d'une restitution succincte du procédé engagé consignée dans ses *Carnets*, met en scène de longues feuilles d'iris, sectionnées à la base de manière rectiligne et constituant donc de longs triangles vert émeraude, disposées ensuite sur un plan d'eau calme et s'entrecroisant de manière géométrique. Il reste alors à l'artiste le choix de placer,

¹. cités in wikipedia.org/.../Christo_et_Jeanne-...

². A. M. Parcelier, *Nature et Art Contemporain*, crdp-strasbourg.fr/.../nature.htm.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, (cité in).

à l'intérieur d'un pentagone et de quatre quadrilatères irréguliers, des petites baies de sorbier de couleur rouge vermillon. L'ensemble, constitué de deux couleurs complémentaires et de trois figures géométriques distinctes -soit les quadrilatères, les triangles et les sphères que représentent les baies- produit alors un effet éclatant et incite l'artiste à se justifier de l'allure antinaturelle des formes qu'il a construites *in situ* : "Je me rends compte qu'il est arrogant de considérer que l'homme est l'inventeur de la géométrie. En ce qui concerne mes propres travaux, il me semble que la géométrie s'y trouve au même degré que dans la nature (...) je suis toujours décidé à révéler la richesse cachée d'endroits apparemment très humbles"¹.

Ces artistes en effet ne choisissent pas tous de réaliser ce que Jean-Paul Brun nomme des "œuvres-sites-monuments", qui usent des moyens technologiques les plus modernes de l'époque, tels que bulldozers, tirs de mines, hélicoptères, ingénieurs et informatique pour s'installer, entre 1969 et 1974, dans les déserts du sud et de l'ouest américain. Il s'agit alors des œuvres de Michel Heizer (*Double Negative*) et Robert Smithson (*Amarillo Ramp*), mais aussi de Walter de Maria (*Lightning Field*), Nancy Holt (*Sun Tunnels*), Charles Ross (*Star Axis*) ou James Turrell (*Roden Crater*).

Pour Dennis Oppenheim, Richard Long ou Jan Dibbets au contraire, il ne s'agit pas d'agresser la terre mère, puisque ce dernier, notamment, "aura accompli une sorte de cercle complet, de la peinture -qu'il a pratiquée à ses débuts- au *Land Art*, pour revenir, en passant par l'anamorphose, à la peinture, par le seul fait de se servir de l'appareil photographique presque à la manière d'un pinceau"². Dennis Oppenheim, de son côté, joue avec un scooter des neiges le long de la frontière américano-canadienne, dans le Maine, en matérialisant des fuseaux horaires dans son œuvre intitulée *Time Line*, dont il ne reste que des films et photos... dès la fonte des neiges. De même, lorsque Richard Long produit, en 1967, *A line Made by Walking*, c'est la photographie qui restitue la trace de la marche qu'il a faite dans un champ, justifiée en ces termes : "L'appellation *Land Art* est une expression américaine (...) Cela veut dire des bulldozers et de grands projets (...) J'essaie d'utiliser la terre avec respect, probablement de la même façon que les Indiens d'Amérique avant l'arrivée des Blancs".³

¹ A. Goldsworthy, (cité in) C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, éd. Flammarion, Paris, 1994, p. 144.

² C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, op. cit. p. 67.

³ C. Gintz, "Richard Long : la vision, le paysage, le temps", interviewé pour *Art Presse*, n° 104, Juin 1986, Paris, p. 8.

Or cette approche, radicalement différente de celle que pratiquent certains de leurs contemporains, atteste de la "rencontre des cultures américaines et européennes sur le sol d'une nation déjà métissée par des parfums d'Afrique, des saveurs d'Orient et d'esprit amérindien"¹ en rendant parfaitement compte de l'identité culturelle de chaque branche. Si la branche européenne, en effet, "qui n'a plus de terres vierges à conquérir depuis des siècles, travaille, à l'instar des Indiens avant la conquête de l'Ouest, à vivre en harmonie avec la terre-mère (...) la branche américaine dont le paradigme contre-culturel fondé sur les valeurs du mythe de la *wilderness* et du *Pionnier* sur la *Frontière* (a) conduit les artistes, dans une nouvelle conquête, à soumettre les déserts de l'Ouest à l'art et à marquer la nature de son sceau"².

Reste à examiner si cette nouvelle esthétique de la nature constitue ou non une forme de renaissance de l'art paysager du XIX^{ème} siècle, ou encore si elle mérite davantage l'appellation "d'art écologique" que de "nouvelle esthétique de la Nature".

3.3. Art paysager, Art écologique ou nouvelle esthétique de la Nature ?

3.3.1. Un art paysager ?

Pour que l'art paysager puisse naître, il avait fallu d'abord que les sociétés regardent davantage les choses et les gens que Dieu, permettant, à terme, de constater que "le paysage est la rançon visuelle d'une dé-symbolisation du Cosmos"³. Il fallait ensuite que ne se ressente plus aussi cruellement le besoin de chercher dans la nature de quoi assurer sa subsistance quotidienne, un peu comme si un minimum de bien-être était nécessaire au bonheur de voir, ou comme si "la posture descriptive (supposait) un œil libéré des servitudes de la main"⁴.

De plus, le paysage ne pouvait émerger que de conditions géographiques et climatiques spécifiques et variées, autorisant le constat suivant, dès la fin du XX^{ème} siècle : "l'art est né en Europe septentrionale, un maximum de diversité dans un minimum d'espace ; le visuel est né en Amérique, minimum de diversité dans un maximum

¹ J.P. Brun, *Le Land Art*, p. 8, texte écrit pour son intervention à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne lors du colloque "Esthétique de la nature, figures de la nature dans l'art" du 22 novembre 2003 sous la direction de Dominique Château, et distribué lors de sa conférence à Besançon d'Octobre 2007.

² *Ibidem*.

³ R. Debray, *Vie et Mort de l'image*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1992, p. 269.

⁴ *Ibidem*.

d'espace... Warhol est partout chez lui !"¹. Enfin, il semble notoire que l'on ait assisté à l'émergence simultanée du paysage, du portrait et de l'autoportrait -comme genre indépendant il s'entend- dans la nécessité de "penser le tableau comme le dehors du dedans et le dedans du dehors "². C'est dans le même esprit d'ailleurs que Théodore Rousseau aurait "créé l'art nouveau de montrer en quelque sorte le vif de la nature humaine en contact immédiat avec la nature extérieure"³ ou que Cézanne aurait conçu que "la nature est à l'intérieur".

Pour qu'ensuite l'art paysager disparaisse en tant que tel, il fallait notamment des conditions technologiques telles que l'apparition du daguerréotype dont l'inventeur, peintre paysagiste de formation, a permis l'initiation au goût de la technique photographique. Dès lors en effet qu'il a été possible de réaliser des photographies en couleur, les peintres ont pu délaisser la représentation figurative des paysages et seules des représentations plus abstraites telles que, par exemple, *Figure au bord de la mer* (1952) de Nicolas de Staël, ont pu continuer à s'imposer.

Il fallait également des conditions historiques telles que l'art ose envisager, pour la première fois, la remise en question de la *mimêsis* et l'abandon notamment de la peinture sur le motif. Si l'on en croit le professeur d'arts plastiques Philippe Guyot : "parler du paysage au XXème siècle, c'est d'abord constater son absence, sa mise à sac ou sa réduction à une écriture géographique, car changer le monde c'est, pendant ce siècle court, avant toute chose, l'amputer du paysage, révoquer la nature"⁴. Le XXème siècle est, en effet, incontestablement, celui de la "clôture du monde" puisque les terres sont intégralement cartographiées et attribuées à des pays, consacrant ainsi "la fin du mystère et de l'exotisme"⁵. Car si l'on peut parler, à la fin des années 70 seulement, d'un retour au motif, c'est essentiellement grâce à des photographies de montagnes éventrées, de décharges, terrains vagues, friches industrielles, littoraux souillés de déchets ou inévitables carcasses de voiture, soit une forme de "dé-paysage" ou "d'anti-paysage" plus que de paysage à proprement parler, hérité du photojournalisme plus que des grands maîtres de l'histoire de l'art⁶.

¹ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 369.

² M. Merleau Ponty, *L'oeil et l'Esprit*, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1960, p. 23.

³ P. Dorbec, *Les grands artistes Théodore Rousseau*, op. cit. p. 119, citation attribuée à Fromentin.

⁴ P. Guyot, *Le paysage dans l'art occidental*, ww3.ac-Poitiers.fr/.../paysage.htm.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Ainsi le *Land Art* ne semble-t-il pas être un art paysager au sens habituel du terme dans la mesure où le paysage, comme lieu d'une expérience nouvelle, joue le rôle de support plus que de modèle, soit le rôle d'un "simple partenaire esthétique"¹. Et bien que Nancy Holt, notamment, porte beaucoup d'intérêt à la manière dont le spectateur construit sa vision d'un paysage, elle insiste davantage sur la perception de l'espace comme objet principal de sa recherche, puisque ce sont ses *Sun Tunnels*, ou buses de ciment de 2,5 m de diamètre et de 6 m de long, qui permettent de hiérarchiser l'espace et de "l'organiser en fonction de ces quatre grands axes tubulaires". S'inspirant ici à la fois des observatoires mayas et des couchers de soleil de Caspar David Friedrich, elle procure au spectateur de son œuvre la sensation de son appartenance au Cosmos.

Mais le *Land Art* est sans doute moins "le signe d'un retour au paysage consensuel que sa négation la plus subtile sous la forme d'un décor hors d'atteinte, n'étant exclusivement occupé qu'à redessiner la carte des frontières d'un autre monde : celui de l'art"². Or, s'il n'est pas art paysager à proprement parler, mais qu'il appartient néanmoins à l'art se déployant dans la nature même, sommes-nous en droit d'y voir un "art écologique" ?

3.3.2. Un art écologique ?

Bien que le XX^{ème} ait connu l'apparition d'une conscience écologique, en rapport avec la détérioration de la nature que laissait déjà prévoir le siècle précédent, on ne saurait non plus qualifier le *Land Art* d'art écologique, pas plus qu'il n'est d'ailleurs un "art anti-écologique". Si l'on en croit en effet Gilles Tiberghien, ces polémiques proviennent d'un grave malentendu : du fait que l'idéologie des *sixties* participait du retour à la nature, l'interprétation courante voulait que la démarche des artistes du *Land Art* relève aussi de ces objectifs. Or, lorsque Michel Heizer se met à incarner "la brute sans scrupules *who bulldozes the ground*"³, il incarne littéralement celui qui trahit l'esprit du retour harmonieux à la nature.

Cette critique se fait d'autant plus forte lorsqu'elle émane du monde des artistes du *Land Art* lui-même, tels Richard Long et Hamish Fulton qui auraient contribué à répandre l'idée selon laquelle leurs collègues bâtisseurs profanaient en fait la nature. A l'exception peut-être d'artistes tels que Nils Udo qui déclare, en 1984, "amplifier et mettre en forme un

¹ G. Tiberghien, *Land Art*, introduction, op. cit.

² P. Guyot, *Le paysage dans l'art occidental*, op. cit.

³ E. Landais, "Land Art et lieux", op. cit.

certain état de nature, en n'utilisant que des matériaux naturels trouvés"¹, les paysages ruraux façonnés par l'activité agricole sont quasiment absents des références du *Land Art*, davantage préoccupé d'espaces urbains ou des immenses déserts américains. Le terme d'*Earthworks*, à lui seul, évoque évidemment davantage la manipulation de la terre que sa préservation !

Si l'on ne peut, donc, parler d'art écologique ou anti-écologique à propos de *Land Art*, il est néanmoins indispensable d'évoquer son intérêt pour le concept d'entropie, de dégradation inévitable et irréversible de l'univers, dont la formulation scientifique appartient au second principe de la thermodynamique. Cette idée a déjà été entrevue par l'œuvre d'Andy Goldsworthy, cet artiste anglais qui assiste à la destruction naturelle des éléments végétaux qu'il collecte.

Mais c'est l'un des champions du *Land Art*, Robert Smithson, qui s'est particulièrement intéressé à ce phénomène, comme nous l'évoquerons dans notre prochain paragraphe. Selon Philippe Guyot en effet, cette "esthétique de l'entropie" peut s'interpréter comme une "découverte désabusée d'un chaos inouï que l'on ne peut pas plus attribuer à l'homme qu'à la seule nature, générateur (...) d'un milieu hybride ou mutant d'emblée ravagé, transitoire mais toujours déjà en ruine, séduisant dans sa déchéance même (...) (une sorte) d'anti-paysage, tirant vers l'informe, à la fois littéral et métaphorique, fascinant et épouvantable, magnifique et dégueulasse, sublime et minable, impossible à modéliser".²

Pour Gilles Tiberghien, ce sont bien deux types de sensibilité à la nature spécifiques qui émergent du *Land Art* : "la première (...) est nostalgique d'un état originel et pense pouvoir nous en restituer un équivalent à travers certaines pratiques artistiques", et pour la seconde "c'est la nature comme puissance de transformation qui l'emporte"³. Il faut peut-être alors voir, dans un premier temps, le *Land Art* comme relevant davantage d'une esthétique de l'entropie que d'un art écologique⁴. Il serait d'ailleurs peut-être encore plus juste d'y voir, tout simplement, une nouvelle esthétique de la Nature.

3.3.3. Une nouvelle esthétique de la Nature ?

Rejetant alors l'expression d'art paysager mais aussi celle d'art "écologique" ou "anti-écologique", mais conscients du fait que le *Land Art* ait à voir avec la nature, dans ses

¹ E. Landais, "Land Art et lieux", op. cit.

² P. Guyot, *Le paysage dans l'art occidental*, op.cit.

³ D. Château, *Esthétiques de la Nature*, pub. de la Sorbonne, Paris, 2007, p. 86.

⁴ P. Guyot, *Le paysage dans l'art occidental*, op. cit.

aspects les plus dénaturés mêmes, il nous semble que l'expression d'esthétique de la nature est la mieux à même de le définir. Ce type de création artistique en effet suppose une relation entre la dimension physique de l'œuvre, souvent monumentale, et celle du corps de l'artiste ou du spectateur, entraînant "un jeu d'échelle au centre (même) du *Land Art* (...) où les notions d'échelle et de mesure sont ramenées à l'étalon originel, le corps"¹, dans la mesure où "l'existence de l'homme est corporelle et (que) tout contact avec le monde, qu'il soit de communication ou de rejet, qu'il soit cinétique, physique ou sensoriel, passe par le corps"².

C'est ainsi que Richard Long, en 1967, produit *A Line Made by Walking*, soit une marche en ligne droite dans un champ, jusqu'à ce que celle-ci, calculée à l'échelle des capacités humaines, produise une trace qu'il puisse photographier, permettant de garder la marque d'une œuvre consistant à "être artiste en marchant". Parmi les différentes promenades entreprises, certaines parcourent des figures très diverses telles que lignes droites, cercles, spirales etc... d'amplitude variable, portant la plus longue à mille miles en mille heures, de façon à ce qu'il y ait "symétrie entre le temps et la distance"³.

Dennis Oppenheim, lui, est à la fois l'auteur de *Directed Harvest* (1969), lorsqu'il utilise, dans les environs de Hambourg, une moissonneuse pour dessiner dans la récolte, et du report de ces mêmes marques... sur son propre corps. On assiste alors, en quelque sorte, à l'extension "de l'art du happening de la galerie, de la rue, à l'univers tout entier, replaçant l'homme au cœur du dispositif et du cosmos dans un moment de méditation qui renvoie, là encore, à la Contre-Culture"⁴. En outre le spectateur lui-même est invité à faire l'expérience de l'espace et du temps de l'œuvre lorsque, à partir de l'œuvre de Carl André intitulée *Scattered Pieces*, il est censé marcher au milieu des éléments éparpillés sur le sol, l'obligeant à inscrire sa propre présence dans sa perception.

Le *Land Art* est donc aussi une forme d'esthétique de la nature, par son ancrage direct dans un décor naturel du type de celui des grands espaces du Nevada, de l'Utah ou du Canada. Lorsqu'il se développera, comme chez Heizer, au sein même des paysages urbains, il sera, certes, plus difficile de le qualifier d'esthétique de la nature. Avec Christo, de même, on ne saurait parler de *Land artist* au sens habituel du terme, bien qu'il ait largement contribué, avec sa compagne, à son histoire, à la fois sur des sites naturels et dans des lieux

¹. E. Landais, "Land Art et lieux", op. cit.

². D. Château, *Esthétiques de la nature*, op. cit., citant M. L. Ramirez, p. 220

³. R. Long, interviewé par C. Gintz, op. cit.

⁴. J. P. Brun, *Nature, Art contemporain et société : le Land Art comme analyseur du social*, op. cit

spécifiquement urbains, où leurs effets ne sont pas passés inaperçus¹. Mais avec Robert Smithson, il s'agit incontestablement de *Land Art*, dont François Dagognet d'ailleurs se plaît à faire l'éloge.

3.4. Robert Smithson et la "dialectique dehors-dedans" selon François Dagognet

Dans sa courte mais prolifique vie de *Land artist*, Robert Smithson semble mener parallèlement "la valorisation du sol et de ses productions, mais aussi les menaces qui pèsent sur lui et commencent à le désagréger ou à le stériliser"². Cet artiste en effet s'oppose au "formalisme des minimalistes ainsi qu'aux projets trop anthropomorphiques qu'il retrouve dans Pollock ou De Kooning"³. Il préfère effectivement tendre vers le minéral géologique "en s'attachant aux cristaux, à ce qui nous vient de la galerie minière"⁴. En ce sens d'ailleurs, il est plus directement concerné par *l'Earth Art* que par le *Land Art*.

De 1965 à 1969 notamment, il réalise une dizaine d'installations appartenant à ce qu'il intitule les *Non-sites*, fortement inspirées des paysages du New Jersey : celles-ci sont organisées selon un système de correspondances entre le site lui-même, comme espace extérieur, périphérique, illimité, dispersé, et le "non-site", soit sa mise en forme fermée, intérieure, délimitée, concentrée. En d'autres termes, Robert Smithson "développe explicitement la dialectique du dehors/dedans, qui coïncide avec celle du "site/nonsite"⁵. Dans l'une de ses premières expositions, il enferme différents types de roches dans des récipients blancs de taille croissante (les nonsites) constituant, au sol, une sorte d'immense trapèze, dont la plus petite base se situe à l'entrée de la galerie. Sur le mur qui fait face à celle-ci, se trouvent des photographies aériennes, correspondant au site réel, où ont été effectués les prélèvements de roches disposés dans les conteneurs au-dessous.

Pour l'artiste, il faut en effet accepter comme principe de départ que le site est cette nature vaste et illimitée qui, en soi, n'est pas lisible. Aussi s'explique-t-il en ces termes : "J'ai développé le NON-SITE, qui en un sens physique contient l'état de rupture du site. Le conteneur est en lui-même un fragment, quelque chose qui pourrait être une carte tri-dimensionnelle. Sans référence à la *Gestalt* ou à "l'anti-forme", le conteneur existe comme fragment d'une plus vaste fragmentation. Il est une sorte de perspective tri-dimensionnelle

¹ Cf. Première Partie, par. 21

² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op.cit. p. 194.

³ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, éd. Voix Richard Meier et les cahiers du regard, Metz, 1994, p. 61.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 62.

qui s'est rompue d'avec le tout, en même temps qu'il contient le vide de son propre contenu"¹.

Or, dans cette démarche, nous précise François Dagognet : "duplication, inversion, réorganisation dévoilent l'inconnaissable, le "non-site" lui-même permet à Robert Smithson de recueillir les fragments dispersés, de les disposer dans des bacs, afin d'annuler le chaos ruinique"². De la confusion va alors naître la clarté et de l'inintelligibilité l'intelligible. Il s'agit bien, par ailleurs, d'un double projet puisqu'il sert, d'abord, de tentative de valorisation du sol, mais aussi d'avertissement quant au déracinement dont ces pierres attestent. L'artiste s'intéresse en effet, tel un géologue, de très près à l'identité de chacune d'elles, au point de les énumérer dans l'un de ses écrits³. Il se trouve alors "gagné par la fièvre d'une nomenclature tumultueuse qui le grise (...) actinote, albite, allanite, analcime, apatite, apophyllite, auricalcite, axinite, azurite etc..."⁴.

De plus, sa sensibilité à la précarité des paysages se manifeste par différentes autres expériences. Robert Smithson propose par exemple qu'un bulldozer décharge des masses de terre considérables sur le toit d'une maison jusqu'à ce que celui-ci s'effondre, de façon à mettre en évidence "les puissances telluriques invincibles qui suscitent les alluvions et les charriages et que, imprévoyants, nous favorisons"⁵. Et en d'autres lieux, il développe un projet qui consiste à "creuser le sol, puis à le saturer d'eau, enfin à le laisser sécher au soleil et à répéter plusieurs fois l'opération"⁶. Or cette expérience pourrait avoir deux motifs : en attendre d'abord "le surgissement, à partir de l'eau, de figures polygonales régulières (nous mettant alors en présence) d'une pétrogénèse de formations qui naissent d'une fluidité régénératrice", ou alors "prouver que c'est bien "l'entropie" qui abîme les terres"⁷.

Robert Smithson fait en effet le rapprochement entre sa démarche et la conception du pittoresque selon William Gilpin⁸, pour lequel "un paysage pittoresque résulte de la destruction de la beauté naturelle"⁹. De plus, pour Robert Smithson, "cette dynamique met en jeu le hasard et la nécessité, (soit à la fois) les transformations voulues par l'homme et

¹ R. Smithson, "A sedimentation of the mind : earth projects", in *Robert Smithson : The collected writings*, éd. Jack Flam, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

² F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op.cit., p. 62

³ R. Smithson, *The Crystal Land*, Harper's Bazaar, may 1966, in *Robert Smithson : The collected writings*, op. cit.

⁴ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op.cit., (cité in) p. 194.

⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cf. Seconde Partie, par. 334.

⁹ G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, op. cit., p. 79.

celles qui résultent de la nature"¹. Aussi "les meilleurs sites pour *l'Earth Art* sont(-ils) ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, une urbanisation incontrôlée ou les destructions de la nature elle-même (...) (comme) par exemple, *Spiral Jetty* (qui) est construit sur une mer morte et *Broken Circle*, ainsi que *Spiral Hill*, dans une carrière de sable"².

C'est pourquoi sans doute il a choisi de laisser *Spiral Jetty* s'anéantir sous les eaux du Grand Lac salé, ou qu'il lui est arrivé de conspuer les ruines romantiques, en tant que "ruines mélancoliques de l'aristocratie nostalgique d'un temps révolu". Celles-ci, en effet, n'ont pas d'intérêt quand elles fixent le passé puisque leur seule vertu est "d'aspirer le futur en quelque sorte". Au contraire, dans le paysage de la banlieue de Passaic, "ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui finiraient pas y être édifiées (...) (ici donc) les édifices ne tombent pas en ruines après avoir été construits mais s'élèvent en ruines avant même de l'être"³.

Reste à repérer, avec François Dagognet, que c'est bien "l'art (qui) met en relief ... les deux mouvements contraires (...) la nature puissante, auréolée et aussi son saccage"⁴. Robert Smithson de son côté, en artiste contemporain, n'hésite pas à montrer -puisque'il ne s'agit plus de représenter de façon idéale- ce que sa conscience aiguë lui révèle, concernant à la fois la beauté et la précarité de son monde.

¹. *Ibidem*, p. 80.

². G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, op. cit., p. 80.

³. G. A. Tiberghien, "R. Smithson, Le paysage entropique", 1960-1973, in *Galleries Magazine*, N° 61, octobre-novembre 1994.

⁴. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 195.

Conclusion de la quatrième partie

Dans ce dernier développement, nous avons donc pu interroger les spécificités de l'art contemporain, tant au niveau de ses causes matérielles que formelles ou finales : dès lors qu'il ne se donne pas pour objectif d'atteindre à la beauté ouvragée mais, qu'au contraire, il joue de quantité d'objets tout faits comme structure de base à la création ou comme objet artistique à part entière, l'art contemporain se situe dans une filiation directe avec le *readymade* duchampien. Et, dès lors qu'il cesse de rechercher l'unicité dans la production artistique, c'est de Warhol qu'il devient le fils légitime.

En outre, l'objet artistique d'aujourd'hui peut relever davantage d'une esthésique que d'une esthétique même, soit d'une esthétique proprement contemporaine, qui s'impose, si l'on en croit Carole Talon-Hugon, parce que certaines productions relèvent de l'abject et que le dégoût aussi doit faire l'objet d'une réflexion esthétique. En marge d'une beauté artistique classique issue de la poétisation des formes et des matières, ainsi que de la représentation figurative et idéalisante des sujets, les productions de l'art contemporain nous confortent donc quant au bien-fondé d'un retour à une esthétique du sentir qui saurait associer une appréhension à la fois sensible et intellectuelle des objets artistiques.

Et si un certain nombre de ces particularités peuvent expliquer l'attitude de rejet dont il a été l'objet, de grandes lignes ont commencé à se dessiner quant à son être et, le cas échéant, à son devenir. S'il est manifeste par exemple et même regrettable, aux yeux d'Yves Michaud, que le monde occidental se perde aujourd'hui dans un "art à l'état gazeux", c'est sans doute parce que, avec l'art moderne déjà, on ne pouvait plus se contenter de valoriser la représentation, l'unicité, l'éternité ou la rareté des matériaux artistiques et des œuvres. Il a fallu ensuite innover encore avec, par exemple, l'art *Biotech* ou l'art Vidéo, comme il avait fallu commencer à penser le mouvement avec l'art cinétique, ou l'éphémère avec les installations ou performances.

De même est-il vraisemblable que si la subversion, voire la transgression artistique, sont devenues si banales, c'est parce qu'elles proviennent des invitations-injonctions émanant des commanditaires mêmes des œuvres, pouvant se résumer au fameux "paradoxe permissif" mis à jour par Nathalie Heinich. En cela peut-être réside l'aspect le plus novateur mais le plus discutable de ce que l'on appelle l'art contemporain.

Des productions contemporaines néanmoins ont pu évoquer la renaissance d'un genre révolu et, par voie de conséquence, la permanence d'une "esthétique de l'oeuvre", en ce qu'elles s'intéressent à une nouvelle mise en scène de matériaux picturaux classiques ou de

motifs "traditionnels".

Aussi le *Land Art* par exemple, dans certaines de ses réalisations, nous donne-t-il à penser à l'art paysager, bien que ce nouveau genre artistique nous conduise davantage vers une nouvelle esthétique de la nature que vers la renaissance de l'art paysager à proprement parler ou vers la naissance pure et simple d'un art écologique. Et s'il mérite bien son appellation de nouvelle esthétique de la nature, c'est notamment parce que, grâce aux oeuvres de Robert Smithson et à sa conception du pittoresque -elle-même reprise à William Gilpin- on ne peut en contester le bienfondé. Car avec une esthétique à ciel ouvert "s'ouvre la dialectique de la fête, d'un bien soustrait à une longue confiscation, celle d'un dehors qui échappe à l'emprisonnement d'un dedans trop cloisonnant, celle d'un plaisir à la fois universel (communautaire même) et inépuisable (la satisfaction ne détruit plus ce qu'elle goûte et sent)"¹.

En ce qui concerne la peinture -au sens ici de pigments colorés-, nous nous sommes contentés de la présenter comme un matériau traditionnel judicieusement dévoyé de ses usages initiaux, lorsque celle-ci sert, par exemple, à produire des œuvres qui relèvent de *l'Action Painting* ou de la peinture *Post et Bad Painting*. Pour ce faire, nous nous sommes notamment appuyés sur les techniques dont use Jackson Pollock et dont François Dagognet se fait l'apologiste lorsqu'il présente ses réalisations comme "*self-discovery*, (comme) découverte de ce que le peintre porte en lui de plus personnel (...)" (dont) il résulte des œuvres denses, chargées, directes, capables d'interpeller sans intermédiaire"².

Sont également apparues, à travers le thème pictural des vanités contemporaines, des spécificités tant formelles que matérielles, puisqu'elles sont aujourd'hui détachées de leur fonction moralisatrice et qu'elles peuvent figurer des crânes réalisés en résine époxy ou... en diamants. Or ces vanités sont, entre autres, l'illustration de l'abandon de la représentation, au profit de la simple présentation d'objets à des fins artistiques, lorsqu'elles se donnent pour mission de montrer des fleurs, fruits ou aliments carnés en voie de désagrégation organique, dont seul un philosophe "matériologue" peut entrevoir la pertinence esthétique, à défaut d'être artistique. Aussi la *Grande Bananeraie Culturelle* de Gérard Titus-Carmel apparaît-elle, aux yeux de François Dagognet, comme un prétexte à fêter à la fois la victoire de ce qui se dégrade et la "constance dans le genre" propre aux êtres biologiques.

S'imposait également aux artistes la possibilité de mettre en scène cet autre aléa de

¹. F. Dagognet, *Mort du paysage, Philosophie et Esthétique du Paysage*, op. cit., p. 10.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 185.

notre monde qui consiste à produire et à entasser des déchets et des objets de consommation, ceux-là mêmes qui incarnent les "dieux de nos cuisines". Or c'est aussi la tâche que s'est assignée le philosophe François Dagognet, en l'occurrence de se faire le porte-parole de l'objet le plus trivial et de la matière la plus infime, tels le sable et la poussière. Ces matières ou objets en effet ont plus souvent été occultés que loués par la philosophie, malgré le questionnement fécond auquel ils peuvent donner lieu, dans une approche se situant au carrefour de l'artistique et du physico-chimique particulièrement, puisqu'alors que "celui-ci vise à établir des relations ou même des lois touchant les phénomènes, celui-là, au contraire (...) cherche davantage à reconnaître la matière dans ses prouesses sous l'angle de la qualité"¹.

C'est en ce dernier parcours donc qu'il nous convie à jeter un autre œil sur l'objet - domestique ou artistique- comme sur la matière -minérale ou biologique- pour les relever d'abord du discrédit philosophique auquel ils étaient condamnés, avant de pouvoir fêter dignement cette matérialité complexe et enchantée.

¹. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 7.

CINQUIEME PARTIE :

FRANCOIS DAGOGNET

DEFENSEUR

DE L'ART CONTEMPORAIN

Cinquième partie : **François Dagognet défenseur de l'art contemporain**

C'est, comme nous l'avions annoncé, exclusivement à travers la lecture apologétique de l'art contemporain opérée par le philosophe et esthéticien François Dagognet se revendiquant à la fois "matériologue" et "objectologue", que nous allons aborder notre ultime développement.

Car dans la mesure où ce n'est plus l'airain ni l'argent qui est la cause matérielle de la statue contemporaine, de même que ce n'est plus le fond d'or censé rendre compte du monde divin qui est sa cause formelle, c'est à partir de constituants moins nobles et moins rares que va s'appliquer le génie humain. Aussi serons-nous amenés à envisager de nouveaux matériaux de réalisations plastiques, tels que les débris alimentaires, le polystyrène ou les carrosseries de voitures, ainsi que de nouveaux moyens de les travailler tels que la compression, la calcination ou l'accumulation. Et lorsque ce seront les matériaux traditionnels qui permettront la réalisation d'œuvres contemporaines, ce ne sera que dans des usages bien spécifiques puisque la toile pourra être fendue ou teinte et que le châssis n'en sera plus le support.

Or il fallait bien un philosophe tel que François Dagognet pour tenter d'une part, puis se montrer capable d'autre part, de porter aux nues ces matériaux-rebuts, par avance déclassés, en osant même -selon ses propres termes- une "épistémologie ontologisée". Aussi n'hésite-t-il pas à se revendiquer, personnellement et publiquement, comme "matériologue", matiériste ou encore "matérialisateur"¹, refusant naturellement le qualificatif de "matérialiste". C'est dans cet esprit même que nous aurons à interroger les réalisations de Pierre Soulages et de Michel Paysant qui, tous deux, useront de la matière goudron comme

¹. F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1985, p. 265.

matériau pictural, unique ou associé à l'asphalte dont il est tiré.

En outre, si l'artiste d'aujourd'hui n'est plus un peintre ni un sculpteur, c'est que ses réalisations relèvent à la fois des deux spécialités, justifiant sa désignation comme "plasticien", mais aussi comme "objecteur" lui-même, dans une formulation infiniment plus adéquate, pour désigner le créateur de "tableaux-objets" ou de "combinaisons-peintes", que celle de "sculpteur". Le terme d'objectologue ou d'objecteur en effet conviendra tout autant pour désigner l'amateur d'objets artistiques contemporains que celui qui les réalise intégralement, ou encore celui qui collectionne des objets du quotidien à des fins de modifications ou de simples agencements artistiques. Aussi Philippe Stark, mais aussi Christian Boltanski ou Arman sont-ils tous, aux yeux de François Dagognet, des artistes "objecteurs", dont l'œuvre mérite d'être prise en considération. Aussi le philosophe se fera-t-il, tour à tour, "objectologue" et "matériologue".

1. François Dagognet matériologue

1.1. Définition et Procès de la matière

Après avoir tenté de définir le terme de matière ainsi que ses synonymes ou assimilés, nous essaierons de rendre compte de la démarche dialectique adoptée par François Dagognet, laquelle consiste, en un premier temps, à mettre en avant le phénomène de dévalorisation philosophique, voire de rejet de tout ce qui se rapporte à la matière, avant d'envisager, en un second temps, la construction puis la défense de sa thèse "matériologique", soit son exact envers.

1.1.1. Matière et matériau

Du latin *materia*, elle renvoie à " la matière dont une chose est faite " et, spécialement, le " bois de construction ", en accord avec le verbe *materiare* qui veut dire "construire avec des bois de charpente". Or, pour le philosophe, *materia* "qui a donné le terme générique de matière, dérive sans doute lui-même de *mater*, parce que l'arbre, en dépit de sa pauvreté fibreuse, multiplie les branches et les rejets dont on se servira"¹. En ce qui concerne son sens propre, la matière désigne "les objets naturels que le travail de l'homme utilise ou

¹. F. Dagognet, *Philosophie à l'usage des réfractaires, Initiation aux concepts*, éd. Du Seuil, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2004, p. 136.

transforme en vue d'une fin"¹, ou encore une "substance ayant une existence physique, étendue dans l'espace, et agissant sur les sens"². Dans la ligne aristotélicienne et scolastique, on ne saurait alors omettre ce qui, dans ce terme même, oppose la matière comme être substantiel, comme objet naturel, comme réalité concrète, à sa forme potentielle, virtuelle, soit à l'idée.

Dans la ligne cartésienne également, la matière s'oppose à la forme, comme nous le précise André Lalande³ : "Si l'on distingue, par abstraction, dans un objet physique 1° la figure géométrique qui le limite dans l'espace ; 2° ce qui lui donne une réalité concrète, une présence actuelle et individuelle, le premier de ces éléments est appelé sa forme, et le second sa matière ". Mais elle s'oppose tout autant à l'esprit, en ce que la "matière est objet d'intuition dans l'espace et qu'elle possède une masse mécanique"⁴, c'est-à-dire en tant qu'elle est la substance des corps, dont l'essence est l'étendue géométrique.

C'est précisément cette conception cartésienne, autant que galiléenne, de la matière comme substance des corps, qui en permettra une représentation compatible avec le développement de la physique mathématique. Mais on n'en aboutira pas moins, au siècle des théories microphysiques, à ce résultat paradoxal d'une matière qui "s'idéalise" en quelque sorte, puisque les entités dont elle est constituée, les particules élémentaires, sont de moins en moins concrètes et observables à l'œil nu, soit de plus en plus abstraites, théoriques et conceptuelles.

Et c'est d'ailleurs également au vingtième siècle que naît ce qu'on appelle " l'art conceptuel", dont la tendance est de discréditer le matériau, en tant que mise en œuvre de la matière. Or pour pouvoir "dominer la matière, l'esprit doit disposer d'une matière à dominer. Toute œuvre d'art, ayant une existence matérielle, a nécessairement un ou des matériaux, dont la nature intervient dans le travail de l'artiste"⁵. Qu'il s'agisse de marbre, de toile ou de pigments colorés pour les arts plastiques, d'instruments ou de sons pour la musique, tous méritent l'appellation de matériau. Mais cette précision quant à la place notable à accorder au matériau artistique ne saurait néanmoins suffire à en examiner toute la portée.

Il nous faut encore ajouter que si la matière est un objet naturel, tel que la terre, le bois, la pierre ou l'eau, c'est aussi une chose. Et parce que la chose vient du latin *causa*, qui renvoie à la cause, à l'origine première, à la Providence créatrice, elle tient du mystère et ne

¹. A. Lalande, op. cit., p. 595.

². E. Souriau, op. cit., p. 99.

³. A. Lalande, op. cit., p. 596.

⁴. *Ibidem*, p. 597.

⁵. E. Souriau, op.cit., p. 990.

demande qu'à être célébrée, comme nous le précise François Dagognet : " Du mystérieux subsiste donc dans les " productions naturelles " (les choses) : la Providence seule les crée, tandis que l'homme ne sait que les réarranger ou les modifier "¹. Pour Robert Damien de même, la chose est bonne, puisqu'elle " suppose une naturalité authentique dont elle recueille l'être pur, issu sans transformation de la création première et nous livrant la texture substantielle, charnue des premiers matins du monde, nous délivrant l'épaisseur ontologique d'une plénitude délestée des interventions transitoires et fabricatrices de l'homme"².

Ces "matériaux-choses" sont par ailleurs stables, permanents, contrairement à l'objet - toujours réalisé par l'homme- qui n'échappe pas à la fragilité, comme l'illustre par exemple la mode qui fait de l'objet nouveau un objet potentiellement dépassé. Le matériau-chose se distingue donc de l'objet comme " production naturelle réarrangée ou modifiée par l'homme ". Il bénéficie donc d'un préjugé positif qui discrédite à la fois le matériau de synthèse -le polystyrène par exemple, mais aussi les métaux tels le zinc, le plomb ou le cuivre- et "l'objet-marchandise". Alors que le bois, par exemple, en tant que *materia* ou matériau-chose par essence, a reçu toutes les louanges possibles.

Aussi Charles Péguy évoque-t-il la "senteur du bois merveilleuse et profonde, honnête et pourtant naturelle, correcte et matérielle (et la) dureté ligneuse du bois, selon une gamme, une série bien faite, selon une succession harmonieuse de degrés du plus tendre au plus dur, du bois blanc au chêne et au noyer"³. A tel point que " le bois et la pierre doivent s'unir ensemble contre la matière moderne, contre le métal que pour parler bref nous nommons le fer. Vieille, étroite parenté des deux matières de la construction ancienne contre la matière de la construction moderne"⁴. C'est néanmoins en raison de la traditionnelle supériorité philosophique de l'esprit sur la matière que cette dernière est toujours l'objet de discrédit et de dévalorisation, tant auprès des philosophes modernes que des artistes adeptes de l'art conceptuel.

1.1.2. Mise en question de la "matière"

1.1.2.1. Matière, hylémorphisme et philosophie antique

Avant même son invention par Aristote, Platon se montre en quelque sorte adepte de

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 31.

² R. Damien, "François Dagognet, l'art et l'objet", op. cit., p. 62.

³ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op.cit., p. 34 (cité in).

⁴ *Ibidem*.

l'hylémorphisme, c'est-à-dire d'une "doctrine qui explique les êtres par le jeu de la matière et de la forme"¹. Car cette matière n'est vue, dans le *Timée*² que comme un réceptacle, une sorte d'étoffe dans laquelle on peut tailler toutes les réalisations et qui se prête indifféremment à tous les arrangements : de tout devenir, c'est elle le réceptacle et comme la nourrice. (...) Touchant le feu et les corps comme le feu (...) (ceux-ci) ne conservent jamais d'identités dans leurs manifestations singulières". La matière se meut donc, selon des principes connus puisque l'eau par exemple "en se solidifiant (...) devient (...) des pierres et de la terre".

Aussi ne faut-il voir que de l'indéterminé, de l'inessentiel et du presque non-être dans la matière, à l'opposé même de l'idée qui, bien qu'elle soit "en dehors du corps et loin du sensible, même si elle s'imprime en lui, (risque fort) de s'y enliser et d'y perdre ses ailes"³. Platon serait donc à l'origine de cette dépréciation qui "dévalorise le produit d'abord au bénéfice du producteur -le démiurge- mais celui-ci, à son tour, a été vite scindé entre le réalisateur -l'exécutant- et le concepteur -l'idée intelligible ou le paradigme-"⁴. Il est le véritable fondateur de l'opposition sensible-intelligible et de l'absolue suprématie du second sur le premier.

Aristote, de son côté, parviendra à préciser et à nuancer cette philosophie : pour lui en effet, "le non-être est ce qui cherche à être par et dans le devenir, bref, le virtuel, la puissance"⁵. Atténuant le dualisme âme-corps ou forme-matière, il envisage celle-ci comme potentiellement réalisable, ainsi qu'en attestent ces exemples : "Hermès est en puissance dans le bois, ou la demi-ligne dans la ligne entière parce qu'elle en pourrait être tirée ; ou quand nous appelons savant en puissance celui qui même ne spécule pas, s'il a la faculté de spéculer"⁶.

La matière pourtant, en tant que substrat de la forme, conserve néanmoins son envers négatif dans la mesure précisément où elle n'existe qu'en puissance et non pas en acte, tel Dieu qui est l'être dans lequel ne demeure aucune virtualité, aucune puissance puisqu'il est Acte pur. Aussi le vivant lui-même, inscrit dans un réceptacle, doit-il s'en émanciper pour s'élever dans la classification des êtres, pour "transcender ce que ses structures constitutives

¹ A. Lalande, op. cit., p. 426.

² Platon, *Timée*, op. cit., 49, 50.

³ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialisme*, op. cit., p. 224.

⁴ *Ibidem*, p. 253.

⁵ *Ibidem*, p. 225.

⁶ Aristote, *Métaphysique*, op. cit., 1048 a.

semblent lui dicter"¹.

Et bien qu'il nous soit possible d'apprécier aussi bien "sa manière de se reproduire -la génération anticipatrice et mobile- que de se déplacer -la locomotion, le geste, l'activité débordante-, on ne peut que déprécier ses déplacements mécaniques aveugles"². C'est pourquoi la physique, ou philosophie seconde, dont la théorie du mouvement fait partie, ne peut décrire que le passage de la puissance à l'acte, lequel ne constitue qu'une irrémédiable imperfection dans la mesure où un monde parfaitement ordonné serait un monde... en repos.

Aussi "les hommes (ne peuvent-ils que regarder) la matière comme un être unique, grossier, passif, incapable de se mouvoir, de se combiner, de rien produire par lui-même"³ et lui préfèrent-ils l'esprit. Celui-ci, en effet, est capable d'innover et d'inventer et s'oppose d'autant à "la matérialité qui relève de la répétition du même"⁴. C'est d'ailleurs précisément en se positionnant contre ce phénomène de répétition que Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, saura gré à Aristote d'avoir "enseigné, dans sa *Rhétorique*, la manière de dire les choses avec esprit (c'est-à-dire d'employer) une métaphore, une figure, dont le sens soit clair et l'expression énergique".

Il s'avère néanmoins que cet immatérialisme aristotélicien, bien que nuancé, ne sera pas suivi d'une véritable "re-matérialisation" par l'atomisme antique. La sagesse épicurienne en effet aboutit, certes, à destituer le négatif -le destin, les illusions, la peur de la mort- (et à apaiser) les âmes, envahies par la tristesse, la crainte, l'inconnu"⁵, en proposant une science de la nature sans causalité divine, permettant de saisir la pleine dimension de la liberté humaine. Mais, au lieu d'une philosophie réellement matérialiste, nous nous trouvons, avec Lucrèce, davantage en présence "d'un matérialisme imaginaire et systématique, qui mène une guerre sans merci au surnaturel et aux faux infinis"⁶. Cette théorie ne sert donc que négativement et se caractérise par sa "pauvreté et son homogénéité", puisqu'elle met en avant les seuls atomes qui, grâce à "des schémas rudimentaires (...) suffisent à justifier les situations les plus déroutantes : depuis la foudre jusqu'aux nuages, à l'arc en ciel, aux fontaines incendiaires, aux tremblements de terre"⁷.

Le procès platonicien ou aristotélicien de la matière, ainsi que le matérialisme

¹ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 246.

² *Ibidem*.

³ P. H. D'Holbach, *Système de la nature, ou des lois du monde physique et du monde moral*, 2 vol., éd. Amsterdam, 1771, liv. I, ch. 2.

⁴ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui, De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit. p. 137 (cité in).

⁵ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 224.

⁶ *Ibidem*, p. 227.

⁷ *Ibidem*.

épicurien, ne font donc que discréditer la matière en tant que telle. Et la pensée moderne, avec Descartes notamment, ne parviendra pas non plus à la réhabiliter.

1.1.2.2. Matière et philosophie moderne

Avec René Descartes en effet, on assiste de nouveau au dualisme âme-corps. C'est à lui que l'on doit "le système de la spiritualité, tel qu'on l'admet aujourd'hui (...) il est en (effet) le premier qui ait établi que ce qui pense doit être distingué de la matière : d'où il conclut que notre âme ou ce qui pense en nous est un esprit, c'est-à-dire une substance simple et indivisible"¹.

En outre, il ne suffit pas d'opposer l'âme et le corps : il faut encore les hiérarchiser et donner à la première la supériorité hiérarchique sur le second. Car tout corps, à l'instar du morceau de cire, peut s'avérer "flexible et muable" et aboutir, par voie de conséquence, à sa déconsidération ontologique, comme nous le montre la *Deuxième Méditation* : "voici que pendant que je parle on l'approche du feu : ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évapore, sa couleur change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on manier, et quoique l'on frappe dessus, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement?"².

De même, la *Sixième Méditation* met-elle en doute la vision corporelle et l'imagination, au profit de l'entendement, par l'exemple de formes géométriques complexes telles les polygones ou chiliogones : "Je ne peux pas imaginer les mille côtés d'un chiliogone comme je fais des trois d'un triangle, ni pour ainsi dire les regarder comme présents avec les yeux de mon esprit"³.

Or, dans ces deux cas de figure, "les dés sont pipés. On veut surtout arracher une condamnation"⁴, nous dit François Dagognet. S'il est impossible, en effet, de s'aider de l'imagination pour appréhender le polygone complexe, pourquoi Descartes, en d'autres lieux, nous fait-il donc savoir que l'entendement gagne toujours à s'aider de l'imagination ? C'est parce qu'il semble, ici, minimiser à dessein "ce que la taille-douce réussit si bien : l'évocation du multiple, à l'aide de quelques traits, bref, la possible et sûre représentation de

¹ A. Lalande, op. cit., p. 600.

² R. Descartes, *Méditations*, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1951, p. 149

³ *Ibidem*, p. 194.

⁴ F. Dagognet, *Rematérialiser Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 263.

l'illimité"¹, ainsi que *La Dioptrique* l'a d'ailleurs mentionné, à travers l'exemple des feuilles d'arbres innombrables ou de la chevelure que nous percevons sur un tableau. En outre, en ce qui concerne le morceau de cire, "la charge est allée trop loin (puisque) ce changement d'état est réversible (et que) sa grandeur (ne semble pas avoir) augmenté"² !

Si Descartes, pourtant, rédige ici une nouvelle forme de procès contre la matière, celui-ci se distingue de celui de ses prédécesseurs antiques, par sa mise en doute de la réalité extérieure. Et c'est même sa certitude absolue d'être un sujet pensant qui va, en outre, l'opposer aux empiristes qui, eux, doutent de cette réalité du sujet comme substance permanente et pensante.

Ainsi George Berkeley se fait-il à la fois le penseur de l'idéalisme empirique -seuls les objets de la perception ou les esprits qui les perçoivent sont réels-, mais aussi de l'immatérialisme ou de l'idéalisme absolu en ce qu'il nie la réalité des choses extérieures, y compris celle de l'espace, ainsi que de l'idéalisme subjectif absolu : les représentations n'existent que dans l'esprit de celui qui les perçoit. Or, pour François Dagognet, au lieu de fuir le sensible, "le philosophe s'immerge dans l'Univers"³, nous plongeant dans la matière même... tout en la niant. Pour Berkeley en effet : "il n'y a pas d'autre substance, au sens strict, que l'esprit... il n'y a pas de matière, si, par ce terme, on entend une substance non pensante qui existe hors de l'intelligence"⁴.

Et s'il s'agissait d'un discrédit chez les Grecs antiques, il s'agit, avec Berkeley, d'une véritable "volatilisation"⁵ de la matière. D'ailleurs la raison même n'a pas de réalité : s'aidant des mots, comme signes renvoyant directement aux objets de la perception, elle n'est qu'un instrument commode pour exprimer l'expérience sensible. Alors qu'au contraire, "les idées imprimées sur les sens par l'Auteur de la nature s'appellent choses réelles ; (et) celles qui s'éveillent dans l'imagination, qui sont moins régulières, moins vives et moins stables, s'appellent plus proprement "idées" ou "images" de choses qu'elles copient et représentent "⁶.

Pour George Berkeley pourtant, "champion de la dématérialisation généralisée"⁷, une application dans la vie courante est possible, par la création d'une banque moderne

¹. F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 263.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 230.

⁴. G. Berkeley, *Oeuvres choisies, Traité sur les principes de la connaissance humaine*, trad. André Louis Leroy, éd. Aubier, Paris, 1944, T. II, 1ère partie, p. 213.

⁵. F. Dagognet, *Rematérialiser Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 230.

⁶. *Ibidem*, p. 235.

⁷. *Ibidem*

notamment, comme nous le précise Jean Joseph Goux¹ : "En 1750, Berkeley se pose cette question remarquable : si l'on conservait la dénomination de la monnaie après que la substance métallique fut rentrée dans le néant, la circulation du commerce ne subsisterait-elle pas tout de même ?" Berkeley donc, dans la ligne de son immatérialisme a eu "l'art de distiller, de sauver l'esprit de tout ce qui l'encombre" en fondant, "tour à tour, une banque, une pharmacologie *Siris*(1744), *Nouvelles Réflexions sur le goudron* (1752) et une langue abrégative"², faisant du "berkeleyisme une sorte d'asymptote philosophique, ce vers quoi elles tendent toutes plus ou moins, leur tentation, leur rêve réalisé"³. En dépit néanmoins de la pertinence de sa pensée, ce n'est assurément pas sur celle-ci que François Dagognet peut compter fonder sa matériologie !

Dans l'ensemble donc, ces approches diverses restent relativement infécondes quant à la décision ultime concernant l'existence même et la fonction de la matière : insignifiante pour l'idéalisme, elle est essentiellement vue comme "machine de guerre" par le matérialisme. Or le philosophème de François Dagognet contribue à faire d'elle pas moins "qu'une source inépuisable, susceptible par elle-même de transformer l'industrie, la société, les communications, les échanges, l'économie"⁴. S'impose alors la nécessité de "rematérialiser" le monde, en commençant par se transformer non pas en "matérialiste", dont le philosophe connaît les limites théoriques, mais en "matériologue" ou, mieux encore, en "matérialisateur"⁵. Mais comment expliquer que la philosophie ait été, jusqu'alors, si impuissante à mesurer toute la portée de la matière? Et quels sont les moyens qui s'offrent à nous pour remédier à ce problème ?

1.1.3. Vers une matériologie

Si l'on en croit François Dagognet, la philosophie se montre incapable de théoriser de manière satisfaisante sur la matière parce que les philosophes sont par trop coupés du monde et de ses changements. Aussi Aristote aurait-il élaboré sa théorie de l'objectivité dans un lieu quasiment dépourvu d'objets : mobilier très fruste, table, statue de bronze ou de plâtre, globe⁶. De même Malebranche, se méfiant de tout ce que nous voyons, aurait-il tiré

¹ J.J. Goux, *Freud, Marx, Economie et Symbolique*, éd. du Seuil, Paris, 1973, p. 197.

² F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 61.

³ *Ibidem*, p. 62.

⁴ *Ibidem*, p. 233.

⁵ *Ibidem*, p. 265.

⁶ J. M. Le Blond, *Logique et méthode chez Aristote. Etude sur la recherche des principes dans la philosophie*

les rideaux pour mieux réfléchir, alors que Descartes se serait barricadé dans sa chambre pour ne consulter que ses pensées¹. Il n'y aurait guère, selon notre auteur, que Diderot qui aurait incité chacun à "sortir de l'habituel périmètre où nous sommes confinés"², tout en ne le réalisant pas suffisamment lui-même d'ailleurs.

Mais heureusement la science moderne, grâce à ses méthodes discriminatives et à ses appareils sophistiqués, peut nous permettre d'entrer dans le fond des choses, d'examiner au plus près l'essence même de la matière. Ainsi, poursuit notre auteur se faisant schopenhauerien, nous parviendrons à faire en sorte que "l'univers, après avoir été notre représentation (puisse) devenir notre volonté"³. Qu'il s'agisse en effet des méthodes de la physique par la synthèse organique, le rayonnement ou le magnétisme, toutes devraient rendre possible d'accéder à un "réel non-rétréci et dés-homogénéisé"⁴, la principale difficulté résidant sans doute dans le fait de savoir adopter une méthode qui explore suffisamment la substance, sans toutefois la détruire, de façon à pouvoir en dégager les structures.

Aussi François Dagognet prend-il l'exemple de Gaston Bachelard qui, dans son *Matérialisme rationnel*, a suffisamment insisté sur "la mésométrie vibrante et instable de substances qui incluent plusieurs structures (...) (qu'il faut s'évertuer à connaître, sachant) que si on ne les démolit pas, on les ignorera, mais que si on les brise, on ne les connaîtra pas"⁵. De même, grâce aux expérimentations chimiques menées par Henry Le Chatelier, on sait que "le carbone et l'hydrogène libres se combinent directement sous l'influence de l'arc électrique (...) (et qu') ils forment un premier carbure d'hydrogène, l'acétylène"⁶ : ce chimiste parvient donc "à déterminer et à connaître ce qu'on ne peut pas fabriquer ou fixer"⁷.

Quant aux propriétés magnétiques, on sait que le "carbone 14, qui se forme en haute atmosphère, par suite des rayonnements cosmiques, revient dans l'air où il atteint un certain équilibre ; les vivants l'absorbent, mais cette activité d'incorporation cesse avec leur mort, donc, on parvient à fixer la date approximative de cette cessation"⁸. Ainsi la datation des

d'Aristote, 2ème éd. Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 1970, citant M. Jackson, *Journal of Psychology*, 1920.

¹. F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 234.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 235.

⁴. *Ibidem*.

⁵. *Ibidem*, p. 236.

⁶. *Ibidem*, p. 237, citant *La synthèse chimique* de Henry Le Chatelier, 1876, p. 21.

⁷. *Ibidem*.

⁸. *Ibidem*, p. 240.

corps, humains ou minéraux est-elle permise et, s'il faut approcher la connaissance des liquides, alors "le savant use d'autres stratagèmes -les tensions de vapeur, les solutions et les combinaisons, l'éventuelle viscosité etc."¹

Pour François Dagognet en effet, l'objectif philosophique reste bien de s'opposer au dualisme, donc de ne plus séparer désormais la vie de la matière qui la permet, ni la substance de sa "réceptivité, prompte mutabilité ou dimorphisme (voire même) de sa docilité et tendresse"². Il semble pourtant tout aussi difficile de lutter contre "l'exténuation et l'indétermination du réel" que de revaloriser les appareils et les matières, dans la mesure où "le matérialisme bas et vulgaire ne correspond pas au réel qui bouge et s'enrichit, mais plutôt aux organisations qui entendent bien maintenir leur domination"³. Or, c'est ce réel même, dans ses aspects de matière naturelle ou manufacturée, qu'il nous faut appréhender plus particulièrement maintenant.

1.2. L'approche matériologique

1.2.1. De la matière "naturelle"

Parmi ces matières naturelles, nous ne reprendrons pas notre développement sur la graisse et, notamment, sur sa fonction biologique puisque nous l'avons déjà examinée.⁴ Mais nous nous proposons d'aborder des matières minérales riches en couleurs pour notre philosophe matériologue, c'est-à-dire le caillou, la pierre ferrugineuse et, enfin, la pierre bitumineuse comme matière artistique de prédilection de Pierre Soulages par exemple, mais aussi de Michel Paysant.

1.2.1.1. Le caillou

"Être sans unité, agglomérat provisoire"⁵, il est pratiquement possible de le définir comme un "moins-être absolu"⁶. La pierre symbolise l'inertie, une substance morte, dont "l'extérieur et l'intérieur ne se distinguent pas"⁷. Ainsi démunie d'un dehors et d'un dedans, elle se répète elle-même. Aussi laisse-t-elle, dans un paysage, une impression de désolation,

¹ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 240.

² *Ibidem*, p. 262.

³ *Ibidem*, p. 265.

⁴ Cf. Première Partie, par. 331.

⁵ F. Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 151.

⁶ *Ibidem*, p. 152.

⁷ *Ibidem*.

comme le vocabulaire géologique, s'inspirant de ce négatif, en atteste : "taille, effondrement, usure, dislocation", quand les roches ne reçoivent pas des appellations nettement dépréciatives telles que "cargneules, poudingues, brèches, molasses"¹.

Et si, par ailleurs, Charles Bonnet² souligne qu'elle n'est jamais malade, elle n'en subit pas moins la détérioration, qui n'est pas une "mort", certes, mais pourtant une véritable "dissolution (...) ainsi les calcaires insolubles cèdent assez vite à l'eau de pluie qui s'est acidifiée sous l'influence du gaz carbonique, (subissant) alors le morcellement"³. En outre, ajoute François Dagognet, même s'il faut prendre l'expression en un sens métaphorique, on dit bien "malheureux comme les pierres (...) parce qu'elles sont sans cesse écrasées"⁴.

C'est sans doute au nom d'un préjugé anthropocentrique que la pierre est ainsi délogée du champ ontologique : "parce qu'elle ne sait pas qu'elle est, elle ne peut pas vraiment être"⁵. Or si c'est le *cogito* qui accomplit, certes, l'être, "celui-ci peut toutefois exister en l'absence de celui-là", ajoute notre auteur, dans un parfait anti-cartésianisme. Et la pierre alors rejoint le végétal, sans parvenir pour autant à rivaliser avec lui, puisqu'elle fait partie de ces "êtres dits bruts qui croissent seulement par simple apposition successive (et non) par intussusception"⁶, comme les êtres organisés : alors qu'il s'agit de sexualité pour ceux-ci, il ne s'agit que d'agglutination pour ceux-là.

La tâche qui consiste à ontologiser la pierre s'annonce donc difficile. Comment désigner en effet par le terme d'être une substance qui s'arénise, c'est-à-dire qui devient sable ? Il lui faudrait au moins "une puissance d'auto-affirmation et un minimum de consistance"⁷. Comment ne pas évoquer, avec Francis Ponge, "la seule chose qui meurt constamment dans la nature"⁸ ainsi que l'histoire du galet qui, "depuis la lente catastrophe du refroidissement ne sera plus que celle d'une perpétuelle désagrégation"⁹ ?

Comment faire abstraction, avec l'Abbé Dolomieu -célèbre géologue- du fait que les Dolomites auxquelles il donna son nom sont essentiellement constituées de dolomie, soit d'un "mélange de carbonate de calcium et de carbonate de magnésie, dont la différence de solubilité de ces deux carbonates (...) entraîne des phénomènes d'érosion inégaux, d'où une

¹. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 153.

². Ch. Bonnet, *Œuvres d'histoire naturelle et de philosophie*, éd. Fauche, Neuchâtel, 1781, tome VII, p. 67.

³. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 156.

⁴. *Ibidem*, p. 157.

⁵. *Ibidem*, p. 159.

⁶. *Ibidem*, p. 158.

⁷. *Ibidem*, p. 162.

⁸. F. Ponge, *Le parti pris des choses*, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 110.

⁹. *Ibidem*, p. 106.

roche excavée, vacuolaire, de nature ruinique"¹. Aussi les pétrographes n'en finissent-ils pas "d'entretenir la querelle entre vulcanistes et neptuniens (est-ce le feu ou l'eau qu'il faut regarder comme originel ?) (...) alors que nous sommes en présence d'un remue-ménage qui brasse et annule les distinctions"² et qu'il faut s'évertuer à démêler.

C'est alors en raison même de ses multi-transformations et agglomérations hétérogènes, que la pierre "semble ne relever que d'une phénoménalité erratique (et que se ferment) devant elle les portes de l'ontologie"³. L'exemple de l'olivine même atteste de ces fluctuations de genre, puisque cette roche éruptive de couleur vert jaune est un silicate double, à la fois magnésien et ferreux, qui oscille entre deux pôles et soulève pour la pétrologie un problème épistémologique d'ordre terminologique : "comment, en effet, concevoir ou fabriquer un vocabulaire topique et stable, susceptible de désigner des "êtres" incertains, fluctuants et surtout multiples ?"⁴

En outre, les différents vocables de la minéralogie sont parfois en rapport avec des données contingentes, telles que le lieu de découverte, la couleur, la propriété ou encore une idée confuse de la composition comme, par exemple, "la polymignite, de *migno*, le mélange, parce qu'elle contient de nombreuses bases"⁵. Aussi le vocabulaire lui-même ne fait-il "qu'amplifier la cohue" et ne peut-il parvenir à classer et organiser logiquement les différentes espèces.

Par ailleurs, après une critique de leur vulnérabilité, puis de leur extrême variation qui entraîne leur "inclassabilité", certaines hésitations méthodologiques quant au mode d'approche de la nature véritable des pierres "jettent (littéralement) le discrédit sur la lithologie et (intègrent son objet d'étude) dans le groupe du quasi-non être"⁶. Et lorsque l'analyse pétrographique, par le biais de la chimie ou de la minéralogie ne suffit pas, il faut alors envisager de passer par la spécialité de la pétrogénèse, qui rend mieux compte du processus de formation... mais ne fait pas avancer davantage le processus de classification.

Lorsque la philosophie se mêle, de son côté, de comprendre cette matière spécifique, comme Descartes le relate dans ses *Principes de la philosophie*, c'est en proposant de commencer par la détruire pour mieux l'appréhender : "Otons-en premièrement la dureté, parce que, si on réduisait cette pierre en poudre, elle n'aurait plus de dureté et ne laisserait pas pour cela d'être un corps".

¹ F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 163.

² *Ibidem*, pp. 163-164.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁵ *Ibidem*, p. 167

⁶ *Ibidem*, p. 173.

Il semble pourtant qu'une dévalorisation donnant lieu à une hiérarchisation discriminante de cette matière soit proprement injustifiée, comme nous le suggère notamment le naturaliste Buffon : "Dans cette classe (du minéral) se voient tous les degrés et toutes les nuances qui remplissent l'intervalle entre la matière brute et les substances organisées"¹. De la même façon Charles Bonnet refuse-t-il cette discrimination, en raison même de la difficulté à classifier, ainsi qu'en atteste l'exemple du bitume dont il refuse le rattachement pur et simple aux minéraux, du fait qu'on ne "connaît point de substance minérale qui contienne de l'huile"². Dans un même ouvrage d'ailleurs, il fait référence au savant Donati qui a refusé, de son côté, l'idée d'une échelle plaçant les roches au dernier rang : "il croyait (en effet que la progression des êtres) devrait être envisagée plutôt sous l'image d'un réseau, dont tous les fils s'unissent les uns aux autres"³.

Et puisqu'il nous faut, de toute urgence, réhabiliter les pierres, ne leur demandons pourtant pas, à la manière de Roger Caillois⁴, d'incarner "un tremplin pour aller au-delà d'elles, dans le fantastique"⁵. Et faisons plutôt référence, nous dit François Dagognet, à l'Abbé Haüy qui a fait cette découverte première que la pierre ne cesse de se répéter elle-même et que, partant, il faut voir dans ce caractère "les prémisses de la singularité (dans la mesure où) la substance ne donne pas dans le n'importe quoi, n'importe comment, mais s'affirme dans une forme donnée"⁶.

Car si Buffon, comme nous l'avons évoqué, considère notamment que les "prismes du cristal (...) sont tracés par les molécules organiques et particulièrement par les molécules qui proviennent du résidu des animaux et des végétaux"⁷, l'Abbé Haüy chasse, en 1784, un tel préjugé en développant la thèse de la "molécule intégrante" : en "clivant des morceaux de calcite (le spath d'Islande), il obtenait des rhomboèdres miniatures ; et s'il les ré-empilait les uns sur les autres, il reconstituait le faciès microscopique dont il était parti"⁸. C'est alors qu'il a pu fonder la science de ces polyèdres basiques, qui sont au cœur de tout ce qui existe dans la nature, et qui se définissent par leurs faces, leurs arêtes et leurs angles.

Aussi ne faut-il pas forcément voir, dans le jeu pétrographique, "un désordre ou une invasion impossible à maîtriser" mais plutôt un "enrichissement de notre monde" où les

¹. G. Buffon, *Œuvres complètes*, éd. Rapet, Paris, 1817, T. II, p. 590.

². C. Bonnet, *Œuvres d'histoire naturelle et de philosophie*, op. cit., p. 67.

³. F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 82.

⁴. R. Caillois, *L'écriture des pierres*, éd. Skira, Paris, 1970, p. 22.

⁵. F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 160.

⁶. *Ibidem*, p. 180.

⁷. G. Buffon, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 593-594.

⁸. F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 181.

"exceptions apparentes ne contredisent pas les bases du système"¹. Par ailleurs, cette science cristallographique permet de déduire les propriétés de la pierre de ses structures électronique-géométriques. Nous ne nous étonnerons pas alors que la tourmaline (hémihédrique), suspendue à un fil de soie et chauffée par une lampe à alcool, prenne à travers cet échauffement régulier (...) des électricités de signes contraires à ses extrémités"². Or, si la pierre n'est pas "posée devant nous comme une donnée brute (en ce qu'elle condense les lois physiques, alors il est indispensable de) la "réintégrer de droit parmi les "êtres", en fonction de son unité et de l'idéalité qu'elle sous-tend"³.

C'est de cette reconnaissance même d'un matériau infiniment plus complexe et séduisant qu'il n'y paraît que partiront des artistes-plasticiens contemporains, tels Robert Smithson⁴, mais aussi Jean Dubuffet⁵, Pierre Soulages⁶ ou Michel Paysant⁷. Mais pour l'heure, il peut sembler intéressant d'envisager encore le plaidoyer pour la pierre ferrugineuse ou pierre d'aimant entrepris par François Dagognet, qui, tout à fait exceptionnellement, n'engage pas ici toute la procédure habituelle de discrédit de cette matière, avant d'envisager sa réhabilitation.

1.2.1.2. La pierre ferrugineuse

Considérons tout d'abord qu'il n'y a pas, "pour Dagognet, de frontières définitives ni de tabous infranchissables qui interdiraient à l'intelligence d'investir certains domaines du réel au risque accusateur d'une transgression blessante sinon destructrice de l'intouchable souvent sacralisé"⁸. Et puisqu'il s'agit de fêter la matérialité, n'oublions pas "la pierre ferrugineuse ou pierre d'aimant, ou encore pierre herculéenne, soit un composé de protoxyde et de peroxyde de fer"⁹.

Malgré la réserve que lui opposa Descartes, imaginant un système factice destiné à l'invalider de façon à "maintenir sa philosophie mécanique qui refusait tout recours à des entités ou énergies ressemblant trop à des reliquats aristotéliens"¹⁰, nombreux furent les savants qui se firent les chantres de cette pierre magique. Ainsi les physiciens du XVIIIème

¹. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., pp. 188-189.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 192.

⁴. Cf. Quatrième Partie, par. 34.

⁵. Cf. par. 1323 et 1331.

⁶. Cf. notre prochain par. 1213.

⁷. Cf. chap. 3.

⁸. R. Damien, "François Dagognet, l'art et l'objet", op. cit., p. 1.

⁹. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 39.

¹⁰. *Ibidem*, p. 45.

siècle, tel l'Abbé Nollet, voient-ils "une espèce de prodige" dans ces matières, fer et aimant qui "s'affectionnent au point de se chercher, de se joindre et de s'attacher ensemble avec une force qui égale quelquefois l'effort d'un poids de 60 ou 80 livres"¹. Et si le fer, déjà, avait subjugué par ses capacités de dureté et de malléabilité, de compacité et de ductilité en même temps, la pierre d'aimant, ou "fer oxydulé", est stupéfiante, elle, par son pouvoir attractif, qui ne perd jamais sa vertu première : "l'aimant, soit naturel, soit artificiel, en communiquant ses propriétés au fer, ne perd en rien de sa vertu"².

Or ces énergies non pondéreuses -dont est doté ce que le minéralogiste René Just Haüy appelait le "fer oxydulé"- ne sont pas sans paradoxe puisque, d'après ses observations, les petites pierres auraient plus de force que les grandes d'une part, et parce que, lorsqu'on les brise, leurs morceaux conservent leur principale propriété, la force attractive, d'autre part. A l'instar du miroir qui, brisé, continue à réfléchir, les miettes de l'aimant premier continuent en effet à attirer.

En outre, un deuxième paradoxe réside dans le fait que "ce ne sont pas les aimants capables de soutenir un plus grand poids qui sont toujours (...) les plus propres à communiquer une grande vertu (...) (car) les uns sont plus forts quant à la communication, les autres sont plus puissants pour l'attraction et pour la répulsion"³. Pour employer donc le vocabulaire de l'époque, il faut distinguer le "vigoureux" et le "généreux".

Le troisième paradoxe, enfin, se situe dans le fait qu'aucun obstacle, à l'exception d'une trop grande distance, n'empêche cette transmission ou cette diffusion, qu'il s'agisse de "toutes sortes de matières, tant solides que fluides, du carton, du bois, du verre, de l'eau, de flamme"⁴. Galilée aurait même adressé, en 1607, une lettre à son éditeur, Curzio Picchena, pour lui démontrer qu'une de ses expériences prouvait que le même pôle d'un aimant attirait et repoussait le morceau de fer proche de lui⁵, comme si ces circulations s'opposaient "aussi bien à la matérialité stricte qu'à la spatialité qu'elles transcendent"⁶.

La matière, une fois de plus, ne nous aurait donc pas encore livré tous ses secrets, mais ceci ne l'empêche pas d'être l'objet de notre admiration, tout comme le fer et les fibres végétales, dont l'industrie parviendra à extraire le meilleur d'eux-mêmes, permettant la création tant du marteau que du tissu. Mais, tenus d'achever ici notre parcours concernant certaines matières naturelles de prédilection, retenons que le simple "caillou ou la pierre

¹ J. A. Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, 8ème éd., éd. Frères Guérin, Paris, 1775, T. VI, p. 160.

² F. Ponge, *Nouveau Recueil*, éd. Gallimard, Paris, 1967, p. 181.

³ *Ibidem*, pp. 181-182.

⁴ *Ibidem*, p. 176.

⁵ F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 45.

conservatrice" nous incitent tous deux à sortir du dualisme classique pour nous rapprocher davantage du monisme leibnizien pour qui la matière se définit comme un "miroir confus qui enferme tout l'univers"¹. Ceci pourrait en outre expliquer pourquoi Pierre Soulages n'a guère souhaité s'intéresser à autre chose qu'à la pierre des volcans pour son œuvre plastique.

1.2.1.3. Pierre Soulages : la "fête de la lumière" ou la "résurrection d'un monde"

"Mais que se passe-t-il quand il n'y a plus qu'une couleur, pas comme chez Klein où elle déborde le cadre du monochrome pour contaminer les formes extérieures, mais une seule couleur déclinée depuis plus de quarante ans sur une multitude de toiles, et quand cette couleur n'entre pas dans le moule du dessin, n'offrant à celui qui voudrait produire discours que sa simple présence en tant qu'elle-même" ²?

Telle est la question qui pourrait être adressée au plasticien Pierre Soulages, qui, né à Rodez en 1919, vient seulement de bénéficier d'une exposition-rétrospective au Centre Pompidou.

Selon François Dagognet, la pierre ne devient ni écrasante ni menaçante, "elle a perdu son aspect terrifiant (les éboulis, l'instabilité, l'ensevelissement) : elle devient l'irremplaçable instrument d'une liturgie"³. La pierre des volcans en effet "ne conduit ni à la désespérance ni à la noirceur (...) tout au contraire, le moindre fragment de ces blocs sculpturaux (...) métamorphose les rayons qui tombent sur lui"⁴.

Quant à Pierre Soulages, il nous rapporte un souvenir d'enfance : "de la fenêtre où je faisais mes devoirs d'écolier, je pouvais voir sur le mur d'en face une tache de goudron. J'avais plaisir à la regarder : je l'aimais (...) elle avait une partie unie, surface calme et lisse qui se liait à d'autres plus accidentées... La configuration de tous ces éléments faisait la richesse de cette forme (...) Tout cela m'enracinait dans l'épaisseur du monde"⁵. Un autre souvenir, plus tardif, vient également le hanter, se rapportant à l'image d'une grande verrière maculée par ce même matériau, entrevue à la Gare de Lyon lorsqu'il arrivait par le train de Montpellier : "en procédant aux réparations, les ouvriers suivaient évidemment les cassures

¹ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 49.

² L. Ucciani, "Plus noir que le noir, le pouvoir de la révélation", in *Couleur de la morale. Morale de la couleur*, Actes du colloque de Montbéliard des 16/17/09/05, Jean Loup Korzilius et Catherine Chédeau, Presses Universitaires de Franche Comté, coll. Annales littéraires, 2010, p. 290.

³ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 196.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Ragon, *Les Ateliers de Soulages*, (cité in), éd. Albin Michel, Paris, 1960, p. 20.

du verre pour les imperméabiliser avec du goudron"¹. Or le jeune Soulages de l'époque en vint alors à penser qu'il existait une "peinture involontaire, comme Eluard dira qu'il y a une poésie involontaire"². Et cette peinture involontaire même lui parut plus émouvante que celle des "peintres professionnels qu'il pouvait voir exposée dans les galeries d'art"³.

Il restera alors marqué à jamais "par le conflit de l'obscur, de la nuit et du goudronneux, vaincus par la lumière, l'asphalte de la route aura (donc) été (pour lui) le catalyseur qui l'aura introduit à ce drame"⁴. Et ses premières peintures useront du goudron projeté sur du verre provenant "de la démolition d'une serre"⁵. Bien que l'artiste néanmoins se décide, plus tard, à substituer l'encre et le brou de noix au goudron, il restera toujours fasciné par cette "matière" qui, contenant elle-même "grains ou particules, réussit à démultiplier le soleil, à dramatiser le jour puisque la lumière vient se disperser dans le noir pour en sortir diversifiée"⁶.

A travers l'obscurité de la pâte sombre en effet, à travers les ténèbres striées de manière oblique souvent, c'est la lumière qui va apparaître, ainsi que des reflets colorés extraordinaires, faisant du tableau "l'illustration de l'abstraction lyrique, qui nous offre des tensions, des affrontements et des rythmes"⁷. Tel Rembrandt et ses recherches sur le clair-obscur, ou encore les impressionnistes en quête de lumière, c'est à partir du noir que Pierre Soulages s'évertue, depuis le début de sa création, à traquer la lumière. En ce sens alors, il semble bien que nous n'ayons pas à craindre d'user de tautologie pour constater que, toujours, la peinture est la peinture !

S'il nous fallait rendre compte des techniques utilisées par Soulages, c'est, en quelques mots, de cette manière qu'il faudrait le faire : "sur une plaque, étendre une matière noire ou brun noire, une matière plus ou moins caoutchouteuse suffisamment souple pour être étendue, qu'il faut rayer, strier avec des brosses, avec des peignes de telle manière que les stries sont dans tous les sens"⁸. Le geste propre de Pierre Soulages consiste ainsi à "tracer inlassablement les sillons du tracé de la vie telle que l'homme peut se l'approprier (...) La trace est alors le signe de la recherche, et la recherche est l'appropriation par

¹. M. Ragon, *Les ateliers de Soulages*, op. cit., p. 21.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit. p. 59.

⁵. *Ibidem*.

⁶. *Ibidem*.

⁷. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 185.

⁸. F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit., pp. 14-19.

l'homme de sa propre incomplétude"¹.

Aussi est-ce à partir de cette empreinte dans l'épaisse et ténébreuse matière que "l'artiste résurrectionniste (tente) d'exalter cette mystérieuse alchimie : puisque le ténébreux, lorsqu'il est soigneusement rayé ou strié, nous renvoie un bleu sombre, entouré de violet ou de jaune soufre, projetons sur un écran un fond épais, si possible bitumineux (et) nous vivrons l'émerveillement"². Si l'on se déplace, en effet, face à un de ses tableaux situé "au lieu qui convient, la lumière va se décomposer précisément en fonction de ses aspérités sur lesquelles elle vient buter (...) (il devient alors) comme un instrument optique qui permet de décomposer la lumière et de nous révéler son spectre"³.

Or, il faut moins voir dans ce procédé une simple expérimentation physique, même si Soulages fabrique lui-même les outils dont il se sert, qu'une "tentative métaphysique"⁴ de faire naître "le plus pur, le plus léger et le plus fragile (...) du plus profond et du plus démuni (même)"⁵. Et cette lumière qui semble tout droit sortir de la profondeur matérielle devient ainsi "l'irremplaçable instrument d'une liturgie (...) une véritable fête de la lumière (...) une féerie ignée (...) et une réussite de l'abstraction lyrique"⁶.

Remarquons que les matières naturelles sur lesquelles s'appuiera la manufacture connaîtront également, et de manière éminente, la célébration qu'elles méritent, à en juger par ces matières transformées par la main de l'homme que représentent les fibres textiles. Avec celles-ci en effet, qui ont précédé l'histoire de l'écriture même, c'est bien de traces de l'histoire de l'homme et de ses pratiques vestimentaires qu'il s'agit, lesquelles devraient parvenir à combler le matériologue philosophe ou artiste.

1.2.2. Du textile comme "matière manufacturée"

Si nous usons du terme de matière manufacturée, c'est qu'en ses débuts au moins, le tissu était fait de fibres naturelles laborieusement travaillées, avant d'être à proprement parler tissées. On parlait de filature industrielle, dont les étapes suivantes consistaient à façonner le matériau : cardage, peignage, retordage, bobinage, lustrage et mercerisage, encollage et décreusage puis rouissage⁷. Or ces multiples opérations n'en constituent

¹ L. Ucciani, in *Couleur de la morale. Morale de la couleur*, op.cit., p. 296.

² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 196.

³ F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op.cit.

⁴ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op.cit., p. 188.

⁵ F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op.cit, p. 196.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 104.

pourtant que les plus connues, indispensables à l'opération d'ourdissage, soit de préparation de la chaîne pour le tissage.

Avec ce terme d'ourdissage, du latin *ordiri* signifiant "ourdir" mais aussi "commencer", "entamer un discours", "en composer l'exorde", nous sommes sur la voie de l'ordre et, par voie de conséquence, de l'étoffe comme "conjuguant le sensible et l'intelligible (...) le concret et l'abstrait"¹. On comprend alors que des philosophes, tels Platon ou Descartes, se soient inspirés du tissu, par leur éloge du tisserand ou de la dentellière, autant par sa nécessité de fabrication ordonnée que par sa réalité même. Dans la mesure par ailleurs où le tissu résiste mieux au temps que le papier, puisque les motifs sont logés au cœur même de sa trame, il constitue le médiateur suprême, "exemplaire, (qui) doit s'imposer à la réflexion philosophique et à la pensée"².

C'est, en outre, parce qu'il joue sur les trois variables que représentent la texture du fil, la teinte et la multiplicité des entrecroisements, qu'il doit être défini comme le système le plus performant et qu'il a pu, vraisemblablement, précéder l'écriture : "de même qu'un texte combine les voyelles et les consonnes (l'alphabet de base, en somme, avec ses gradations) de même le croisement de la trame et de la chaîne a permis de signifier et représenter. L'image aurait même devancé la littérature écrite, cet autre tissage, et pour en tenir lieu"³. Aussi Charles Péguy désirait-il tresser une "étoffe spirituelle, celle qui, en paroles, ornerait les sanctuaires et la cité entière (...) (tentant) d'insinuer du textile dans le texte -soit du scénique- mais surtout une certaine mécanique productive à travers la musicalité des rimes et des refrains"⁴.

De plus, en dehors de ces caractéristiques du tissu, que l'on ne saurait rendre moins laudatives, l'histoire de sa fabrication et, notamment, le passage de la fibre naturelle à la fibre synthétique mérite le détour, tant par la prouesse humaine que par les qualités admirables du matériau-objet fabriqué qu'il représente. Pour François Dagognet, l'histoire de la synthèse a parcouru au moins cinq étapes : "la reconnaissance empirique d'une ressource naturelle (l'enveloppe du ver à soie ou la graine de coton par exemple), l'étude de ses améliorations possibles, la soustraction des mécanismes de sa production "animale" ou "végétale", la modification éventuelle de celles-ci pour en augmenter encore la quantité et la qualité et, enfin, tenter de parvenir aux textiles "synthétiques", et non plus seulement

¹ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matière et Matérialismes*, op. cit., p. 105.

² *Ibidem*, p. 106.

³ *Ibidem*, p. 151.

⁴ *Ibidem*, p. 153.

"artificiels", qui ne font, eux, que mimer les "naturels"¹.

1.2.2.1. De la fibre naturelle à la fibre artificielle et de la fibre artificielle à la fibre synthétique

C'est d'abord au scientifique René-Antoine de Réaumur que l'on doit la compréhension du procédé de la soie naturelle : il a commencé par observer le travail de la chenille de papillon, soit du Bombyx mûri, qui, tirant un fil continu extrêmement fin, s'en entoure en formant un cocon. Mais, comme la transformation de la feuille de mûrier en fil lui échappe, il lui faut recourir à des instruments biochimiques pour comprendre le passage du bois à la soie. Il a alors l'idée de remplacer le filament sous forme de liquide baveux par un équivalent, le "verre textible"², dont on peut tirer des fils flexibles. Et puisque liquéfier le solide présente aussi des difficultés, il faut suffisamment le liquéfier, tout en évitant l'excès de fluidification. Signalons au passage que si des progrès ont pu se faire dans ce domaine, c'est à l'industrie des lampes d'éclairage qu'ils sont dûs !

Par ailleurs, il faut noter qu'en raison du blocus continental empêchant tout approvisionnement en coton, le décret de 1810, signé de Napoléon 1er, promet un million de francs à l'inventeur de la meilleure machine propre à filer le lin, dont la fibre a pourtant l'inconvénient de souder quantité de brins entre eux, à cause du gluten et de la filasse qui jouent le rôle d'agglomérant³. Une solution chimique, suivie d'une solution mécanique, sont alors découvertes : il s'agit de "plonger ces touffes de brins dans une solution faiblement alcaline mais très chaude, pour dissoudre le dernier liant résiduel (puis d'utiliser) un jeu de peignes doués d'un double mouvement alternatif permettant l'étirage et la régularisation"⁴. Aussi est-ce à Jacques de Vaucanson que l'on doit la mécanique qui ramollit les cocons et parvient à les dévider de leur soie. Pour notre philosophe matériologue pourtant : "on piétinait encore dans les ornières de la naturalité (...) (et ce) jusqu'en 1884"⁵.

Mais tout bascule dès lors que "Pasteur découvre le remède aux maladies qui dévastaient les magnaneries du Midi de la France" et que le comte de Chardonnet apprend littéralement à se passer d'elles, en utilisant différents procédés chimiques : la soie artificielle ne peut en effet être fabriquée qu'en "débarrassant par broiement la cellulose de

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 110.

² *Ibidem*, p. 111.

³ *Ibidem*, p. 115.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 116.

ses incrustations ligneuses et des autres impuretés"¹. Puis elle se trouve diluée dans "un mélange approprié d'acide sulfonitrique pour donner un coton nitré, ou une nitro-cellulose, où les mono, di et tri-nitrates se mêlent"².

Mais le problème est que la cellulose peu nitrée se dissout mal et que, si elle l'est trop, elle devient un mélange incendiaire ! Le comte de Chardonnet surveille donc le bain au polarimètre et traite sa nitro-cellulose avec de l'éther et de l'alcool pour entraver l'explosion. De là, naît le collodion, dont sortira bientôt le celluloid : on peut donc en déduire que le "premier textile artificiel dérive d'un bain de feuilles et d'écorce de bois mais qu'il reste malgré tout assez combustible"³. Des expérimentations nouvelles suivront alors, avec le chimiste Eduard Schweitzer notamment, qui montre que la dissolution de cette cellulose est possible dans une "liqueur cupro-amoniacale", laquelle donnera la "rayonne au cuivre". L'Angleterre, de son côté, tablera sur le sulfure de carbone, d'où résultera un liquide fort sirupeux, la viscose.

Mais au XXème siècle pourtant, l'acétate déclassera aussi bien la soie au collodion de Chardonnet que la rayonne au cuivre ou l'ancienne viscose, car c'est elle qui parviendra le mieux à égaler la soie naturelle au plan de sa finesse et de son extrême légèreté, "ces fibres nouvelles permettant en effet de descendre en dessous de dix microns de diamètre, comme la soie naturelle, contre quarante pour la soie artificielle"⁴. Or, à ce niveau de réalisation, il est possible de se demander si la nouvelle matérialité parviendra à ce dont Réaumur rêvait et à ce à quoi Chardonnet travaillait, à savoir à la "production incessante de fils porteurs de ce que nous souhaitons : l'extrême minceur mais la solidité de l'acier, en dépit de l'exténuation"⁵.

Et il s'avère que ces qualités mêlées ne pourront se trouver que dans la fibre synthétique. Ce n'est donc qu'avec leur découverte qu'il devient possible d'affirmer que : "l'étoffe matérialise le combat qui s'est joué entre la nature et le laboratoire (...) et (que) jamais la matérialité n'a connu une telle fête"⁶. On assiste, en effet, à la fois à l'abandon presque complet des fibres naturelles, à la fin de la filature et à l'effacement progressif des cellulosiques "qui n'ont servi que de relais entre les stades premiers (végéto-animal) et les véritables synthétiques"⁷ (fabriqués à l'aide d'hydrocarbures dérivés du pétrole, de sous-

¹ F. Dagognet, *Rematériauier, Matières et Matérialismes*, op. cit. p. 116.

² *Ibidem*, p. 117.

³ *Ibidem*, p. 118.

⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁷ *Ibidem*.

produits du charbon distillé, d'eau et d'air)¹. Or ceux-ci revêtent différentes formes relatives à leur procédé de fabrication respectif. On distingue ainsi, parmi les tissus synthétiques, les polyamides tel le nylon, les polyester tel le tergal, les acryliques tels les crylon, orlon et dralon et, enfin, les chlorofibres tel le rhovyl. Et tous ces tissus présentent cet avantage de ne s'user que grâce ou à cause de la mode, car ils sont en général inusables et, au plus, fatigables.

Or il apparaît manifestement que si nous pouvons, grâce à François Dagonnet, nous faire une idée de ce cheminement qui va de la nature à la manufacture, c'est grâce à son parti-pris matériologique d'une part, mais aussi, éminemment, à sa méthodologie de chimiste patenté. En outre, ces caractéristiques à la fois physico-chimiques et technologiques ne se limitent pas la fabrication même du tissu, puisqu'elles concernent également les procédés de teinture. Et c'est d'ailleurs celle-ci qui est la plus à même de rendre compte de la jouissance visuelle dont les tissus sont potentiellement porteurs, grâce à leurs couleurs et motifs. Ces derniers en effet, tout autant que le tissage, contribuent essentiellement à la beauté du tissu, mais parfois aussi à sa fonctionnalité, comme en attestent les couleurs propres à certains vêtements liturgiques.

1.2.2.2. La couleur du tissu

Les couleurs pour tissus existaient déjà dans l'Antiquité grecque et romaine, qui usait au moins du pourpre ou de l'écarlate², mais c'est au XVIIème siècle que les "indiennes" pénètrent en Europe, par le port de Marseille, grâce au commerce du Levant. Mais, en 1686, la législation prohibe "l'achat, la vente et l'imitation de ce qui ruine les manufactures"³. Or, en 1759, dans l'impossibilité d'empêcher l'entrée des indiennes qui ornent les maisons, l'autorisation d'imprimer est finalement accordée, sous la forme de rideaux, couvertures ou tapisseries⁴. La légèreté de ces tissus en effet, doublée de leur éclat, tend à remplacer les brocards, mais aussi les bordures de passementerie, ainsi que les rubans, broderies et dentelles, qui nécessitent une abondante main-d'œuvre.

C'est donc de cette révolution que constitue l'importation des indiennes que découlera la révolution du textile européen, français et anglais notamment, dès la fin du XVIIIème

¹ F. Dagonnet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 121.

² Cf. Deuxième Partie, par. 332.

³ F. Dagonnet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

siècle, avant de déboucher sur d'autres inventions liées au textile, telle l'informatique qu'il nous faudra au moins évoquer ! Dans le but pourtant de concurrencer l'importation de toiles peintes, le chimiste Dufay chargera des missionnaires d'espionner leurs procédés de fabrication. A noter que l'expression de "toile peinte" n'est pas abusive si l'on considère qu'une "large partie de l'étoffe devait être colorée au pinceau (...) (alors que) le motif était parfois recouvert de cire"¹, censée le réserver, dans la couleur blanche originale du tissu, pendant que la toile était trempée dans un bain de couleur.

Mais ce procédé, long et fastidieux, sera finalement remplacé par des planches sur lesquelles le motif était gravé en relief, qu'il suffisait d'enduire d'encre et de presser fortement contre le tissu pour l'imprimer. Avec la gravure au burin ensuite, on parviendra à des images plus variées et mieux découpées². Et la technique s'améliore encore, dans ses capacités productives, lorsqu'un certain Perrot de Rouen, donne, en 1834, son nom à la "perrotine" qui, à elle seule, combine différentes planches pour imprimer directement le tissu en trois couleurs. Aussi, "deux hommes, avec une perrotine, (suffisent-ils désormais) pour imprimer, en 3 couleurs, 25 pièces environ de calicot par jour. Ils font donc le travail de 25 imprimeurs et de 25 tireurs, puisque le travail d'un imprimeur, aidé d'un tireur, ne dépasse guère une pièce de 3 couleurs"³.

Or, si nous avons déjà évoqué les conséquences notoires du développement de l'industrie textile, celui-ci passe, de façon tout aussi notoire, par l'implication et les découvertes d'un certain nombre de spécialistes de la chimie organique des XVIIème et XVIIIème siècles, tels Erwan Hallot, Pierre-Joseph Macquer, Claude-Louis Berthollet, Jean-Antoine Chaptal ou encore Eugène Chevreul⁴, pour ne parler ici que des expérimentateurs de la seule teinture !

La teinturerie textile industrielle continue ensuite, bien évidemment, de progresser, après la période des indiennes suivie, comme nous venons de le voir, de l'usage de la lithographie. En recourant au rouleau ou au cylindre, celle-ci rend en effet obsolètes à la fois la planche et la plaque de cuivre : trois laminaires vont alors effectuer le travail de coloration des étoffes, dont un fournisseur de couleur, un cylindre graveur et un troisième chargé de presser le tissu contre le rouleau graveur⁵. Mais cette machine qui, en soi, constituait un gain de temps, nécessitait cependant le changement des baquets de teinture,

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 131.

² Cf Deuxième Partie, par. 332 b

³ J. Girardin, *Leçons de chimie élémentaire appliquée aux arts industriels*, éd. Masson et Cie, Rouen, 1846, 2ème partie, p. 729.

⁴ Cf. Deuxième Partie, par. 332.

⁵ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 135.

ainsi que du cylindre en bois gravé selon des motifs donnés. Et elle fut assez vite remplacée par "la création de machines capables de créer elles-mêmes des machines" et par la "simplification des formes (...) (consécutive) à leur décomposition en points et lignes"¹. Au lieu donc de nécessiter des apprêteurs, des pinceauteurs, des dessinateurs et des graveurs, l'industrie textile a pu se contenter de personnel destiné à actionner la machine à poinçonner.

Et l'on ne s'étonnera pas que notre philosophe-matériologue signale avec enthousiasme que, désormais, "la matérialité la plus humaine, celle qui nous enveloppe, (soit) fabriquée en dehors de l'homme et sans lui", malgré les déplorables conséquences de cette ultra-mécanisation sur la main-d'œuvre du siècle qui a suivi et de celui que nous vivons encore. Car c'est notamment la mise en carte des motifs textiles qui a permis l'invention de l'ordinateur et de son incommensurable bénéfice.

Pour tenter de faire court mais dans l'impossibilité de faire moins pourtant, il nous faut signaler que la "décomposition des formes en points et lignes", améliorant la production de la teinturerie, a été suivie par la "mise en carte (soit) par la traduction du dessin textile en un double langage conventionnel, à la fois craticulaire et alphanumérique"². Il s'agit alors, respectivement, des inventions de Basile Bouchon (techniques des aiguilles), Jean-Baptiste Falcon (cartes perforées) et Jacques de Vaucanson (cylindre), qui ont permis celle de la machine Jacquard, métier à tisser qui porte le nom de son inventeur lyonnais, en 1801. Tous quatre ont en fait "réalisé le même stratagème : la carte perforée contient les principes du tissu, donc le métier peut fonctionner seul"³.

Notons enfin que Basile Bouchon avait déjà mis au point, dès 1725, "une écriture sténographique génératrice de mouvements". Or c'est cette découverte même qui servit, en 1887, au statisticien américain Herman Hollrith : désirant obtenir rapidement les résultats d'un recensement, il a usé de "fiches traversées par des aiguilles suscitant, grâce à leurs déplacements, des circuits électriques qui commandent des électro-aimants actionnant des compteurs à cadran"⁴. La société Hollrith ensuite, après avoir été la Compagnie Electro-Comptable, devint... l'International Business Machine Corporation, soit l'actuelle I.B.M. Retenons alors, de cette complexe et passionnante histoire du textile, que c'est ce matériau même qui a promu à la fois l'industrie des fibres et des colorants -grâce aux inventions de la chimie organique- mais aussi, en ce qui concerne le tissage, permis "l'explosion ultérieure

¹. F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 136.

². *Ibidem*, p. 139.

³. *Ibidem*, p. 148.

⁴. *Ibidem*, p. 147.

de machines à compter et à traiter l'information". Or, cette avancée fulgurante de l'automatisation révèle incontestablement, dans le fil même, "une matérialité redoutable par ses pouvoirs, mais surtout (éminemment) enrichissante et prométhéenne"¹.

Et si, dorénavant, François Dagognet est parvenu à nous convaincre de l'opportunité de la démarche matériologique, celle-ci s'avère être également une attitude courante pour bon nombre des plasticiens contemporains qui, tous à leur manière, tendent à sortir des sentiers battus de l'histoire de l'art pour ériger le matériau le plus médiocre au rang de support artistique à part entière. Aussi sommes-nous amenés à nous pencher sur les expériences esthétiques entreprises par des néo-plasticiens tels que Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Lucio Fontana, Kurt Schwitters, Daniel Spoerri, Jean Dubuffet ou César, pour ne citer que les plus notoires d'entre eux.

1.3. De l'usage de la matière comme support de la plasticité artistique

1.3.1. Un matériau pictural classique mais dévoyé

Si nous donnons ce titre à notre paragraphe, c'est que la toile, en soi, fait bien partie des matériaux picturaux habituels, suppléant, à la fin du Moyen-Age déjà, le tableau de bois peint, lequel avait déjà remplacé les dessins muraux antiques et l'art pariétal préhistorique.

Mais avec l'art contemporain, elle n'est plus forcément tendue sur un châssis, peinte d'un seul côté ou même peinte, comme en attestent, respectivement, les œuvres de Jackson Pollock², Claude Viallat ou Lucio Fontana. Et avec Daniel Dezeuze, c'est même le châssis et non plus la toile qui est le support artistique même ! Des pratiques révolutionnaires voient donc le jour au XXème siècle, que nous nous proposons d'examiner en accordant tout d'abord l'attention au groupe Supports-Surfaces.

1.3.1.1. Claude Viallat et "la peinture fluïdique"

Le groupe Supports-Surfaces est l'un des groupes fondateurs de l'art contemporain en France, en même temps que le dernier mouvement d'avant-garde français, bien que tardif, puisque sa première exposition date de 1969, au Musée d'art moderne de Paris. Une douzaine d'artistes en font partie et parmi eux Claude Viallat, Bernard Pagès, Vincent Bioulès, Patrick Saytour ou Daniel Dezeuze, dont la pratique est résumée en ces termes par Claude Viallat : "Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans

¹. F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 150.

². Cf. Quatrième Partie, par. 131.

châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile". Il est manifeste que l'appellation même de "Supports-Surfaces" prouve l'importance du substrat et le dépassement de "l'opposition classique entre la toile tendue sur son châssis (le signifiant) et son signifié (le scénique), entre le contenant et le contenu"¹.

Avec Claude Viallat particulièrement, dont les premières réalisations ont été exposées dès septembre 1970 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, des pièces de tissu de tailles et d'origines diverses, voire déclassées, sont disposées à même le sol. Et le peintre se promène dans son atelier afin de badigeonner à grands coups son immense réceptacle, à l'aide d'un pochoir : celui-ci est une sorte de "quadrilatère lobé qui pourrait évoquer l'empreinte d'un pied, d'une main, d'un haricot² (...) (ou encore) d'une sorte d'éponge, de fève ou de palette"³. Mais, si le motif s'en trouve rabaissé, comparativement à la peinture classique, le fond en sera d'autant relevé par la lourde couche de peinture imbibant le tissu défraîchi. Il s'agit ici d'une peinture "fluidique"⁴, particulière en ce sens que "la peinture cède le pas à la teinture".

Et si on se demande, en toute légitimité, de quel ordre peut bien être cet attrait pour les tissus usagés, deux raisons au moins justifient cet usage, soit l'intérêt pour des matériaux délaissés par notre société de consommation mais aussi, éminemment, le pari d'entreprendre avec eux une véritable métamorphose en commençant par les "libérer de leurs apprêts pour les rendre perméables à une lente intussusception"⁵. Aussi le bois, bien qu'également composé de fibres, n'aurait-il pas pu convenir, en raison de sa rigidité, qui aurait maintenu "la non symbiose" et la "fonction tabernaculaire"⁶ que, précisément, on s'efforce de détruire.

En outre, si nous évoquons l'intérêt exclusif pour les matériaux usagés, c'est parce que l'artiste ne peut continuer à ignorer le monde moderne, sa production incessante et les déchets qu'elle occasionne. Et, à l'opposé du *Pop Art* qui, parfois, tourne en dérision la civilisation industrielle, le mouvement Supports-Surfaces tente plutôt de l'exalter. Pour cela, il prône à la fois "le recyclage des déchets et surtout la mécanisation des gestes à travers une "empreinte" sans cesse réitérée"⁷. Car le pochoir ou le moule s'apparente bien au mécanique et à sa répétition mais, d'une certaine façon, "mieux (encore) que la main qui

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 91.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 92.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 93.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 94.

aurait signifié mainmise et maintenance (il est) une sorte d'estampille sans doigts ni griffes"¹ qui s'introduit dans les fibres, pour en arriver à une teinture-texture.

Cette répétition du même, certes, "empêche toute référence idéale", mais c'est en toute connaissance de cause que l'artiste choisit d'éliminer "le logocentrisme unitaire de la tradition (une scène, la centralité)"². Et nous sommes incontestablement "mis en présence d'une multiplicité énergisante, d'autant que chacun de ces graphes reçoit des couleurs toujours vives"³. Car "le travail tinctorial relève à la fois de la variance ludique et de la mécanique"(où) le plasticien tient à ne pas répéter le monde ou seulement le magnifier mais à entrer en lui"⁴.

Avec Claude Viallat donc, tout nous éloigne de la toile peinte et de "la prison rectangulaire du tableau, sorte de cellule qui enferme"⁵. Dans la mesure où la peinture s'est imprégnée sur les deux faces du textile, ses œuvres sont bifaciales, contrairement au châssis, qui impliquait la "monocularité et la frontalité"⁶. De plus, chaque morceau équivaut bien à l'ensemble, "la partie et le tout se réfléchissent l'un l'autre" : la "matérialité atteint donc ici son extrême minceur, sans avoir à renoncer à sa solidité"⁷. Et si l'on en croit "Valéry pour qui l'art doit empêcher la dialectique du dedans (forme) et du dedans (fond)" et pour qui "idée et matière ne se séparent pas, l'esprit (même n'étant) que surface"⁸, c'est bien dans cette ligne qu'ont travaillé les artistes de Supports-Surfaces.

En outre l'usage du terme de surface peut s'avérer parfois mensonger, en ce qu'elle évoque une certaine compacité du matériaux, alors que c'est dans le but de rendre compte de l'allègement et de l'ouverture des matériaux modernes que Viallat utilise aussi des cordes, des claies, des tresses, filets, échelles ou treillis. Ni tableau, ni représentation, ni peinture même, puisqu'il s'agit le plus souvent de teindre que de peindre, il nous faut donc, avec Claude Viallat, renoncer au "culte des images"⁹, ainsi que s'abstenir de "fétichiser l'œuvre"¹⁰. Il nous fait pourtant participer à une véritable "fête matérielle"¹¹, tout comme d'ailleurs Daniel Dezeuze, autre plasticien de Supports-Surfaces.

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 94.

² F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 95.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 105.

⁵ F. Dagognet, *Rematéraliser Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 96.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 97.

⁹ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹¹ *Ibidem*, p. 96.

1.3.1.2. Daniel Dezeuze et le "rehaussement du subalterne"

Outre l'intérêt qu'il porte, comme Claude Viallat, au support, Daniel Dezeuze choisit strictement, et pas occasionnellement comme lui, des matériaux ajourés : cadres vides, châssis sans toile, lamelles, claies ondulées ou tissu ajouré et/ou transparent, tels que la tarlatane et la gaze. Ce plasticien affiche donc le même refus de l'enfermement et du clôturé que Viallat. Il lui arrive également de rassembler des objets hétéroclites, jusqu'à des "arbalètes, catapultes ou flèches, sans doute parce que ces instruments détruisent le plein et le disloquant"¹.

Aussi nous est-il permis de remarquer que si "hier était privilégié le quasi-rien, dorénavant on avantage ce qui se démantibule"². Or, c'est précisément ce châssis que nous considérons comme "matériau classique dévoyé", car on ne connaît aucun autre moyen de tendre la toile pour qu'elle reçoive dans les meilleures conditions l'esquisse et la réalisation définitive des motifs : celui-ci a toujours servi de support rigide permettant l'application de traits continus sur la toile qui, sans cela, aurait été amenée à des déformations perpétuelles. Mais ici le plasticien, d'une certaine façon, rend hommage au seul châssis, comme objet pictural traditionnel, mais en lui retirant toute sa fonction de tenseur, à tel point que l'œuvre "est" le châssis, pas forcément coloré qui plus est.

En d'autres termes encore, nous dit François Dagognet : "dans l'art classique ce qui compte c'est le signifié, le substrat n'étant là que pour le porter, il n'a jamais qu'un rôle subalterne, la toile, le cadre, c'est secondaire. Or moi j'apprécie un artiste comme Dezeuze qui ne prend en compte que le cadre, sans rien à l'intérieur. C'est une révolte contre l'art classique qui avait vu dans le cadre quelque chose de tout à fait insignifiant. Maintenant le subalterne est reconnu dans son absoluté possible"³. Toile teinte et non peinte chez Viallat et châssis sans toile pour Dezeuze donc, il nous est dorénavant possible d'appréhender l'œuvre de Fontana, et, particulièrement ses toiles non teintées, non peintes, mais perforées.

1.3.1.3. Lucio Fontana et le "phénoménisme transphénoménal"

Avec Lucio Fontana, le support a également perdu de sa compacité et, même, de son opacité, puisqu'il est possible de circuler autour de lui. Il est même possible de voir à travers lui, non pas en raison de sa transparence, ainsi que Daniel Dezeuze le propose avec

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op.cit., p. 156.

² *Ibidem*.

³ F. Dagognet, "L'art aujourd'hui", in *Mag Philo*, propos recueillis par Gilles Behnam, automne 2003.

sa gaze, mais parce qu'il lacère et perfore la toile comme, par exemple, dans son œuvre de 1960 intitulée *Spatial Concept Waiting*. Fondateur du "Spatialisme" ou de "l'Art Spatial" en effet, il a précisé sa conception dans un ouvrage de 1951 intitulé *Nous continuons l'évolution des moyens dans l'art – Manifeste technique*.

C'est dans cette optique qu'il réalise cette toile brute, fendue verticalement, presque en son milieu, de façon à laisser entrevoir une nouvelle dimension, derrière la toile et, par voie de conséquence, à refuser l'effet de profondeur de la perspective classique. Ainsi, selon François Dagognet, "l'artiste expérimente(-t-il ici) un monde feuilleté (offrant) au matériologue un phénoménisme transphénoménal"¹.

Car si la surface a toujours été célébrée en tant que telle, même par la peinture non figurative, le plasticien veut aller plus loin encore, soit "se libérer entièrement et définitivement de la représentation et échapper à la finitude matérielle"². Dans un tout autre registre d'œuvres ensuite, il constellera également ses céramiques de fêlures et de fentes, dans cet objectif toujours de "nous ouvrir à un espace illimité". Il souhaite ainsi nous débarrasser définitivement de la "bi-dimensionnalité"³ à laquelle l'abstraction elle-même n'avait pas renoncé. Et, de même que Lucio Fontana architecte réalise, pour une exposition milanaise, des formes abstraites mais fluorescentes et, surtout, suspendues dans l'espace et éclairées par la lumière noire de Robert William Wood dans le but de nous faire oublier notre attachement à l'accrochage mural, de même ces lacérations et entailles d'une toile tendue et rigide vont-elles "dans la même direction libératrice"⁴.

Les traitements novateurs des matériaux picturaux entrepris tant par Claude Viallat que par Daniel Dezeuze ou Lucio Fontana ont en effet, incontestablement, une vertu libératrice du carcan classique en matière de création artistique. Mais le choix même des rebus, débris ou déchets constitue, lui, une véritable révolution esthétique, comme nous allons être amenés à le constater avec des plasticiens tels que Kurt Schwitters, Daniel Spoerri et Jean Dubuffet.

1.3.2. Un "matériau-rebut"

Dans "l'immense territoire de la matérialité"⁵, précise le philosophe-matériologue, il nous faut distinguer en effet les objets en général des "non-objets" tels les "fragments, qui

¹. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, p. 106.

². F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, p. 164.

³. *Ibidem*, p. 166.

⁴. *Ibidem*.

⁵. F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 59.

ouvrent la liste des épaves"¹, comme par exemple une roue de voiture d'enfant ou un morceau de ficelle, dont la destinée est la poubelle et plus rarement -en tous cas très récemment- la composition plastique. En dessous d'eux, il faut encore situer les "déchets dans lesquels le négatif (...) s'amplifie, la "dèche", c'est bien le manque (...) dont le terme dérive sans doute de "déchoir"(...) et appartenant aux "miettes" et aux "restes"(...) (soit pas encore au) repoussant, mais déjà à la déchéance"².

Plus bas encore, il s'agit des "scories, de *skoria* en grec, la crasse ou l'écume d'un métal en fusion (...) tel le mâchefer (...) qui contient des parcelles de fer, mais encore mêlées à des conglomérats de houille brûlée"³. Mais, en descendant dans la "multitude des êtres (...) (reconnaissons) les "détritrus" ou mieux nommés les "ordures"(...) qui fermentent et dégagent des odeurs fétides; en outre elles pourraient contaminer, parce qu'elles offrent asile à la vermine"⁴. Et enfin, au dernier degré de cette *scala naturae*, il faut désigner "l'excrémentiel, les déjections ou le stercoral, les immondices"⁵.

Or si l'on en croit notre philosophe matériologue, il avoue personnellement "admettre les réticences devant cette extension de la valorisation matérielle (...) (que représente) les pourritures et l'excrémentiel (...) sans pour autant les partager, dans la mesure (notamment) où la science des fermentations et des résidus, comme la technique agricole des fumures qui améliorent nos terres, a relevé de sa déchéance la province noire de la moisissure"⁶. En ce qui nous concerne, nous n'avons pas, dans cette partie au moins, l'intention d'évoquer Piero Manzoni ou certaine expérience de Wim Delvoeye; nous aborderons néanmoins les fragments et les déchets, voire les détritrus.

Nous ne reviendrons pas non plus sur l'éminente expérience plastique que Joseph Beuys entreprend avec ce matériau-rebut que constitue la graisse. Nous avons en effet, dans notre première partie, et plus précisément dans notre paragraphe consacré à "l'art des corps plastinés" par Günther von Hagens, évoqué le fait que le dégraissage des corps avant plastination permettait de les rendre "esthétiques" par la seule mise en évidence de leur musculature. Et il nous avait fallu, à ce moment-là déjà, convoquer notre penseur matériologue pour réhabiliter entièrement ce matériau trop souvent disqualifié qu'est la graisse, ainsi que l'artiste Joseph Beuys qui en use de manière totalement inventive.

Nous avons en outre évoqué, dans notre précédente partie, l'une des expériences de

¹ F. Dagognet, *Des détritrus, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 61.

² *Ibidem*, p. 62.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 64.

⁵ *Ibidem*.

⁶ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 41

Titus-Carmel mettant en scène de manière magistrale la décomposition organique, dans son œuvre intitulée *La Grande Bananeraie Culturelle*. Mais il est d'autres matériaux qui pourraient passer pour rebutants, tels la poussière, les débris alimentaires ou d'objets cassés, ou encore les bouts de ficelle et qui sont, néanmoins, considérés dès le début du XX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, comme des matières de prédilection pour la création plastique, ainsi qu'en atteste par exemple l'oeuvre de Kurt Schwitters.

1.3.2.1. Kurt Schwitters ou la "fête de l'inversion"

Kurt Schwitters est un artiste allemand dont la production variée dans tous les domaines de l'image, ainsi que la réflexion engagée pour échapper à toutes les contraintes artistiques préétablies, ont été capitales dans l'histoire des avant-gardes. Et si ses premières toiles figuratives sont un amalgame des courants picturaux de son époque : expressionnisme, cubisme puis futurisme, à partir de 1918, il abandonne la figuration et préfère l'abstraction et les collages d'objets hétéroclites.

Il ne s'agit pas alors, pour lui, d'une réponse ironique adressée aux collages cubistes de Georges Braque et de Pablo Picasso, mais plutôt d'une réhabilitation de matériaux non nobles, qu'il s'agit d'assembler et/ou d'entasser dans une tentative "d'atteindre l'unité, le séminal, ce avec quoi nous pouvons rebâtir"¹. Il faut donc davantage y voir "un projet cosmogonique qui a trouvé dans les détritiques écrasés les éléments matriciels qui permettent une "re-totalisation", grâce à laquelle nous allons en sens contraire de notre civilisation destructrice (...) (voire vers) une sorte de Jérusalem, la montagne oppositionnelle des déchets basiques"².

Avec Kurt Schwitters en effet, il s'agit de "l'art, non plus de la poubelle, mais de la benne" : il entasse en effet différents matériaux tels que des boîtes écrasées, des papiers d'emballage, des roues et des pneus hors d'usage, des chaises à trois pieds... Il a même dû fabriquer un mot pour désigner ces entassements : le *Merz*, qui, pour son auteur, signifie, en substance, "l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, sur le plan technique et par principe, l'égalité de tous ces matériaux"³. Or, ce terme, qui vient de l'allemand *ausmerzen*, signifiant "épurer", "retrancher", pourrait tout aussi bien désigner le fragment même du mot *Kommerz*. Car c'est effectivement à partir du nom imprimé dans une annonce pour la *Kommerz und privat Bank* qu'il utilise, en 1919, ce seul morceau d'un

¹ F. Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 80.

² *Ibidem*.

³ M. Dachy, *Journal du mouvement dada*, éd. Skira, Paris, 1998.

mot imprimé. Pour le philosophe, il "faut sans doute voir là une déclaration de guerre à l'encontre de la société de consommation qui accorde tant à la marchandise, à la fabrication"¹.

Et, puisque notre société a l'art de bannir un certain nombre d'objets, faisons en sorte d'organiser le triomphe de ce qui est habituellement relégué : "Brisons donc ce qui dépréciait la brisure !" ² Et ne gardons que la syllabe *Merz*. D'ailleurs, Kurt Schwitters finira par se nommer lui-même *Merz* et donnera aussi, en 1923, ce nom à sa revue, dont la mission est de propager ses idées, ainsi que celles du groupe *De Stijl*, défendant l'abstraction géométrique. En outre, il écrira aussi pour le *Merz Theater*, s'adonnera à des sculptures *Merz* et "remplira sa maison de restes à tel point qu'il faudra percer les plafonds afin d'engranger les monceaux de détritux"³. Son *Merzbau* pourtant, n'aura pas l'aval d'Hitler, qui le fera détruire intégralement.

La lutte que Kurt Schwitters mène contre le bon goût traditionnel n'empêche pas, cependant, une grande invention formelle et technique dans la composition de ses tableaux objets, où il "vise sans doute le principe d'une sorte de totalité, comme si l'addition effrénée, monumentalisée, de tels débris pouvait recomposer un univers de la plénitude (...) Le *Merzbau* inverse (en effet) notre monde : une colonne continue, une architecture à spirale déroulée et tridimensionnelle"⁴. Refusant donc la hiérarchie dans les matériaux, il privilégie le sale, le détérioré et l'inconsistant au faste et à l'éclat de l'or ou du marbre, mais ce choix n'en reste pas moins justifié pour François Dagognet, qui constate qu'en somme, "d'un bout à l'autre, est fêtée l'inversion de ce en quoi nous habitons et dans quoi nous nous perdons".

En d'autres termes encore, le philosophe expose la raison qui, à son sens, justifie le choix des artistes contemporains pour le détérioré, l'abîmé ou le fermenté : "c'est sans doute parce que l'artiste refuse de couper le monde en deux : d'un côté, ce qui, grâce à une surface intacte, reflète la lumière et brille, de l'autre, le sale et le déchiré, sans compter que le troué jouit d'un autre avantage, celui de nous libérer d'un écran infranchissable qui nous enferme"⁵. Et François Dagognet alors, adoptant une lecture plus politique qu'esthétique, ajoute que "cette opposition en recouvre une autre (...) : celle de la richesse et de la pauvreté, celle des privilégiés et de leurs subordonnés ; et la plupart des artistes tiennent à rejoindre la

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., pp. 88-89.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁵ *Ibidem*, p. 43.

cohorte des favorisés"¹. Or ce goût pour le délabré qui s'est manifesté dès le début du siècle pour Kurt Schwitters, est également celui que partage Daniel Spoerri.

1.3.2.2. Daniel Spoerri et "le clin d'œil à une liturgie ancienne"

Ce plasticien en effet, va peut-être plus loin encore qu'Alberto Burri, qui réunissait différents déchets de la société industrielle ou que Bernard Réquichot, qui collectionnait racines, débris et feuilles divers. Avec Daniel Spoerri et ses tableaux-pièges, on assiste à un véritable "exhaussement du débris"², dans la mesure où ceux-ci constituent, si l'on ose dire, le motif du tableau. On assiste donc à leur mise en scène artistique, puisque c'est bien dans ce domaine qu'il tient à se situer, lorsque, par exemple, il fait un clin d'œil à Monet et à son *Déjeuner sur l'herbe*.

Mais pourquoi donc "tableau-piège"? Parce que ces débris, fixés sur un support lui-même fixé au mur, se montrent à la verticale, soit à la manière d'un tableau et non pas horizontalement, par exemple sur une table. Le spectateur est ainsi "piégé dans ses habitudes"³ et assiste alors à un véritable "renversement, à une sorte d'assomption"⁴. Et, parmi les nuances apportées à ses différents tableaux-pièges, Daniel Spoerri conçoit ce qu'il appelle "tableau-piège au cube" lorsque sont fixés, dans une même œuvre, le petit déjeuner dessus et la chaise de dessous, comme dans sa réalisation de 1960 intitulée *Le petit déjeuner de Kichka*, exposée au Museum d'art moderne de New York. Ou ils peuvent prendre encore le nom de "tableau-piège simultané" lorsque ce qui a servi à son élaboration, soit le pot de colle ou les clous, est également fixé sur le tableau, avec, par exemple, les restes d'un repas⁵.

L'artiste veille cependant à présenter la table du pauvre plutôt que celle d'un prince et, même, à préférer les débris alimentaires à un véritable menu. Ainsi le *Déjeuner sous l'herbe*, encore appelé *l'Enterrement du tableau piège*, fait-il appel aux reliefs d'un repas enfoui sous la terre, lors du "repas champêtre-performance" du 23 avril 1983, qui a réuni cent vingt personnes, dont César, Arman, Soulages, Reynaud, Erro, Millet, Robbe-Grillet...⁶ Et en dehors de ce clin d'œil parodique à Monet, l'intérêt pour l'alimentation peut faire référence à maintes compositions de natures mortes, mais aussi à des liturgies plus

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 43.

² F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 77.

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit. p. 190.

anciennes, telle la Cène par exemple¹.

Selon François Dagognet, l'œuvre "conjugue ces courants, les fragments d'une manducation qui mérite d'être rappelée, des traces de vie et du banal, l'intérêt porté à ce que nous ingérons (...) et si l'ancien décor de la réception tenait de l'irréel, le tableau-piège frappe par son romantisme sombre et naturaliste"². En outre, c'est parce qu'il "entend muséifier le minable"³ que Daniel Spoerri appartient à l'école de l'hyperréalisme. C'est enfin parce qu'il accorde une importance démesurée à la nourriture et à la consommation qu'il développe l'*Eat-Art*, dont les émules ajouteront même des gâteaux-jardins ou des croque-Jésus en pâte de guimauve⁴.

Si l'on en croit tant les réalisations de Kurt Schwitters que de Daniel Spoerri, les débris et déchets font partie intégrante de notre monde et c'est à ce titre même qu'ils ont, à leurs yeux, droit de cité en art. Avec Jean Dubuffet qui plus est, ce seront à la fois ces "non-objets" définis par François Dagognet qui seront portés aux nues, ainsi que des matériaux déclassés ou, au contraire, modernes tel le polystyrène, qui le situeront du côté des matiéristes.

1.3.2.3. Jean Dubuffet et le "merveilleux microscopique"

De manière tout à fait révolutionnaire, Jean Dubuffet va contribuer à ériger en artistes à part entière des créateurs issus des prisons ou institutions psychiatriques, c'est-à-dire en aucun cas issus des Ecoles d'Art. Il consacrera ainsi ce qu'il appellera l'art brut, à partir du constat que "L'art a été constamment répétitif, depuis les origines jusqu'au début de notre siècle (...) depuis les temps les plus anciens connus et jusqu'à une date récente (il semble) n'avoir pratiquement pas varié"⁵. Aussi fonde-t-il, dès 1948, la Compagnie de l'Art Brut, avant que le Musée de l'Art Brut de Lausanne ne soit créé, en 1972.

A partir d'une démarche anti intellectualiste qui souhaite "barrer l'image, le résultat et la représentation"⁶, Jean Dubuffet met donc en avant des productions d'enfants ou de psychotiques non soumises aux canons, aux valeurs et aux stéréotypes de la société dans laquelle ils vivent. Ainsi l'exemple d'Adolph Wölfli, né en 1864 et "ancien ouvrier agricole particulièrement créatif (laisse-t-il supposer que c'est précisément son) inculture foncière

¹ Cf. Troisième Partie, par. 132 et 142.

² F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 78.

³ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 189.

⁴ *Ibidem*, p. 191.

⁵ J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, éd. De Minuit, 1986, p. 60.

⁶ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 81.

qui l'a aidé à transgresser nos règles (et à créer dans les différents domaines de la) musique, du dessin, du néologisme ou de la cabalistique chiffrée"¹. On peut d'ailleurs légitimement se demander si "un tel a produit une œuvre insolite parce qu'il est fou (ou, au contraire) si c'est parce qu'il l'a produite qu'il fut tenu pour fou".²

Il semble pourtant que ce ne soit pas au titre de défenseur de l'art brut, qui constitue le premier moment de sa carrière artistique, que Dubuffet est considéré comme un plasticien marginal. Mais plutôt parce que, dans toute son œuvre, il cherche à échapper aux influences et même à celle de la séparation induite par le vocabulaire. Aussi refusera-t-il la "pensée vocabularisée, nommeuse et, partant, fixeuse et classeuse" (préférant privilégier) "la seule danse et le continuum"³. Car seules les "fusions et confusions"⁴ peuvent contribuer à faire émerger un art révolutionnaire et vivant. Il choisit donc le matiérisme, qui le place davantage du côté des plasticiens-non conventionnels.

Aussi n'opérera-t-il pas de distinction trop radicale entre le travail du peintre en bâtiment ou du maçon et celui de l'artiste, comme l'a très bien perçu le philosophe Max Loreau lorsqu'il nous précise que Jean Dubuffet "a eu recours à une technique empruntée aux maçons : agitant son pinceau par à-coups, il projette sur la toile étalée au sol des nuées de fines gouttelettes de couleur fluide... Une fois la peinture séchée, il jette une nouvelle couche, superpose des trames de points, lance du sable... Il en résulte des tapis grouillants et poussiéreux"⁵. On assiste alors, avec cet artiste encore, à un "anti-aristotélisme résolu qui attaque la forme", doublé d'ailleurs d'un anti-albertisme puisque Jean Dubuffet refuse l'idée du tableau classique comme "fenêtre ouverte sur le monde" pour "briser ce geste séculaire" et lui préférer la "présentation (directe) du réel"⁶.

De même n'aura-t-il de cesse de réhabiliter les matériaux jugés non nobles comme les balayures de fils récupérés dans l'atelier de couture de sa femme, mais aussi le sable, la poussière, la ficelle et autres détritiques tels que des "éléments végétaux empruntés aux légumes (qu'il allait) chercher le matin aux Halles, dans les tas d'immondices"⁷. Le terme de "méta-matériaux" d'ailleurs convient encore mieux pour désigner ces différents rebuts qu'il s'emploie à concasser, à "transformer en une sorte de purée -la mélasse- qu'il pourra

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 81.

² F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 102.

³ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 82.

⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁵ Max Loreau, *Célébration du sol*, Cat. d'exposition, fasc. 13, éd. Weber, Lausanne, 1969, p. 12.

⁶ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 86.

⁷ J. Dubuffet, *Lettre d'avril 1957*.

facilement étaler sur une planche dure"¹, en verre ou en matière plastique, mais en tout cas particulièrement solide. Il y dépose ensuite une feuille de papier légèrement encrée, ayant aussi reçu une mince couche de colle, afin qu'elle puisse prendre l'empreinte de ce sur quoi elle est posée². Ensuite, l'artiste pourra tirer de cette expérience de lithographie une vingtaine de feuilles et, à la fin, il pressera un peu plus fort le papier contre cette matière complexe, dont le résultat lui vaudra l'appellation de "texturologies ou empreintes"³.

C'est ainsi, nous précise François Dagognet, que "nous sommes mis en présence d'une féerie, parce que l'artiste vient d'arracher aux broyats ou à l'émièté (...) l'âme qu'elle recélait mais dont nul ne s'était encore avisé"⁴. Pour cet artiste en effet, il n'y a pas de matière indigne et le but du plasticien -comme celui du matériologue- est de réhabiliter certaines valeurs : "J'aime à proclamer que mon art est une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées"⁵.

Ce à quoi François Dagognet ajoutera, de son côté : "Ici le tableau n'est plus représenté, mais présent, à travers ses représentants les plus archaïques comme les plus méprisés : le sable, le charbon, la poussière (...) Le prétendu non-être est donc rendu et exposé (...) c'est le réel qui constitue le tableau même"⁶. Si l'on en croit en effet le philosophe, c'est grâce à "la rédemption ou transmutation ou encore à une sorte de "liturgie, d'espèce de résurrection des choses"⁷ que l'artiste a pu saisir dans l'informe et le misérable une richesse aussi fantastique.

C'est donc grâce à cette étrange expérience de concassage et impression de débris qu'ont pu naître des "voies lactées, des papillons, des îles empanachées"⁸, que l'artiste lui-même désigne par "voies de la poussière", infiniment supérieures aux fleurs et arbres de la nature : "Les voix de la poussière, l'âme de la poussière, elles m'intéressent bien des fois plus que la fleur, l'arbre ou le cheval car je les pressens plus étranges. La poussière est un être si différent de nous"⁹. Dans une autre formulation encore, Jean Dubuffet précise : "Les couleurs que je trouve dans un caillou, je les trouve plus savoureuses que celles des rubans et des fleurs"¹⁰. Chacun peut alors assister à cette "matérialité grouillante qui fête sa sortie

¹. F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 80.

². *Ibidem*, p. 82.

³. F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit.

⁴. *Ibidem*.

⁵. J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1973, p. 230.

⁶. F. Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, op. cit. p. 87.

⁷. F. Dagognet, Conférence du 10 mai 1996, op. cit.

⁸. F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 83.

⁹. J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 230.

¹⁰. J. Dubuffet, *Mirobolus, Macadam et Cie*, Fasc. II du Catalogue des œuvres 1945-1946, parution Fondation Dubuffet, 2008, p. 12.

de prison"¹. En outre, l'art entre ici dans le "merveilleux (microscopique) qui nous éloigne de la pauvreté d'un monde qui nous entoure et auquel nous sommes trop accoutumés"².

L'artiste justifiera d'ailleurs ce goût pour l'informe par ses séjours dans les "déserts de l'Afrique blanche (aux) étendues sans fin, semis de pierrailles dont (serait) rejeté tout élément défini comme le seraient un arbre, une route ou une maison"³, nous introduisant alors à son cycle des non-lieux. Il finira alors par confier à la terre et à la pluie le soin de réaliser elles-mêmes des œuvres picturales, comme cela apparaît dans ses *Tables Paysagées* ou ses *Pierres Philosophiques*. Et s'en expliquera en ces termes : "Il est tombé, sur le terrain du paysage, quand je faisais le ciel, des gouttes de noir par endroits. Pour uniformiser, j'ai ensuite jeté encore, volontairement cette fois, des gouttes de noir en d'autres endroits. Elles y font assez bien"⁴.

Or notre plasticien, ici, évoque l'une des caractéristiques de son œuvre, à savoir l'alternance entre automatisme et acte volontaire, qui n'est pas sans évoquer celle du *dripping* de Jackson Pollock ou l'écriture automatique des surréalistes. Car, même si c'est le plasticien créateur qui est à l'origine d'une technique particulière et qui la met en œuvre, il doit permettre aussi aux matériaux de s'exprimer, non plus seulement, comme dans la peinture classique, de s'imprimer. Si l'on en croit en effet René Passeron : "Le matériau est choisi par l'art mais, inversement, il en détermine maints aspects formels (...) Il y a des matériaux de lumière, soit qu'ils la laissent passer en la colorant, soit qu'ils la réfléchissent, soit qu'ils l'émettent (...) Les intentions et les effets esthétiques sont ici singulièrement concernés (...) Nombre d'auteurs (cf. par exemple Focillon *La vie des formes*) ont constaté que tel matériau appelle telle forme ou tel thème, même quand l'artiste ne s'en rend pas compte, ou refuse tout compromis avec la matière "⁵.

Il est en effet manifeste que, souvent, c'est l'artiste qui doit se plier à la matière et non l'inverse, ainsi qu'en atteste cette remarque de Jean Dubuffet autour des "velléités et aspirations du matériau qui regimbe"⁶. Au besoin alors, le plasticien doit provisoirement s'effacer, comme le suggère cette exclamation de l'artiste même : "Socrate, ce n'est pas de

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 82.

² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 83.

³ J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, 2 vol. , éd. Gallimard, coll. Métamorphoses, Paris, 1967, pp. 79-80.

⁴ J. Dubuffet, *Tables paysagées*, fascicule 7, éd. De Minuit, Lausanne, 1979, p. 142.

⁵ R. Passeron, "Le Matériau", *Recherches poétiques*, T. II, éd. Klincksieck, Paris, 1976.

⁶ E. Souriau, op.cit., (cité in).

se connaître qu'il fallait prêcher, c'est de s'oublier !"¹.

Or si, comme nous l'avons vu, Claude Viallat use d'un matériau pictural traditionnel pour l'adapter à sa finalité esthétique et si Jean Dubuffet, de son côté, inaugure un matériau inédit en le prélevant dans son environnement même, il est encore d'autres sources d'innovation artistique contemporaine, notamment l'usage de matières synthétiques telles que le polystyrène ou le polyuréthane expansé, dont César et Dubuffet useront, méritant pleinement leur appellation de plasticiens contemporains.

1.3.3. Un matériau moderne

1.3.3.1. Jean Dubuffet et "l'architecture hourloupéenne"

Les pratiques artistiques de Jean Dubuffet ont été si diverses qu'il nous est impossible de faire l'impasse sur cet aspect notoire de son œuvre, dont il aura "fêté avec une jubilation et une vitalité sans pareilles, l'émancipation hors du plan et de ses règles"². Mis à part, en effet, l'engagement pour l'art brut suivi de ses réalisations de type matériologique, Jean Dubuffet s'est notamment intéressé au polystyrène, qui lui a permis de développer son "architecture hourloupéenne". Or ce mot d'hourloupe, inventé par l'artiste, vient à la fois de "houle", "hurlement", "entourloupe" désignant à la fois le "fouillis, le foisonnement et l'anti-localisation"³ ou encore "le déplacement ondulatoire de la mer (bref tout ce qui tend à s'éloigner de la forme"⁴.

On comprend ici son intérêt pour le Sahara et pour le sable notamment, qui, par sa légèreté, se laisse emporter par la houle. Lorsqu'il choisira, par exemple des matières comme la résine ou l'acrylique, ce sera en raison de leur malléabilité, de leur fluidité : ces matières synthétiques permettent en effet de quitter l'univers pictural pour celui de la troisième dimension ou de délaisser la planéité pour lui préférer le volumique, selon les propres termes de François Dagognet. Elles incitent également à privilégier "les torsions, les entrelacs et les enchaînements"⁵.

Grâce au polystyrène, matière aisée à peindre, découper ou assembler par soudure ou collage, Dubuffet a pu concevoir de véritables sculptures gigantesques, tel son *Groupe de quatre arbres* de 1972, qui atteint douze mètres de haut ! "L'hourloupe sort ainsi du

¹ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit. p. 88.

² F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui*, op.cit., p. 106.

³ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit. p. 85.

⁴ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 159.

⁵ *Ibidem*, p. 159.

rectangulaire¹"(...) (et bien que l'artiste ait combattu la représentation, il accepte ici de fabriquer des simulacres qu'on pourrait à la limite habiter"². Il s'est d'ailleurs expliqué sur ces assemblages : "Je crois bien que le principe de juxtaposer des fragments disparates est fécond pour la création (...) C'est de pluralité simultanée qu'a besoin la pensée pour voler à l'aise. Pluralité d'optiques, pluralité de visées, sans souci qu'elles s'opposent "³.

Il va même jusqu'à la boutade lorsque, pour vanter cet art créatif particulier qu'est l'assemblage, il dénigre le dessin, comme Baudelaire en son temps avait dénigré la sculpture : "S'il faut employer la terminologie selon laquelle bien dessiner serait reproduire exactement la vision optique, je dirais alors que l'art ne commence qu'à partir de mal dessiner, que plus mal on dessine et plus on fait un apport créatif"⁴.

Jean Dubuffet assimile par ailleurs le rôle de l'artiste à celui du poète : "Le rôle de l'artiste et du poète est justement de brouiller les catégories habituelles, de les disloquer, et, par ce moyen, de restituer à la vision et à l'esprit leur ingéniosité, leur fraîcheur"⁵. C'est ce qui explique notamment qu'il désacralise littéralement le corps humain, au point de figurer des personnages grossiers, au ventre ballonné et au nez caricatural, bref des "quasi-corps qui n'en sont pas : de l'aérien, du bulbeux"⁶. Et si François Dagognet n'apprécie que moyennement cette figuration grossière, il en félicite néanmoins "la hardiesse et la difficulté d'entreprise"⁷. Et salue au passage la désacralisation du visage que "l'occident avait fétichisé"⁸. Jean Dubuffet, de son côté, s'en justifie personnellement de cette manière : "il me semble qu'il n'y a pas dans ces ouvrages une recherche d'absence de formes, mais plutôt celle d'une extension du nombre et de la nature des figures"⁹.

Or cette extension est rendue possible par le choix même des matériaux utilisés, qui ont pour caractéristique une extrême plasticité, comme, d'une certaine façon, les carrosseries de voitures prises entre les mâchoires de machines gigantesques, mais aussi comme les expansions de l'artiste César, réalisées en polyuréthane injecté.

¹. F. Dagognet, *Rematéraliser Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 86.

². *Ibidem*, p. 85.

³. J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, op. cit., p. 16-17.

⁴. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui*, op. cit. pp. 16-17 (cité in).

⁵. J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit. p. 294.

⁶. F. Dagognet, *Rematéraliser Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 85.

⁷. *Ibidem*, p. 83.

⁸. *Ibidem*.

⁹. *Ibidem*, p. 375.

1.3.3.2. César ou la "mystique de l'œuvre moderne"

César Baldaccini, dit César, se fait l'apologiste de la société industrielle en compressant des voitures automobiles, mais aussi des motos, voire aussi des déchets et des bijoux. Et il justifie lui-même son admiration pour la production industrielle : "Le déchet... correspond à un désir d'exaltation de la production quotidienne, de la beauté industrielle dans ce qu'elle a de plus dérisoire et de plus inutile"¹. Mais ses réalisations montrent pourtant, dans un premier temps et de manière très paradoxale, son souci de blâmer le monde industriel, dans la mesure où il a parfois recours au saccage du précieux, en sacrifiant, par exemple, des pièces en... vermeil ! Ce n'est donc que dans un second temps qu'il souhaite se faire connaître comme apologiste du monde moderne.

A ses débuts, il se montrait déjà intéressé par les métaux, tels les copeaux qu'il récupérait chez un sidérurgiste, se contentant de les souder ou de les relier entre eux par du fil de fer. Il en ressortait, parfois, d'étranges créatures mi-homme, mi-animal. Or cette idée de compresser les métaux grâce à un marteau-pilon lui est venue, nous dit-il : "du fait que les camions qui vont dans les chantiers de récupération écrasent les pièces traînant par terre ; ça m'avait frappé et j'ai, à mon tour, compressé ces boîtes et réalisé un objet"². Le premier objet compressé date de 1957 et s'appelle *Le Déjeuner sur l'herbe* : il est composé de deux boîtes de sardines écrasées. Comme pour Daniel Spoerri donc, et Claude Monet bien avant lui, le thème du repas pris dans la nature a fécondé son imagination.

En ce qui concerne en outre l'attirance pour ce phénomène de compression, César s'en explique encore de cette manière : "Le choc, je l'ai eu quand j'ai vu la grosse presse qu'installait à Genevilliers la Société Française des Ferrailles (...) Ça été le coup de foudre et tout de suite, j'ai eu envie de l'utiliser"³. Bien sûr, lorsqu'il a fréquenté les ouvriers qui travaillaient en usine, il ne lui a pas toujours été facile de se faire accepter, dans la mesure notamment où "des gens qui toute la journée écrasent des bagnoles ne peuvent qu'être agressés par celui qui singe leur travail, pour en faire un geste esthétique"⁴.

Par ailleurs, au vu de la dureté du matériau de base, notre plasticien doit également renoncer au geste manuel, soit, par exemple, au martelage et à la soudure. Car sans les mâchoires de fer et d'acier, aucune carcasse de voiture ou de pièce d'électro-ménager ne pourrait être aplatie ou concassée. Aussi l'artiste met-il définitivement fin "aux opérations

¹. César, *César par César*, prés. Pierre Cabanne, éd. Denoël, Paris, 1971, p. 106.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. O. Hahn, *Les 7 vies de César*, éd. Favre, Paris, 1988, p. 100.

de style aristotélicien qu'il frappe d'archaïsme (parce que) la main a disparu, ainsi que les outils qui la prolongeaient. Adieu (donc) au ciseau, au burin, au bédane et au chalumeau !" ¹

En outre, contrairement aux artistes classiques qui travaillaient avec des substrats nobles tels le marbre, la pierre ou la barre de fer, il recherche les métaux rouillés ou tordus, les métaux de récupération telles les plaques minéralogiques et s'en justifie en ces termes : "Je pense, dit-il, avoir été le premier à travailler sur le déchet urbain, le résidu industriel, c'est-à-dire avec les matériaux de mon époque. Je l'ai fait contraint et forcé, à l'inverse des artistes d'aujourd'hui qui font les poubelles par snobisme" ².

Enfin, César a rompu avec la tradition, puisqu'au lieu de sculpter en évidant des masses de marbre, d'albâtre, de pierre ou de bois, le plasticien, ici, chasse le vide en resserrant au maximum les composantes de sa sculpture. Il ne vise pas la légèreté, il agglomère pour aboutir à "un paquet hyper-serré, sans le moindre vide" ³. Aussi sommes-nous en droit d'y voir l'exact opposé de la statuaire grecque qui luttait contre la matière pour mieux l'évider, la diviser ou l'arracher "en quelque sorte à elle-même, afin qu'elle puisse suggérer l'idée" ⁴. Et nous sommes face à ce constat que "c'est bien la "mécanique" qui nous introduit dans la mystique de l'œuvre moderne" ⁵.

A noter cependant qu'il ne se borne pas au seul entassement de matériaux mais qu'ils les agence de façon à diversifier ses constructions, de la même façon qu'il ne craint pas de mélanger leurs composantes, tels les tissus, verres, papiers ou appareils divers, ne cessant de s'intéresser à d'autres techniques ou à d'autres matériaux possibles. César jouera par exemple aussi de l'empreinte, avec le moulage, facile d'usage puisqu'il suffit d'appliquer le plâtre sur le corps. Ainsi réalisera-t-il, avec l'aide de son médecin, un moulage de son propre visage, qu'il remplira ensuite de l'alliage de son choix.

Il utilisera également le pantographe, inventé au XVI^{ème} siècle, qui permet de reproduire, mais aussi d'agrandir ou de réduire à volonté un modèle : le choix d'agrandir un pouce à la taille de 1,90 mètre s'explique, selon lui, par la taille du modèle qui incite au gigantisme. Celui de réaliser un sein géant, de 2,50 mètres de haut et de 5 mètres de diamètre, fait de cette sculpture une "montagne lunaire... (où) chaque pore de la peau est un

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 206.

² *Les 7 vies de César*, op. cit., p. 101.

³ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 207.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 209.

petit cratère, c'est le symbole de la Déesse-mère"¹. Grâce à la technique donc, le monde se trouve "moins réduit qu'amplifié (...) avec l'immense, le réel devient un surréel"². Et on aboutit à ce paradoxe du fragment qui dépasse l'entité par sa taille, de la partie supérieure au tout en quelque sorte.

Et ce sont ses célèbres *Expansions* en matière plastique qui ont, davantage encore, fait connaître César. Alors qu'il souhaitait ici trouver un matériau susceptible d'occuper un maximum de place sans être toutefois trop pesant, la visite d'une entreprise fabriquant des toits en plexiglas lui vaut la découverte du polyuréthane injecté : "j'ai expliqué mon problème (à M. Bruel, patron de cette usine), couler un pouce de deux mètres... il me conduisit à son atelier et me montra comment on injecte le matériau en question. Cela m'a intéressé". Il a alors l'idée de se passer de moule et de répandre ce matériau à même le sol, réalisant par là une montagne d'écume, mais, pour lui éviter de s'étaler totalement, recouvre cette coulée d'une pellicule de vernis.

Et parfois, pour mêler sa plus récente trouvaille avec ses réalisations initiales, il déverse de telles résines dans d'immenses prismes dont elles sortent. Or, cet aspect du "matériau qui se sculpte lui-même, de la chimie qui se met à éclipser la métallurgie (avec ses auto-sculptures) du dur, du difficile à relier (les soudures) ou à rassembler (les compressions)"³ vient au secours de la sculpture au marteau et au burin et convient parfaitement à César pour son apologie du modernisme.

Il semble en outre que les choses s'inversent radicalement, comparées à la méthode de compression métallique, puisqu'ici il ne s'agit plus d'entasser ou resserrer mais, au contraire, de favoriser la dilatation, le déroulement, le déversement, soit "un quantitativisme non plus mécanique mais chimique, à la gloire de l'industrie contemporaine métamorphosante"⁴. Bien qu'expansion et compression semblent contradictoires pourtant, elles illustrent toutes deux la matériologie et l'invention artistique en acte.

De cette capacité d'invention attestent également ses sculptures réalisées avec du silicate en surfusion puisque, là encore, l'artiste joue de la matière souple en fusion et de ses capacités plastiques, ainsi que du phénomène de présentation, au détriment de la traditionnelle représentation artistique. Car ce siècle de la présentation, qui avait commencé avec l'impressionnisme, a contribué à mettre en évidence de nouvelles matières et

¹ P. Restany, *César*, éd. André Sauret, Paris, 1975, p. 157.

² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, op. cit., p. 208.

³ *Ibidem*, p. 207.

⁴ F. Dagognet, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, op. cit., p. 210.

techniques picturales qui, lorsqu'elles faisaient l'objet d'un tableau au sens classique, ont, de toute façon, rejeté la figuration pour lui préférer l'abstraction. Or ce projet, selon François Dagognet, est absolument légitime en ce qu'il était urgent de revaloriser la matière en son sens le plus large, dont toute chose, y compris le vivant, est constituée.

C'est dans une tout autre voie contemporaine qu'il nous faut maintenant envisager la part notoire de l'objet, dans notre environnement, mais aussi comme sujet artistique. Aussi, après avoir, en un premier temps, tenté de définir ce que François Dagognet entend par "objectologie", envisagerons-nous quelques-uns de ses développements personnels à propos d'objets domestiques, avant d'explorer avec lui des réalisations d'artistes contemporains tels que Christian Boltanski, Arman ou Philippe Stark.

Car il était nécessaire que notre philosophe objectologue commence par revaloriser l'objet en tant que tel, avant de pouvoir en examiner sa portée artistique potentielle. Qu'il s'agisse en effet "d'exaltation des matières créées ou de l'éloge de l'objet ustensile, l'une et l'autre aboutissent à la technoplasturgie poétique de la domoesthétique où l'objet de l'art est de devenir un art de l'objet"¹.

2. François Dagognet objectologue

2.1. Essai de définition et procès

2.1.1. De l'objet

L'objectologie, de *objectum*, l'objet, ce qui est jeté devant nous, "mis en avant et s'opposant à nous, à la façon d'une objection"² est une sorte de "théorie de l'objet, celle de son statut, de sa structure, de ses capacités, de son évolution"³. Elle tend donc à appréhender l'objet dans ses multiples facettes, et il n'est pas vain de rappeler ici que l'extrême polyvalence de notre philosophe rend d'autant plus aiguë son approche de celui-ci, ainsi que du matériau dont il est constitué, tant dans ses aspects philosophique qu'anthropologique, politique, économique, juridique ou littéraire, mais aussi, éminemment, physique et chimique.

Le matériau-chose, soit le plus noble de tous, tel le bois que nous avons déjà évoqué, mais aussi la pierre, est ce dont doit surgir l'objet comme, par exemple, le presse-papier. Celui-ci sort alors de son origine première le rattachant à la "choséité" -laquelle ne naît ni

¹. R. Damien, "François Dagognet, l'art et l'objet", op. cit., p.59.

². F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, p. 13.

³. *Ibidem*.

ne disparaît- pour le rapprocher du monde des objets et des produits issus de la technique et du travail humains, tout comme l'œuvre sur laquelle il nous faudra revenir. Car pour qu'on puisse passer du "premier au second genre", soit du matériau-chose, de la substance, à l'objet, il faut que celui-ci, façonné par son possesseur, soit, comme l'indique son étymologie, "posé, en face du sujet, par et pour lui, comme un adjuvant ou un secours"¹.

Mais si objets et produits sont comparables, il faut néanmoins les distinguer puisque les produits supposent l'intervention de machines, de "machines plus que "d'outils" d'ailleurs, pour leur réalisation, d'où leur "dénaturation plus accentuée"². On arrive alors à cette graduation qui nous fait passer de la chose à l'objet, puis de celui-ci au produit et, bientôt, à la marchandise, dans la mesure où la "valeur d'usage introduit vite à la valeur d'échange et au trafic"³, voire à la véralité et à son caractère péjoratif.

De même la vaisselle, produite à partir de la terre, peut-elle se voir affublée de cette discrimination en tant qu'elle est un produit marchand, bien qu'elle conserve néanmoins la noblesse de ses constituants et s'oppose notamment à la camelote que représente une assiette jetable en plastique ou en carton. Encore plus bas dans l'échelle des valeurs pourtant, se situent "le simili et le toc qui copient le réel sans lui équivaloir (...) tels les plastiques qui imitent des substances (ex-vivantes) rares (comme) la peau du lézard"⁴.

Précisons que le droit n'a pas recours à cette étiquette neutre de produits, ni défavorable de marchandises mais qu'il leur préfère le terme de "biens", qui apportent la richesse à leur possesseur. De manière aucunement péjorative ici, ils désignent, avec le code napoléonien, les biens qui peuvent se léguer, se transmettre, et qui se partagent entre les meubles et les immeubles, les derniers ne pouvant être transportés avec soi. En tant que cas particulier, les possessions intellectuelles sont également classées par le droit comme des objets ou des choses⁵. *Les Principes de la Philosophie du Droit* avaient, quant à eux, déjà tenté de résoudre cette question de savoir si "de tels objets sont des choses", en apportant cette réponse : "Ils ne sont pas immédiatement choses mais le deviennent par la médiation de l'Esprit qui fait passer ce qui lui est intérieur dans l'immédiateté et

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 20.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Voir aussi, sur cette question, F. Dagognet, *L'argent, philosophie déroutante de la monnaie*, éd. Les Belles Lettres, coll. "encre marine", Paris, 2011, ainsi que F. Dagognet, *L'échange*, éd. Bréal, Paris, 2002.

⁴ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 21.

⁵ Voir dans *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, par. intitulé "L'objet controversé", p. 43 à 50, qui développe magistralement la question de la protection juridique des "objets intellectuels ou culturels".

l'extériorité"¹.

En outre, c'est parfois en fonction de son volume qu'un "objet" est désigné par le terme de bien, tel, par exemple, l'immeuble qui, en tant que bien immeuble, intègre le sous-groupe des habitations. En ce qui concerne le bulldozer, il sera disposé dans la catégorie des "engins en raison de son énormité"². Et si l'objet est de taille plus réduite, il sera alors désigné comme une pièce, un accessoire, voire un élément ou un fragment³, ou encore un gadget.

L'origine de ce terme pourrait d'ailleurs être anglo-saxonne au vu de la prononciation du "t" final, alors qu'elle n'existe pas pour le mot budget⁴. Mais il pourrait tout aussi bien être français si l'on considère que "M. Gaget, industriel parisien et patron de la Société chargée de construire et de "fondre" *La liberté éclairant le monde* (1885) de Bartholdi (...) aurait habilement commercialisé des statuettes miniaturisées qui représentaient le chef-d'œuvre dont auraient raffolé les Américains.(Or) ces "libertés" auraient dû être désignées des "gadgets", mais on idiomatise et déforma le nom de l'auteur-vendeur (d'où gadget)"⁵.

Il faudrait par ailleurs, selon François Dagognet, penser au groupe des "super-objets"⁶, tel le livre qui comporte des pages détachables, elles-mêmes objets. Les bibliothèques pourtant, en raison de leur taille, ne pourront rejoindre ce dernier groupe des super-objets et devront intégrer celui des "ensembles culturels"⁷ ou des "immeubles par destination"⁸. Précisons en outre qu'avec "le virtuel, naît un sur-lecteur dans une sur-bibliothèque (...) (devenant elle-même une sorte de) méta-objet"⁹.

Pour des raisons de taille également, les commodes, buffets et armoires ne pourront être considérés comme objets, lesquels doivent "être à la fois isolables et mobiles"¹⁰, mais comme des meubles, parce qu'ils ont le rôle de contenant. Or ce rôle de contenant nous conduit aux récipients et à un autre groupe, à savoir celui de "l'objet de l'objet", réunissant à lui seul des objets tels que le sac, le panier, l'amphore, la jarre, le pot, la cuve, le coffre, le tonneau, dont la fonction est non seulement de recueillir et de rassembler, mais aussi de

¹. G. W. F. Hegel, *Les principes de la philosophie du droit*, trad. Robert Derathé Jean-Paul Frick, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1975, p. 101.

². F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 17.

³. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 17.

⁴. *Ibidem*, p. 36.

⁵. *Ibidem*.

⁶. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op.cit., p. 17.

⁷. *Ibidem*.

⁸. *Ibidem*, p. 35.

⁹. R. Damien, in "Question à Robert Damien", ADBDP : journées 2002, <http://www.adbdp.asso.fr/ancien/association/je2002/damien.htm>.

¹⁰. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 35.

protéger. Il est donc aisé à comprendre que, face à tant de combinaisons et d'innovations industrielles, ce soit finalement l'objet de l'objet, soit le contenant, qui sorte vainqueur de cette compétition, avec l'objet même qu'il a pour mission de protéger, et que nous aurons personnellement pour mission de réhabiliter ! Ne soyons donc pas surpris que Francis Ponge ait consacré un certain nombre de ses "proèmes" à ces contenants !

Sans oublier qu'il faut aussi ajouter, à cette liste, d'autres "objets de l'objet", tels les tubes de pigment qui ont permis le plainarisme, mais aussi l'outil, même le plus simple, tel un bâton ou une baguette ou, de manière plus éminente encore, la monnaie¹. Celle-ci en effet mérite son statut d'objet de l'objet dans la mesure où ce dernier vaut tous les objets, puisqu'on "peut tous les acquérir avec lui (et où il se définit)"comme opérateur matériel universel"². Et le fait qu'il se dématérialise aujourd'hui ne retire absolument rien à son statut, puisque "plus il se dématérialise, mieux il assure sa fonction"³. Sans compter que ces fameux "objets de l'objet" peuvent, au gré de leurs usages, revenir au statut... d'objet. Ainsi la caisse peut-elle tenir lieu de marchepied⁴, ainsi l'argent peut-il devenir l'objet qu'on achète à son tour.⁵

François Dagognet d'ailleurs se fait encore ici l'auteur d'un constat qui relève davantage de la philosophie politique que de l'esthétique lorsqu'il précise : "Nous sommes réservés devant une opération qui consiste à passer de "l'objet au deuxième degré"(l'objet de l'objet) à un objet au troisième et ainsi de suite, selon la spirale d'un enrichissement qui a brisé les liens avec les marchandises et la production"⁶.

Il faudra enfin ajouter à cette liste celle des "sous-objets", tel le tiroir d'une commode, qui s'incorpore pourtant tellement à d'autres éléments qu'il mérite l'appellation de "pièce"⁷, et, surtout, celle des "quasi-objets" ou, de façon plus péjorative encore, celle des "infra-objets", que nous avons amplement examinés dans notre paragraphe sur le "matériau-rebut". Or, tout comme ces derniers qui, appartenant à la matière d'une part et à la moins noble qui plus est, ont pu connaître la discrimination philosophique classique, il est incontestable que l'objet même a également été la cible de l'histoire de la philosophie. C'est ainsi que, dans le but de suivre le plus fidèlement possible la démarche de François Dagognet, nous

¹. Voir à ce sujet son chapitre intitulé "Annexe", en pages 115-122, où l'auteur, à son habitude, nous propose un développement complexe et passionnant sur l'or, de ses capacités physiques à symboliques, Voir aussi *L'argent, Philosophie déroutante de la monnaie*, op. cit., et *L'Echange*, op. cit.

². F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 23.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 22.

⁵. *Ibidem*, p. 24.

⁶. *Ibidem*.

⁷. *Ibidem*.

commencerons par examiner les causes de sa mise en question avant de pouvoir envisager sa réhabilitation possible.

2.1.2. Mise en question de l'objet

Pour François Dagognet en effet, les philosophes et les romanciers n'ont cessé de s'en prendre à l'objet pour ne louer que les "choses, les anti-objets, sans même s'apercevoir (...) qu'ils conduisaient la réflexion dans une impasse"¹. Et, dans la nécessité de s'en tenir à trois philosophies seulement, il choisit d'évoquer Sénèque, Descartes et Bergson, précisant qu'il aurait tout aussi bien pu évoquer la triade Platon, Berkeley, Marcuse ou la triade Aristote, Kant et Sartre.

2.1.2.1. Sénèque et le bienfondé du dénuement

Pour Sénèque par exemple, les objets ne sont même pas nés de l'ingéniosité humaine, mais de l'activité du plus vil des esclaves : il est donc inutile de les admirer. Qu'il s'agisse de la découverte du chauffage central ou de la sténographie², ces inventions ne sont que la conséquence de l'observation fidèle de la nature. Par exemple, le boulanger ne fait que reproduire ce qu'il a observé du mouvement naturel de la mâchoire : "une fois dans la bouche, les grains sont brisés sous les dures tenailles des dents et tout ce qui échappe aux dents leur est rapporté par la langue, alors, la salive s'y mêle, afin que le bol alimentaire glisse plus facilement dans la gorge. Quand il arrive à l'estomac, il est digéré par le suc gastrique"³.

L'esclave n'a alors plus qu'à reprendre "cette sorte de bio-mécanique"⁴. De même, ce type d'analyse fonctionne-t-il pour tous les métiers, tels que celui du menuisier, du tisserand, du cordonnier, du serrurier ou du métallurgiste. Le penseur lui-même n'est pas épargné, puisque ses " inventions sont (bien) le fruit de l'astuce humaine (et) non de la sagesse"⁵. Et lorsqu'il est rétorqué à Sénèque que c'est bien Anarchasis le sage qui a inventé la roue du potier, il dément la forme de cette affirmation en affirmant que "ce n'est pas en tant que sage qu'il l'a trouvée"⁶.

En outre, lorsque c'est Démocrite qui est vanté comme inventeur de la voûte, Sénèque,

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 49.

² *Ibidem*, p. 51.

³ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, trad. Marie-Ange Jourdan-Gueyer, t. II, éd. GF Flammarion, Paris, 1992.

⁴ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 51.

⁵ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 297.

⁶ *Ibidem*, p. 309.

de nouveau, dément cette affirmation par ces propos : "Il y eut, avant Démocrite, des ponts et des portes en plein cintre (...) ce n'est pas un divorce qui s'est produit entre le sage et les métiers, mais une incompatibilité foncière"¹. Il est par conséquent inutile d'insister sur le génie humain puisque, comparé à la nature, il sera toujours dépassé. C'est d'ailleurs elle, cette nature providentielle, qui nous permet de lutter contre le froid en nous fournissant les peaux de fauve et les plumes d'oiseaux. Dans cet état de fait alors, il est parfaitement inutile de tenter de répondre à tous nos besoins : mieux vaut adopter l'attitude de Diogène que celle de Dédale !

Or, ce fait étant posé, il est nécessaire de prendre conscience que, lorsque nous tentons de nous procurer des objets de luxe, cela risque seulement de faire de nous des âmes dépravées ou belliqueuses, comme en attestent la science des fortifications et de l'armurerie. Plutôt donc que de s'engluer dans l'objet, dont "les plus vils esclaves sont les inventeurs"², préférons-lui le dénuement, l'extrême frugalité et le renoncement³. Tentons de retourner à une époque adamique où "tout s'offrait à tous et (où) la terre, d'elle-même, produisait tout libéralement, sans y être forcée par personne"⁴. Prônons donc plutôt l'ascétisme que le luxe : telle est la leçon de Sénèque nous incitant à considérer l'objet comme futile, dont Descartes, d'ailleurs, ne fera pas non plus l'apologie !

2.1.2.2. Descartes et l'inconsistance de l'objet

Si le morceau de cire, en effet, semble appartenir aux corps par ses caractéristiques de limitation, passivité, spatialité et faculté d'impressionner⁵, le simple fait de le chauffer le modifie et tend à remettre en question ses qualités reconnues. Il s'avère donc que cet objet n'a ni consistance, ni constance, puisqu'il est essentiellement malléable : le vitreux ou le pâteux, parmi les êtres matériels, est le plus instable et "semble suggérer une possible évanescence (...) ce qui prouve son inconsistance"⁶.

Par ailleurs, l'objet n'est rien sans moi, puisque je suis le seul à pouvoir assurer son identité : "il n'y a que mon entendement seul qui le comprenne"⁷. Or s'il n'est rien sans moi, il n'existe pas en soi, comme en atteste le fait qu'il n'ait pas de conscience de soi : "la

¹. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 309.

². *Ibidem*, p. 307.

³. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 53.

⁴. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., p. 311.

⁵. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 54.

⁶. *Ibidem*, p. 55.

⁷. *Ibidem*.

conscience de l'objet ne saurait appartenir à l'objet"¹. Seul en effet le moi existe et seul le moi peut faire le lien entre l'être et la solidité des objets.

Or Descartes, ici, omet de remarquer que "sa relative plasticité lui permet de garder l'empreinte qui l'a pressé ou même effleuré"(...) (il ne serait donc pas) seulement "fluent" puisqu'il emporte avec lui, en lui, ce qui l'a influencé"². Il préfère n'en garder que la passivité et cela suffit à le discréditer, au profit du sujet. Et le philosophe ne sera pas le dernier à adopter cette attitude de rejet de l'objet, puisque Henri Bergson, notamment, lui reprochera son "extériorité".

2.1.2.3. Bergson et l'apologie de l'intériorité

Comme Descartes d'une certaine façon, qui reprochait à l'objet sa passivité au détriment de ses "qualités quasi-psychiques éminentes"³, Henri Bergson opposera le "dedans animé, changeant, créatif, et l'inerte, frappé d'éparpillement"⁴. L'univers physique n'a alors ni assurance, cohérence et consistance : "Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je me borne à compter des simultanités. En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées, il ne reste rien... C'est parce que je dure que je me représente ce que j'appelle les oscillations passées du pendule, en même temps que je perçois l'oscillation actuelle. Or, supprimons pour un instant le moi qui pense les oscillations dites successives, il n'y aura jamais qu'une seule oscillation du pendule... point de durée par conséquent"⁵.

L'horloge ne marque donc l'heure que pour moi et par moi, le philosophe ajoutant alors que, "sans doute les choses extérieures changent (mais) leurs moments ne se succèdent que pour une conscience qui se les remémore"⁶. De là découle une "nécessaire dépréciation de la production ou de la fabrique : l'*homo faber* ne se meut et ne peut se mouvoir que dans le discontinu, l'immobile et même le mort"⁷. Seul peut-être, parmi les objets, se distingue l'être vivant, qui peut nous donner une idée de l'agrégat et de la totalité, dans la mesure où : "une partie n'est pas plutôt détachée qu'elle tend à se réunir, sinon à tout

¹. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 55.

². *Ibidem*, p. 56.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 58.

⁵. H. Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 20^e éd., Bibliothèque académique Goncourt, Paris, 1921, p. 82.

⁶. *Ibidem*, p. 175.

⁷. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 60.

le reste du monde, du moins à ce qui est le plus près d'elle"¹.

Le vivant donc préfigurerait et annoncerait la conscience, mais s'en distinguerait néanmoins du fait qu'il reste trop marqué par la matérialité qui, bien qu'elle n'existe que pour nous, risque fort de "fausser et noircir notre compréhension"². Malgré l'utilité donc de l'objet dans son lien à l'action³, il fait partie, comme les "machines actuelles qui marchent au pétrole, au charbon et à la houille, des instruments ou engins qui excèdent notre organisme"⁴, au grand désarroi donc de Bergson pour qui, "le corps (ainsi) agrandi attend, en conséquence, un supplément d'âme"⁵, pour tenter d'atténuer cet excédent.

Or nous comprenons ici que François Dagognet, à la fois matériologue et objectologue, ne suive pas ses prédécesseurs quant à leur conception réductrice et discriminatoire de l'objet. Car c'est précisément de ces outils et machines qu'il attend le "supplément d'âme" qu'Henri Bergson, justement, retirait aux objets : c'est bien l'homme en effet qui les a conçus lui-même et, parfois même, si parfaitement automatiques qu'ils semblent relever de l'animé, en contribuant amplement à sa libération d'autre part.

Aussi François Dagognet commence-t-il par réhabiliter l'objet sous ses formes les plus diverses, puisqu'il n'hésitera pas à faire du médicament un objet à part entière, et du corps même un "méta-objet", avant de se consacrer tout particulièrement aux objets domestiques et à la marchandise dans le but de mieux les connaître, voire de leur reconnaître un véritable statut ontologique, ainsi qu'une finalité artistique.

2.2. L'approche objectologique

2.2.1. L'objet pharmaceutique et le corps comme méta-objet

2.2.1.1. Le remède comme objet

Il semble tout d'abord indispensable de rompre avec les clivages, pour se mettre en accord tant avec les constituants intimes de l'objet, qu'avec son apparence extérieure. Or si l'objet nous renvoie à divers ustensiles, outils ou instruments domestiques, que François Dagognet a pleinement contribué à rendre à la fois complexes et désirables, il a également,

¹. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, 31^e éd., Félix Alcan, Paris, 1927, p. 281.

². F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 61.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem* p. 63.

⁵. H. Bergson, *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, 14^e éd., éd. Félix Alcan, Paris, 1932.

en maints ouvrages et du fait de sa formation médicale, développé cet objet spécifique que représente le médicament.

Pour lui en effet, le remède compte parmi les plus prestigieux, au même niveau sans doute que le vêtement ou l'appareil électrique. Tant par la complexité de ses composants que par ses propriétés, et malgré son synonyme de "drogue" aux connotations négatives, il contribue, à sa manière, à remettre en question les oppositions injustifiées entre esprit-corps ou intérieur-extérieur, ainsi qu'à notre confort de vie le plus salubre. Car "le salubre ne réussit à nous soulager que parce qu'il réside déjà en nous"¹ (...) "et ceux qui redoutent le remède (il serait l'étranger, la violence en nous, le pouvoir aveugle, l'artificiel et le chimique) se méprennent sur sa nature : il n'agit qu'avec notre complicité objective"².

C'est en effet parce qu'il est "un autre nous-même"³ qu'il peut avoir sur nous un pouvoir thérapeutique. Or, parmi les arguments susceptibles de défendre cette thèse, examinons d'abord celui des "sosies" médicamenteux : "le thérapeute distribue à l'organisme malade les molécules les plus proches possibles de celles qu'il secrète à l'état physiologique (pour être certain de leur absorption ou de leur quasi-assimilation) mais minimalement différentes, s'il entend freiner ou entraver un développement"⁴. Pour illustrer ensuite ce premier argument, notre auteur-médecin s'aide de deux exemples : "L'arme principale du traitement anticancéreux, à l'encontre de la cellule dite maligne, relève d'une telle ruse. On explique de la même façon (grosso modo) le succès de l'antibiotique, le médicament par excellence : il fournit au germe ce qu'il assimile (la condition première de l'efficacité) mais aussi ce qu'il ne peut dégrader"⁵.

Puis François Dagognet, en tant que neuro-biochimiste préoccupé de pharmacologie, prend un autre argument concernant le rôle des neuromédiateurs, neurotransmetteurs ou encore messagers chimiques, qui servent à stimuler ou inhiber les comportements et que l'industrie pharmaceutique réussit à synthétiser. Deux exemples alors servent à appuyer cet argument : c'est le rôle des "antihistaminiques qui luttent contre les excès inflammatoires ou les crises réactionnelles, faussement défensives" d'une part et, au niveau du système nerveux, on sait qu'en cas de "maladie d'Alzheimer (c'est) la THA (tétrahydroaminoacridine) (qui) intervient au niveau de la régulation moléculaire de l'acétylcholine, (laquelle) assure

¹ F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op.cit., p. 86.

² *Ibidem*, p. 87.

³ *Ibidem*, p. 83.

⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁵ *Ibidem*, p. 83.

(elle-même) la rapidité des transmissions de l'influx nerveux"¹, améliorant à la fois les capacités mnémoniques et langagières. Achevant enfin de nous convaincre du bien-fondé des médicaments, le philosophe-médecin ajoute : "quelle prouesse pour une molécule chimique de pouvoir réveiller le cerveau et empêcher qu'il "déraille"² !

Il n'est sans doute pas inutile de repréciser ici que son œuvre comporte de nombreux développements en rapport avec ce thème de la médecine, comme par exemple *Surréalisme thérapeutique et formation des concepts médicaux*, *La Raison et les remèdes*, *Le Cerveau citadelle*, *Le Vivant*, *Le Corps...* Et que c'est ce dernier, qui, très précisément, est susceptible d'être considéré comme un "méta-objet".

2.2.1.2. Le corps comme méta-objet

En conclusion de l'ouvrage amplement cité dans ce dernier paragraphe, François Dagognet fait une sorte de synthèse sur cette question du corps comme objet spécifique : objet de l'anti-dualisme par excellence aux yeux d'un matériologue, le corps mêle le dedans et le dehors que le physiologiste se charge de mettre en évidence. Or, parmi ces physiologistes de renom, Etienne Marey est parvenu "avec ses fins capteurs, à saisir le moindre mouvement de l'organicité qui vient toujours mourir à la périphérie : il l'y saisit, l'amplifie et l'interprète (le rythme du cœur, des artères, des poumons et de la locomotion)"³. Le principal intérêt de sa méthode réside dans le fait de ne pas recourir à ce moyen destructeur que représente la vivisection, puisqu'il utilise, respectivement "l'enregistreur habile, le transmetteur fidèle, l'inscripteur sensible"⁴.

Dans la même optique d'observation sans dilacération d'ailleurs, Réaumur a pu faire émerger le dedans au dehors, par son expérience de mesure des suc gastriques : "Des carnassiers (des buses) avalent de légers et fins contenants -des tubes percés de trous- à l'intérieur desquels le physiologiste a placé une éponge aspiratrice. Il a pu ainsi emprisonner le suc gastrique, le stomacal acide, parce qu'il retirait sans difficulté les micro-tubes qui étaient restés reliés à des fils"⁵. Arrachant ainsi à l'organisme ses secrets, il a pu nous livrer les débuts d'une "digestion *in vitro*"⁶.

Et si Marey avait pu exprimer, grâce à ses tracés, les rythmes organiques, Réaumur,

¹ F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 83.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 109.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 110.

⁶ *Ibidem*.

lui, a pu descendre jusqu'aux organes de la digestion et en communiquer ses résultats. Et dans ces deux cas de figure est apparu, au dehors, le fonctionnement interne du corps, comme était apparu le lien étroit entre une médication, d'origine externe, et son efficacité interne. Or, cette action bénéfique tenait au fait même qu'elle "ressemblait" aux substances internes du corps. C'est à ce lien étroit dehors-dedans, ainsi qu'à ses fonctions dans notre compréhension du monde et à notre acquiescement enthousiaste, que François Dagognet tente de nous convertir. Ce croisement de deux notions, celles du dehors et du dedans en effet "devrait nous permettre de mieux comprendre l'ensemble de la réalité"¹, y compris dans notre approche de l'art contemporain, oserons-nous ajouter.

Si l'on considère, en outre, qu'être, c'est aussi persévérer dans son être et même, plus encore, "l'accroître et le répandre"², alors c'est ici l'extérieur qui exprimera cette expansion de façon visible. Inversement, "un dehors sans dedans nous semble aussi absurde que l'existence d'une montagne sans vallée ou d'une convexité sans concavité"³. Après cette démonstration, pour le moins convaincante, concernant l'indispensable synthèse à opérer entre dehors et dedans, laissons-nous encore porter par le même type de tentative de réhabilitation que celle qu'a entreprise notre philosophe objectologue en ce qui concerne, cette fois, l'objet domestique.

2.2.2. L'objet domestique

François Dagognet se pose, à propos de l'objet domestique, cette première question : "Où commence ce qui seulement enveloppe ? Si on prend l'exemple d'un "stylo", l'essentiel en lui vient de ce qui entoure aussi bien la plume que la cartouche d'encre (la recharge). Le corps de cet étui, inséparable de ce qu'il enferme et réunit, ne saurait se distinguer du contenu ; et permet ici de montrer l'importance de ce qu'on regarde seulement comme un encapsulage. Ce qui solidarise, inclut et protège appartient à l'instrument, autant que la partie active opérationnelle. Bref, renonçons aux clivages et n'hésitons pas à lier le dedans et le dehors"⁴.

Pour se justifier néanmoins de mettre, dans le même groupe des objets, le corps humain et la poêle à frire, François Dagognet s'explique en ces termes : "les instruments qui nous entourent ne méritent pas la dévaluation ; ils extériorisent l'humain et ne manquent pas

¹. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 109.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*.

⁴. *Ibidem*, p. 39.

d'inscrire en eux toute une histoire ; il n'en est pas un qui ne nous informe sur ce qu'il affiche (son style) et sur ce qu'il refuse. Tous sont saturés de symboles, de références et d'allusions"¹. Et qu'il s'agisse de meubles tels que la commode ou le fauteuil, d'objets domestiques de taille plus réduite tels que le verre, le panier ou la "néo-poêle à frire", chacun d'entre eux mérite un examen minutieux et fécond. En ce qui concerne la dernière citée, par exemple, celle-ci "nous donne une leçon de philosophie aristotélicienne ; pas moins ! Elle met en œuvre une étonnante procédure : en dépit de la chauffe, les substances en présence resteront contiguës mais ne connaîtront pas même le commencement d'une fusion. Rien ne les rapprochera, malgré l'énergie qui devrait pouvoir les lier. Ni le feu ni le contact n'aboliront la distance"².

En outre, lorsque l'objet culinaire ici valorisé s'appelle marchandise, cette désignation péjorative est également injustifiée, aux dires mêmes de Karl Marx pour qui : "Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques"³. Notons enfin que les objets cessent de s'opposer au sujet, puisqu'ils sont ce qui révèle le sujet à lui-même.

Il convient alors de ne plus séparer l'esprit à l'initiative de l'objet, et le corps qui l'a fabriqué, comme l'exprime ici parfaitement Paul Claudel : "Les objets usuels longuement employés par un même maître ont pris une espèce de personnalité, un visage propre, j'allais presque dire une âme, et le folklore de toutes les nations est rempli de ces êtres plus humains que l'homme, puisque c'est à l'homme seul qu'ils doivent leur existence et qui, à son contact éveillés, ont pris peu à peu une espèce de vie propre et d'activité autonome, une espèce de volonté latente et fée"⁴.

Et lorsque c'est au tour de l'objet "verre" d'être le sujet du discours de François Dagognet, son examen s'avère pour le moins sérieux et fécond. Un chapitre complet en effet, extrait de *l'Eloge des objets* et ne comportant pas moins de quarante-cinq pages, traite de cet objet particulier ! Désigné ou qualifié de "prométhéen"⁵, puis de "fête du plasticien"⁶, de "faux d'un faux"(l'opaline), de "métaphore-métonymie à la fois"⁷, de "matériau de la

¹. F. Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, op. cit., p. 112.

². *Ibidem*.

³. K. Marx, *Le Capital*, trad. Joseph Roy, éd. Sociales, Paris, 1969, T. 1, pp. 83-84.

⁴. P. Claudel, "Méditations sur une paire de chaussures", in *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965, p. 1243.

⁵. F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 71.

⁶. *Ibidem*, p. 74.

⁷. *Ibidem*, p. 84.

légèreté et de la translucidité"¹, de "jeu de la récréation autant que de création"², d'objet doté "d'effulgence"(éclat d'un liquide solidifié)³ ou encore, pour terminer, d'objet "de fête physique et métaphysique"⁴, il ne semble pas indispensable d'en ajouter encore à ces propos dithyrambiques. L'objet domestique apparaît en effet sous ses plus hautes couleurs dans ce développement, au point presque de rivaliser avec l'objet artistique.

2.2.3. L'objet artistique, l'œuvre et le chef-d'œuvre

Le moment se présente alors de différencier l'objet de l'œuvre. Si le terme "d'œuvre" vient du latin *opera*, signifiant "travail", "soin", il a hérité par ailleurs des sens d'*opus*, désignant, certes aussi, le "travail", mais aussi le résultat de celui-ci, soit la "chose fabriquée"⁵. Et c'est en ce dernier sens que l'œuvre appartient à l'esthétique, la rapprochant effectivement de "l'objet artistique", de la "chose matérielle"⁶, en ce qu'elle existe objectivement et qu'elle est reçue par l'intermédiaire des sens, sous forme de sculpture ou de partition musicale, laquelle d'ailleurs mérite également l'appellation d'œuvre lorsqu'elle est jouée par un autre musicien que son compositeur même.

Signalons toutefois que, même lorsqu'il ne s'agit pas d'une opération manuelle, comme dans le cas précisément de la création musicale ou poétique, il s'agit bien, toujours, d'une réalisation de l'artiste, soit du "résultat d'une activité productrice"⁷. En outre, l'œuvre, même picturale est, dans la ligne de Léonard de Vinci, "chose mentale", dans la mesure où c'est la pensée qui guide la réalisation de l'objet artistique. Enfin, l'œuvre, musicale par exemple, est dotée d'une certaine part "d'ipséité"⁸, constituant une entité distincte de la personne qui l'interprète, ainsi que l'indique le titre de la communication donnée par Etienne Souriau soi-même : "L'œuvre en tant que personne"⁹.

Mais c'est sans doute dans le rapprochement entre œuvre et chef-d'œuvre que peut le mieux s'entendre l'idée d'originalité, ainsi que son corollaire d'exemplarité et d'unicité. Si le chef-d'œuvre en effet désignait l'ouvrage qu'un compagnon présentait dans le but de passer maître lui-même, il allait de soi que cette production devait tendre vers la perfection. De ce

¹. F. Dagognet, *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de la merchandise*, op. cit., p. 107.

². *Ibidem*, p. 108.

³. *Ibidem*, p. 113.

⁴. *Ibidem*, p. 115.

⁵. E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1079.

⁶. *Ibidem*, p. 1080.

⁷. *Ibidem*.

⁸. *Ibidem*.

⁹. E. Souriau, "L'œuvre d'art en tant que personne", in *Problèmes de la personne*, éd. I. Meyerson, Paris, Mouton et Cie, 1973, p. 337.

sens alors, le terme a subsisté pour désigner une œuvre comportant un "éclat paradigmatique"¹ au point de servir de référence absolue dans un genre et un style artistique particulier. Et, bien que ce terme puisse aboutir à des dérives en matière d'académisme,² il continue également à suggérer que son auteur est arrivé à la pleine maîtrise de son art d'une part et que son œuvre est inédite d'autre part.

Or, l'objet artistique contemporain n'a plus cette caractéristique notoire d'être unique, ni dans son inspiration (les accumulations d'Arman), ni dans son mode de réalisation (la sérigraphie d'Andy Warhol). Et c'est précisément contre cette production en série d'images que s'insurge Walter Benjamin³ lorsqu'il énonce que "les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son hic et nunc. (...) Ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme (...) On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série".⁴

N'en déplaise pourtant à Walter Benjamin, certains artistes plasticiens jouent sciemment de la répétition du même comme procédé artistique, tel Arman qui, par ses *Accumulations*, regroupe des objets identiques en une "sculpture contemporaine". Mais qu'il s'agisse de nouveau réalisme ou de "nouvelle objectivité", de *Pop Art*, de *Design* ou de *readymade* dadaïste, la tâche de l'esthéticien pourrait bien être laborieuse pour tenter de réhabiliter leurs objets au point de les faire accéder au statut d'œuvres artistiques à part entière. Ceci pourtant ne semble pourtant pas avoir constitué une tâche insurmontable pour François Dagognet, lorsqu'il a dû, par exemple, s'intéresser aux productions de Christian Boltanski, d'Arman ou encore de Philippe Stark !

2.3. De l'objet comme sujet d'expérience esthétique

Il nous reste donc à recevoir comme artistiques, bien que non romantiques, les propositions contemporaines qui métamorphosent les objets courants, telles ceux d'Arman, de Stark ou, dans un tout autre genre, de Boltanski.

¹. E. Souriau, "L'œuvre d'art en tant que personne", op. cit., p. 361.

². Cf. Troisième Partie, par. 2112.

³. Cf. Quatrième Partie, par. 1215.

⁴. W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit. pp. 275-276.

2.3.1. Christian Boltanski et le "drame de la résurrection"

Christian Boltanski appartient, selon François Dagognet, à l'important courant qui "se soucie des objets -soit aux "objecteurs"- et qui en tire l'implicite"¹. Il s'intéresse à un domaine encore inexploré qui est celui de la mort, ainsi qu'aux objets usagés tels que des vêtements réduits à des loques, des chaussures éculées ou des jouets qui marquent la trace du disparu. Et s'en explique par le fait que l'art est un anti-destin qui contribue notamment à lutter contre la mort et l'effacement².

Allant ainsi contre la tendance classique de la muséographie, il préconise de ne présenter que du banal, de l'anonyme, voire du disloqué. A ses yeux, c'est même "l'état d'usure et de dénuement du déchet (qui) favorise (tout particulièrement) sa dramatisation (en tentant) d'empêcher la seconde mort de celui qui est déjà mort"³. Les titres choisis pour ses œuvres sont éloquentes à ce propos, telle sa *Recherche et présentation de ce qui me reste de mon enfance* (1969), regroupant notamment une lampe de chevet, une boîte à biscuits, des cahiers de brouillon et autres objets.

Boltanski est également à l'origine de *L'inventaire des objets de la vieille dame de Baden-Baden* (1973), ou encore de *L'Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (1974). De même, une photographie de classe présentée avec une chaussure usagée, grâce à la forme du pied qui s'y est inscrite, nous contraint à ne pas oublier la personne qui l'a portée. Il écrit ainsi aux responsables de musées : "Je voudrais que, dans une salle de votre musée, vous présentiez les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent, après sa mort, témoignage de son existence"⁴.

Une connotation religieuse peut en outre se trouver au centre de ses présentations, comme en atteste par exemple le *Mémorial*, qui mime l'autel ou le reposoir, mais aussi *Monument, les enfants de Dijon*, réalisé en 1985, qui éclaire des portraits d'enfants d'une faible lueur, semblable à celle à laquelle on s'autorise pour veiller un mort⁵. Aussi l'artiste se justifie-t-il : "Aujourd'hui, ces enfants ont 23-24 ans ; leur visage, celui de la photographie, est un visage mort puisque je ne sais plus rien d'eux maintenant : la seule chose que je connaisse est cette photo (...) Ils ont perdu leur réalité d'enfant"⁶. De même aussi, des présentoirs intitulés *Les bougies*, *Ombres* ou encore *Leçons de ténèbres*

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p.145.

² F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 70.

³ *Ibidem*, p. 71.

⁴ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 146.

⁵ F. Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, op. cit., p. 72.

⁶ C. Boltanski, entretien avec E. Lebovici, pp. 29-30, *Beaux-Arts Magazine*, n° 37, juillet-août 1986, pp. 26-31.

évoquent-ils les lieux sacrés.

Boltanski peut aussi adopter une couleur politique ou, au moins, symbolique, lorsqu'il expose, en 1988, une œuvre intitulée *Canada*, du nom "du terme utilisé par les nazis pour désigner les entrepôts où les juifs abandonnaient leurs effets personnels"¹. Dans le même ordre d'idée, *Reliquaire*, ou encore *Réserves : la Fête de Pourim*, expose des vêtements déposés à même le sol, tels qu'ils auraient pu l'être pendant l'holocauste. Car présenter, réellement à même le sol, ou sous forme de photographies des vêtements usagés, c'est faire vivre encore leurs propriétaires : le plasticien semble ici s'évertuer à remonter le cours du temps et prêt à oublier ses destructions éventuelles.

Or, célébrer ces visages disparus, ainsi que les objets qui leur étaient attachés, vise à une forme de résurrection, ou, en tout cas, à une négation de leur disparition. Et puisque présenter c'est, étymologiquement, "être en avant", cette mise en avant contribue à actualiser ces êtres disparus, au point de nous faire ressentir la même émotion qu'eux, au moment où ils piétinaient les vêtements de leurs semblables, déposés là où ils s'apprêtaient eux-mêmes à se déshabiller. Ces ombres en effet, "vestiges parmi les plus pauvres et les plus insignifiants, nous permettent d'entrer dans le drame de la résurrection et surtout de communiquer une émotion"². Il semble enfin que l'artiste tienne une sorte de pari : celui de "remonter le cours du temps et d'annuler sa destruction"³, ou encore de "compter sur ce qui meurt pour exorciser la mort et rendre souffle à la mémoire"⁴, ce qui est une autre manière de le dire.

Avec Arman, dont nous nous proposons maintenant d'examiner quelques aspects de son œuvre, il s'agira d'une autre mise en scène de l'usagé, voire même de sa destruction partielle, dans le but de nous en livrer les rouages les plus intimes. Il ne se contentera donc pas de la seule exposition, comme l'ont pratiquée Marcel Duchamp avec ses *readymade*, ou Christian Boltanski avec les vêtements déjà portés.

2.3.2. Arman et la "théâtralisation de l'industrie "

Armand Fernandez signera de son seul prénom : Arman. Et si l'on considère que le vingtième siècle est celui des artistes "objecteurs", il pourrait bien en être l'un des chefs de

¹. F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 147.

². *Ibidem*, p. 74.

³. *Ibidem*, p. 73.

⁴. *Ibidem*, p. 74.

file, dans la mesure où "il ne cessera pas d'exposer et d'explorer les objets de notre monde"¹.

François Dagognet pourtant nous fait ainsi part d'une restriction quant à cette appellation : "j'hésite à compter Arman dans le cercle des "objecteurs"². En effet, "cet artiste ne glorifie aucun groupe particulier d'objets, il n'en dispose pas sur un socle, il choisit n'importe lesquels, pourvu qu'il en ait une kyrielle, il ne confère à aucun un "nom de baptême" qui le singulariserait (tel l'urinoir que Marcel Duchamp appela *Fontaine*), il n'en présente jamais un seul mais toujours un groupe"³.

C'est la raison sans doute qui fait d'Arman l'auteur de l'ouvrage intitulé *Compléments d'objets*, dans lequel il regroupe les objets en neuf grandes rubriques, tels les "outils", les "frappeurs", les "coupants", les "perçants"... jusqu'à la catégorie des "objets divers". Et c'est dans cet ouvrage encore qu'il s'explique quant à ses choix artistiques : "En ne montrant pas l'homme mais les objets qui l'entourent et dont il se sert, je fais le portrait d'une partie de sa personnalité et, en conséquence, de l'homme lui-même".

Si l'on en croit par ailleurs ses biographes, Arman restera un moment enfermé dans la peinture d'avant-garde, soit dans l'expressionnisme abstrait. Puis il commencera à se dégager du cadre, en se mettant par exemple à enduire des objets naturels (galets) ou des objets nés du génie usinier humain, soit des bouteilles ou des cruches. Il fera alors rouler ces objets peints -nouveau *medium*- sur une immense toile étendue à même le sol, dans une démarche spontanée contemporaine, voire ultra-moderniste en ce début de XX^e siècle.

Et ici, évidemment, plus de chevalet, de pinceaux ou de brosses : "avec les techniques des empreintes appuyées et du tamponnage, on rompt déjà avec le séculaire de la technique picturale" !⁴ Aussi Arman s'explique-t-il : "Dans les *Allures d'objets*, il y avait l'idée de la trace, de la marque, de l'instantané, du déroulement plus que de l'empreinte (...) j'emploie les objets comme médium, pourquoi ne pas employer les objets eux-mêmes"⁵. Puis il délaissera finalement les pigments, pour leur préférer la seule agglomération d'objets délabrés. Pour proclamer en outre la richesse du système productiviste, et non pas, simplement, en déplorer certains de ses effets, il utilise donc différents moyens, en se transformant notamment en collectionneur, à la manière de Kurt Schwitters lorsqu'il ramasse les vieux papiers ou les déchets des poubelles, ou encore de Jean Dubuffet qui en réalise des compositions. Puis il les soude, les cimente ou les colle, les agglomère avec des

¹ F. Dagognet, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, op. cit., p. 139.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 53.

⁴ F. Dagognet, *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 194.

⁵ Propos de l'artiste, in *L'œil*, N° 126, Juin 1965, p. 26.

morceaux de cruches fêlées, des lames de rasoir ou des ampoules.

Mais que faut-il alors penser de ces œuvres ? Qu'est-ce que le plasticien veut montrer lorsqu'il s'intéresse au plus rebutant, au plus délabré ? Pour François Dagognet, "il ne souhaite pas rompre avec l'esthétisme mais il s'intéresse au trivial ou à l'abandonné afin d'en réaliser l'intense glorification"¹. Aussi use-t-il de cuves en verre ou en plexiglas pour les remplir de ces rebuts et faire d'elles "des instruments expositionnels"² (...) (ne quittant pas alors vraiment) le cercle de la "représentation", de l'exposition, encore qu'il effectue l'esquisse d'un mouvement qui permet d'en sortir (...) il abandonne l'illusionnisme, mais il ne va pas jusqu'à une construction effective, qui occuperait tout le lieu ou le centre de la galerie"³.

De façon générale, et même lorsqu'il s'intéressera au monumental, Arman verra en effet toujours ses œuvres comme vitrines ou panneaux, ne souhaitant pas rompre totalement avec la muséographie et refusant néanmoins les montages ou les installations, qui occupent toute la galerie. Il sait en outre, incontestablement, "théâtraliser"⁴ ce monde industriel, et le mettre en scène selon trois autres techniques particulières, nommément l'accumulation, la décomposition et la calcination.

C'est donc d'abord pour insister sur la pleine existence de ces objets du monde contemporain qu'Arman va les réunir en un amoncellement, en une accumulation sans précédent, dans la mesure où c'est leur regroupement qui leur donne leur "beauté saisissante et neuve"⁵. Il réalise alors, de manière "vraiment dialectique, l'alliance de l'ultra-même avec le légèrement différent (car) si c'est trop hétérogène, on ne comprend rien, et c'est très décevant. Maintenant si c'est trop le même avec le même, c'est la monotonie et l'art est une ennuyeuse tautologie"⁶.

Véritable clin d'œil à l'univers moderne foisonnant, ces objets ne constituent donc pas une simple répétition du même, comme le plasticien s'évertue à le démontrer : "plusieurs fois un objet ne sont pas un objet plusieurs fois"⁷. Son ami Yves Klein l'a d'ailleurs très bien noté : "Après mon vide, le plein d'Arman. Il manquait à la mémoire universelle de l'art une momification décisive du quantitativisme. La nature tout entière enfin rassurée va commencer, comme dans les temps anciens, à nous parler en direct et

¹ F. Dagognet, *Eloges de l'objet, Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit. p. 198.

² *Ibidem*, p. 195.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁶ F. Dagognet interrogé par Gilles Behnam pour *Mag Philo*, octobre 2003.

⁷ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 71 (cité in).

avec clarté"¹.

Car c'est précisément la répétition, l'amoncellement d'objets, qu'Arman recherche, et qu'il parvient à justifier : "Une fourchette (...) évoque une certaine analogie, animale par exemple. Cent fourchettes, c'est tout à fait autre chose : ça devient une masse, un fourmillement (...) Les petits objets accumulés perdent leur identité pour devenir surface, cette fois-ci complètement *all-over*"². Aussi, à la question qui lui est posée sur la signification qu'il accorde à ses additions, ne peut-il s'empêcher de répondre que c'est "celle de la quantité, qui est une expression de notre temps"³.

Même Pieter Brueghel l'Ancien, dans son *Triomphe de la mort* (1562), nous montrait, à sa manière, "des entassements de cadavres ou de combattants, des rassemblements de squelettes, (bien qu'il manquât) à ces "amas" la démesure (et) la fureur armanienne de les empiler et de les presser souvent les uns sur les autres"⁴. L'art contemporain échapperait ainsi "à la tyrannie de l'ego pour s'enfoncer dans l'immense forêt de l'objet"⁵, puisqu'il importe, après avoir "trop longtemps peint les hommes (...) jusqu'à la quasi-extinction (...) de renouveler les "célébrations"⁶.

C'est d'ailleurs sans doute cette thèse-là que les artistes défendent aujourd'hui, au risque bien sûr de ne plus considérer -à la manière des classiques- l'artistique comme l'équivalent du beau et de se consacrer totalement à une nouvelle esthétique, par exemple à celle de la décomposition des objets. Celle-ci constitue en tout cas la seconde technique armanienne de valorisation de l'objet.

Mais n'y a-t-il pas alors le risque de trop valoriser la décomposition et la corruption ? Au contraire, nous dit Arman, "les objets ont leur vie. Ils existent, changent, quand ils meurent, ils continuent à vivre". Aussi ne se contente-t-il pas d'accumuler et sera-t-il amené à démonter, découper ou scier des instruments de musique, comme il l'a fait, par exemple, avec une guitare ou un violon. Le fait qu'il ait intitulé cette période de sa vie "Colère" pourrait nous inciter à dire qu'il rejette tout de notre monde, même le meilleur peut-être puisque les instruments de musique sont visés, tout autant que les moulins à café.

Or, il justifie son geste par le fait, notamment, que "la coupe, avec son côté technique, finit par être aussi démonstrative que certaines coupes de moteur dans certaines expositions

¹ Propos de l'artiste, in *Chorus*, n° 5-6, p. 45.

² In *L'œil*, N° 126, op. cit. p. 26.

³ *Ibidem*, p. 2.

⁴ F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 203.

⁵ *Ibidem*, p. 202.

⁶ *Ibidem*.

universelles, certains lamellages de géologie ou autres. Il y a un désir de montrer quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on n'a pas vu"¹. De plus, il faut préciser qu'il ne broie pas ni ne malaxe les objets, mais qu'il se contente de les tronçonner avec soin, en respectant "les articulations car il doit révéler ensuite la "totalité enfouie en elle-même (...) (puisque) l'objet doit et peut être déroulé, tiré de l'ombre"².

Il nous rapporte en outre qu'en 1959, il a eu l'idée de casser une théière et deux tasses et que les bouts de verre cassés lui semblaient si beaux qu'il a souhaité en faire sa première "œuvre-objet", en les collant sur un fond noir, sans aucune couleur supplémentaire, l'intitulant *Tea for two*. Plus de pinceaux ni de brosses, mais plus de toile non plus : seul demeure le présentoir, l'écrin en quelque sorte, censé présenter en célébrant les résultats de ses décompositions, ou encore de ses combustions ou calcinations d'objets.

Et le feu qui, certes, n'est pas sans évoquer la mort, sur le bûcher, de personnes ou de livres, souffre à ce titre d'une forte connotation négative. Mais, pour Arman, c'est lui qui permettra de mieux pénétrer l'intérieur de l'objet, donc de pouvoir mieux l'exposer. Ainsi son *Fauteuil brûlé* (1965) mettra-t-il à jour les ressorts habituellement dissimulés par le rembourrage et l'habillage de tapisserie. L'incendier totalement aurait empêché cette mise à jour, or tel n'était pas son but et d'ailleurs le feu n'a attaqué que les salissures du tissu et a fini par nous livrer "l'essence ou la manifestation (...) de l'objectité"³ de ce fauteuil.

Jusqu'en 2003 au moins, soit deux ans avant sa mort, Arman s'attachera à une "physique d'une poésie rigoureuse", qui, si elle explore souvent la répétition, n'en demeure pas moins différente de la manière sérielle warholienne, ou de l'esthétisation de l'usuel que recherche Philippe Stark.

2.3.3. Philippe Stark : "Pluralité ustensilaire et irréel magique"

Philippe Stark a, effectivement, un goût prononcé pour le "*design magique*" et pour "l'esthétisation de l'usuel" en général. Et bien qu'il arrive souvent à François Dagognet de ponctuer son éloge de l'art contemporain par la référence répétée à tel ou tel artiste, nous n'avons trouvé qu'un seul développement sur Philippe Stark⁴, mais dont le pouvoir de conviction est tel qu'il suffit à interroger ici une nouvelle manière de traiter l'objet pour en faire un objet artistique.

¹ In *L'œil*, N° 126, op. cit. p. 48.

² F. Dagognet, *Eloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, op. cit., p. 201.

³ *Ibidem*, p. 202.

⁴ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., pp. 129-133.

C'est en tant que *designer* que Philippe Stark choisit, en 1984, l'épuration des lignes pour sa *Ray Menta*, désignant une lampe de bureau d'un style nouveau puisqu'il suffit de l'effleurer pour qu'elle diffuse une lumière fluorescente. Il rêve même de lendemains où il suffira de pénétrer dans une pièce pour qu'elle s'éclaire, bien qu'aujourd'hui cette pratique soit devenue assez courante.

Dans cette création, tout est, d'une certaine façon, susceptible de nourrir un "design magique" puisque la lampe, ici, s'actionne par un léger frôlement. L'artiste l'inclut même dans une "théorie générale des prothèses" pour insister sur la "nécessité de rompre la distance entre l'homme et son environnement : l'automobile, pour lui, correspondrait à une prothèse de jambes, la calculatrice à celle de son cerveau, le magnétophone à celle de sa mémoire auditive"¹. Et ici, Philippe Stark va même plus loin encore puisqu'il envisage l'intériorisation de ces prothèses, qu'il appelle "l'esthétique du *pace-maker*", lequel, "dans une bio-mécanique généralisée et intégrée (...) a (littéralement) suppléé le cœur"².

Pourquoi alors *Ray Menta* ? Parce que *ray*, comme "rayon", et *menta*, pour "mental", puisqu'elle "nous envoie un flux de lumière destiné à chasser les brumes et à aider notre esprit"³, s'explique-t-il. De plus, cette lampe au nom et à la forme de poisson nous rappelle que celui-ci circule vite, comme la lumière elle-même. Il faut également préciser que, parmi les sélaciens, on distingue les *Mobulas* ou diables de la mer, et les *Mantas* ou mantes de mer, qui, l'une et l'autre appartiennent au groupe des torpilles ou raies électriques, d'où l'idée d'appeler sa lampe "manta"⁴. Ici "énergie électrique et forme justifient donc la communauté terminologique, le rapprochement entre l'animal marin et la mécano-zoomorphie, sans oublier l'aspect charnel et lisse de l'un et de l'autre"⁵. Enfin, cette lampe comporte, à sa surface, l'équivalent d'une persienne, de laquelle nous parvient le jour.

Mais, bien qu'elle s'inspire de cet animal marin qui peut peser jusqu'à deux tonnes, et "qu'un meuble, par définition, soit lourd"⁶, *Ray Menta* ne manque pas de légèreté et de surprise, tout en restant fonctionnelle, puisque tel reste l'un de ses objectifs. Car il ne faut pas hésiter, dans ce domaine, à mettre en scène la magie, et, au besoin, jouer avec l'apesanteur : "C'est pourquoi, dit son créateur, j'ai travaillé sur la lampe qui vole, (...)

¹ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 129.

² *Ibidem*, p. 130.

³ *Ibidem*, (cité in).

⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. Colin, *Philippe Starck*, Propos recueillis en 1987, éd. Pierre Mardaga, coll. Architecteur et Documents, Liège, 1988, pp. 243-257.

pourquoi, grâce à des instabilités et des tensions, je cherche à ce que les choses soient un peu décollées de la réalité"¹. En effet, nous dit encore l'artiste *designer* : "La plus mystérieuse et la plus féérique (des choses est) l'apesanteur (d'où mon choix de fabriquer)" beaucoup de meubles gonflables"². Aussi la *Ray Menta*, par exemple, repose-t-elle sur son plus petit côté, défiant ici les lois de la physique, de même qu'il faut considérer que "Le quatrième pied d'un siège est une redondance (puisque) Le tripode crée une tension"³.

Pourtant, si cette lampe n'affiche, comme seule mobilité possible, que sa capacité à s'allumer de manière rapide, les meubles que réalise Philippe Stark seront souvent dotés de "convertibilité". Telle chaise, par exemple, peut se convertir en table à thé lorsqu'on en abat le dossier, telle armoire peut se métamorphoser en écritoire, tel fauteuil en parasol ou tel lampadaire en porte-manteau, à l'opposé des ébénistes du XVIII^e siècle, qui fabriquaient déjà des meubles multiples, mais qui ne pouvaient pourtant se transformer d'une manière radicale.

Ici en effet, chaque objet se situe dans une relative indétermination et même l'utilitaire se trouve dévoyé de ses fonctions initiales, au point de perdre parfois tout fonctionnalisme. Ceci est d'ailleurs le propre de l'ameublement *design* signifiant, en anglais, "programmer, planifier", mais impliquant aussi un "dessin" conduisant à une véritable "esthétisation de l'usuel". La question qui, évidemment, se pose ici est celle de l'art qui, traditionnellement, échappe à tout utilitarisme. Mais pour François Dagognet, c'est "la pluralité ustensilaire (même qui) libère, déleste et nous sauve du fonctionnalisme"⁴.

Nous ne saurions donc nous montrer surpris de sa prise de position élogieuse face à un artiste qui a conçu, en 1984, le fameux *Richard III*, fauteuil destiné à Mitterrand et entièrement réalisé en aluminium calibré par un fabricant d'hélicoptère, ou un fauteuil intitulé *Louis Ghost Kartell*, entièrement constitué de plastique et fabriqué, dès 2002, par l'usine Kartell. Notre philosophe objectologue en effet, quelques années avant même l'édition de son ouvrage intitulé *Pour l'art d'aujourd'hui*, dont sont extraites ces dernières citations, avait, dans son *Eloge des objets*, développé amplement l'histoire de cet objet spécifique qu'est le fauteuil, dans un chapitre intitulé "La lutte contre la grisaille et la standardisation".

S'appuyant évidemment sur Platon et sur son discrédit du métier d'artisan, François

¹. C. Colin, *Philippe Stark*, op. cit., pp. 243-257.

². *Ibidem*, p. 243.

³. *Ibidem*, p. 257.

⁴. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 133.

Dagognet s'y opposait pour mettre en valeur les trésors d'invention que représente la conception d'un objet aussi utilitaire. Aussi lui arrivait-il d'interroger, à la manière de Philippe Starck lui-même, le problème du nombre de pieds d'un fauteuil (p. 150) jusqu'à celui des chaises sans pieds (p.155). Il s'intéressait en outre à la forme du siège (p. 152), aux matériaux utilisés (p. 154), pour terminer par le "champ lexico-matériel" distinguant les différents types de sièges, tels que chaise, fauteuil, tabouret, canapé ou pouf (pp. 156 à 159)¹.

Et si nous avons été conduits, dans un premier temps, à cautionner le choix de matériaux non précieux au risque de nous opposer à la tradition artistique, il nous a été donné de répertorier, dans les objets artistiques, des objets à usage domestique même. Après Jean Dubuffet qui réhabilite les détritiques comme matériau artistique à part entière, ne peut-on ouvrir ici un nouveau chapitre de l'histoire avec ce que l'on pourrait appeler la domo-esthétique, dans la ligne même d'Aristote cette fois, pour qui "Les dieux habitaient aussi la cuisine"² ou encore de Paul Claudel ? Ce dernier en effet remarquait que "la table de famille n'est pas une mangeoire (mais) une espèce "d'autel" qui aspire à culminer dans autre chose que la satisfaction de notre besoin animal (à l'opposé de ces) espèces d'assiettes divisées en compartiments, survivance sans doute de la gamelle de l'émigrant ou du trappeur, où l'on sert d'un seul coup au client, ainsi traité à la manière des cochons, son bettyful"³.

Il reste alors au *designer* la tâche de réinventer nos moindres ustensiles, ce dont Fernand Léger, pour sa part, ne doutait pas lorsqu'il affirmait que : "Le Beau est partout, dans l'ordre de nos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XVIIIème siècle ou dans les musées officiels"⁴.

Enfin, après avoir tenté de retranscrire ce que l'art contemporain représente du point de vue d'un "philosophe-matériologue" et/ou "philosophe-objectologue", nous pouvons à présent, à juste titre, explorer sa vision d'un autre artiste contemporain qui use à la fois d'un matériau inédit et d'une présentation spécifique. Nous ne serons donc pas surpris de découvrir, à partir de la première œuvre de Michel Paysant, une approche ontologisante de "l'asphalte bitumineux" comme matériau artistique de prédilection, comme "substrat sans rôle subalterne"⁵, ainsi que l'apologie du minimalisme même par François Dagognet.

¹ F. Dagognet, *Eloge de l'objet*, op. cit., pp. 150-159.

² F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 137.

³ P. Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 359.

⁴ F. Léger, *Fonctions de la peinture*, éd. Denoël Gonthier, Paris, 1965, p. 53.

⁵ F. Dagognet interrogé par Gilles Behnam pour *Mag Philo*, octobre 2003.

3. Pour une apologie du minimalisme

Pour entrer dans l'œuvre de Michel Paysant, nous avons choisi de présenter, successivement, l'art tellurique à ses origines, puis le choix tellurique de Michel Paysant lui-même, avant d'envisager son interprétation dagognetienne .

3.1. L'art tellurique avant Michel Paysant

Dès le début du XIX^{ème} siècle, des artistes romantiques tel le peintre, doreur et vernisseur Jean Félix Wattin, recommandent le bitume pour vernir la toile : "Un chef-d'œuvre est formé par un industrieux pinceau : hâtons-nous de le dérober à la faux des siècles et de le transmettre aux âges les plus éloignés... La fragile texture du bois se détruit par l'usage (...) (alors que) le vernis resserre les pores, prolonge leur existence, repousse et chasse les redoutables influences d'un air corrompu... Le vernis réunira la ductilité du métal, la transparence des cristaux, la solidité des fossiles, et, une fois devenu fixe et solide, nous présentera les avantages multiples de tous les matériaux réunis"¹.

Au XX^{ème} siècle, ce ne sont pas moins de trois plasticiens notoires qui jettent leur dévolu sur ce matériau spécifique qu'est le bitume, soit Jean Dubuffet, Robert Smithson et Pierre Soulages. Très tôt intéressé par le goudron et sa couleur noire, rappelons-le², Pierre Soulages pratiquera "l'union du verre et du goudron", avec, respectivement, le goudron sur le verre, alors "qu'ultérieurement et pour d'autres raisons, Michel Paysant nous introduira au renversement, au verre au-dessus du goudron".³

Or, cette passion pour le noir et ses immenses virtualités, Jean Dubuffet⁴ va les partager avec Pierre Soulages. Dans cette couleur-non couleur, il sait distinguer, lui aussi, une multitude d'effets et, si l'on en croit ses dires : " Noir est une abstraction. Il n'y a pas de noir : il y a des matières noires mais diversement, car il y a des qualités d'éclat, mat ou luisant, de poli, de rugueux, fin etc."⁵ Jean Dubuffet se fera donc l'apologiste du noir, mais aussi du déchet, du poisseux et du délaissé au sens le plus large et c'est précisément cet attrait qui le motivera à valoriser l'asphalte, comme l'ont fait Wattin et Soulages avant lui.

¹. Wattin, *L'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur et du fabricant de couleurs*, 5^{ème} éd., Paris, 1802, p. 203-204.

². Cf. par. 1213.

³. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 60.

⁴. Cf. par. 1323 et 1331.

⁵. J. Dubuffet, "Empreintes", in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 26.

Mais c'est sans doute aux U.S.A., avec Robert Smithson ¹, que Michel Paysant trouvera sa plus grande inspiration. Ce plasticien en effet, passionné par *l'Earth Art* au point d'orienter sa création sur la réhabilitation d'espaces inhabités, est également fasciné par les composantes mêmes de la terre tel l'asphalte, ou par le verre. Aussi tendra-t-il vers le "minéral géologique" en usant "de verre en dalles parce qu'opposé au minerai, comme le mince à l'épais, le transparent à l'opaque, l'amorphe au cristallin (de façon à ce que) la superposition de l'un sur l'autre bipolarise le croisement"².

Or c'est dans cette dernière piste tellurique tracée par Robert Smithson, plus que dans celle de la défense de la terre-mère, que Michel Paysant va s'engager.

3.2. Le choix tellurique de Michel Paysant

Michel Paysant est né en Lorraine, pays des mines de charbon et de fer, pays des énergies fossiles, auxquelles appartient également l'asphalte. Sans trop s'avancer sur la biographie de l'auteur, qui a toujours refusé toute allusion à sa vie privée, on ne saurait pourtant omettre de faire le lien entre son berceau d'origine et son intérêt inconditionnel pour ce matériau particulier.

Dans *Michel Paysant, Logique et Poétique*, François Dagognet ose même, selon ses dires, cette "divagation" : "si le paysan cultive la terre, Michel Paysant a reçu un T au radical qui le désigne (paysan) – un T qui prend la forme d'un marteau (une tige et son court maillet, T) ou alors d'un pic – ce qui l'invite non plus à labourer la glaise, mais à la creuser, afin d'accéder à son trésor même, enfermé dans ses entrailles"³.

De même Catherine Francblin déclare-t-elle que "toutes ses sculptures nous obligent à regarder le sol"⁴. Ainsi ses *Champs de pierre*, en 1980, sont-ils faits de graphite noir et de blocs de craie éclatés à même le sol, car celui-ci leur sert de "scène, de socle ou de partition"⁵. Revenir à la terre en effet, voire à sa terre natale, sera l'objet de l'œuvre de Michel Paysant étudiée par François Dagognet. L'artiste se fera donc l'adepte de "l'art tellurique", lequel avait déjà animé un certain nombre de ses prédécesseurs. Et s'il porte son choix sur l'asphalte bitumineux, c'est que celui-ci appelle la création plastique, de par la complexité de sa nature même, tant au plan étymologique que taxinomique, géologique, géographique, mythologique ou religieux.

¹. Cf. Quatrième Partie, par. 34.

². F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 61.

³. *Ibidem*, p. 39.

⁴. C. Francblin, "Jeunes Artistes", *Art Presse*, Hiver 1982, p. 18.

⁵. M. Paysant, in *Notes d'atelier*, Catalogue de XIIème Biennale de Paris, 1982, p. 320.

3.2.1. Aspect étymologique

L'asphalte, nous dit le dictionnaire *Robert*, est un "mélange noirâtre naturel de calcaire, silice et de bitume se ramollissant entre 50 et 100 degrés". Alors que le bitume, lui, est un "mélange de carbures d'hydrogène qui se présente à l'état solide ou liquide, et dont la couleur varie du brun au noir".

Ces deux définitions indiquent donc le caractère composite (mélange), sédimentaire (calcaire), noirâtre, mais aussi ce double état de solide et de liquide. Aussi, lorsqu'en page deux de son Prologue, François Dagognet nous parle d'asphalte bitumineux, il souhaite insister fortement sur cette double nature de l'asphalte et choisit la redondance, puisque le second est composant du premier.

Le *Littré*, de son côté, distinguait également ces deux aspects, mais de manière plus tranchée puisque, si l'on s'y réfère, l'asphalte est un "solide, sec, friable, inflammable qui se trouve particulièrement sur les bords du Lac Asphaltique ou Mer Morte", alors que le bitume désigne un "combustible liquide, huileux, ou solide et noir, que l'on trouve dans le sein de la terre". L'asphalte est donc un solide mais le bitume peut être solide ou liquide. Deux informations supplémentaires nous parviennent encore ici, à savoir la précision géographique (sur les bords de la Mer Morte), ainsi que l'indication de son caractère combustible, inflammable.

Au plan étymologique pur, le terme d'asphalte, si l'on en croit certains historiens, trouverait son origine dans celui d'*aspasles*, qui indique le durable. Mais il renvoie plus directement au grec *asphaltos* signifiant "j'empêche de tomber ou de glisser" : l'histoire nous montre en effet qu'il était déjà utilisé comme mortier ou revêtement dans la Grèce antique.

En ce qui concerne le mot bitume, on sait qu'il se trouve, à l'état naturel, sous différentes formes : il est liquide, comme le naphte par exemple, qui est volatil et inflammable, ou bien solide, comme l'ambre, ou bien encore il a la forme d'un liquide visqueux appelé la poix des montagnes. Le terme de bitume pourtant, selon le dictionnaire étymologique de langue latine d'Ernant et Meillet, ne viendrait pas du sanscrit *jātu*, signifiant mastic, glu, poix, mais plutôt du celtique *bitumus*, désignant le bouleau, parce que nos ancêtres en extrayaient un équivalent à partir de sa sève même.

Par ailleurs, sa nature poisseuse lui vaut le terme de *karabé* en arabe, ou "attire-paille". Désignant en effet, comme nous venons de le voir, le naphte, la poix ou l'ambre, le bitume attire, comme ce dernier, les corps minces tels qu'une feuille de papier et le seul frottement

énergique de cette pierre dure provoque des étincelles. Enfin, le pétrole ou *petroleum* -soit, mot à mot, l'huile (*oleum*) qui vient de la pierre (*petra*) en latin- est le constituant majeur du bitume, ainsi que la substance dont est extrait le naphte. Or relever, au travers de ces définitions et étymologies, la nature sédimentaire, ainsi que son appartenance aux hydrocarbures, nous mène directement à l'approche taxinomique de l'asphalte.

3.2.2. Aspect taxinomique

Mais la tâche qui consiste à classer cette pierre, tout en parvenant à démêler ce qui relève en elle de l'organique et du végétal s'avère difficile, si l'on en croit notamment les multiples hésitations montrées par les naturalistes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Antoine Baumé, par exemple, fait de la pierre bitumineuse une "substance organisée" et non pas un minéral, puisque "tous les corps qui appartiennent vraiment au règne minéral ne sont point combustibles"¹. Il oppose donc les minéraux et les corps organisés, sans nous préciser néanmoins si l'asphalte est de nature animale ou végétale.

Ce n'est que quelques années plus tard que Charles Bonnet le situe parmi les minéraux, avec les pierres, pour finir par l'associer aux végétaux, ainsi qu'en attestent ses propos : "La place que j'assignais aux Bitumes ne leur convient point. J'adoptais l'opinion de quelques naturalistes qui les croient des substances vraiment minérales ; et cette opinion est une erreur... Ce sont surtout des substances végétales, enfouies dans la terre"². Pierre Joseph Macquer, de son côté, penchait, en 1768, pour la nature végéto-animale du bitume solide, dans la mesure où celui-ci, de par sa solidité et son odeur, diffère nettement des résines.

Or cette difficulté taxinomique apparaît si prépondérante que certaines réalisations de Michel Paysant en font un motif même de présentation de son matériau d'élection, ainsi qu'en atteste, par exemple, son *Asphaltèque*. De même est-ce le fait que cette pierre ancestrale ait été trouvée à divers endroits du monde qui a motivé sa *Longuissima Via* ou sa *Pietra Nigra* de Jérusalem, d'où l'intérêt de son approche géologico-géographique.

3.2.3. Aspect géologico-géographique

A la suite d'un effondrement inimaginable, nous dit François Dagognet, ont été

¹ A. Baumé, *Chimie expérimentale et raisonnée*, éd. François Didot le jeune, Paris, 1773, T. 1, p. 5-6.

² C. Bonnet, "Contemplation de la nature", in *Œuvres d'Histoire Naturelle et de Philosophie*, éd. Fauche, Neufchatel, 1781, T. 7, III^{ème} partie, ch. IV, p. 67.

enfouies au plus profond de la terre "les lagunes océaniques (...) riches d'une foule d'animaux microscopiques. (...) Le plancton englouti est (alors) compressé, décomposé, même pétrifié (...) les gaz combustibles ou bien s'évaporent, ou bien s'élèvent dans les rochers qui les emprisonnent. (...) Ne restent dans les bas-fonds (...) que les résidus visqueux qui eux-mêmes migrent peu à peu dans les schistes ou les sables, d'où l'asphalte premier. D'autres révolutions tectoniques, des tremblements de terre ont pu ensuite remonter à la surface ces roches fossiles"¹.

Or, de cette préhistoire reconstituée des origines géologiques de l'asphalte apparaissent clairement, d'une part, la violence des mouvements telluriques, et, d'autre part, le bouleversement et la fusion de ses différents éléments, au point de mêler l'organique (animaux microscopiques, plancton) au minéral (schistes ou sables). Et de cette précision paléo-historique découle un nécessaire retour à ses origines géographiques.

Les principaux gisements d'asphalte se trouvent en ancienne Mésopotamie, en Judée, mais aussi en Chine, au Texas et en France, comme à Saint Jean de Maruejols, dans le Gard, par exemple. Et, bien sûr, comme nous le laissait déjà supposer le *Littré*, la Mer Morte doit son nom au fait qu'elle charriait les calcaires asphaltiques voisins. C'est en outre à partir de cette situation géographique qu'il nous faut à présent aborder l'approche mythologico-religieuse de la Pierre de Judée.

3.2.4. Aspect mythologico-religieux

La Pierre de Judée en effet, constituée, comme nous l'avons vu, de poix, a permis l'étanchéité des bateaux, et, notamment ... celle de l'Arche de Noé. Ainsi, un récit sumérien qui aurait pu être à l'origine de celui de "Moïse sauvé des eaux", relate-t-il que le Roi Sargon d'Akkad, vers 2400 ans avant J.C., a été livré à l'Euphrate, puis sauvé grâce au panier enduit d'asphalte dans lequel sa mère l'avait déposé.

En ce qui concerne par ailleurs les vertus religieuses accordées à la Pierre de Judée, elles semblent être de l'ordre de l'évidence, comme tentera de le montrer Michel Paysant lors de son exposition dans la Synagogue de Delme, en février 1993. En Haute Egypte par exemple, l'homme ne devait pas tailler la pierre noire fétichisée, qui n'appelait qu'à la vénération. Plutarque, ensuite, décrira Osiris comme un Dieu noir. Et Tezcatlipoca enfin,

¹ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit. p. 47.

dieu mexicain, avait un corps constitué d'une pierre noire¹. En dehors de ses fonctions religieuses, cette pierre noire et notamment le baume dont elle est constituée ont en outre connu des usages médicaux, avant de connaître une utilisation industrielle.

3.2.5. Fonctions médicales et industrielles de l'asphalte

Si les Egyptiens s'en servaient pour momifier leurs morts, il faut même, selon Buffon, voir l'origine du mot momie dans le persan *moum*, qui signifie "gomme, onguent", parce que le baume-momie, guérissait les vivants de leurs blessures... avant de servir à protéger les cadavres.

Aussi l'empereur de Perse en aurait-il offert à Louis XIV, comme on offrait jadis l'or, l'encens et la myrrhe, en lui recommandant cette drogue simple et naturelle, recueillie dans la Province de Dezar.

Georges Berkeley, de son côté, a publié, en 1744, *Siris, Chaîne de Réflexions et de Recherches Philosophiques sur les Vertus de l'eau de goudron et sur divers autres sujets qui sont liés les uns aux autres et qui naissent les uns des autres*. Lorsqu'il évoque pourtant le Baume de Judée, il lui accorde une moindre importance qu'au goudron, en raison de sa cherté et de leurs effets respectifs, puisque ceux-ci sont équivalents : " Si je compare les vertus dont j'ai fait l'expérience pour le goudron avec celles que je trouve attribuées au précieux baume de Judée, de Giléad ou de Macha (ainsi qu'il est diversement appelé), j'estime que ce dernier n'est pas un remède plus précieux et plus efficace que celui-là"².

Enfin, si Buffon, dans son *Histoire Naturelle*, nous précise que "les nautoniers grecs ramassaient le bitume avec soin", les hommes d'aujourd'hui, quant à eux, ne sauraient se passer de l'asphalte pour entretenir leurs routes ou en construire de nouvelles, car cette nature complexe que nous avons mise en évidence permet à la fois la solidité et la souplesse, la rigidité d'une chaussée et sa résistance au gel. Et si la technoscience aura vite fait de transformer ce donné naturel en matériau culturel, ce ne sera que dans le but, légitime, de le rendre plus performant.

Comment un liquide visqueux en effet pourrait-il enrober intégralement les débris de roches concassées ? Grâce à la raffinerie, qui devra d'abord " fluxer " son bitume, soit le rendre le plus fluide possible grâce à des hydrocarbures volatils tels que le naphte ou le

¹ J.P.Bayard, *La Symbolique du monde souterrain*, éd. Payot, Paris, 1993, p. 130.

² G. Berkeley, *Siris*, éd. Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1971, p. 32.

kérosène, de façon à ce qu'il puisse se répandre sur chacun des granulats. Il faudra même, parfois, y ajouter des résidus de goudron de pin, de façon à "améliorer la fixation du distillat pétrolier, ou encore pour "doper" cette fédération : c'est le *tall oil* de Norvège"¹.

Il ne faut donc pas perdre de vue ces éléments historiques si l'on veut entrer dans l'œuvre de Michel Paysant. Il ne nous faut pas davantage scotomiser les autres aspects examinés auparavant si nous voulons saisir le principal attrait de ce matériau qu'est l'asphalte, notamment sa nature paradoxale, tant au niveau temporel que spatial, matériel, physico-chimique ou constitutionnel même.

Un paradoxe temporel :

Cette pierre bitumineuse remonte à la nuit des temps et se trouve pourtant au centre de notre modernité.

Un paradoxe spatial :

Venu du fond de la terre, du plus profond des sous-sols, l'asphalte est destiné à recouvrir la surface même de notre globe.

Un paradoxe matériel :

"L'asphalte est d'ailleurs doublement double : d'une part, il recèle son opposé (le liquide gras dans le solide sec), d'autre part, il pourra servir à réunir des unités (le liant, l'inverse de la séparation)"².

Un paradoxe physico-chimique :

Comme l'ambre, l'asphalte isole du courant électrique, il ne le conduit pas. Mais "du même coup, il concentre celui qu'il reçoit ; si on le frotte énergiquement, jaillissent des étincelles"³.

Un paradoxe constitutionnel :

"L'homme a toujours opposé l'inerte (le minéral) au vivant (la bête) : l'asphalte les conjugue. Le charbon mêle seulement l'arbre et la terre ; il concasse le végétal. Le bitume de Judée va plus loin : il suppose la mer et sa faune microscopique grouillante"⁴.

Avant même de commencer à nous intéresser à l'herméneutique de François Dagognet en ce qui concerne l'œuvre de Michel Paysant, il nous fallait donc insister sur la nature complexe et féconde de ce matériau qui justifie, à elle seule, son choix artistique tellurique.

¹. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit. p. 44-45.

². *Ibidem*, p.35.

³. *Ibidem*, p.71.

⁴. *Ibidem*, p.120.

3.3. L'herméneutique de François Dagognet

Précisons tout d'abord que nous prenons la liberté de désigner par le terme "d'herméneutique" la démarche engagée par François Dagognet alors qu'il a, en d'autres lieux, souvent et fermement nié cette attitude en préconisant une "chasse aux herméneutes"¹. Or celle-ci n'est pas "une vague pétition de principe (dans la mesure où) l'épistémologue se donne (lui) des armes analytiques et conceptuelles (pour prouver) ses thèses rationalistes"², comme en atteste par exemple l'ouvrage intitulé *Corps réfléchis* "commandé par la problématique de la lecture, de la lisibilité, de la lexicographie, de la sémiologie, savante mais non herméneutique ou priante"³.

Et si nos précédents paragraphes font état de ces qualités lexicographiques et sémiologiques, c'est sur la formulation même de leur auteur que nous nous appuyons pour parler "d'herméneutique", dans la mesure où il assume cet aspect "d'interprétation générale de l'œuvre (s'attachant) à un ensemble substantiel richement indiciel, porteur de nombreuses significations"⁴. Et c'est en outre parce qu'il précise que sa démarche s'appuie sur trois moments distincts, soit celui de la "présentation", de la "révélation" puis de la "sacralisation" qu'il se montre à la fois épistémologue et "exégète", si l'on ose dire.

Ce n'est en tout cas qu'après l'examen de sa propre interprétation que l'œuvre de Michel Paysant pourra se révéler dans toute son ampleur signifiante, bien que nous choissions de n'aborder ici que trois de ses réalisations, à savoir : *Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde*, mais aussi *Bibliothèque* et *Tables*, pour terminer par *Longuissima Via*.

3.3.1. Première réalisation : "Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde"

Cette œuvre⁵, qui date de 1988, est un immense parallélépipède de 4,5 m x 3,3 m x 0,70 m. Des plaques d'asphalte sont entassées à l'intérieur, et elles sont éclairées par la lumière qui traverse les dalles de verre bleuté, formant le couvercle de la boîte. Le plasticien, en effet, refuse ici d'imposer une autre violence à ce matériau rescapé des mouvements telluriques : il n'est donc pas question pour lui de le bricoler ou de le modifier,

¹. Notamment dans F. Dagognet, *Philosophie d'un retournement*, éd. Encre Marine, Paris, 2001 et *Changement de perspective – Le dedans et le dehors*, éd. La Table Ronde, coll. Contretemps, Paris, 2002.

². R. Damien, *François Dagognet, médecin, épistémologue, une philosophie à l'œuvre*, op. cit., p. 261.

³. *Ibidem*, p. 267.

⁴. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 127.

⁵. Voir annexe 1.

il lui suffit de le présenter. Et François Dagognet nous précise, dans son Epilogue, qu'il ne fait que nous donner un point de vue en interprétant cette œuvre selon les deux axes que constituent son approche "hyperlogique" suivie de son "sens cosmo-romantique".

En ce qui concerne tout d'abord l'approche "hyperlogique" de l'œuvre, le philosophe va s'évertuer à rendre compte de la démarche artistique en usant de relations algébriques simples. Mettons, nous dit en substance François Dagognet, que "a" représente le fragment ou la lame d'asphalte réel et "t" la terre. Si nous représentons schématiquement les deux topographies opposées (dessus-dessous et son renversement), nous aurons un t/a désignant la mine et, à l'inverse, un a/t désignant la route.

Mais pour aller plus loin que ce relationnel, pour lier ces deux moments, pour atteindre le a/a, comment procéder ? Il faut alors que la mine, profonde, et la route, superficielle, s'effacent au profit de ce qu'elles recèlent ou exposent, à savoir l'asphalte. Il faut que l'asphalte recouvre l'asphalte. Mais comment un coffre, recouvert d'une pierre sombre peut-il alors dévoiler ce qu'il cache en son sein ?

Notre plasticien décide alors d'utiliser un couvercle de nature asphaltique seulement, un verre bleuté constitué de dalles, parce qu'il fallait un semblable transparent pour apercevoir le dedans du coffre. La présence est alors rendue visible, tout comme le mouvement d'un bitume couché sous le bitume, soit un a'/a.

Ainsi se trouve vérifiée cette fameuse phrase de Paul Klee introduisant son *Credo Creative* de 1920 : "L'art ne reproduit pas le visible, mais rend visible". Ainsi Michel Henry peut-il énoncer que "Peindre est un faire-voir, mais (que) ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui ne peut être vu"¹.

Ici, la matière initiale se trouve donc "arrachée à la servitude de l'emploi" : le a'/a ou le a² "l'intensifie jusqu'à l'inimaginable, dans une perspective hyperlogique"². Car pour éviter l'affaiblissement naturel de la pierre noire par l'érosion par exemple, il fallait l'immobiliser, l'immortaliser dans une "enclave sanctuarisée"³, tel un sarcophage égyptien ou, plus simplement, une tombe.

Si, enfin, Michel Paysant a choisi ce titre, c'est qu'il l'a emprunté, non sans intention certes, à Le Corbusier⁴. Car un balcon avance sur le monde en le dominant : "il se trouve moins "au monde", qu'il n'est ce grâce à quoi on le surmonte"⁵. Comme ici, précisément,

¹. M. Henry, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, éd. PUF, coll. Quadrige Grands Textes, Paris, 2005.

². F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 66.

³. *Ibidem*, p. 67.

⁴. Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Manuscrit de 1939, éd. Denoël, Paris, 1970

⁵. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 67.

avec ce a/a. De même en effet qu'un balcon, "comme encorbellement, a dû au début susciter un étonnement : l'architecte-constructeur fait avancer le mur, le décroche de lui-même, en brise les limites, de telle manière d'ailleurs qu'il devient possible de voir, à partir de ce mur, ce que ce mur cachait (l'autre face adjacente)"¹. De même alors que "le mur nie ou intensifie le mur, (...) le reposoir (a²) enferme un asphalte qui dépasse l'asphalte comme le mur quittait le mur"². Aussi nous faut-il prendre en son sens littéral l'intitulé de ce mausolée : *il est des lieux qui sont comme les balcons du monde*.

Mais à ce thème hyperlogique, dont le but est de nous éclairer sur le sens à accorder à cette œuvre, s'ajoute également, comme nous l'avions annoncé, ce que le philosophe intitule le "sens cosmo-romantique". Michel Paysant avoue en effet avoir été influencé par les paysages allemands et cette œuvre n'est pas sans faire penser à la *Mer de glace* de Caspar David Friedrich (1823), dans son apparence minérale et rude, mais aussi, nous l'avons souligné, dans sa transparence bleutée.

En outre, c'est à l'instar de Georges Gusdorf qu'il faut voir, dans l'art romantique naturaliste, l'attestation que "le voyage géologique au centre de la terre est indissociable d'un voyage spirituel aux profondeurs de l'esprit"³. Michel Paysant en aurait retenu l'éloge du sombre, célébrée notamment par Goethe et Schelling⁴, ainsi que la glorification de la pierre.

Peut-être vaut-il mieux alors ne plus se contenter de voir un sarcophage ou un mausolée, mais plutôt revenir à l'organicisme romantique qui assimile la roche aux commencements de la vie, comme nous l'indique le bleu laiteux choisi par son créateur, qui a par ailleurs exclu toute couleur stridente de sa composition : "loin de nous offrir la scène de la Mort ou des décombres, dans un réceptacle scellé, (l'artiste) nous montre bien un magma appelé à se recomposer lentement et à convertir d'innombrables coquilles (celles des animalcules de la mer) en lames souterraines qui s'appêtent donc à s'accoler elles-mêmes (elles se chevauchent déjà)"⁵.

En outre, si le noir désigne la terre, le bleu suppose le ciel, évoquant alors un "paysage astral, avec des blocs ou des lames cratériformes, aux reflets métalliques"⁶. Nous ne sommes plus alors en présence d'un coffre-serre ni d'un coffre-étuve, mais d'un

¹ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 68.

² *Ibidem*.

³ G. Gusdorf, *Le souci romantique de la nature*, éd. Payot, Paris, 1985, p. 242.

⁴ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 69 (cité in).

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ *Ibidem*, p. 72.

"vaisseau pour une *longuissima via*"¹. Et si le noir de la terre se mêle au bleu du ciel, il s'agit même d'un voyage atmosphérique...

Toutefois, précise l'herméneute, il s'agit quand même d'une hypothèse bien hardie de voir un thème astral à partir de l'asphalte, qui suppose d'abord la mer et le plancton, mais il suffit d'admettre les astres habités par les eaux et leur faune, comme le faisait Jules Verne par exemple !

De même François Dagognet se montre-t-il prudent, avant d'aborder une deuxième réalisation de Michel Paysant, en précisant qu'il veille à "ne pas transformer celle-ci en une élaboration fantaisiste, fondée seulement sur des analogies personnelles ou des glissements métaphoriques"². Il se propose néanmoins, après avoir suivi "la trajectoire logico-nomadique, (de suivre) celle qui nous vaut l'auto-intensification -a x a- comme celle de l'hypervitalisme inchoatif -le berceau-vaisseau- (puis de reprendre) le chemin anthropologique qui ouvre sur l'horizon ou l'interface "homme-bitume", arrachant alors la pierre à son isolement"³.

3.3.2. Deuxième réalisation : le marteau tel qu'il apparaît dans la "Bibliothèque" ou inclus dans l'œuvre intitulée "Tables".

Avec l'œuvre intitulée *Tables*⁴, François Dagognet suggère d'avoir plutôt recours à la métonymie qu'à la métaphore amplificatrice, ainsi que d'emprunter la voie anthropomorphique. En d'autres termes, ce n'est plus directement le fossile qui sera examiné, mais, par un cheminement métonymique, l'outil qui nous permettra d'y avoir accès, soit, ici, le marteau⁵. Le fait de s'intéresser au marteau en effet nous renvoie directement à son fabricant ou à son utilisateur, à savoir l'homme.

Or, ce marteau-ci frappe par sa forme hybride, puisqu'il tient autant du pic du mineur que de la massette du tailleur de pierre, voire du T de l'architecte. Il renvoie donc, d'une certaine manière, à tous les hommes qui usent de cet outil, soit à toute l'humanité. Et si nous pouvions jusqu'à présent voir l'asphalte comme un "médiateur matériel", il faut à présent voir l'outil qui sert à le détacher comme un "médiateur du médiateur"⁶. Car c'est

¹ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 72.

² *Ibidem*, p. 75.

³ *Ibidem*, p. 76.

⁴ Voir annexe 2.

⁵ Voir annexe 3.

⁶ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 78.

l'esprit qui a conçu cet outil qui est loué ici. L'artiste ne fête donc pas, en hérétique antique, une pierre, mais ce qu'elle permet : "la vie de l'humanité et sa dette envers une terre généreuse"¹. D'autres outils ont d'ailleurs été introduits dans la maison-atelier sanctuarisée, tels que la pelle², l'équerre, le compas, le rapporteur, le burin ou le mètre pliant.

François Dagognet se bornera néanmoins, dans son ouvrage, à commenter la *Bibliothèque* de 1991³ et les *Accolades*⁴ présentées avec l'œuvre intitulée *Tables* de 1990. Or ces accolades, "courbes brisées en leur milieu par un angle saillant"⁵ sont de taille décroissante et peintes au mur grâce à une acrylique noire. Et elles soulignent, en leur partie supérieure et inférieure, l'emplacement d'étagères en verre bleuté, où sont disposés des fragments d'asphalte, de tailles différentes eux aussi et présentés en cascade, "des plus visibles aux quasi imperceptibles, selon une décroissance arithmético-volumique"⁶.

De même alors que l'accolade, en tant qu'elle "embrasse", a servi "aux écrivains des multitudes à indiquer des familles ou des communautés", ces accolades-ci ne sont pas sans nous rappeler nos considérations sur la difficulté taxinomique liée à l'asphalte, la difficulté à loger un tel hybride ainsi qu'à archiver tous les bitumes. Elles cumulent à la fois l'allusion aux naturalistes des XVII^e et XVIII^e siècles qui tentaient d'embrasser toutes les espèces et le "projet cher à Michel Paysant de recenser ou d'archiver tous les bitumes"⁷.

La table en T adjacente permettra, si besoin est, de les examiner plus particulièrement. Michel Paysant mêle, ici encore, la pierre avec la culture ouvrière représentée par le marteau, à la culture savante représentée par la bibliothèque. Car il est impossible de séparer "la pierre juive de l'intelligence des hommes, désireux de la comprendre (de leur souhait) d'embrassement complet, dans la mesure où ce fragment jonctif porte à son propre rassemblement"⁸. C'est donc avec "le marteau du tailleur de pierres et avec les accolades (...) (que) Michel Paysant fondait la pierre avec la culture des hommes, soit l'ouvrière (le marteau), soit la savante (l'encyclopédie et la taxinomie)"⁹.

Dans une troisième réalisation intitulée *Longuissima Via*¹⁰ enfin, l'artiste développe, si l'on en croit François Dagognet, un modèle "optico-photographique, voire alphabétique"¹¹.

¹. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 79.

². Voir annexe 4.

³. Voir annexe 3.

⁴. Voir annexe 2.

⁵. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 79.

⁶. *Ibidem*, p. 80.

⁷. *Ibidem*, p. 82.

⁸. *Ibidem*.

⁹. *Ibidem*, p. 84.

¹⁰. Voir annexes 5,6 et 7.

¹¹. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, p. 87.

3.3.3. Troisième réalisation : Longuissima Via

Au XIX^{ème} siècle, Nicéphore Niepce met en évidence une capacité spécifique du bitume : celle d'enregistrer des informations. Il enduit des plaques métalliques de bitume de Judée qui, dilué et soumis à un éclairage violent, s'oxyde parce qu'il maintient, en traits blanchâtres, ce qui a été projeté sur lui : c'est le procédé héliographique. Et bien que "le bitume ne se modifie que lentement (plus de dix à douze heures d'exposition sont requises) et mal, il brille par son pouvoir de fixation, conforme à son essence agrégative ou fédérative"¹.

Mais Michel Paysant, lui, décide d'utiliser une *camera obscura* à l'envers : il place, devant la plaque bleu noir d'asphalte, non pas une lentille mais un verre gravé, sablé. La pierre bitumineuse servira alors à lire l'image dessinée sur ce support transparent.

Qu'est-ce qui justifie alors cette inversion ? Pour François Dagognet, l'artiste refuse le traumatisme imposé à la pierre que représente l'entrée d'une lumière crue en elle. Il préfère révéler la pierre plutôt que l'altérer ou l'exploiter. Grâce à ce plasticien peu commun, "l'esclave se transforme en maître", en d'autres termes, ce n'est qu'au moyen de ce "soleil noir" que le monde peut nous apparaître visible². Sans ce fond en effet qui détache les formes, le verre gravé resterait muet. Le ténébreux ici, paradoxalement, éclaire, grâce aussi à ce morceau de verre qui protège et projette. Une sorte d'image nocturne nous est donc proposée. Et cette lithographie à l'envers donne à l'asphalte la fonction principale, qui est celle de la lisibilité.

Michel Paysant souhaitait en outre, pour sa *Longuissima via*, faire naître une pluralité d'interprétations : "Que chacun s'exprime ! La pierre, bien que muette, appelle la parole ! Pas de "sens obligé" pour le voyage ! Ouvrons toutes directions !"³ Aussi, parmi les cinq cents échantillons présentés au long de cette *Longuissima via*, différents thèmes sont-ils évoqués, appartenant aux domaines scripturaux, minéralogiques, nomadiques, géométriques, symétriques, biologiques etc...

Le philosophe préconise alors de voir, lorsqu'il s'agit de motifs végétaux ou animaux par exemple, un système relationnel de type $a \times a$, dans la mesure où les pierres enferment en elles les végétaux et les animaux dont elles dérivent. Car n'y a-t-il pas, comme dans la première réalisation, intensification, redoublement ? Il ne s'agit en tout cas pas d'une simple leçon de choses puisque la "poétique physico-plastique ne cherche pas à montrer

¹. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p.88.

². *Ibidem*.

³. *Ibidem*, p. 92 (cité in).

mais à rappeler "¹, telle une mélodie ou un chant.

Et lorsque le verre dépoli laisse apparaître un pavage régulier, la photographie d'une figure humaine ou un diapason, qu'est-ce que l'auteur cherche donc à rappeler ? Là encore, nous ne quittons pas le relationnel a x a puisque le montage cherche à exhiber la propriété maîtresse de la substance : l'asphalte vibre si bien qu'il absorbe les chocs, tel un diapason, et il enregistre tellement, du fait de sa malléabilité élastique, qu'il concurrence même le daguerréotype, soit l'appareil photographique.

Si l'asphalte enfin, à l'opposé des conceptions classiques, ne servait pas qu'à sceller entre eux les morceaux mais plutôt à permettre une "projection nomadique"² ? L'asphalte n'invite-t-il pas au voyage à l'infini ? Et l'artiste n'a-t-il pas pour seule vraie fonction de réveiller ce monde et de le mettre en valeur ?

Le chemin était long, en effet, du plus profond de la terre à sa surface même, et des temps les plus reculés à ceux que connaissent les contemplateurs de l'œuvre de Michel Paysant. Et le labeur est infini, lorsqu'il faut tenter de rendre compte de l'immensité des représentations auxquelles la pierre juive a déjà donné naissance.

Si notre tâche a notamment consisté à présenter et à amorcer la révélation de celle-ci, il nous serait aussi tout à fait possible et souhaitable d'en examiner sa consécration véritable, que constitue *l'exposition de 1993*, en la synagogue de Delme, si fructueusement analysée dans la dernière partie de l'ouvrage, et que nous ne saurions trop recommander.

¹. F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 94.

². *Ibidem*, p. 95.

Conclusion de la cinquième partie

De ce dernier développement il apparaît manifestement que des œuvres contemporaines trouvent, au moment où elles sont connues du public, un accueil favorable. C'est ici en la personne du philosophe François Dagognet qu'une approche ontologisante, laudative et éclairante est formulée à l'égard de l'œuvre de Michel Paysant.

Et c'est ce même passionné d'esthétique contemporaine qui s'était prononcé sur divers artistes d'aujourd'hui dont nous avons, ici, présenté quelques figures telles que Arman, Beuys, Boltanski, Buren, César, Christo, Dezeuze, Dubuffet, Duchamp, Fontana, Haring, Pollock, Sam Francis, Schwitters, Soulages, Smithson, Spoerri, Starck, Stella, Titus-Carmel, Viallat ou Warhol, pour ne parler que de nos références les plus conséquentes.

Chacune d'entre ces figures en effet est à l'origine d'une exploration spécifique des nouveaux objets artistiques, qu'il s'agisse des matériaux utilisés par le groupe *Supports-Surfaces*, de l'anamorphose produite à partir de simples déchets avec Schwitters et Dubuffet, ou à partir de matériaux modernes tels que le polystyrène ou les carrosseries de voiture avec César.

Avec Pierre Soulages comme avec Michel Paysant, c'est en outre le bitume qui devient matière à peindre ou à réalisation plastique ; avec Christo et Smithson, c'est la Nature elle-même, y compris dans ses états de dégradation, qui est érigée au rang de sujet artistique. Et avec Boltanski, Arman ou Stark enfin, ce sont les objets, respectivement usagés, calcinés ou au service du *Design*, qui sont promus au statut d'œuvres à part entière.

Il reste donc un espoir quant au devenir artistique, il reste un avenir après l'or et le marbre, après la représentation figurative appliquée à la statuaire et la perspective appliquée à la peinture et après... Duchamp ou Warhol. Ajoutons, pour terminer, que "la plasticité contemporaine oblige (même) à saluer une révolution euphorique : l'objet de l'art est d'être un art de l'objet. Loin d'y percevoir une apocalypse, Dagognet en célèbre l'apothéose"¹.

¹. R. Damien, *Dagognet, l'art et l'objet*, op. cit., p. 65.

"Révision du procès"¹

Nous poser la question de savoir si les arts plastiques contemporains sont exclusivement de l'ordre d'une esthétique des effets, donc en rupture avec l'histoire de l'art en général, ou s'ils peuvent également intégrer la catégorie que nous intitulons "esthétique de l'œuvre", relevait du défi.

Dans notre première partie, nous avons pu poser le problème de la mise en question, voire du rejet de l'art contemporain par un certain nombre de penseurs du XX^{ème} siècle, à partir de la mise en évidence d'un nombre imposant de publications ayant trait à ce rejet, dont le point culminant s'avère être l'année 1997. Aussi Jean Baudrillard déplore-t-il "la perte du désir de l'illusion", pendant que Jean Clair énonce ses préférences pour "la représentation et la figure humaine (dont) la double filiation est celle de notre culture".

Et les critiques se font encore plus acerbes quand elles s'adressent à l'Institution elle-même, comme par exemple celle de Philippe Dagen qui accuse "l'Etat de protéger d'anciens révolutionnaires domestiqués de gré ou de force". Lorsque c'est, par ailleurs, le "grand public" qui se prononce contre l'œuvre intitulée *Les deux plateaux*, l'artiste lui-même est vu comme "un prétentieux et un anormal" mais l'Etat subit également de sérieux reproches en raison de son statut de commanditaire d'une œuvre qui s'inscrit mal dans une architecture classique.

En outre ces diatribes qui révèlent, le plus souvent, des conflits de personnes ou des querelles d'écoles, artistiques ou politiques, peuvent trouver quelques justifications lorsqu'elles concernent le phénomène d'auto-proclamation artistique. C'est notamment le cas de Günther Von Hagens qui s'évertue à justifier cette attitude par ses références répétées à l'art classé, en donnant par exemple à ses corps plastinés des positions qui rappellent le *Penseur* de Rodin. La question se pose toutefois de savoir si ce phénomène ne pourrait pas être interprété comme une conséquence tardive, mais logique, de l'autonomisation de

¹. C'est ainsi que François Dagognet termine son ouvrage intitulé *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*.

l'artiste acquise à la Renaissance, comme se pose celle qui consiste à se demander si l'on n'assiste pas, avec la plastination, à une sorte de reviviscence d'un "art ouvrage".

Nous sommes ensuite nécessairement amenés à interroger la légitimité de la nostalgie éprouvée à l'égard des formes de passé. Dès lors en effet que l'opinion parvient à s'exprimer, il apparaît que l'attrait pour la représentation imitative de la figure humaine, ainsi que pour la profondeur chèrement conquise par les artistes de la Renaissance semble intact, aujourd'hui encore, à une époque où nul n'est censé ignorer la planéité de l'œuvre déjà ancienne que représente *Carré blanc sur fond blanc* !

Aussi avons-nous essayé, dans un deuxième temps, de restituer à grands traits ce qui relève de la beauté classique, dans le but ultime de la comparer à une éventuelle beauté contemporaine. Et nous avons pu, par exemple, explorer comment la thématique de l'*Annonciation* jouait de la magistrale découverte de la perspective, lors de la Renaissance italienne, pour rendre compte de l'intrusion du divin dans l'humain. Nous avons pu également, dans le même registre pictural, attester du bien-fondé de la représentation figurative, à une époque où sa fonction relevait autant de l'éducation populaire que du simple attrait pour le beau.

Il est néanmoins apparu qu'à cette période même, des œuvres étaient déjà jugées inconvenantes et pouvaient connaître des effets de rejet et de censure, c'est-à-dire être refusées par leurs propres commanditaires. C'est ainsi que des artistes tels que Masaccio, Michel-Ange ou Véronèse, pour n'en citer que quelques-uns, se sont vu reprocher la facture de leur œuvre, aboutissant, pour les deux premiers, à une vaste entreprise de retouche picturale en vue de la rendre plus décente et, pour le troisième, à une véritable opération de "débaptisation-rebaptisation" de sa fresque.

La caractéristique de scandale potentiel dans l'art contemporain n'est donc pas totalement nouvelle, mais ne saurait pourtant être dissociée de son envers, soit de la réception académique des œuvres. Il s'avère en effet que les objets artistiques de toujours sont d'autant plus scandaleux qu'ils mettent à mal les canons de beauté en cours, comme en attestent les multiples débats entre Abraham Bosse et Grégoire Huret au sujet de la perspective, ou encore ceux qui traitent de la hiérarchie des genres chère à Félibien. C'est ainsi que la peinture de Vanités, malgré ses hautes vertus moralisatrices, est mal jugée en raison de son appartenance à un genre mineur, celui de la nature morte, comparativement à la peinture d'histoire ou de portrait.

Les paysages de l'Ecole de Barbizon, de leur côté, ont souvent été mal reçus en raison

de leur caractère trop novateur, en faisant de la nature un motif nécessaire et suffisant de réalisation d'un tableau, au détriment de la représentation de la figure humaine. Au XXème siècle pourtant émerge l'hypothèse que c'est l'invention de la peinture en tubes qui a influencé durablement les paysagistes dans le sens d'une peinture simplement paysagère, prise sur le motif, de même que c'est celle du daguerréotype qui a irrésistiblement favorisé l'abandon du trait par les peintres impressionnistes.

Mais puisque le propre de l'histoire est de s'intéresser au passé, cet éclairage dont nous disposons aujourd'hui et qui eût pu servir les artistes d'alors, n'était pas non plus accessible à leurs contemporains.

En outre, ces refus contribuent à mettre en évidence un phénomène propre à toute invention, qu'elle soit d'ordre scientifique ou artistique, soit sa réception potentiellement critique en raison d'une forme de réticence "naturelle" face à la nouveauté. Inversement pourtant, les œuvres d'hier et d'aujourd'hui peuvent, d'emblée ou à terme, accéder à une reconnaissance académique, jusqu'à donner lieu, dans le pire des cas, à l'académisme. Notre troisième partie a alors servi de point de rupture mais aussi de continuité, de moment-clé dans notre démarche globale d'évaluation de certains effets esthétiques.

Et ce n'est qu'à partir de cette possible relativisation du rejet de l'art contemporain qu'a pu s'amorcer un développement concernant de nouveaux moyens pour une attitude délibérément artistique, objet de notre quatrième partie. Notre questionnement sur une esthétique des effets nous invitant par ailleurs à le faire, nous avons tenté d'examiner l'art contemporain sous l'angle de ses causes, à la fois formelles, matérielles et finales.

En ce qui concerne l'analyse de ces dernières, nous avons choisi d'interroger ce que le philosophe Yves Michaud appelle "l'art à l'état gazeux" et ce que la sociologue Nathalie Heinich appelle "paradoxe permissif", en tant que ce dernier illustre parfaitement un certain fonctionnement de l'art d'aujourd'hui en quelque sorte "contraint à la transgression". Nous avons également dû retourner aux origines duchampienne et warholienne des formes actuelles, dont certaines nous imposent même d'opérer un glissement de l'esthétique vers l'esthésique, de façon à pouvoir porter également un jugement esthétique sur certaines réalisations qui relèvent de ... l'abjection.

Mais nous ne pouvions en rester là puisqu'apparaissaient également, non seulement des effets esthétiques mais, plus encore, de véritables effets artistiques, dans la peinture de Pollock, de Stella ou de Basquiat par exemple, mais aussi dans les vanités de Richter ou de Swallow, ou encore dans les installations-performances de Christo ou d'Andy Goldsworthy !

S'il nous faut donc faire notre deuil du Grand Art, son histoire n'aura pas été stérile et c'est même tout à son honneur que des clins d'œil lui soient faits, aujourd'hui encore, sous l'aspect par exemple des vanités contemporaines.

En outre, si cette esthétique spécifique mais incontestable a déjà été interrogée quant à une matière picturale traditionnelle, mais dévoyée dans son usage, avec l'art *post-painterly* par exemple, d'autres matériaux font l'objet d'un art proprement contemporain, tels le bitume, la toile teinte ou fendue, le châssis comme support artistique à part entière, mais aussi les débris ou le polystyrène. Et c'est avec un enthousiasme et une efficacité sans pareils que le philosophe, esthéticien et épistémologue François Dagognet parvient à rendre compte de ces inventions contemporaines, à partir de matières et d'objets esthétiques inédits.

Ainsi en attestent ses éloquents et récurrents propos qui tendent à faire de l'objet trivial même un objet artistique à part entière, comme par exemple dans l'œuvre de Philippe Stark. Lorsqu'il s'agit en effet de "mettre à l'écart le verre à boire, la fourchette ou la chaise"¹, l'esthéticien objectologue rétorque qu'on insinue ainsi "qu'ils appartiennent aux arts appliqués"². Mais que tout art au fond est "appliqué" dans la mesure où il servait hier "la religion et le sacré (mais qu'il poursuit aujourd'hui) son expansion rayonnante, appelé à renouveler la quotidienneté"³.

Et c'est avec la même virtuosité que François Dagognet entreprend une lecture apologétique de l'œuvre de Michel Paysant, constituant une sorte de point d'acmé de notre démarche de réhabilitation de l'art contemporain. Car si nous l'annonçons comme tel, dès le début de notre recherche, c'est que le propos dagognetien sur ce plasticien relève, en soi, d'une forme d'apogée dans sa démonstration d'esthéticien matériologue : à partir de l'asphalte bitumineux en effet -matière indigente qui pourrait tenir de *l'Arte Povera* comme de la *Dirt Painting* mais qui est traitée dans une sobriété formelle remarquable par Michel Paysant- François Dagognet parvient, littéralement, à faire émerger "le plus dans le moins"⁴.

Aussi son approche de ce "fossile noir bleu des grandes profondeurs et revêtement solaire"⁵ nous permet-elle d'y percevoir "simultanément tous les rapports qu'il établit avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité d'une époque"⁶.

¹ F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, op. cit., p. 136.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Dagognet, "Le plus dans le moins", in www.mediologie.org/collection/09/moins/dagognet.pdf

⁵ F. Dagognet, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, op. cit., p. 129.

⁶ J. Starobinski, *La relation critique*, éd. Gallimard, Paris, 1970, p. 195.

BIBLIOGRAPHIE

I – PHILOSOPHES :

- ADORNO Theodor, W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, éd. Klincksieck, Paris, 1982.
- ARENDT Hannah, *Between past and futur*, 1961, trad. Patrick Levy, *La crise de la culture*, éd. Gallimard, coll. Folios essais, Paris, 1972.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnin, coll. Le Livre de Poche classique, Paris, 1990.
- ARISTOTE, *Physique*, trad. Paul Valéry, éd. Gallimard, 1956.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. Jean Tricot, éd. Librairie philosophique Vrin, Paris, 1986.
- ARTAUD Evelyne, *Vanités contemporaines*, éd. Cercle d'Art, Paris, 2002.
- AUGUSTIN D'HIPONE, *De Vera Religione*, éd. Via Romana, coll. L'Absolu, Versailles, 2010.
- BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Edition PUF Quadrige, Paris, 2003.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Editions de Minuit, coll. 10/18, Paris, 1957.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, éd. Gallimard, Paris, 1968.
- BAUDRILLARD Jean, *L'effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, éd. Galilée, Paris, 1977.
- BAUDRILLARD Jean, *Illusion, Désillusion esthétiques*, éd. Sens et Tonka, Muzillac, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art puis Entrevues à propos du complot de l'art*, éd. Sens et Tonka, Muzillac, 1999.
- BAUMGARTEN Alexandre Gottlieb, *Esthétique (précédée de) Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, trad. Jean-Yves Pranchère, éd. de l'Herne, Paris, 1988.
- BEARDSLEY Monroe, *L'expérience esthétique reconquise*, 1958, trad. Danielle Lories, éd. Klincksieck, coll. Méridiens, Paris, 1988.
- BENJAMIN Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", 1936, *Oeuvres III*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, éd. Gallimard, coll. La Philosophie en effet, Paris, 1985.
- BENJAMIN Walter, *Sens Unique*, trad. Jean Lacoste, éd. Lettres Nouvelles, Paris, 1978.
- BERGSON Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 20ème éd. Bibliothèque académique Goncourt, 1921.
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, 31ème éd. Félix Alcan, Paris, 1927.
- BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 14ème éd. Félix Alcan, Paris, 1932.
- BERKELEY George, *Oeuvres choisies, Traité sur les principes de la connaissance humaine*, trad. André Louis Leroy, éd. Aubier, Paris, 1944.
- BERKELEY Georges, *Siris*, éd. Vrin, coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques,

- Paris, 1971.
- BLANC DE ST BONNET Antoine, *La Douleur*, éd. E. Dentu, Paris, 1861.
- BONFAND Alain, *L'art abstrait*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1994.
- BORRADORI Giovanna, *Le "concept" du 11 septembre, Dialogues à New-York*, avec Jürgen Habermas et Jacques Derrida, éd. Galilée, Paris, 2004.
- BRUN Jean, *Platon et l'Académie*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1989.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et de la beauté*, 1757, trad. Baldine St Giron, Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1998.
- CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, éd. PUF, Paris, 1994.
- CANGUILHEM Georges, *Anatomie d'un épistémologue : François Dagognet*, éd. Vrin, Paris, 1984.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des Lumières*, 1932, trad. Pierre Quillet, éd. Fayard, Paris, 1986.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2000.
- CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 2005.
- CAUQUELIN Anne, *Les théories de l'art*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1998.
- CAUQUELIN Anne, CHOUQUER Gérard, "L'invention du paysage" et "Le site et les paysages", in *Etudes rurales*, 163-164, Terre, territoire, appartenance, 2002.
- CHATEAU Dominique, *Esthétiques de la nature*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2007.
- CHAZAL Gérard, *François Dagognet, Philosophe et médecin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.
- DAGOGNET François, *Gaston Bachelard, sa vie, son oeuvre*, éd. PUF, Paris, 1965.
- DAGOGNET François, *Ecriture et Iconographie*, éd. Vrin, Paris, 1973.
- DAGOGNET François, *Théorie générale des formes*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1975.
- DAGOGNET François, Direction *Mort du paysage, Philosophie et Esthétique du Paysage*, éd. Champ Vallon, coll. Milieux, Seyssel, 1982.
- DAGOGNET François, *Faces, surfaces, interfaces*, éd. Vrin, Paris, 1982.
- DAGOGNET François, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1985.
- DAGOGNET François, "Un procès ininterrompu", in *Image et Science*, Centre Pompidou, 1985.
- DAGOGNET François, *Philosophie de l'image*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1986.
- DAGOGNET François, *Le vivant*, éd. Bordas, Paris, 1988.
- DAGOGNET François, *Eloge de l'objet, Pour une philosophie de la marchandise*, éd. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1989.
- DAGOGNET François, *Corps réfléchis*, éd. Odile Jacob, Paris, 1990.
- DAGOGNET François, *Pour l'art d'aujourd'hui*, éd. Dis Voir, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 1992.
- DAGOGNET François, *Le musée sans fin*, éd. Champ Vallon, coll. Milieux, Seyssel, 1993.
- DAGOGNET François, *Michel Paysant, Logique et Poétique*, éd. Voix Richard Meier et les cahiers des regards, Metz, 1994.
- DAGOGNET François, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Institut Synthélabo, Paris, 1996.
- DAGOGNET François, *Canguilhem, philosophe de la vie*, Institut Synthélabo, Paris, 1997.
- DAGOGNET François, *Des détritrus, des déchets, de l'abject, une philosophie*

- écologique*, éd. Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis Robin, 1998.
- DAGOGNET François, DAMIEN Robert, DUMAS Robert, *Faut-il brûler Régis Debray ?* éd. Champ Vallon, Paris, 1999.
- DAGOGNET François, Préface de *Perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, de Jacques Larfouilloux, éd. Arguments, Paris, 1999.
- DAGOGNET François, *Philosophie d'un retournement*, éd. Encre Marine, Paris, 2001.
- DAGOGNET François, *Changement de perspective – Le dedans et le dehors*, éd. La table Ronde, coll. Contretemps, Paris, 2002.
- DAGOGNET François, *L'échange, premières réflexions*, éd. Bréal, Paris, 2002.
- DAGOGNET François, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, éd. du Seuil, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2003.
- DAGOGNET François, *ABCDaire*, éd. M-EDITER, 2004.
- DAGOGNET François, *Philosophie à l'usage des réfractaires, Initiation aux concepts*, éd. du Seuil, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2004.
- DAGOGNET François, "L'imagerie médicale, une ambivalence certaine, quoique relative", *Recherches en Psychanalyse*, En ligne, 8 / 2009.
- DAGOGNET François, "L'art Contemporain", Conférence du 10 mai 1996 donnée au Lycée Europe R. Schuman de Cholet, publiée depuis février 2010 aux éd. M'EDITER, coll. Livre'L.
- DAGOGNET François, *L'argent, philosophie déroutante de la monnaie*, éd. Les Belles Lettres, coll. Encre marine, Paris, 2011.
- DAGOGNET François, "Une nouvelle culture", in *Science et Avenir*, N° 29, Hors-série INA "L'avenir des images".
- DAMIEN Robert, "François Dagognet, l'art et l'objet", in *Arts, métiers, techniques*, Arc et Senans, 1995.
- DAMIEN Robert, *François Dagognet, médecin, épistémologue, philosophe. Une philosophie à l'œuvre*, éd. Institut Synthélabo, Paris, 1998.
- DAMIEN Robert, DAGOGNET François, DUMAS Robert, *Faut-il brûler Régis Debray ?* éd. Champ Vallon, Seyssel, 1999.
- DAMIEN Robert, HUFSCMITT Benoit, *Confiance raisonnée et défiance rationnelle, autour de Gaston Bachelard*, éd. PUFC, coll. Belles Lettres, Besançon, 2006.
- DAMIEN Robert, "Politique des pathologies et pathologie des politiques", in *Dagognet, médecin et philosophe*, Gérard Chazal et Christian Salomon, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.
- DAMIEN Robert, "Trait d'un maître, François Dagognet", in *Portraits de maîtres*, J.M. Joubert et G. Pons éditeurs, CNRS Editions, Paris, 2008.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, trad. Hary Schaeffer, éd. du Seuil, Paris, 1989.
- DANTO Arthur, *Beyond the Brillo Box*, trad. Jean Marie Schaeffer, *Après la fin de l'art*, éd. du Seuil, Paris, 1996.
- DANTO Arthur, *The Artworld*, article publié en 1964 in *Journal of Philosophy*, trad. Danielle Lories *Philosophie analytique et esthétique*, éd. Klincksieck, coll. Méridiens, Paris, 1988.
- DARRIULAT Jacques, *Vanité de la peinture et peinture de vanité*, Conférence du 13/02/98 à l'Institut d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines de Paris IV.
- DEBRAY Régis, *Ce que nous voile le voile, La République et le Sacré*, éd. Gallimard, Paris, 2004.

- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1992.
- DEBRAY Régis, *Le Nouveau Testament à travers 11 chefs-d'oeuvre de la peinture*, éd. Presses de la Renaissance, Paris, 2003.
- DE CROUZAZ Jean-Pierre, *Traité du Beau*, 1715, rééd. L'Honoré et Chatelain, Amsterdam, 1724.
- DE DUVE Thierry, *Résonances du readymade*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1989.
- DE DUVE Thierry, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, éd. de Minuit, Paris, 1984.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980.
- DERRIDA Jacques, "L'animal que donc je suis", *L'animal autobiographique. Autour de J. Derrida*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, éd. Galilée, coll. La philosophie en effet, Paris, 2006.
- DESCARTES René, *Méditations*, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1951.
- D'HOLBACH Paul Henri Thiry, *Système de la nature, ou des loix du monde physique et du monde moral*, 2 vol., éd. Amsterdam, 1771.
- DICKIE George, *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, éd. Cornell University Press, New-York, 1974.
- DICKIE George, *The Art Circle : A Theory of Art*, Chicago Spectrum Press, 1984.
- DIDEROT Denis, "De la manière", in *Les Salons, Oeuvres*, éd. L. Versini, Laffont, Bouquins, 1996.
- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture*, éd. Herman, nouvelle édition, Paris, 2007.
- DIDEROT Denis, *Traité du Beau*, éd. Climats, coll. Micro-Climats, Castelnau-le-Lez, 1999.
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, Editions de Minuit, Paris, 1990.
- DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, rééd. Jean-Pierre Mariette, 2 vol., Paris, 1733.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, éd. PUF, Paris, 1953.
- ECO Umberto, *Histoire de la beauté*, éd. Flammarion, Paris, 2004.
- ECO Umberto, *Histoire de la laideur*, éd. Flammarion, Paris, 2007.
- EDELMAN Bernard, *L'adieu aux arts, 1926 : l'affaire Brancusi*, éd. Aubier, Paris, 2001.
- EDELMAN Bernard, "Le nouvel homo hibernatus", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.
- FERRY Luc, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, éd. Grasset, coll. Livre de Poche, Biblio essais, Paris, 1990.
- FERRY Luc, "Le but de la philosophie est de vaincre la peur de la mort", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, 1966.
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'homme : les conséquences de la révolution biotechnique*, éd. de la Table Ronde, Paris, 2002.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, trad. E. Sacre, rev. P. Ricoeur, éd. du Seuil, Paris, 1976.
- GENETTE Gérard, *L'oeuvre de l'art II, La relation esthétique*, éd. du Seuil, Paris,

1997.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, 1968, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1990.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, 1978, trad. Marie-Dominique Popelard, éd. Gallimard, coll. Folios essais, Paris, 1992.

GOUX Jean Joseph, *Freud, Marx, Economie et Symbolique*, éd. du Seuil, Paris, 1973.

GUIBET-LAFAYE Caroline, "Le dépassement du jugement de goût", in *Philosophique*, éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004.

GUSDORF Georg, *Le souci romantique de la nature*, éd. Payot, Paris, 1985.

HABERMAS Jürgen, *Le "concept" du 11 septembre*, éd. Giovanna Borradori, Galilée, Paris, 2004.

HAMOU Philippe, *La vision perspective : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, éd. Payot et Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 1995.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, éd. Aubier, Paris, 1991.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Les principes de la philosophie du droit*, trad. Robert Derathé et Jean Paul Frick, éd. Librairie philosophique Vrin, Paris, 1975.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *L'idée du Beau*, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1964.

HEIDEGGER Martin, *Etre et Temps*, trad. François Vezin, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, Paris, 1986.

HENRY Michel, *Voir l'invisible : Sur Kandinsky*, éd. PUF, coll. Quadrige Grands Textes, Paris, 2005.

HERACLITE, *Fragments*, trad. Marcel Conche, éd. PUF, coll. Epiméthée, Paris, 1986.

HUME David, "De la norme du goût", in *Essais Esthétiques*, 1755, éd. Flammarion, Paris, 2000.

HUTCHESON Francis, *L'enquête sur l'origine de nos idées de beau et de vertu, 1725*, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1991.

JANET Pierre, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*, éd. Chahine, Paris, 1928.

JANKELEVITCH Vladimir, *La Mort*, éd. Flammarion, Paris, 1977.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préf. Jean Starobinski, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1978.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, éd. Gallimard, coll. Folios essais, Paris, 2005.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1997.

JIMENEZ Marc, en entretien avec Thierry Hurlimann, in *L'observatoire de la génétique*, N° 27, avril-mai 2006.

JOUFFROY Théodore Simon, *Cours d'esthétique*, 1845, éd. Hachette, Paris, 1882.

KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, trad. Roger Kempf, éd. Vrin, coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques, Paris, 1959.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, 1781, trad. Jules Barni, éd. GF Flammarion, Paris, 1987.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, 1788, trad. François Picavet, intro. Ferdinand Alquié, éd. PUF, Paris, 1966.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. Alain Renaut, éd. Aubier, coll. GF Flammarion, Paris, 1995.

KOLNAI Aurel Thomas, *Le Dégoût*, trad. Olivier Cossé, éd. Agalma, Paris, 1997.

- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, éd. du Seuil, Paris, 1982.
- LACOSTE Jean, *La philosophie de l'art*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1981.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. PUF, Paris, 1972.
- LAVAUD José, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, éd. Ellipses, Paris, 1996.
- LE BLOND Jean Marie, *Logique et méthode chez Aristote, Etude sur la recherche des principes dans la philosophie d'Aristote*, 2ème éd. Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 1970.
- LECOURT Dominique, *Humain post-humain : la technique et la vie*, éd. PUF, Paris, 2003.
- LECOURT Dominique, *Georges Canguilhem*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 2008
- LE GUAY Damien, "Nous ne savons plus mourir", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.
- LE LANNOU Jean Michel, "Entretien avec Pierre Soulages", in *Philosophique*, éd. Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1999.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, 1840, 7ème éd., éd. Delagrave, Paris, 1980.
- LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1979.
- LEVINAS Emmanuel, "La signification et le sens", in *Humanisme de l'autre homme*, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1972.
- LEVINSON Jerrold, *The Pleasures of Aesthetics*, éd. Cornell University Press, Ithaca (New-York), 1996.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, éd. Gallimard, Paris, 1983.
- LOREAU Max, *Célébration du sol*, Catalogue exposition, fasc. 13, éd. Weber, Lausanne, 1969.
- LUKACS Georg, *Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, éd. Gonthier, bibli. Médiations, Berlin, 1966.
- LYOTARD Jean François, *La condition postmoderne*, éd. de Minuit, Paris, 1979.
- LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*, éd. Galilée, coll. Débats, Paris, 1988.
- MALLET Marie-Louise, "Musiques pour l'animal que je suis", in *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, éd. Galilée, Paris, 1999.
- MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation*, éd. De Minuit, Paris, 1963.
- MARIN Louis, *Opacité de la peinture, Essais sur la représentation au Quattrocento*, éd. Usher, Paris, 1989.
- MARIN Louis, "Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale", *Le Discours Psychanalytique*, N° 4, décembre 1985.
- MARX Karl, *Le Capital*, trad. Joseph Roy, éd. Sociales, Paris, 1969.
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, éd. Du Seuil, Paris, 2003.
- MERLEAU-PONTY Maurice, "Le langage indirect et les voies du silence", in *Signes*, éd. Gallimard, Paris, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, éd. Gallimard, coll. Folios Essais, Paris, 1960.
- MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art mais sur ceux qui s'en occupent*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1989.

- MICHAUD Yves, *Les marges de la vision*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1996.
- MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, éd. PUF, Paris, 1997.
- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, éd. Stock, Paris, 2003.
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2003.
- MICHAUD Yves, "Le Syndrome Rolex", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, 1595, trad. Guy de Pernon, éd. De Pernon, Paris, 2009.
- NIETSTZCHE Friedrich, *Humain trop humain*, trad. Henri Albert et Anne Marie Desrousseaux, éd. Hachette, coll. Pluriel, 1988.
- ONFRAY Michel, *Féeries anatomiques : généalogie du corps faustien*, éd. Grasset, Paris, 2003.
- ONFRAY Michel, "Vitreaux in vitro et in vivo", in Catalogue de l'exposition d'ouverture de l'exposition *Eldorado*, au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean à Luxembourg, 2006.
- PARROCCHIA Daniel, *François Dagognet, Un nouvel encyclopédiste*, Collectif, éd. Champ Vallon, coll. Milieux, Paris, 2011.
- PASCAL, *Pensées*, éd. Brunsvicg, 1897, lib. Garnier Frères, Paris, 1925.
- PASSERON René, *Recherches poïétiques*, éd. Klincksieck, Paris, 1976.
- PLATON, *Timée*, éd. Gallimard, coll. NRF Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris, 1950.
- PLATON, *République*, vol. I.
- PLATON, *Phèdre*, vol. II.
- PLATON, *Critias*, vol. II.
- PLATON, *Hippias*, vol. I.
- PLATON, *Phédon*, vol. I.
- PLATON, *Lois*, vol. II.
- PLATON, *Philèbe*, vol. II.
- PLATON, *Théétète*, vol. II.
- POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2000.
- PUTHOMME Barbara, *Le rien profond, pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, éd. L'Harmattan, Paris, 2003.
- QUILLIOT Roland, *La philosophie de l'art*, éd. Ellipses, Paris, 1998.
- RIBON Michel, *L'archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, éd. Kimé/Esthétique, Paris, 2002.
- RIBOT Théodule, *Psychologie des sentiments*, éd. Félix Alcan, Paris, 1896.
- ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai, Esthétique et Critique*, éd. Gallimard, Paris, 1998.
- ROGER Alain, *Nus et Paysages. Essai sur les fonctions de l'art*, éd. Aubier, Paris, 1978.
- ROGER Alain, *Court Traité du paysage*, éd. Gallimard, coll. NRF, Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, 1997.
- RORTY Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.
- ROSENBERG Harold, *La dé-définition de l'art*, 1972, trad. Christian Burnay, éd.

- Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 1992.
- ROSENBERG Harold, *La tradition du nouveau*, 1959, trad. Anne Marchand, éd. de Minuit, Paris, 1962.
- SCHAEFFER Jean Marie, *L'art de l'âge moderne*, éd. Gallimard, Paris, 1992.
- SCHAEFFER Jean Marie, *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*, éd. Gallimard, coll. Essais, Paris, 1996.
- SHAFTESBURY Anthony, Ashley, Cooper, *Essai sur le mérite et la vertu : Principes de la philosophie morale*, 1715, trad. Denis Diderot, éd. Laurent Durand, Paris, 1745.
- SCHEFFER Jean Louis, *Scénographie d'un tableau*, éd. Seuil, Paris, 1969.
- SCHILLER Friedrich Von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1943
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, trad. Marie Ange Jourdan-Gueyer, éd. GF Flammarion, Paris, 1992.
- SERRES Michel, *Hominescence*, éd. Le Pommier, Paris, 2001.
- SINGER Peter, *La libération animale*, 1975, éd. Grasset, Paris, 1993.
- STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, éd. Gallimard, Paris, 1970.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF, coll. Poche Quadrige, Paris, 2009.
- SOURIAU Etienne, "L'œuvre d'art en tant que personne", in *Problèmes de la personne*, éd. I. Meyerson, Mouton et Cie, Paris, 1973.
- SOUTIF Daniel, "Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- SOUTIF Daniel, "L'autre face de l'art", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- TALON HUGON Carole, *Goût et Dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2003.
- TALON-HUGON Carole, "La dimension affective du sentir", in *Philosophiques*, éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales Littéraires, Besançon, 1999.
- TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 2004.
- TALON-HUGON Carole, "Valeur et esthétique, valeur marchande", in *Philosophiques*, éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales Littéraires, Besançon, 2004.
- TEILHARD DE CHARDIN Pierre, *Le coeur de la matière*, éd. du Seuil, Paris, 1976.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, 1569, 16 vol., trad. L'Abbé F. Lachat, éd. Vivès, Paris, 1856.
- TIBERGHIE Gilles, *Nature, Art, Paysage*, éd. Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Centre du Paysage, Arles, 2001.
- TIBERGHIE Gilles, *Land Art*, éd. Carré, Paris, 1993.
- TIBERGHIE Gilles, "R. Smithson, le paysage entropique", 1960-1973, in *Galleries Magazine*, N° 61, 1994.
- UCCIANI Louis, ESTIENNE Charles, *Jean Messagier*, éd. Marval, Paris, 1992.
- UCCIANI Louis, *La peinture des Concepts*, éd. L'Harmattan, Paris, 2003.
- UCCIANI Louis, *Distance irréparable*, éd. Les Presses du Réel, Dijon, 2010.
- UCCIANI Louis, "L'art déborde le concept", in *Philosophiques*, éd. Presses Universitaires de Franche Comté, coll. Annales Littéraires, Besançon, 1999.
- UCCIANI Louis, "Plus noir que le noir, le pouvoir de la révélation", in *Couleur de la morale, Morale de la couleur*, Jean Loup Korzilius et Catherine Chédeau, éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales littéraires, Besançon, 2010.
- UCCIANI Louis, "Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement", in *Philosophique*, éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales Littéraires,

Besançon, 2004.

II – ARTISTES :

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, 1435, trad. Jean-Louis Schefer, éd. Macula, Dédale, coll. La littérature artistique, Paris, 1992.

ALBERTI Leon Battista, *De re aedificatoria*, 1485, trad. Jean Martin, Lib. Robert Masselin, Paris, 1553.

ANGEL Dominique, *La beauté moderne*, co-éd. Video-chroniques et M.A.C. de Nice, Marseille, 1994.

ARMAN, in *L'oeil*, N° 126, juin 1965.

BEUYS Joseph, *Pour la mort, nécrologie, essais, discours*, Bonn, 1986.

BOSSE Abraham, *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art et Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, 1649, textes réunis et présentés par R.A. Weigert, éd. Herman, coll. Miroirs de l'art, Paris, 1964.

BUREN Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* éd. Sens et Tonka, coll. Dits et Contredits 11/24, Paris, 1998.

CENNINI Cennino, *Libro dell'arte*, XIVème siècle, trad. Colette Déroche, éd. Berger-Levrault, Paris, 1991.

CESAR, *César par César*, présentation Pierre Cabanne, éd. Denoël, Paris, 1971.

CLOT René-Jean, *L'enfant Halluciné*, éd. Grasset, Paris, 1987.

COCHIN Charles Nicolas, "De l'illusion de la peinture", in *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, éd. Charles Antoine Jombert, 1771.

DANDRE-BARDON Michel François, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture, Pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces Beaux-Arts*, éd. Saillant, Paris, 1765.

DE CHAMPAIGNE Philippe, "Contre les copistes de manière", in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIème siècle*, éd. E.N.S.B.A., Paris, 1996.

DE KERROS Aude, "Les dossiers d'Artension", *Artension* N° 28, mars-avril 2006.

DE PILES Roger, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux où par occasion il est parlé de la vie de Rubens*, éd. Langlois, Paris, 1677.

DUBUFFET Jean, *Bâtons rompus*, éd. de Minuit, Paris, 1986.

DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1973.

DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, 2 vol., éd. Gallimard, coll. Métamorphoses, Paris, 1967.

DUBUFFET Jean, *Tables Paysagées*, éd. de Minuit, Lausanne, 1979.

DUBUFFET Jean, *Mirobolus, Macadam et Cie*, Catalogue des œuvres 1945-1946, parution Fondation Dubuffet, 2008.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, éd. de Minuit, Paris, 1998.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe*, éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994.

FELIBIEN André, *Préface au recueil des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Minkoff Reprint, Genève, 1976.

FELIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, éd. Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1676.

FELIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688, 8 entretiens en 4 volumes, Minkoff Reprint, Genève, 1972.

FLOCON Albert, TATON René, *La perspective*, éd. PUF, coll. QSJ, Paris, 1963

GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque*, 1792, trad. baron de Blumenstein en 1799, éd. du Moniteur, Paris, 1982.

GILPIN William, *Observations relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland*, éd. Blamire, Londres, 1786.

GUICHARD Joseph-Marie, *Les doctrines de M. Courbet, maître peintre*, éd. Poulet Malassis, Paris, 1862.

HERBIN Auguste, *L'art non figuratif, non objectif*, introduction P. Peissi, éd. Lydia Conti, Paris, 1948.

HIRST Damien, "Damien Hirst in conversation with Hilario Galguera", in *"In the death of God"*, éd. Other Criteria, Londres, 2006.

HONNEF Klaus, *Pop Art*, éd. Taschen, Köln, 2005.

HONNEF Klaus, SCHNECKENBURGER Manfred, FRICKE Christiane, *L'art au XXème siècle*, 2 Vol., éd. Taschen, Köln, 2005.

HURET Grégoire, *Optique de portraiture et de peinture*, éd. Charles de Sercy, Paris, 1670.

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éd. Denoël, coll. Folios essais, Paris, 1989.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. Denoël, coll. Folio essais, Paris, 1985.

LE CORBUSIER, *Sur les quatre routes*, Manuscrit de 1939, éd. Denoël, Paris, 1970.

LE FILARETE, *Traité d'architecture*, 1465, 25 vol., éd. Anna Maria Finoli et Liliana Grassi, Il Prolifilo, Milan, 1972.

LEGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, éd. Denoël Gonthier, Paris, 1965.

LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, Paris, 1987.

LEPOITTEVIN Lucien, *Une chronique de l'amitié : correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, éd. J. et L. Lepoittevin, 2005.

LOILIER Hervé, *Histoire des arts, De la Renaissance à nos jours*, éd. Ellipses, Paris, 1996.

MALEVITCH Kasimir, "La lumière et la couleur", in *Ecrits sur l'art*, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1993.

MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, éd. Hoëbeke, coll. Art et Esthétique, Paris, 1998.

MANETTI Antonio, *La vie de Filippo Brunelleschi*, trad. Fosca Mariani Zini, 1480.

MOREAU-NELATON Etienne et ROBAUT Alfred, *L'oeuvre de Corot*, éd. H. Floury, Paris, 1905.

MOTHERWELL Robert, *Dada Painters and Poets. An Anthology*, éd. R. Motherwell, New-York, 1950.

PAYSANT Michel, Notes d'atelier (in *Catalogue de XIIème biennale de Paris*), 1982.

REZVANI Serge, *L'origine du monde, pour une ultime histoire de l'art à propos du Cas Bergamme*, éd. Actes Sud, coll. Babel, Arles, 2000.

RICHTER Gerald, *Ecrits*, "notes 1982-86", éd. Presses du Réel, coll. Ecrits d'artistes, Dijon, 1995.

SCHWITTERS Kurt, in *Journal du mouvement dada, 1915-1923*, éd. Albert Skira, Genève, 1919.

SMITHSON Robert, "A sedimentation of the mind : earth projects", in *Robert*

Smithson : The collected writings, éd. Jack Flam, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

TAPIES Antonio, *La pratique de l'art*, éd. Gallimard, coll. Folios essais, Paris, 1974.

TITUS-CARMEL Gérard, ROSSI Pierre Louis, *Feuillées et Memento Mori*, éd. Le Temps qu'il fait, Cognac, 2002.

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens, 1550-1568*, trad. André Chastel, éd. Berger-Levrault, coll. Arts, 12 vol., Paris, 1981-1989.

VITRUVÉ , *Architecture ou Art de bien bastir*, trad. Jean Martin, éd. Jacques Gazeau, Paris, 1547.

WARHOL Andy, *The philosophy of Andy Warhol*, éd. Harcourt Brace Jovanovich, New-York, 1975.

WATIN Jean Felix, *L'art du peintre, doreur, vernisseur, et du fabricant de couleurs*, 5ème éd., Paris, 1802.

III – HISTORIENS ET SOCIOLOGUES :

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, éd. Hazan, Paris, 1999.

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1996.

ARASSE Daniel, *Histoire de peintures*, éd. Denoël/France-Culture, Paris, 2004.

ARDENNE Paul, "Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique", in *Où va l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.

ARIES Philippe, *L'homme devant la mort*, éd. du Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1977.

ARIES Philippe, "La mort et le mourant dans notre civilisation", in *Revue Française de Sociologie*, 1973.

AUBRUN Marie Madeleine, "Corot", in *Encyclopedia Universalis*, N° 5, éd. 1985.

AZIMI Roxana, "Raymonde Moulin (...) portrait d'une modeste", in *Journal des Arts*, N° 339, janvier-février 2011.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s)*, éd. du Regard, Paris, 2002.

BAUDRY Patrick, *Le corps extrême : approche sociologique des conduites à risque*, éd. L'Harmattan, Paris, 1991.

BAUDRY Patrick, "La mort comme événement incroyable", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.

BAYARD Jean Pierre, *La symbolique du monde souterrain*, éd. Payot, Paris, 1993.

BAZIN Germain, "Rousseau", in *Encyclopedia Universalis*, N° 16, éd. 1985.

BECKER Howard S., *The Artworlds*, 1982, trad. Jeanne Bouniort, *Les Mondes de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1988.

BELLORI Giovanni, Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, éd. Evelina Borea, Turin, 1976.

BELTING HANS, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* éd. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2007.

BERTAUX Emile, *Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, section "Beaux-Arts" de l'article "Italie", 1885-1902, T. XXI.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, *le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, introduction Krysztof Pomian, éd. La Manufacture, Mesnil sur l'estrée, 1992.

BOLTANSKI Luc, *L'amour et la justice comme compétence, trois essais de sociologie de l'action*, éd. Métailié, Paris, 1990.

BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance, morale humanitaire, médias et politique*,

- éd. Métaillé, Paris, 1993.
- BOUDON Raymond, *Effets pervers et ordre social*, éd. PUF, Paris, 1977.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art*, éd. de Minuit, Paris, 1969.
- BRUN Jean-Paul, *Nature, Art contemporain et société : le Land Art comme analyseur du social*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.
- CABANNE Pierre, *Le scandale dans l'art*, éd. de la Différence, coll. Matière d'images, Paris, 2007.
- CABANNE Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, éd. Somogy, Paris, 1995.
- CASAZZA Ornella, *Masaccio et la Chapelle Brancacci*, éd. Scala, Florence, 1990.
- CHASTEL André, *Marsile Ficin et l'art*, éd. Droz, Genève, 1954.
- CLAIR Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, Critique de la modernité*, éd. Gallimard, Paris, 1983.
- CLAIR Jean, *Journal atrabilaire*, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 2006.
- CLAIR Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, Critique de la modernité*, éd. Gallimard, Paris, 1983.
- COLLINS Judith, WELMAN John, CHANDLER David, ANFAN A. David, *Les peintres contemporains et leur technique*, Londres, 1983, trad. André Noël, éd. Sylvie Messinger, Paris, 1984.
- DACHY Marc, *Journal du mouvement dada*, éd. Skira, Paris, 1998.
- DAIX Pierre, *Nouvelle critique et art moderne*, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1968.
- DAIX Pierre, "L'art contemporain et l'exclusion de l'art moderne", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- DALAI EMILIANI Marisa, *La prospettiva rinascimentale codificazioni, trasgressioni*, Florence, 1980.
- DAMISH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, éd. Seuil, Paris, 1972.
- DAMISH Hubert, *L'origine de la perspective*, éd. Flammarion, Paris, 1987.
- DARRAGON Eric, "Quand l'histoire de l'art devient contemporaine ou le syndrome des dernières pages", in *Où va l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- DE BLIC Damien et LEMIEUX Cyril, "Le scandale comme épreuve. Eléments de sociologie pragmatique", in *Politix*, N° 71, éd. Hermès Sciences, 2005.
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration*, éd. Flammarion, coll. Champs Arts, Paris, 2009.
- DIODORE DE SICILE, *L'histoire*, 1er ap. J.C., trad. Bernard Eck, éd. Les Belles Lettres, collection des Universités de France, Paris, 2003.
- DORBEC Prosper, *Les grands artistes : Théodore Rousseau*, éd. H. Laurens, Paris, 1910.
- DORBEC Prosper, *L'art du paysage en France, Essai sur son évolution du XVIIIème siècle à la fin du Second Empire*, éd. l'Amateur, Paris, 1925.
- DU BOS Jean-Baptiste (abbé), *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, 1719, éd. Ensba, Francine Jacobet et Etienne Wolf, coll. Beaux-Arts histoire, 1993.
- DUBY Georges, *Le temps des cathédrales, L'art et la société, 980-1420*, éd. Gallimard, coll. NRF, Paris, 1976.
- EMMERLING Leonhard, *Basquiat*, éd. Taschen, Köln, 2004.
- FARAGO Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone, A critical Interpretation with e New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, New-York, 1991.
- FARE Michel & Fabrice, "Vie silencieuse de la nature morte", introduction du *Catalogue d'exposition "La nature morte de Jan Brueghel de Velours (1568-1625) à Chaïm Soutine (1893-1943)"*, éd. Galeries des Beaux-Arts, Bordeaux, 1978.

- FELICI Lucio, *Encyclopédie de l'art*, éd. Le livre de Poche, coll. Pochothèque Garzanti, Paris, 2000.
- FISCHLER Claude, *L'omnivore, Le goût, la cuisine et le corps*, éd. Odile Jacob, coll. Points Seuil, Paris, 1990.
- FOCILLON Henri, *Art d'occident, Le moyen-âge gothique*, éd. Armand Collin, Paris, 1965.
- FUMAROLI Marc, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, éd. de Fallois, Paris, 1991.
- FUMAROLI Marc, *Paris-New York et Retour. Voyage dans les arts et les images*, éd. Fayard, Paris, 2009.
- GAMBONI Dario, *Un iconoclasme moderne. Théorie et Pratiques modernes du vandalisme*, Editions d'En Bas, Lausanne, 1983.
- GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, éd. Flammarion, Paris, 1994.
- GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, éd. de Minuit, Paris, 1991.
- GOMBRICH Ernst, Hans, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon poche, Paris, 2007.
- GORER Geoffrey, "Pornography of Death", in *New-York Encounter*, 1955.
- GRIMAL Pierre, "L'art des jardins", in *Encyclopaedia Universalis*, N° 10, éd. 1985.
- GUILBAULT Serge, "Contre la fascination de l'image", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- HAHN Otto, *Les 7 vies de César*, éd. Favre, Lausanne, 1988.
- HASKELL Francis, *La norme et le caprice*, éd. Flammarion, Paris, 1986.
- HASKELL Francis, *De l'art du goût*, éd. Gallimard, Paris, 1987.
- HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Arts, Nîmes, 1988.
- HEINICH Nathalie, *La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste*, Cahiers du M.N.A.M., 1989.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, éd. de Minuit, Paris, 1998.
- HEINICH Nathalie, *Sociologie de l'art*, éd. La Découverte, coll. Repères, Paris, 2004.
- HEINICH Nathalie, "Quelle vanité que la peinture", in *Actes de la recherche en science sociale*, vol. 28, juin 1979.
- HEINICH Nathalie, "La partie de main-chaude de l'art contemporain", in *Art et contemporanéité*, éd. La Lettre Volée, Bruxelles, 1992.
- HEINICH Nathalie, "Brancusi versus Etats-Unis ou quand la loi définit l'art", in *Droit et Société*, N° 34, 1996.
- HEINICH Nathalie, "La place de la peinture dans l'art contemporain", in *Arsenat*, Forum du 27/5/03 en présence de P. Dagen, A. Quemis, Y. Gaillard.
- HEINICH Nathalie, "L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs", in *Politix*, N° 71, éd. Hermès Science, 2005.
- KLEIN Robert, *La forme et l'intelligible*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1970.
- KLINGSÖHR-LEROY Cathrin, *Surréalisme*, éd. Taschen, Köln, 2005.
- KRAUSS Rosalind, "Sculpture in the expanded field", trad. Jean-Pierre Criqui, in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, Paris, 1993.
- KRAUSS Rosalind, "La mort des compétences", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- LE BOT Marc, *L'oeil du peintre*, éd. Gallimard, Paris, 1982.
- LE BOT Marc, "Modernité : la mode et l'éternité", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- LE BRETON David, *L'adieu au corps*, éd. Métailié, Paris, 2000.

- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, introduction Florence Weber, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 2007.
- MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, éd. Gallimard, coll. Folio histoire, Paris, 1995.
- MOREL Jean-Paul, *Pour un musée français d'art moderne, Une enquête de l'art vivant en 192*, préface Yves Michaud, éd. Séguier, R.M.N., Paris, 1996.
- MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ artistique*, préfacé par Bernard Valade, éd. L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 2003.
- MOUCHTOURIS Antigone, BELHADJ-ZIANE Kheira, *Actualité Graffiti*, Presses Universitaires de Perpignan, 2008.
- MOUCHTOURIS Antigone, *Culture et pratiques culturelles*, préfacé par Bernard Valade, Presses Universitaires de Perpignan, 2010.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, éd. Flammarion, coll. Dominos, N° 196, Paris, 2000.
- MOULIN Raymonde, *Actes du 4ème Congrès sur l'enjeu européen de l'art contemporain*, Arsenal de Metz les 27-28 novembre 2003.
- MOULIN Raymonde, in "La crise dans le marché de l'art : Questions à Raymonde Moulin", *La voix Eco*, 14/05/09.
- NAPOLI Stéphane, "Pouvoirs de la morgue", in *Art à contre corps*, N° 5, 2ème édition Quasimodo, 1999.
- OBALK Hector, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1992.
- PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, éd. Hazan, Paris, 1987.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, 1975.
- PIODA Stéphanie, "Les arbitrages de l'histoire", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine, Le guide du marché de l'art 2011*.
- PIODA Stéphanie, "Art contemporain : Retour aux pionniers indémodables", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine, Le guide du marché de l'art 2011*.
- POULOT Dominique, "Les finalités des musées du XVIIème au XIXème siècle", in "Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ?" In *La Documentation Française*, mars 1983.
- RAGON Michel, *Les ateliers de Soulages*, éd. Albin Michel, Paris, 1960.
- RENOUVIER Jules, *Histoire de l'art pendant la révolution, 1789-1804*, éd. Veuve Jules Renouard, Paris, 1863.
- RICHTER Jean-Paul, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts*, Dover Publications Inc., 2 vol., 2ème éd., New-York, 1932.
- ROSAND David, "Divinita di cosi dipinta : Pictorial structure and the Legibility of the Altarpiece", in *The Altarpiece in the Renaissance*, éd. Peter Humfrey et Martin Kemp, Cambridge, 1990.
- ROSAND David, *Painting in Cinquecento Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*, trad. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, New Haven, 1982.
- ROSENBERG Pierre, préface *Les grands scandales de l'histoire de l'art*, éd. Beaux-Arts Magazine, Paris, 2009.
- SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1982.
- SENSIER Alfred, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, publiés sous forme d'articles, de 1869 à 1870, dans la *Revue Internationale de l'Art et de la Curiosité*.
- SENSIER Alfred et MANTZ Paul, *La vie et l'oeuvre de J. F. Millet*, éd. A. Quantin, Paris, 1881.
- SETTIS Salvatore, *L'invention du tableau*, éd. de Minuit, Paris, 1988.
- SEVERI Carlo, *La prospettiva rinascimentale, Codificazioni, trasgressioni*, éd. M.

Dalai Emiliani, Florence, 1980.

SLAMA Alain-Gérard, "Théâtre et dignité humaine", chronique du *Figaro.fr*, 12/11/07.

STERLING Charles, *La nature morte, de l'antiquité au XXème siècle*, nle éd. révisée Macula, Paris, 1985.

TILLIER Bertrand, *Fenosa sculpteur, de l'identité à l'évanescence*, éd. Séguier, Paris, 2001.

TILLIER Bertrand, *Conditions de l'œuvre d'art, de la Révolution française à nos jours*, éd. Fage, Lyon, 2011.

TILLIER Bertrand, "Portrait de l'artiste en tortionnaire : la caricature contre Rodin", in *Recherches contemporaines*, N° spéc. "Image satirique", 1998.

TILLIER Bertrand, "Pourquoi nous voulons croire aux images", in *La vie des idées*, 12/12/2007, <http://www.laviedesidees.fr/Pourquoi-nous-voulons-croire-aux.html>.

TILLIER Bertrand, GOLDBERG Itzhak, "Entretien avec Henri Cueco", in *Sociétés et représentations*, 1/2011, N° 31, pp. 227-239.

TOMKINS Calvin, *The bride and the bachelors*, éd. Vikny Press, New-York, 1968.

VOVELLE Michel, *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, éd. Gallimard, Paris, 1983.

WARNKE Martin, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, trad. Sabine Bollack, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.

WITTKOWER Rudolf, *Architectural principles in the age of Humanism*, Alec Tiranti LTD, Londres, 1952.

IV – SPECIALISTES DIVERS :

BARRES Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, éd. Emile-Paul, Paris, 1911.

BAUDELAIRE Charles, "Pourquoi la culture est ennuyeuse", Salon de 1846, in *Curiosités esthétiques*, éd. Henri Lemaître, Garnier, coll. Classiques Garnier, Paris, 1986.

BAUME Antoine, *Chimie expérimentale et raisonnée*, in éd. François Didot le jeune, Paris, 1773.

BAYARD Jean Pierre, *La symbolique du monde souterrain*, éd. Payot, Paris, 1993.

BENHAMOU Françoise, *L'économie du star-system*, éd. Odile Jacob, Paris, 2002

BERITENS German, "Pourquoi Greco peignit comme il peignit", in *Per Eses Mundos*, Madrid, 1912.

BERNHARD Thomas, *Maîtres anciens*, éd. Gallimard, Paris, 1988.

BERQUE Augustin, *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, éd. Belin, Paris, 2001.

BOIA Lucia, "Demain les immortels", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.

BONNET Charles, "Contemplation de la nature", in *Oeuvres d'Histoire Naturelle et de Philosophie*, éd. Fauche, Neuchâtel, 1781.

BONNIER Gaston, *Cours de botanique*, 7 vol., éd. Librairie générale de l'enseignement, Dijon, 1926.

BOTTARI Giovanni Gaetano, *Recueil de textes sur la peinture, la sculpture et l'architecture écrits par les grands maîtres et les plus illustres amateurs*, 1754, trad. Louis Joseph Jay, Paris, 1817.

BOURET Jean, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXème siècle*, éd. Ides et Calendes, coll. La Bibliothèque des Arts, Neuchâtel, 1972.

BOUSTEAU Fabrice, "Que vaut vraiment une œuvre d'art ?", in *Beaux-Arts*

Magazine, N° 319.

BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, éd. Gallimard, Paris, 1985.

BUFFON Georges-Louis Leclerc de, *Oeuvres complètes*, éd. Rapet, Paris, 1817.

BUREAUD Annick, "Art biologique : quelle esthétique" ? In *Artpress*, N° 276, février 2002.

CAILLOIS Roger, *L'écriture des pierres*, éd. Skira, Paris, 1970.

CARBONNIER Jean, "La protection des droits de l'homme de lettres et de l'artiste devant la Cour de Cassation", discours prononcé le 28/10/90, lors du Bicentenaire de la Cour de Cassation.

CHARBONNEAUX Anne Marie, *Les Vanités dans l'art contemporain*, éd. Flammarion, Paris, 2005.

CHAUVEAU Sophie, *La passion Lippi (2004), Le rêve Botticelli, (2005), L'obsession Vinc (2007)*, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris.

CLAUDEL Paul, "L'œil écoute, introduction à la peinture hollandaise" et "Méditations sur une paire de chaussures", in *Oeuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965.

COLIN Christine, *Philippe Stark*, éd. Pierre Mardaga, coll. Architecture et Documents, Liège, 1988.

COLONNA-CESARI Annick, "Trop trash l'art contemporain", in *L'Express*, 17/05/04, Débat entre Jean Clair et Guy Boyer.

COSTE Florent, "Le corps de la Sixtine", in *Tracés*, N° 2, éd. ENS, janvier 2003.

DAGEN Philippe, *La haine de l'art*, éd. Grasset, Paris, 1997.

DAGEN Philippe, "Sept remarques sur le présent de l'art et l'usage qu'il convient d'en faire", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, éd. Buche-Chastel, Paris, 1967.

DELFEIL DE TON, "Ceci est mon corps", in *Le Nouvel Observateur*, N° 2323, octobre 2010.

DE KEROS Aude, "Les dossiers d'Artension", in *Artension*, N° 8, mars-avril 2007.

DOMECQ Jean-Philippe, *Artistes sans art*, éd. 10/18, coll. Fait et cause, Paris, 2005.

DUTHUIT Georges, *Le musée unimaginable*, éd. Corti, Paris, 1956.

EDGERTON Jr Samuel Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New-York, 1975.

FRANCBLIN Catherine, "Wim Delvoeye le diabolique", in *Art Presse*, N° 277, mars 2002.

FREART DU CHAMBRAY Roland, "De la position régulière des figures", in *Idée de la perfection de la peinture, démontrée par les principes de l'art et pour des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin*, éd. Jacques Isambart, Le Mans, 1662.

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1974.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, 1917, trad. S. Jankélévitch, éd. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1989.

GABRIEL Anne, "Jean Véraime, la peinture in situ", Canal 45-46, 1982.

GAILLARD Yann, "Un marché mondial en voie de globalisation", in *Marché de l'art : les chances de la France*, Rapport d'information de la Commission des Finances, 29/04/99.

GAURICUS Pomponius, *De sculptura*, 1504, éd. annotée et trad. André Chastel et Robert Klein, Genève-Paris, 1969.

GAVI Philippe, "Pub : le retour de l'ordre moral", in *Nouvel Observateur*, 29/04/04.

- GERVAIS André, "Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes", in *Cahiers du MNAM*, N° 30.
- GINTZ Claude, "R. Long : la vision, le paysage, le temps", *Art Presse* N° 104, juin 1986.
- GIRARDIN Jean-Pierre, *Leçons de chimie élémentaire appliquée aux arts industriels*, éd. Masson et Cie, Rouen, 1846.
- GREENBERG Clément, *Vers un nouveau Laocoon*, 1940, éd. Hazan, Paris, 2006.
- GREENBERG Clément, "Avant-garde et kitsch", in *Art et Culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, éd. Macula, Paris, 1988.
- GREGORY Stephen, "Un New-Yorkais demande... est-ce le corps de mon frère qui est exposé là ?", in *Epoch Times*, 05/04/06.
- GRENIER Catherine, "Les Vanités comiques", in *Les Vanités dans l'art contemporain*, dirigé par Anne Marie Charbonneaux, éd. Flammarion, Paris, 2005.
- GROJNOWSKI Daniel, "L'âne qui peint avec sa queue : Boronali au Salon des Indépendants, 1910", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 88, 1991.
- HAHN Otto, *Les 7 vies de César*, éd. Favre, Paris, 1988
- HAUSER Jens, "Derrière l'animal l'homme, altérité et parenté dans l'art biotech", in *Figures de l'art*, N° 8, Paris, 2005.
- HIGGINS Robert William, "Notre folle ambition de guérir la mort", in *Le Nouvel Observateur*, hors-série avril-mai 2006.
- JAMET Pierre, *Le Local et le Global dans l'œuvre de Kenneth White*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002.
- JAMET Pierre, *Shakespeare et Nietzsche (la volonté de joie)*, éd. Publibook Université, Paris, 2008.
- JAMET Pierre, "L'altercation entre Gilles Deleuze et Kenneth White", in *Philosophique*, P. U. de Besançon, 2006, pp. 145-153.
- JAMET Pierre, "Portrait du Philosophe en Roi Lear", in *Philosophique*, P. U. de Besançon, 2007, pp. 75-97.
- JAUBERT Alain, LAGIER Valérie, MONCOND'HUI Dominique, SCEPI Henri, *L'art pris au mot ou comment lire les tableaux*, éd. Gallimard, Paris, 2007.
- JOLY Sophie, "L'art contemporain face à la contrainte du droit", in *Actes du Séminaire du 8/6/06*, Université Panthéon Assas, Paris 2.
- JOUANNAIS Jean Yves, *Artistes sans œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2009, p. 86.
- KLEIN Robert, *La forme et l'intelligible*, éd. Gallimard, Paris, 1970.
- KOLOSSA Alexandra, *Haring*, éd. Taschen, Köln, 2005.
- LAFENESTRE George, *La peinture italienne*, éd. Quantin, Paris, 1885.
- LA FONT DE St-YENNE Etienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, éd. J. Neaulme, La Haye, 1747.
- LAMBOTTE Marie-Claude, Introduction des *Vanités dans l'art contemporain*, dirigé par Anne Marie Charbonneaux, éd. Flammarion, Paris, 2005.
- LANDAIS Etienne, "Land Art et lieux", in *Le Courrier de l'Environnement*, N° 24, avril 1995.
- LANINI Karine, *Dire la vanité à l'âge classique : paradoxes d'un discours*, éd. Honoré Champion, coll. Lumières Classiques, Paris, 2006.
- LEMOINE-LUCCIONI Eugénie, *Essai sur la psychanalyse du vêtement*, éd. du Seuil, coll. Le Champ Freudien, Paris, 1983.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, 1766, trad. fr. Jolanta Bioalostocka, éd. Hermann, Paris, 1990.
- LETER Michel, *Le Beau, le Vrai, le Bien dans l'art contemporain*, Séminaire dirigé au Collège International de Philosophie en 1991-1992.

- LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIX^{ème} siècle – Paris, capitale des arts*, préface Serge Lemoine, éd. de la Martinière, Paris, 2006.
- LUDWIG Emil, *Codex Urbinas*, 1270, vol. XV-XVIII, éd. Wilhelm Braumüller, Vienne, 1882.
- MALRAUX André, *Les voies du silence*, éd. Gallimard, coll. La Galerie de la Pléiade, Paris, 1951.
- MALRAUX André, *La tête d'obsidienne*, éd. Gallimard, Paris, 1974.
- MATAS David, KILGOUR David, *Report into Allegations of Organ Harvesting of Falun Gong Practitioners in China*, 31/01/07.
- MAUPASSANT Guy de, "Boule de Suif", in *Les soirées de Médan*, éd. Pollendorf, Paris, 1880.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, éd. Flammarion, Paris, 1987.
- MOISDON Stéphanie, "Lois du marché, loi de la relativité", in *Beaux-Arts Magazine*, N° 319, janvier 2011.
- NOLLET Jean Antoine (abbé), *Leçons de physique expérimentale*, 8^{ème} éd. Frères Guérin, Paris, 1775.
- PARMELIN Hélène, *L'art et les anartistes*, éd. Christian Bourgeois, Paris, 1969.
- PIC Rafaël, "Thierry Ehrmann, agitateur de marchés", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine Le Guide du marché de l'art 2011*.
- PIC Rafaël, "Paris reste une école", in Hors-série *Beaux-Arts Magazine Le guide du marché de l'art 2011*.
- PONCIN Jacques, "Körperwelten ou l'art de briser les tabous", in *Archives*, N° 1, février-mars 2002.
- PONGE Francis, *Le Savon*, éd. Gallimard, coll. NRF, 1967.
- PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, éd. Gallimard, Paris, 1942.
- PONGE Francis, *Nouveau Recueil*, éd. Gallimard, Paris, 1967.
- RESTANY Pierre, *César*, éd. André Sauret, Paris, 1975.
- RESTANY Pierre, "L'autre face de l'art", in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.
- REUT Tita, *Arman, la traversée des objets*, éd. Hazan, Paris, 2000.
- ROBICHEZ Jacques, *XX^{ème} siècle français, le siècle romantique*, Lausanne, 1963.
- ROUILLE André, "Larry Clark : censure pour la liberté artistique", in *Parisart*, N° 332, 14/10/10.
- SANDLER Irving, *Le triomphe de l'art américain*, trad. Frank Strschitz, éd. Carré, Paris, 1990.
- SANOUILLET Michel, *Duchamp du signe*, éd. Flammarion, Paris, 1975.
- SCHMITT Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, éd. Albin Michel, Paris, 2002
- THERON Michel, *Initiation à l'art*, éd. Ellipses, Paris, 1993.
- THOMSON John, B, *Political Scandal, Power and Visibility in the Media Age*, éd. Polity Press, Cambridge, 2000.
- VALERY Paul, "Un problème d'exposition, Exposition de 1937, Expressions de la pensée", in *Regards sur le monde actuel*, éd. de la N.R.F., Paris, 1938.
- VALERY P., Discours d'ouverture du 2^{ème} Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, 1937, in *Variété*, 4, éd. Gallimard, Paris, 1939.
- VALMONT de BOMARE Jacques-Christophe, *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle*, 15 vol., 4^{ème} édition Bruysson Frères, Lyon, 1791.
- VAN DIJCK José, "La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne", in Actes du Colloque International des 13/14/10/06, *Projections : des organes hors du corps*, in *Alliage* N° 50/51, trad. Chloé Baszanger.

VIRGILE, *Les Bucoliques*, 37 av. J.-C., trad. Paul Valéry, éd. Gallimard, Paris, 1956.

WATZLAWICK Paul, "A review of the double bind theory", in *Jackson human communication, family and marriage*, éd. Science and Behaviour Book, ? 1968.

ZERNER Henri, "L'art contemporain commence-t-il en 1818 ?", in *Où va l'histoire de l'art contemporain?* éd. L'image, E.N.S.B.A., Paris, 1997.

V – AUTRES SOURCES (par ordre d'apparition dans la thèse) :

. Laurent Danchin, *Bibliographe chronologique pour mieux comprendre le débat français sur l'art contemporain*, www.artsdissidents.org/html/pdf/bibliodanchin.pdf

. "Tradition, Evolution, Rupture : L'art contemporain existe-t-il" ? Compte-rendu du débat du 24/04/96 publié sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/somm.htm>.

. Extrait de la plaquette publicitaire conçue pour promouvoir l'exposition "Our body à corps ouverts" du 28/05 au 26/10/08 à Lyon.

. Propos de Günther Von Hagens recueillis par Pascale Tournier, in *VSD*, du 31/10 au 7/11/01.

. Entretien avec GVH réalisé le 05/05/07 par Jade Bérubé pour La Presse.

. Extrait du "Guide le enseignant" distribué à l'entrée de l'exposition *Körperwelten* à Bruxelles le 29/08/08.

. Forum du 23/05/07, animé par Anne-Marie Dussault, au Centre des Sciences de Montréal : *Exposition anatomique : jusqu'où peut-on aller ?*

. Extrait du *Monde des Corps du Pr Günther Von Hagens*, <http://www.artezia.net/art-graphisme/art/vonhagens/htm>.

. Conférence du 1/12/06 par Günther Von Hagens, <http://www.nelexfrance.net/21/04/10>

. *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galand, prés. Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, éd. Garnier Flammarion, 3 vol., Paris, 1999.

. Catalogue de l'exposition Théodore Rousseau, 29/11/67-12/02/68, Musée du Louvre, Paris.

. Lévitique XXIV, 15-16, *La Bible de la Pléiade*, trad. Edouard Dhorme, Gallimard, Paris, 1956.

. *Les secrets dévoilés de la bibliothèque apostolique du Vatican*, dossier documentaire réalisé par les étudiants de troisième année du parcours documentation du Département des Lettres de l'Université de Pau, 01/04/10.

. Propos de Fabrice Hergott recueillis par Claire Moulène in *Les Inrockuptibles*, 17/10/10.

. Propos de Bernard Blistène recueillis par Emmanuelle Lequeux, in *Beaux-Arts Magazine*, N° 315, septembre 2010.

. Maxime du Camp, in *Revue des Deux Mondes*, du 15/06/1863, Salon de 1863.

. P. Gilou, <http://medialab.sciences-po.fr/controversies/2010/versailles/index.p>

. L. Malle, Avant-Propos catalogue exposition "Virginia Dawn, art minimal, art conceptuel, earthworks", New-York, années 60-70, Galerie Montaigne, Paris, 1/10-14/12/91.

. *Le Journal des Arts*, "Marché de l'art, Bilan 2010", N° 339, 21/01-03/02/11.

. Aline Mignan, Note de lecture sur *Le marché de l'art* de Raymonde Moulin, pub. SCEREN - CNDP

. Marcel Duchamp, propos extraits du Colloque de 1961 : *A propos des readymades*, au Musée d'Art Moderne de New-York.

. Andy Warhol, interrogé par Léo Castelli, in *Artstudio*, N° 8.

. Jana Sterbak, in Dossier de Presse "Mythologies : Javier Pérez – Jana Sterbak", du 10/04 au 07/06/09, Musée de l'horlogerie, St Nicolas d'Alhiermont.

. Michel Onfray interrogé par Nicolas Mavrikakis, in *Voir*, 29/01/09.

. Frank Stella interrogé par Claude Gintz, *Artists*, avril 1980.

- . Propos d'Orlan recueillis dans *Beaux-Arts Magazine*, N° 174, novembre 1998.
- . Stéphane Chavanis, propos recueillis par François Monnin, in *Carnets d'artiste* tenus depuis 1992.
- . Damien Hirst interrogé par Valérie Duponchelle le 07/09/08, pour le *Figaro*.
- . Ben, interrogé par Rebecca Manzoni, le 06/06/10 à 10h30, sur *France Inter*.
- . Anne-Marie Parcelier, *Nature et Art contemporain*, in crdp-strasbourg.fr/.../paysage.htm.
- . Philippe Guyot, *Le paysage dans l'art occidental*, in ww3.ac-Poitiers.fr/.../paysage.htm.
- . Christian Boltanski, interrogé par Elisabeth Lebovici, pour *Beaux-Arts Magazine*, N° 37, juillet-août 1986.
- . François Dagonnet, *L'imagerie médicale, une ambivalence certaine, quoique relative*, in <http://recherchespsychanalyse.revues.org/index401.html>.
- . François Dagonnet, *Le plus dans le moins* www.mediologie.org/collection/09_moins/dagonnet.pdf.
- . François Dagonnet, interrogé par Gilles Benham pour *Mag Philo*, octobre 2003.

Index des auteurs

A

Adorno, 507
Al Diaz, 376
Alberti, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 145,
André, 377
Angel, 383
Arasse, 128, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 192, 228,
269, 520
Ardenne, 43, 313
Arendt, 54
Ariès, 113
Aristote, 19, 20, 21, 22, 24, 131, 174, 175, 177,
178, 197, 214, 330, 331, 424, 425, 426, 429,
468, 486, 507, 512
Arman, 56, 61, 399, 422, 454, 464, 477, 479,
480, 481, 482, 483, 501, 524
Artaud, 507
Aubrun, 201, 203, 216
Augustin, 19, 507
Azimi, 314

B

Bachelard, 14, 110, 430, 508, 509
Baqué, 27, 43, 362, 363, 364
Barbizon, 8, 9, 32, 124, 128, 176, 185, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 203,
204, 205, 206, 207, 212, 216, 217, 218, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 291, 295, 503, 521
Barrès, 243, 521
Basquiat, 374, 376, 377, 379
Bataille, 239, 363
Baudelaire, 190, 203, 289, 356, 372, 460
Baudrillard, 43, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 63,
117, 301, 502
Baudry, 391
Baume, 492
Baumgarten, 20, 24, 25, 26, 364
Bayard, 492
Bazin, 206
Beardsley, 365
Becker, 45, 261, 306, 307, 310, 314, 315
Bellori, 249, 268
Belting, 43
Benhamou, 44, 323, 521
Benjamin, 350, 351, 356, 477
Bergson, 468, 470, 471
Beritens, 243, 521

Berkeley, 413, 428, 468, 492, 517
Bernhard, 521
Berque, 182
Berque, 521
Bertaux, 228
Bertrand-Doelécac, 517
Beuys, 15, 38, 53, 95, 109, 451, 501
Blanc de Saint-Bonnet, 214
Boia, 390, 521
Boltanski, 53, 56, 252, 294, 298, 422, 464, 477,
478, 479, 501, 526
Bonfand, 508
Bonnet, 432, 490
Bonnier, 400, 521
Borradori, 261, 511
Bosse, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 503
Bottari, 231, 232i, 521
Boudon, 382
Bourdieu, 42, 66, 278, 288
Bouret, 190, 194, 203, 204, 205, 216, 280, 281,
282, 283, 291, 521
Bousteau, 321, 521
Boyer, 101, 522
Braque, 452
Breton, 340, 342, 519, 522
Brueghel, 482
Brun, 23, 262, 264, 266, 271, 272, 273, 275, 276,
310, 311, 312, 314, 406, 407, 411
Buffon, 434, 492
Bureaud, 98, 522
Buren, 31, 37, 41, 56, 58, 66, 67, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 80, 96, 253, 321, 501
Burke, 23, 24, 210, 211, 212, 213
Burri, 454

C

Cabanne, 225, 226, 229, 232, 233, 234, 242,
249, 337, 338, 461, 515
Caillois, 434, 522
Calvin, 245, 521
Canguilhem, 14, 170, 508, 512
Caravage, 372
Carbonnier, 123, 522
Casazza, 518
Cassirer, 25
Cauquelin, 22, 29, 30, 179, 181, 182, 187, 196,
314, 315, 335, 337, 338, 344, 346, 347
Cennini, 237, 268
César, 331, 461, 463

Charbonneaux, 360, 523, 522
 Chastel, 19, 49, 54, 139, 152, 153, 516, 517, 522
 Château, 407, 410, 411
 Chauveau, 522
 Chazal, 508
 Chevreul, 197, 198
 Clair, 42, 303
 Claudel, 486
 Clot, 43
 Cochin, 269
 Colin, 44, 484, 522
 Collins, 346, 372
 Colonna-Césari, 101, 104, 522
 Coste, 234, 522

D

Dachy, 452
 Dagen, 44, 48, 54, 55, 57, 58, 63, 67, 502, 519, 522
 Dagognet, 14, 15, 16, 17, 20, 31, 33, 46, 47, 56, 68, 69, 74, 75, 106, 107, 108, 109, 110, 124, 128, 130, 141, 142, 160, 161, 170, 191, 195, 198, 200, 230, 237, 250, 261, 285, 286, 287, 289, 296, 298, 302, 303, 304, 329, 332, 333, 336, 339, 340, 341, 369, 371, 372, 373, 379, 399, 400, 401, 412, 413, 414, 416, 417, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 505, 508, 509, 513, 526
 Daix, 518
 Dalai Emiliani, 147, 521
 Damien, 14, 15, 170, 257, 258, 320, 321, 394, 424, 435, 464, 466, 494, 501, 512, 516, 518, 526
 Damish, 518
 Danchin, 31, 42, 43, 45, 66, 525
 Dandré-Bardon, 515
 Danto, 42, 43, 44, 305, 306, 347, 348, 349
 Darragon, 518
 Darriulat, 168, 393
 David, 496
 De Blic, 244, 252
 De Champagne, 264, 268, 269
 De Crouzaz, 23
 De Duve, 42, 48, 53, 343, 344
 De Kerros, 44, 45, 47, 49
 De Kooning, 412
 De Piles, 197, 268, 275, 285, 310
 De Stijl, 453

Debord, 42, 522
 Debray, 261, 407, 509
 Delfeil de Ton, 111, 522
 Derrida, 99, 508, 510, 512
 Descartes, 107, 427, 428, 430, 433, 435, 440, 468, 469, 470
 D'Holbach, 426
 Dickie, 306, 338, 339, 347
 Diderot, 23, 24, 176, 249, 269, 285, 286, 287, 288, 289, 353, 430, 514
 Didi-Hubermann, 55,
 Diodore de Sicile, 179
 Diogène, 359, 469
 Domecq, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 63, 116, 522
 Dorbec, 187, 192, 193, 200, 201, 202, 217, 280, 281, 408
 Du Bos, 277
 Dubuffet, 56, 96, 98, 330, 366, 435, 446, 450, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 480, 486, 487, 501, 515
 Duby, 261
 Duchamp, 27, 29, 39, 42, 45, 60, 69, 96, 97, 102, 253, 331, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 346, 347, 383, 384, 388, 389, 402, 479, 480, 501, 510, 515, 518, 524, 525
 Duthuit, 299, 522

E

Eco, 13, 245
 Edelman, 44, 253, 390
 Edgerton, 522
 Emmerling, 376, 377

F

Farago, 138
 Faré, 159
 Félibien, 164, 264, 268, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 285, 305, 503
 Felici, 242, 263, 401
 Ferry, 24, 391, 510
 Fischler, 357
 Flocon, 140
 Focillon, 130, 228, 458
 Foucault, 302, 363
 Francblin, 358
 Franchlin, 488
 Francis, 108, 109, 368, 371
 Freart du Chambray, 522
 Freud, 55, 360, 429, 511, 522
 Fukuyama, 510
 Fumaroli, 43, 44, 57, 58, 59, 60, 63

G

Gabriel, 308, 522
 Gadamer, 224
 Gaillard, 63, 67, 312, 313, 315, 519
 Gamboni, 519
 Garraud, 406
 Gauricus, 152, 237
 Gavi, 261, 522
 Genette, 364, 365, 366
 Gervais, 338, 523
 Gilpin, 208, 210, 211, 413, 416
 Gintz, 373, 406, 411, 525
 Girardin, 444, 523
 Goffman, 70
 Gombrich, 186, 199
 Goodman, 306, 366
 Gorer, 113
 Goux, 429
 Greenberg, 345, 370, 403
 Gregory, 115, 523
 Grenier, 45, 360, 388, 523
 Grimal, 180, 182
 Grojnowski, 253, 523
 Guibet-Lafaye, 511
 Guichard, 194
 Guilbault, 519
 Guiot, 408, 409, 410, 526
 Gusdorf, 496

H

Habermas, 261, 508
 Hahn, 61, 461
 Hamou, 128, 132, 133, 136, 138, 139, 140, 141, 267, 271, 272, 274
 Haring, 374, 375, 377, 379
 Haskell, 312
 Hauser, 99, 523
 Hegel, 342, 349, 364, 386, 466, 509
 Heidegger, 100, 167, 342
 Heinich, 31, 41, 44, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 172, 239, 240, 252, 253, 254, 255, 256, 278, 358, 379, 380, 381, 382, 383, 415, 504
 Henry, 313, 349, 430, 495
 Héraclite, 98, 100
 Higgins, 391, 523
 Hirst, 257, 320, 321, 394, 516, 526
 Honnef, 345, 347
 Hume, 511
 Huret, 270, 271, 272, 273, 503
 Hutcheson, 23

J

Jamet, 523
 Janet, 298
 Jankelevitch, 392, 396
 Jaubert, 183, 184, 187, 189, 523
 Jauss, 224
 Jimenez, 21, 30, 39, 45, 47, 65, 102, 105, 116, 289, 339, 348, 349, 351, 370, 507
 Joly, 117, 118, 121, 523
 Jones, 375
 Jouannais, 45, 46
 Jouffroy, 213
 Judd, 377

K

Kandinsky, 241, 265, 343, 495, 511
 Kant, 21, 24, 27, 28, 29, 175, 211, 212, 213, 354, 364, 468
 Kilgour, 113
 Klee, 265, 335, 495
 Klein, 46, 117, 152, 384, 437, 481, 522
 Klingsöhr-Leroy, 340
 Kolnai, 354
 Kolossa, 374
 Kooning, 368
 Krauss, 404
 Kristeva, 101

L

La Font de Saint-Yenne, 249, 276, 285, 523
 Lacoste, 30
 Lafenestre, 227, 523
 Lalande, 103, 210, 332, 423, 425, 427
 Lambotte, 360, 387, 389, 397, 523
 Landais, 402, 403, 409, 411, 523
 Lanini, 165, 523
 Lavaud, 288, 342
 Le Blond, 429
 Le Bot, 63
 Le Breton, 363
 Le Corbusier, 495
 Le Filarète, 129
 Le Guay, 392
 Le Lannou, 512
 Lecourt, 512
 Léger, 171, 486
 Leibniz, 25, 26, 399, 400
 Lemoine-Luccioni, 361, 523
 Léonard de Vinci, 80, 89, 93, 135, 136, 137, 138, 139, 153, 154, 166, 236, 246, 247, 267, 272, 476, 522
 Lepoittevin, 193, 516
 Lesing, 523

Lessing, 353, 354
 Leter, 103, 124, 523
 Levinas, 95, 392
 Levinson, 365
 Lichtenstein, 377
 Lipovetsky, 42, 261
 Lobstein, 290, 291, 524
 Loilier, 194, 216, 369
 Loreau, 456
 Louis, 492
 Ludwig, 137, 138, 524
 Lukacs, 388
 Luther, 245
 Lyotard, 40, 42

M

Malevitch, 516
 Malle, 309, 525
 Mallet, 99, 510
 Malraux, 46, 54, 59, 65, 295, 298, 299, 362, 524
 Man Ray, 339, 516
 Manetti, 129, 130, 133, 153
 Mantz, 204
 Marcuse, 116, 468
 Marin, 149, 151
 Marx, 429, 475, 511
 Matas, 113, 524
 Mauss, 308
 Menger, 323
 Merleau-Ponty, 236, 342
 Merz, 452, 453
 Michaud, 43, 44, 51, 61, 62, 63, 65, 84, 103,
 124, 299, 300, 301, 322, 368, 379, 384, 385,
 415, 520
 Mignan, 322
 Millet, 38, 48, 49, 63, 190, 193, 194, 202, 203,
 204, 205, 206, 213, 215, 216, 281, 282, 283,
 285, 454, 516, 520, 524
 Moisdon, 524
 Monet, 461
 Monnier, 520
 Montaigne, 177, 238, 427, 510, 511, 514
 Moreau-Nélaton, 202
 Morel, 299
 Motherwell, 337, 371, 516
 Mouchtouris, 1, 520
 Moulin, 64, 66, 67, 188, 314, 315, 316, 317, 318,
 321, 322, 323, 517, 520, 525

N

Napoli, 101
 Newman, 368
 Niceron, 140
 Nietzsche, 3, 278, 391, 392

Nollet, 436, 524

O

Oldenburg, 377
 Onfray, 44, 358, 359, 525
 Orlan, 360, 362

P

Panofsky, 135, 144, 145, 149, 150, 155
 Parcelier, 405, 526
 Parmelin, 42, 57, 60, 61, 524
 Parrochia, 14
 Pascal, 171, 224, 277
 Passeron, 458
 Paysant, 15, 16, 412, 413, 421, 431, 438, 486,
 487, 488, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 497,
 498, 499, 500, 501, 505, 508
 Pic, 230, 316, 321, 323, 524
 Picasso, 38, 48, 69, 116, 171, 174, 297, 315, 319,
 339, 340, 389, 452
 Pierre, 298, 491
 Pioda, 319, 320, 324
 Platon, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 106, 107, 132,
 172, 173, 174, 175, 196, 197, 262, 288, 424,
 425, 440, 468, 485, 508
 Pollock, 368, 369, 371, 458
 Poncin, 112
 Ponge, 108, 109, 432, 436, 467
 Pouivet, 365
 Poulot, 520
 Puthomme, 43

Q

Quilliot, 299

R

Ragon, 437, 438
 Rauschenberg, 377
 Ray, 340, 484
 Rembrandt, 336
 Renouvier, 291
 Restany, 61, 349, 463
 Reut, 524
 Rezvani, 60
 Ribon, 513
 Ribot, 513
 Richter, 42, 136, 395, 396, 397, 399, 504
 Robaut, 202
 Robichez, 282, 524
 Rochlitz, 43

Roger, 177
Rorty, 100
Rosand, 148, 154
Rosenberg, 42, 43, 364, 367, 368, 370
Rothko, 368, 371
Rouille, 524

S

Sandler, 524
Sanouillet, 343, 524
Schaeffer, 349, 364, 365, 366, 509
Schapiro, 269
Schefer, 131, 155, 515
Schiller, 238
Schmitt, 524
Schwitters, 345, 366, 446, 450, 452, 453, 454,
455, 480, 501
Sénèque, 468, 469
Sensier, 190, 191, 193, 204, 205, 281, 282, 283
Serres, 514
Settis, 186
Severi, 520
Shaftesbury, 23
Slama, 122, 123
Smithson, 15, 311, 402, 403, 404, 405, 406, 410,
412, 413, 414, 416, 435, 487, 488, 501, 514,
517
Souriau, 38, 41, 160, 162, 169, 171, 196, 209,
210, 212, 215, 225, 231, 235, 237, 266, 267,
269, 278, 332, 423, 458, 476
Soutif, 37, 38, 41, 44
Spoerri, 454, 461
Stark, 485
Starobinski, 224, 505, 511
Stella, 372, 377
Sterling, 157, 159, 388

T

Talon-Hugon, 22, 23, 24, 43, 352, 353, 354, 355,
364, 365, 366, 415

Tapiès, 517
Teilhard de Chardin, 514
Theron, 524
Théron, 137
Thomas d'Aquin, 19
Thomson, 226, 524
Tiberghien, 209, 402, 404, 409, 410, 413, 414
Tillier, 521
Titus-Carmel, 395, 399, 416, 452, 501
Tomkins, 344

U

Ucciani, 367, 437, 439

V

Valéry, 178, 297, 352, 362, 448, 507, 525
Valmont de Bomare, 524
Van Dijck, 89, 91, 95, 524
Vasari, 19, 23, 129, 146, 152, 153, 154, 158, 227,
230, 231, 232, 233, 240, 263, 268, 273, 312
Virgile, 177, 178, 181, 387, 525
Vitruve, 89, 130, 131, 132, 134, 154, 236
Vovelle, 165

W

Warhol, 29, 43, 52, 56, 60, 96, 116, 257, 314,
320, 335, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351,
375, 377, 389, 396, 408, 415, 477, 501, 517,
525
Warnke, 312
Watin, 199, 487
Watzlawick, 382, 525
Wittkower, 131, 132

Z

Zerner, 525

Index des notions

A

- abject, 15, 101, 106, 107, 108, 109, 110, 287, 335, 352, 354, 355, 399, 400, 401, 412, 413, 414, 415, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 450, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 463, 478, 508
- abjection, 10, 86, 97, 101, 344, 352, 354, 504, 512
- abstraction, 8, 18, 40, 60, 71, 169, 171, 237, 271, 366, 368, 370, 371, 373, 375, 385, 402, 423, 432, 438, 439, 450, 452, 453, 464, 487
- abstrait, 53, 97, 171, 194, 376, 440, 508
- académie, 9, 10, 18, 32, 46, 77, 97, 164, 207, 208, 219, 224, 251, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 285, 290, 293, 295, 305, 313, 508, 515
- académique, 32, 176, 219, 223, 224, 251, 261, 266, 267, 278, 301, 470, 503, 504, 507
- académisme, 19, 39, 48, 57, 61, 103, 262, 265, 266, 270, 275, 279, 325, 477, 504
- accrochage, 366, 450
- accumulation, 480
- acrylique, 371, 375, 459, 498, 546
- action painting*, 10, 249, 334, 366, 367, 369, 370, 373
- admiration, 210, 225, 274, 278, 291, 400, 436, 461
- affaire, 7, 9, 74, 75, 79, 82, 120, 122, 167, 206, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 271, 323, 334, 347, 352, 368, 381, 382, 510
- affects, 97
- all over, 368
- amoralisme, 104, 251
- anamorphose, 74, 140, 406, 501
- anartiste, 60
- anartistes, 39, 42, 60, 61, 224, 524
- anatomie, 83, 87, 89, 90, 92, 93, 96, 166, 169, 223, 263
- anciens, 58, 74, 166, 267, 273, 276, 295, 302, 318, 319, 455, 481, 502, 516, 521, 522
- anomie, 7, 96, 103, 122, 262
- anthropologie, 27
- architecture, 13, 19, 67, 69, 128, 129, 132, 148, 150, 153, 196, 208, 223, 226, 228, 231, 235, 265, 268, 290, 303, 334, 453, 459, 502, 515, 516, 521
- art biotech, 98, 99, 366, 523
- art brut, 455, 456, 459
- art conceptuel, 53, 309, 314, 344, 349, 371, 373, 377, 399, 403, 423, 424, 525
- art contemporain, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 82, 84, 96, 101, 102, 103, 104, 107, 110, 116, 117, 118, 123, 124, 127, 157, 160, 161, 194, 208, 216, 218, 223, 225, 240, 250, 254, 257, 294, 296, 299, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 358, 360, 362, 363, 364, 366, 369, 370, 371, 373, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 394, 401, 403, 406, 415, 416, 421, 438, 439, 446, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 459, 474, 478, 479, 480, 482, 483, 486, 502, 503, 504, 505, 508, 509, 511, 513, 514, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 551
- art minimal, 309, 314, 525
- art moderne, 17, 38, 40, 41, 44, 47, 53, 65, 72, 171, 194, 252, 253, 254, 294, 299, 300, 301, 315, 317, 319, 320, 338, 349, 380, 415, 446, 454, 516, 518, 520
- art paysager, 8, 11, 416
- art tellurique, 11, 487, 488
- arte povera, 40, 505
- asphalte, 12, 15, 422, 438, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 505, 546
- atelier, 195, 198, 199, 200, 203, 204, 281, 315, 338, 447, 456, 463, 488, 498, 516
- atomisme, 426
- aura, 52, 295, 350, 351, 384, 477
- autonomie, 97, 117, 123, 166, 263, 285
- auto-proclamation, 7, 95, 347, 502

B

- bad painting*, 10, 366, 373
- banal, 10, 52, 209, 305, 323, 334, 344, 345, 347, 348, 384, 455, 478, 509
- Barbizon, 8, 9, 32, 124, 128, 176, 185, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 203,

204, 205, 206, 207, 212, 216, 217, 218, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 291, 295, 503, 521
baroque, 140, 156, 161, 269, 356, 358, 507
beau, 8, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26,
27, 28, 30, 37, 93, 94, 95, 97, 103, 123, 124,
168, 175, 176, 194, 208, 209, 211, 212, 215,
232, 240, 243, 247, 252, 269, 271, 273, 286,
287, 288, 289, 334, 347, 361, 365, 371, 374,
385, 386, 482, 503, 511, 516, 551
beauté, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26,
28, 29, 32, 41, 68, 81, 93, 94, 95, 108, 114,
124, 130, 131, 132, 136, 140, 141, 146, 152,
158, 163, 173, 175, 179, 194, 208, 211, 216,
223, 234, 236, 237, 240, 243, 251, 273, 286,
287, 325, 353, 354, 361, 383, 396, 413, 414,
415, 443, 461, 481, 503, 508, 510, 515, 551
beaux-arts, 13, 37, 46, 47, 48, 54, 62, 64, 66, 67,
77, 159, 190, 197, 200, 229, 249, 254, 255,
264, 265, 269, 271, 279, 280, 281, 290, 308,
316, 317, 319, 321, 322, 323, 324, 329, 335,
356, 361, 396, 478, 513, 515, 517, 518, 520,
521, 524, 525, 526
biennales, 290, 322
body art, 361
bon goût, 23, 27, 81, 82, 266, 310, 331, 373,
453
brosse, 343, 389

C

calcination, 421, 481
camera obscura, 138, 499
canon, 235, 236, 237
catharsis, 20, 21
causalité, 10, 16, 32, 329, 330, 366, 387, 426
cause finale, 330, 331, 332
cause formelle, 330, 421
cause matérielle, 330, 421
Cène, 9, 163, 164, 246, 247, 248, 251, 255, 256,
455
censure, 9, 49, 103, 224, 225, 229, 244, 245,
246, 255, 257, 503, 524
chaos, 140, 201, 410, 413
châssis, 15, 421, 446, 448, 449, 505
chef-d'œuvre, 11, 218, 321, 324, 466, 476, 487
chevalet, 198, 201, 349, 366, 367, 368, 387, 480
Chevreul, 197, 198
classicisme, 135, 266, 274, 289
clique, 310
collage, 61, 174, 340, 341, 459
commerce, 42, 117, 118, 160, 312, 313, 429,
443, 517
commissaire d'exposition, 87
compression, 461
concept, 23, 28, 29, 53, 129, 131, 177, 238, 261,
301, 349, 359, 361, 370, 410, 508, 511, 514

conception, 14, 17, 19, 27, 29, 50, 68, 70, 90,
107, 110, 145, 149, 157, 172, 214, 270, 302,
332, 341, 349, 350, 367, 369, 370, 375, 402,
403, 413, 416, 423, 450, 471, 486
concret, 194, 350, 440
conscience, 21, 92, 104, 113, 212, 214, 228, 229,
278, 298, 339, 360, 364, 374, 393, 394, 397,
409, 414, 469, 470, 471, 507
contemplation, 13, 25, 27, 92, 150, 212, 401
contingence, 100, 169, 393
continuité, 16, 17, 30, 127, 261, 293, 304, 329,
401, 504, 551
cosmos, 407, 409
coteries, 10, 308, 310
crâne, 140, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164,
166, 169, 375, 386, 388, 389, 394, 395, 396,
397, 398
crayons debout, 81
créateur, 26, 29, 30, 68, 84, 150, 231, 251, 258,
261, 325, 369, 394, 422, 458, 484, 496
création, 16, 17, 18, 20, 23, 39, 44, 46, 48, 63,
64, 76, 86, 94, 97, 99, 100, 102, 104, 109,
117, 124, 130, 140, 156, 168, 169, 172, 175,
205, 219, 224, 238, 251, 255, 264, 265, 275,
290, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 300, 304,
305, 310, 322, 323, 325, 332, 349, 354, 366,
368, 372, 382, 393, 394, 395, 402, 403, 404,
411, 415, 424, 428, 436, 438, 445, 450, 452,
460, 476, 484, 488
critère, 57, 63, 208, 301, 400
critique, 7, 9, 20, 24, 27, 30, 38, 40, 42, 43, 45,
49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63,
66, 101, 103, 132, 158, 168, 172, 174, 187,
195, 197, 203, 224, 232, 262, 268, 272, 281,
285, 287, 288, 289, 290, 292, 299, 303, 309,
311, 313, 324, 325, 329, 332, 342, 345, 354,
358, 368, 370, 372, 379, 396, 398, 409, 433,
504, 505, 512, 514, 518

D

dadaïsme, 109, 225, 266, 335, 336, 342, 350,
360
daguerréotype, 408, 500, 504
débris, 15, 258, 284, 366, 373, 421, 450, 452,
453, 454, 455, 457, 492, 505
déchets, 15, 68, 106, 107, 108, 109, 110, 276,
330, 366, 399, 400, 401, 408, 412, 413, 414,
417, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439,
447, 450, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 461,
463, 478, 480, 501, 508
dé-définition, 43, 364, 367, 368, 370, 513
dégoût, 22, 352, 353, 354, 415
demiurge, 425
démonstration, 90, 94, 106, 129, 398, 474, 505
design, 93, 339, 385, 483, 484, 485

dessin, 129, 136, 137, 146, 170, 186, 195, 200, 204, 215, 228, 233, 238, 243, 249, 263, 265, 268, 271, 272, 275, 286, 293, 374, 376, 379, 437, 445, 456, 460, 485, 515
 détritus, 14, 15, 106, 107, 108, 109, 110, 399, 400, 401, 412, 413, 414, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 463, 478, 486, 508
 dialectique, 11, 26, 32, 110, 130, 148, 342, 412, 416, 422, 448, 481
 dichotomie, 212
 divertissement, 54, 116
 dogmatique, 62, 233
dripping, 369, 458
 dualisme, 425, 427, 431, 437, 473

E

Earthworks, 404, 410
 effets, 7, 8, 9, 10, 16, 22, 27, 29, 30, 31, 32, 41, 66, 73, 74, 84, 86, 97, 138, 139, 140, 157, 162, 217, 218, 224, 225, 241, 244, 246, 265, 268, 274, 309, 324, 329, 330, 332, 334, 338, 344, 370, 377, 382, 383, 384, 397, 399, 412, 458, 479, 480, 487, 492, 502, 503, 504, 551
 emballage, 70, 72, 372, 452
 embrayeur, 10, 314, 335, 344, 345
 émotion, 22, 63, 69, 92, 158, 207, 208, 211, 214, 353, 365, 370, 377, 479
 emballage, 68, 69
 empirique, 66, 79, 88, 89, 129, 133, 196, 198, 212, 214, 428, 440
 empirisme, 19
 encre, 42, 318, 375, 438, 444, 465, 474
 entendement, 25, 28, 132, 211, 267, 287, 357, 427, 469
 entropie, 410, 413
 entropique, 414, 514
 épiphane, 551
 épistémologie, 14, 401, 421
 épistémologue, 14, 15, 170, 494, 505, 508, 509
 érotisme, 27, 166, 239, 256, 363, 507
 espace, 8, 22, 27, 46, 52, 75, 108, 121, 124, 128, 132, 133, 134, 135, 143, 144, 145, 146, 155, 174, 183, 184, 186, 187, 228, 230, 261, 272, 300, 302, 303, 316, 350, 367, 370, 372, 378, 383, 394, 404, 407, 409, 411, 412, 423, 428, 450, 470
 esthétique, 10, 209, 352, 355, 358, 360, 362, 415, 504
 esthètes, 361
 esthéticien, 15, 19, 20, 287, 421, 477, 505
 esthéticologue, 26
 esthétique de la nature, 10, 217, 283, 325, 329, 401, 407, 411, 416
 esthétisation, 51, 94, 351, 355, 364, 483, 485

éthique, 81, 85, 86, 90, 96, 99, 100, 103, 104, 114, 116, 121, 122, 123, 251, 392
 eurhythmie, 236
 expérience, 7, 11, 21, 28, 31, 70, 83, 105, 123, 130, 139, 171, 258, 288, 348, 351, 354, 355, 357, 363, 364, 365, 366, 374, 376, 384, 385, 392, 396, 405, 409, 411, 413, 428, 451, 457, 473, 477, 492, 507, 510, 519
 expérimentation, 130, 236, 439
 exposition, 9, 10, 17, 31, 61, 62, 72, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 111, 112, 113, 116, 119, 120, 121, 159, 169, 191, 201, 203, 206, 212, 246, 250, 257, 260, 261, 262, 280, 281, 283, 285, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 305, 308, 309, 311, 322, 325, 338, 339, 348, 351, 355, 356, 357, 358, 370, 373, 374, 377, 380, 381, 383, 388, 401, 402, 403, 437, 446, 450, 456, 479, 481, 491, 499, 500, 512, 513, 518, 524, 525
 expressionnisme, 368, 371, 402, 452, 480
 expressionnisme abstrait, 368, 371, 402, 480
 facture, 218, 225, 241, 242, 243, 244, 250, 258, 324, 503

F

féerie, 457
 figuratif, 82, 97, 143, 170, 171, 189, 317, 333, 516
 figure, 55, 60, 70, 96, 134, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 156, 159, 163, 168, 170, 179, 186, 192, 209, 230, 232, 261, 262, 263, 272, 277, 282, 309, 314, 318, 334, 337, 342, 371, 373, 376, 423, 426, 427, 474, 500, 502, 503, 504
 figurer, 55, 149, 160, 170, 171, 229, 255, 277, 283, 322, 334, 344, 376, 416, 460
 finitude, 167, 170, 356, 386, 391, 397, 398, 405, 450
fluxus, 109, 110, 349, 402
 foire, 60, 123, 290, 293, 294, 313
 fondement, 15, 131, 263
 formel, 23, 266, 268
 fresque, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 246, 255, 372, 503
 fusain, 200

G

galerie, 56, 85, 97, 106, 266, 281, 313, 317, 346, 377, 393, 402, 411, 412, 481
 galeriste, 40, 258, 309, 310, 313, 315, 321, 323, 337
 génie, 18, 19, 29, 54, 57, 97, 153, 166, 175, 210, 271, 286, 288, 325, 343, 358, 421, 469, 480
 genre, 8, 9, 10, 27, 32, 43, 57, 80, 157, 158, 159,

- 161, 162, 163, 175, 176, 178, 188, 189, 190,
191, 197, 209, 230, 254, 277, 278, 279, 285,
290, 305, 309, 319, 324, 356, 364, 386, 387,
389, 400, 402, 408, 415, 416, 433, 465, 477,
503, 517
globalisation, 312, 313, 315, 522
gouache, 199, 375
goût, 14, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 43, 56,
60, 63, 64, 79, 80, 82, 87, 127, 140, 160, 161,
180, 181, 183, 191, 202, 206, 212, 233, 236,
249, 268, 269, 283, 284, 286, 287, 288, 310,
314, 319, 323, 347, 352, 353, 357, 379, 388,
392, 408, 454, 458, 483, 511, 513, 519
graffiti, 376, 377
Grand Tour, 186
gravure, 183, 247, 268, 271, 286, 444, 515
- H
- happening*, 349, 402, 411
harmonie, 19, 22, 25, 77, 97, 130, 131, 132, 133,
138, 208, 210, 211, 218, 223, 227, 230, 236,
266, 407, 551
herméneute, 497
herméneutique, 12, 16, 43, 110, 383, 493, 494
hiérarchie des genres, 162, 183, 264, 270, 276,
277, 278, 279, 293, 503
histoire, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 30, 31, 37, 38,
40, 41, 43, 44, 47, 54, 60, 63, 65, 66, 67, 90,
97, 98, 100, 102, 123, 128, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 159, 163, 171, 175, 176, 184,
189, 191, 192, 201, 202, 206, 218, 223, 225,
237, 239, 241, 258, 260, 261, 263, 265, 268,
269, 275, 276, 277, 278, 279, 283, 285, 290,
291, 296, 303, 306, 309, 312, 315, 318, 320,
322, 324, 334, 341, 348, 349, 350, 354, 378,
380, 391, 395, 408, 411, 430, 432, 434, 439,
440, 445, 446, 452, 467, 475, 485, 486, 489,
502, 503, 504, 505, 512, 514, 515, 516, 517,
518, 519, 520, 522, 524, 525, 551
histoire de l'art, 342
historia, 133, 143, 145, 146, 147, 152, 155
historien, 53, 55, 59, 104, 128, 130, 143, 144,
148, 149, 152, 153, 162, 274, 377
historique, 17, 38, 39, 41, 65, 69, 89, 95, 154,
172, 190, 194, 195, 209, 226, 228, 239, 245,
291, 299, 319, 330, 339, 348, 350, 368, 387,
402, 491
horreur, 55, 81, 92, 94, 95, 96, 101, 102, 229,
363, 512
huile, 90, 162, 188, 195, 199, 200, 241, 246,
283, 341, 349, 371, 434, 490
hylémorphisme, 11, 424, 425
hyperréalisme, 10, 387, 455
- I
- icône, 181, 237, 258
iconoclaste, 234, 260
iconodule, 141
iconographie, 15, 154, 163, 359, 386
illusion, 22, 51, 61, 127, 130, 133, 148, 153, 170,
173, 174, 186, 269, 333, 340, 372, 387, 502,
515
illusionnisme, 174, 481
illusionniste, 341
image, 8, 14, 37, 42, 52, 53, 67, 91, 106, 110,
119, 138, 140, 141, 146, 147, 162, 165, 169,
170, 181, 183, 202, 215, 216, 230, 249, 256,
259, 289, 332, 333, 346, 352, 361, 367, 387,
396, 407, 434, 437, 440, 447, 452, 455, 499,
508, 510, 514, 517, 518, 519, 522, 524, 525,
546
imaginaire, 52, 99, 163, 183, 362, 367, 426
imagination, 28, 53, 175, 180, 185, 194, 211,
232, 271, 308, 404, 427, 428, 461
imitation, 18, 21, 26, 127, 157, 158, 169, 172,
173, 174, 176, 228, 249, 266, 268, 270, 275,
277, 288, 289, 443
immoralisme, 104
impermanence, 405
impressionnisme, 190, 216, 217, 225, 251, 313,
348, 389, 463
impressionniste, 195, 216, 250, 299, 376
incinération, 113
inconscient, 105, 214, 360, 364, 369, 522
innovation, 32, 145, 156, 218, 229, 248, 275,
305, 382, 459
installation, 15, 20, 68, 74, 97, 99, 113, 205, 254,
257, 258, 259, 294, 334, 362
intelligible, 18, 27, 152, 398, 413, 425, 440, 519,
523
intemporel, 245, 298, 330, 399
interprétation, 110, 141, 149, 150, 154, 163,
167, 207, 231, 232, 240, 242, 244, 249, 250,
251, 260, 369, 398, 401, 409, 487, 494
intuition, 25, 26, 87, 145, 211, 239, 240, 337,
423
invention, 8, 23, 24, 32, 102, 128, 129, 147, 179,
181, 182, 185, 186, 187, 193, 196, 197, 198,
270, 275, 298, 304, 305, 322, 344, 363, 369,
391, 424, 445, 453, 463, 486, 504, 508, 520
- J
- jardin antique, 8, 179
jardin-paysage, 8
joie, 71, 338, 366, 375
jugement dernier, 231, 232, 390
- K

- kitsch, 523
- L
- lacération, 71, 117
- laid, 22, 23, 175, 250, 361, 365, 374
- laideur, 19, 22, 23, 80, 101, 353, 354, 510, 513
- land art*, 7, 10, 67, 68, 189, 217, 308, 309, 310, 311, 314, 325, 370, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 416, 488, 514, 518, 523
- liberté, 39, 96, 102, 103, 117, 122, 123, 203, 214, 228, 233, 238, 239, 240, 244, 256, 259, 261, 266, 292, 293, 295, 351, 363, 371, 376, 378, 383, 394, 405, 426, 466, 494, 524
- lipophobie, 8, 105, 110
- liturgie, 11, 56, 163, 437, 439, 454, 457
- logique, 17, 25, 28, 58, 80, 143, 146, 151, 153, 164, 183, 219, 342, 345, 369, 502
- lumière, 11, 13, 86, 135, 148, 153, 154, 159, 173, 176, 184, 185, 186, 199, 200, 201, 207, 216, 280, 319, 437, 438, 439, 450, 453, 458, 484, 494, 499, 516
- Lumières, 25, 40, 165, 287, 296, 508, 523
- M
- macabre, 164, 165, 166, 279
- maîtres, 14, 47, 54, 89, 186, 195, 202, 231, 263, 268, 270, 318, 319, 408, 509, 521
- Maîtres Anciens, 190
- maniéré, 267
- maniérisme, 266, 267, 270
- maniériste, 241, 274, 324
- marchand, 105, 116, 167, 282, 310, 312, 315, 337, 358, 359, 465
- marchandise, 8, 40, 52, 75, 115, 311, 341, 345, 424, 453, 462, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 475, 480, 481, 482, 483, 508
- marché, 20, 30, 32, 39, 40, 44, 45, 47, 62, 63, 64, 103, 114, 118, 124, 219, 224, 262, 290, 293, 294, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 329, 377, 378, 379, 382, 390, 402, 520, 522, 524, 525
- marché de l'art, 10, 294, 312, 315, 317, 318
- matérialisateur, 421, 429
- matérialisme, 426, 429, 431
- matériau, 11, 20, 33, 80, 104, 109, 110, 115, 117, 330, 334, 357, 367, 387, 416, 422, 423, 424, 435, 437, 439, 440, 445, 446, 449, 450, 451, 458, 459, 461, 463, 464, 467, 475, 486, 487, 488, 490, 492, 493, 494
- matériologue, 15, 416, 421, 422, 429, 431, 439, 441, 445, 450, 451, 457, 471, 473, 486, 505
- matière, 15, 19, 20, 26, 31, 57, 67, 84, 86, 89, 101, 115, 121, 141, 163, 170, 182, 208, 209, 212, 217, 218, 233, 251, 263, 279, 280, 297, 313, 316, 317, 323, 330, 335, 355, 359, 367, 379, 382, 384, 385, 399, 401, 415, 417, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 446, 448, 450, 457, 458, 459, 462, 463, 467, 477, 495, 501, 505, 514, 551
- matérialisme, 366, 456
- matérialiste, 15, 421
- métamorphose, 110, 299, 362, 401, 437, 447
- méta-objet, 11, 466, 471, 473
- métaphysique, 20, 21, 24, 25, 26, 109, 124, 368, 385, 392, 400, 439, 476, 507
- méthode, 31, 66, 82, 83, 84, 86, 87, 129, 134, 174, 224, 266, 267, 271, 273, 276, 286, 429, 430, 463, 473, 512
- mimésis*, 8, 21, 22, 27, 30, 127, 128, 157, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 218, 223, 258, 289, 408, 551
- minimalisme, 10, 11, 55, 56, 371, 377, 383, 402, 403, 486, 487
- modernes, 29, 31, 38, 39, 41, 74, 82, 246, 252, 267, 273, 276, 294, 299, 325, 387, 389, 406, 424, 448, 455, 501, 516, 519, 522
- modernité, 15, 19, 20, 24, 39, 42, 43, 44, 51, 54, 60, 103, 150, 189, 289, 301, 344, 345, 349, 383, 493, 510, 518
- monade, 399
- monde de l'art, 46, 97, 117, 308, 310, 356, 362
- mondialisation, 378
- monisme, 437
- morale, 8, 23, 27, 47, 60, 103, 104, 122, 167, 173, 194, 205, 228, 229, 239, 244, 251, 356, 357, 381, 437, 439, 507, 514, 517
- moralité, 380
- motif, 13, 55, 77, 78, 79, 111, 116, 117, 119, 143, 144, 149, 150, 154, 169, 185, 186, 193, 198, 201, 203, 217, 218, 242, 251, 255, 259, 272, 288, 292, 340, 387, 388, 394, 399, 408, 444, 447, 454, 490, 504
- muséologie, 253, 302, 519
- mysticisme, 249
- mystique, 11, 388, 461, 462
- N
- naturalisme, 176, 192, 193, 195, 281, 288
- naturaliste, 108, 124, 127, 138, 191, 192, 193, 206, 217, 250, 434, 455, 496
- nature morte, 8, 128, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 172, 176, 218, 275, 277, 278, 279, 353, 387, 388, 396, 503, 518, 521
- nécessité, 16, 18, 28, 29, 55, 68, 87, 90, 101, 117, 175, 176, 245, 256, 276, 298, 308, 334,

408, 413, 429, 440, 468, 484
néo-classicisme, 127
néo-réalisme, 194
nombre d'or, 131
nominalisme pictural, 344
norme, 28, 51, 111, 237, 238, 312, 519

O

objectif, 19, 20, 26, 27, 32, 41, 48, 61, 72, 83, 84, 105, 114, 127, 150, 251, 286, 342, 349, 386, 392, 415, 431, 450, 516
objectivité, 90, 251, 429, 477
objectologie, 341, 464
objet artistique, 10, 11, 20, 81, 164, 332, 336, 341, 384, 397, 403, 415, 476, 477, 483, 505
objet domestique, 11, 474, 476
objet trivial, 10
oeil, 173, 408, 515, 519
oeuvre, 32, 128, 129, 204, 205, 218, 229, 364, 365, 401, 415, 452, 508, 510, 516, 520
ontologie, 365, 433, 513
ontologique, 66, 69, 70, 172, 400, 424, 427, 432, 471, 551
opinion, 22, 64, 66, 85, 111, 112, 113, 173, 249, 250, 260, 281, 299, 314, 338, 357, 490, 503

P

panneau de bois, 145, 373
paradigmatique, 24, 477
paradigme, 140, 176, 196, 380, 403, 407, 425
paradoxe permissif, 10, 239, 256, 379, 382, 415, 504
parfait, 75, 131, 132, 146, 181, 227, 277, 282, 331, 432
passion, 160, 172, 211, 251, 287, 487, 522
pastel, 229
paysage, 25, 128, 151, 157, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 202, 203, 204, 205, 206, 216, 217, 218, 228, 250, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 291, 295, 318, 319, 373, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 413, 414, 416, 431, 458, 496, 508, 513, 514, 518, 521, 523, 526
paysager, 10, 32, 176, 182, 187, 188, 190, 209, 223, 407, 408, 409, 410, 416
paysagiste, 9, 124, 193, 201, 202, 280, 408
perception, 19, 25, 26, 139, 169, 171, 187, 332, 409, 411, 428
perfection, 19, 94, 175, 218, 267, 270, 387, 476, 522
performance, 20, 97, 102, 140, 254, 330, 353, 355, 362, 381, 454
perspective atmosphérique, 8, 135, 136
perspective centrée, 143, 146, 152, 155

perspective géométrique, 8, 137, 152, 154, 156, 236, 274
perspective humaniste, 8, 143, 152
perspective linéaire, 8, 129, 133, 136, 151, 173, 218, 228, 271
perspective savante, 135
perspective théâtralisée, 8, 154
phénoménologie, 24, 139
philosophie de l'art, 16, 29, 173, 348, 349, 364, 512, 513
pigment, 308, 368, 467
pinceau, 176, 199, 201, 280, 289, 374, 406, 444, 456, 487
pittoresque, 9, 177, 184, 187, 188, 189, 206, 207, 208, 209, 211, 218, 223, 413, 416, 516
plainarisme, 467
plaisir, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 32, 95, 160, 170, 175, 179, 194, 238, 284, 288, 352, 353, 357, 359, 361, 363, 365, 394, 416, 437
plastination, 7, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 102, 107, 112, 113, 115, 119, 390, 451, 503, 524
poétique, 24, 158, 178, 197, 367, 394, 464, 476, 483, 499
poiësis, 10, 20, 386, 395, 397, 551
politique, 32, 43, 46, 47, 58, 64, 66, 75, 76, 79, 82, 96, 100, 103, 205, 247, 275, 284, 292, 301, 308, 351, 356, 357, 389, 453, 464, 467, 479, 517
polystyrène, 15, 421, 424, 455, 459, 501, 505
pop art, 10, 60, 194, 314, 320, 345, 347, 348, 349, 350, 370, 371, 372, 377, 384, 387, 389, 447, 477, 516
post painterly, 10, 366, 370
post-moderne, 17, 40, 43, 89, 96, 309, 524
présence, 17, 53, 67, 112, 144, 149, 151, 162, 168, 188, 192, 206, 211, 249, 282, 299, 334, 341, 362, 394, 395, 400, 411, 413, 423, 426, 433, 437, 448, 457, 475, 495, 496, 519
principe, 28, 77, 78, 118, 152, 177, 178, 237, 266, 291, 303, 307, 330, 331, 359, 372, 410, 412, 452, 453, 460, 494
procès, 7, 11, 12, 15, 16, 31, 37, 46, 49, 54, 55, 56, 108, 116, 170, 247, 259, 261, 275, 278, 284, 329, 351, 426, 428, 464, 502, 508
profane, 249, 298
proportion, 19, 131, 134, 274
psychanalyse, 344, 359, 361, 522, 523, 526
purgation, 21
querelle, 7, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 63, 65, 74, 102, 103, 275, 339, 348, 349, 370, 371, 433, 511

R

rationalisme, 26
rationalistes, 494

readymade, 10, 39, 57, 69, 102, 124, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 348, 361, 385, 388, 389, 415, 477, 479, 510
 réalisation, 341, 369, 375, 477, 494, 497, 499
 réalisme, 9, 40, 127, 176, 191, 192, 193, 194, 217, 235, 355, 387, 388, 389, 477
 rebuts, 366, 421, 456, 481
 réception, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 27, 30, 31, 32, 62, 66, 67, 70, 74, 75, 79, 84, 86, 101, 219, 224, 238, 239, 240, 251, 254, 257, 261, 290, 329, 335, 352, 365, 403, 455, 503, 504, 511, 551
 réel, 25, 26, 53, 89, 99, 110, 118, 133, 134, 140, 164, 170, 174, 176, 203, 287, 329, 334, 335, 348, 355, 361, 362, 367, 394, 401, 412, 430, 431, 435, 456, 457, 463, 465, 495
 refusés, 236, 279, 292
 règle, 19, 22, 28, 101, 118, 147, 225, 235, 239, 271, 274, 355
 rejet, 16, 31, 41, 42, 46, 58, 78, 95, 111, 124, 165, 223, 225, 235, 241, 242, 261, 301, 324, 381, 401, 411, 415, 422, 470, 502, 503, 504, 551
 religion, 43, 59, 64, 65, 104, 112, 167, 180, 359, 376, 390, 505, 507, 519
 rematérialiser, 429
 Renaissance, 369
 représentation figurative, 18, 19, 30, 127, 156, 174, 340, 366, 408, 415, 501, 503, 551
 représenté, 143, 163, 170, 172, 175, 181, 204, 230, 247, 272, 398, 457
 représenter, 30, 94, 96, 128, 129, 133, 134, 135, 137, 141, 147, 154, 168, 170, 174, 184, 196, 227, 232, 250, 273, 276, 386, 397, 414, 440
 reproductibilité, 350, 507
 rêve, 202, 280, 429, 484, 522
 romantisme, 188, 190, 209, 266, 455
 rupture, 16, 17, 29, 31, 127, 146, 156, 229, 324, 329, 377, 380, 383, 401, 403, 412, 502, 504, 551

S

Salon des Indépendants, 253, 292, 294, 295, 301, 523
 Salon des Refusés, 292, 300
 scandale externe, 9, 229, 231
 scandale interne, 226
 scandale volontaire, 231
 scandaleux, 32, 54, 102, 176, 219, 223, 224, 225, 250, 261, 360, 361, 503
 scénographie, 130, 237
 sculpture, 13, 15, 67, 73, 138, 231, 235, 265, 268, 269, 271, 320, 330, 337, 357, 370, 372, 388, 460, 462, 463, 476, 477, 509, 515, 521

section d'or, 236
 sensation, 16, 25, 187, 193, 354, 409
 sensible, 16, 18, 24, 25, 26, 27, 70, 85, 110, 137, 139, 160, 162, 163, 169, 170, 175, 181, 254, 267, 275, 286, 304, 332, 340, 352, 364, 365, 399, 415, 425, 428, 440, 473, 551
 sensualisme, 26
 sentiment, 16, 23, 24, 27, 28, 85, 101, 127, 168, 187, 193, 212, 213, 214, 223, 261, 288, 346, 348, 360, 405, 511
 sentir, 10, 24, 26, 190, 211, 272, 364, 366, 415, 514
 sexualité, 85, 432
 signification, 25, 52, 98, 159, 202, 256, 366, 396, 398, 482, 512
 sociologie de l'art, 66
 sociologue, 31, 41, 66, 72, 74, 79, 84, 252, 314, 322, 323, 378, 380, 381, 504
 spectacle, 21, 25, 42, 60, 71, 72, 86, 103, 112, 115, 116, 178, 209, 214, 306, 323, 324, 341, 522
 spéculation, 101, 322
 style, 9, 17, 41, 67, 137, 210, 226, 265, 266, 267, 269, 270, 278, 344, 358, 368, 378, 379, 386, 398, 462, 475, 477, 484
 subjectif, 28, 286, 428
 subjectivité, 29, 82, 90, 132, 189, 190, 192, 251, 370
 sublimation, 359
 sublime, 8, 9, 23, 27, 28, 53, 69, 128, 176, 177, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 223, 288, 289, 358, 365, 410, 508, 511
 support, 11, 179, 181, 195, 199, 331, 336, 365, 372, 373, 375, 404, 409, 421, 446, 449, 454, 499, 505
 Supports-Surfaces, 446, 447, 448, 501
 surface, 74, 129, 133, 148, 184, 333, 341, 371, 437, 448, 450, 453, 482, 484, 491, 493, 500
 Surréalisme, 340
 surréaliste, 402
 symbole, 55, 160, 162, 163, 378, 396, 398, 463
 symbolique, 8, 17, 72, 98, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 156, 157, 159, 162, 164, 171, 179, 241, 342, 360, 364, 479, 517, 520, 521
 symbolisme, 142, 147, 157, 162, 182, 394
 symétrie, 8, 130, 131, 230, 236, 411

T

tableau-paysage, 8, 176
 tabou, 112, 115, 390, 392, 397
 tautologie, 59, 346, 438, 481
 technique, 87, 92, 94, 98, 103, 128, 133, 134, 140, 143, 144, 148, 156, 185, 189, 195, 199, 201, 209, 226, 238, 239, 250, 267, 271, 324,

332, 334, 340, 346, 350, 369, 372, 374, 408,
444, 450, 451, 452, 453, 456, 458, 463, 465,
477, 480, 482, 507, 512, 518
temporalité, 378, 397
théologie, 350
tissu, 11, 15, 68, 71, 72, 83, 100, 108, 353, 436,
439, 440, 443, 444, 445, 447, 449, 483
toile, 15, 69, 128, 142, 163, 174, 176, 187, 189,
192, 195, 199, 201, 202, 207, 208, 247, 248,
259, 280, 283, 331, 333, 334, 340, 341, 349,
361, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 421, 423,
444, 446, 448, 449, 450, 456, 480, 483, 487,
505
tradition, 14, 54, 77, 102, 144, 156, 160, 166,
168, 178, 190, 191, 224, 237, 243, 270, 272,
306, 344, 346, 350, 368, 396, 403, 448, 462,
477, 486, 514
traditionnel, 144, 192, 223, 228, 229, 309, 317,
350, 372, 392, 416, 449, 453, 459
transcendance, 148, 150, 156
transfiguration, 10, 53, 305, 334, 344, 347, 348,
354, 509
transgression, 8, 39, 86, 99, 105, 111, 112, 113,
226, 239, 244, 253, 254, 259, 380, 382, 383,
397, 415, 435, 504
triomphe, 43, 51, 95, 103, 123, 154, 204, 310,
368, 384, 385, 386, 453, 513, 524
tristesse, 426
trivial, 216, 331, 332, 335, 344, 417, 475, 481,
505
trivialité, 80, 81
trompe-l'oeil, 53, 173, 197, 242
trompe-l'œil, 53

U

universaux, 85
universel, 29, 108, 122, 211, 292, 416, 467, 524
utile, 18, 128, 129, 138, 355, 358, 363
utilitarisme, 30, 81, 485

V

valeur artistique, 13, 14, 16, 17, 19, 32, 62, 96,
305, 318, 335
valeur d'échange, 318, 465
valeur d'usage, 465
vanités classiques, 387, 388, 398
vanités contemporaines, 386, 387, 389, 394,
416, 505
vedute, 8, 138, 182, 183, 185, 186
vérité, 3, 26, 73, 88, 89, 90, 95, 152, 172, 173,
175, 176, 192, 200, 205, 216, 236, 238, 251,
288, 329, 340, 353
vidéo, 353, 362, 393
violence, 60, 61, 110, 209, 252, 259, 302, 360,
374, 375, 472, 491, 494
vision, 8, 18, 19, 25, 92, 128, 129, 130, 132, 133,
134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
146, 149, 150, 156, 157, 164, 177, 202, 216,
228, 234, 236, 242, 251, 267, 271, 272, 274,
303, 333, 350, 351, 358, 360, 368, 401, 406,
409, 427, 460, 486, 511, 513, 523, 551
vivant, 14, 49, 98, 99, 100, 104, 117, 118, 119,
120, 168, 175, 263, 282, 299, 301, 360, 387,
398, 400, 401, 425, 456, 464, 470, 471, 493,
508, 520
vraisemblable, 18, 175, 415
vraisemblance, 147, 151, 175

ANNEXES

1 *Il est des lieux qui sont comme les balcons du monde*, 1988

Verre bleu, fragments d'asphalte

4,50m x 3,30m x 0,70m

Exposition "construction image", 1988

ARC – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

2 *Table(s)*, 1990

Table en dalles de verre sablé/gravé, métal

3,20m x 2,40m x 0,80m

Au mur : étagères de verre, fragments d'asphalte, acrylique

3 *La Bibliothèque*, 1991

Outil en dalle de verre sablé/gravé, meubles en acajou, photographie

Exposition Centre d'Art, Herblay

4 *H.O.P.E.*, 1991

Outil en dalle de verre sablé/gravé, monochrome de bitume, cuivre, photographie

Exposition Centre d'Art, Herblay

5 *Extrait de Longissima Via*, 1988/1993

Verre sablé/gravé, fragments d'asphalte

Exposition Galerie Montenay, Paris, 1992

6 *Tabula Minera*, 1991

Chêne, bronze, verre sablé, fragment d'asphalte

2,20m x 0,80m x 0,78m

Au mur :

A perte de vue

Peinture bitumineuse sur terre

Bleu Bleu,

Verre artisanal

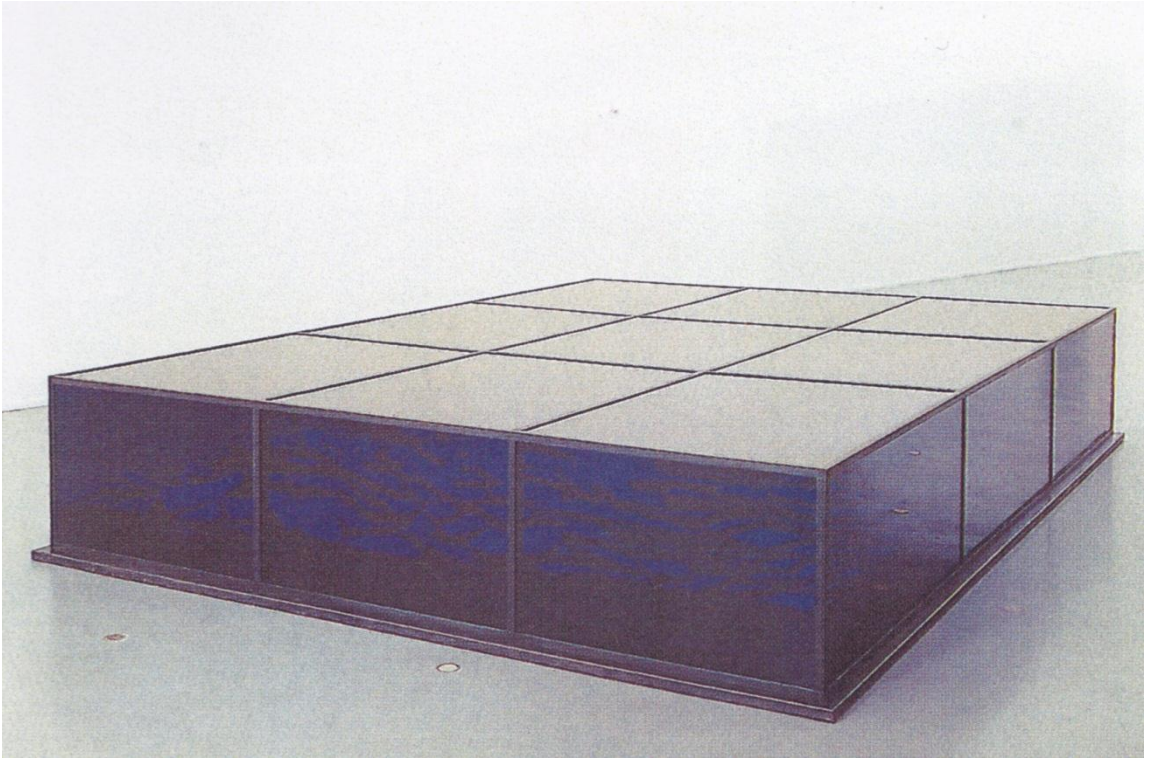
Exposition Galerie Montenay, Paris, 1992

7 *Longissima Via*, 1988/1993, détails

Verre sablé/gravé, fragment d'asphalte

24cm x 24cm x 6cm

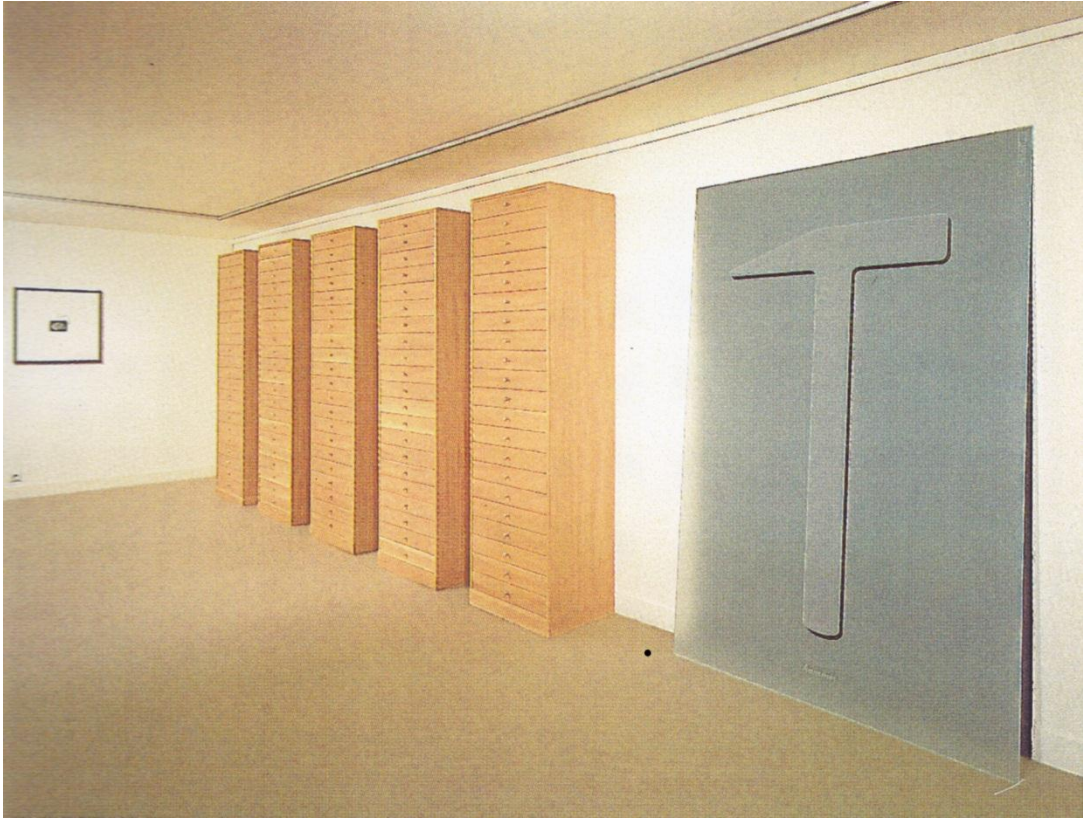
1



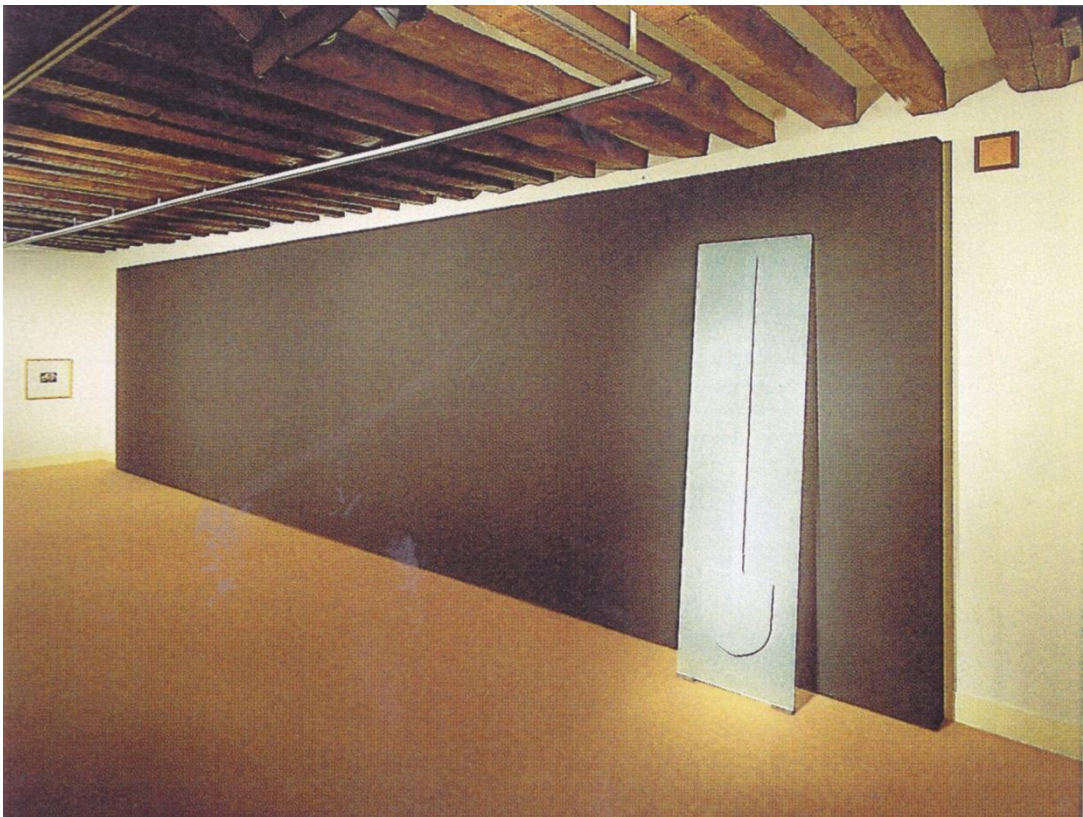
2



3



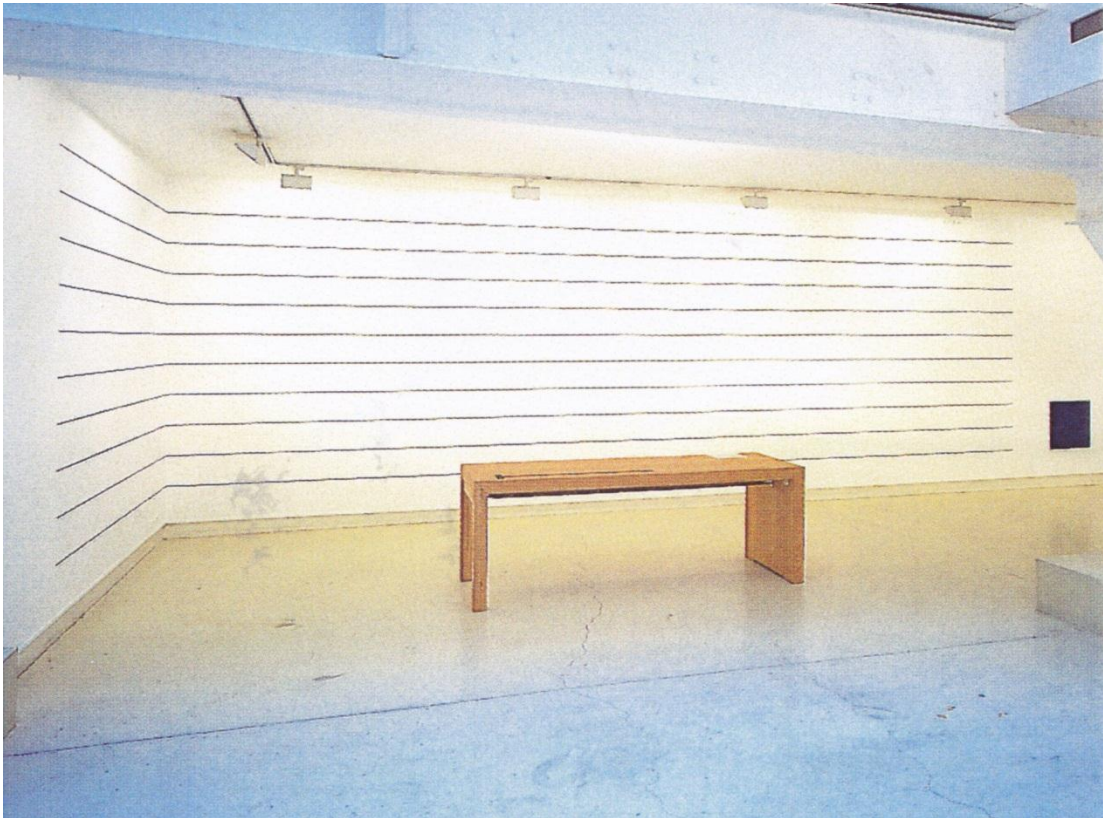
4



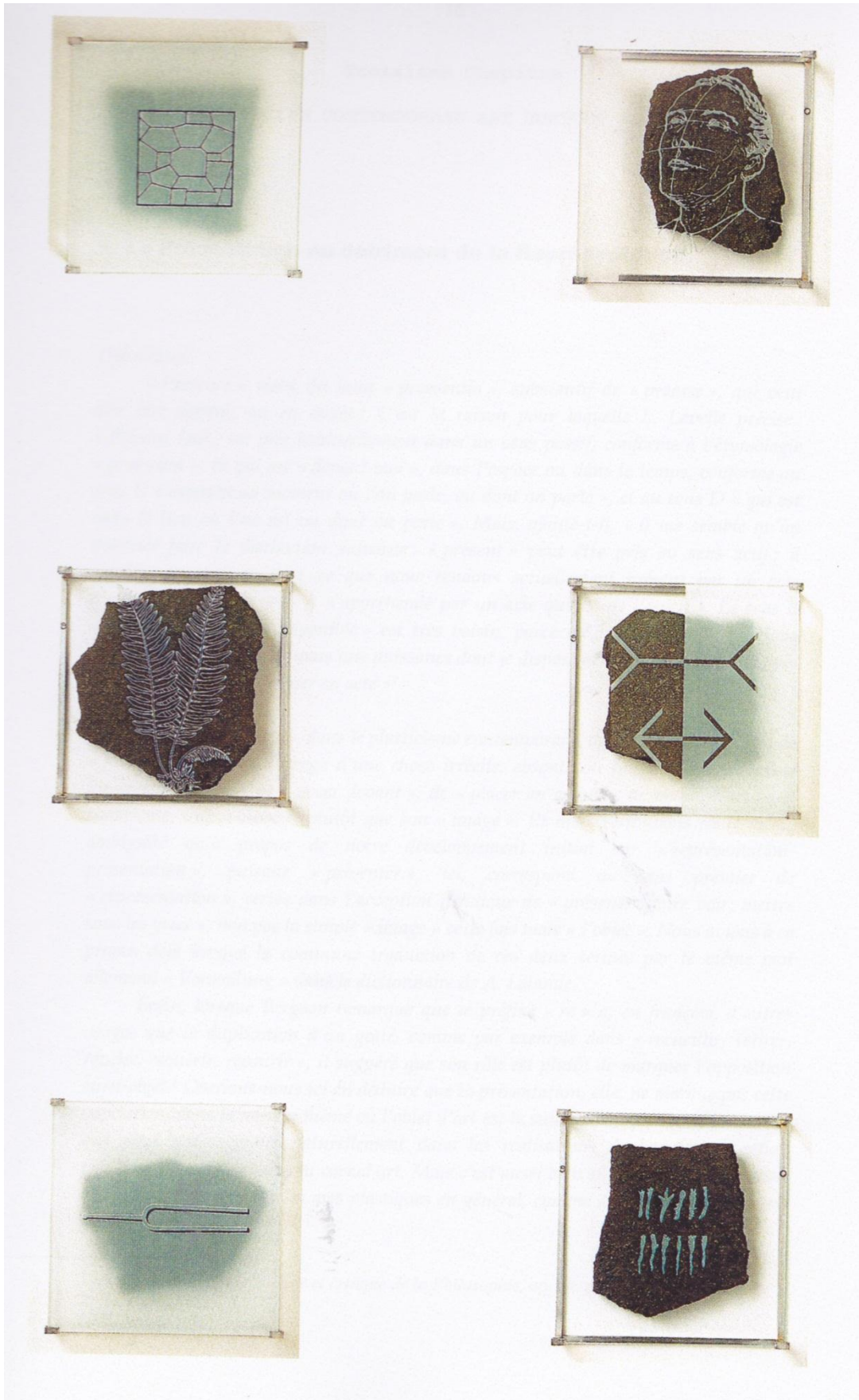
5



6



7



Esthétique de l'œuvre et/ou esthétique des effets. Continuité et/ou rupture dans les arts plastiques contemporains. Vers une esthétique de la réception ?

Résumé.

Notre thèse aborde la question de la beauté dans les arts plastiques d'aujourd'hui. Celle-ci en effet ne va pas de soi, si l'on en croit notamment les multiples publications manifestant un rejet de l'art contemporain.

Peut-on parler, actuellement, d'une esthétique de l'œuvre renvoyant à une science du beau et à une satisfaction d'ordre essentiellement intellectuel ? Soit de beauté intrinsèque qui, comme dans l'art de la Renaissance, relève tant de l'harmonie et de la justesse de ses formes que de la légitimité de son contenu, grâce à la mise en évidence du bien-fondé de la *mimésis*, de la perspective ou des motifs religieux ? Ou bien faut-il plutôt, pour pouvoir juger de la valeur esthétique de l'art contemporain, accorder une place de choix à la singularité de ses causes et effets, en opérant notamment un inévitable glissement vers une science du sensible ?

Or notre parallélisme entre "esthétique de l'œuvre" et "continuité" dans l'histoire de l'art d'une part, puis "esthétique des effets" et éventuelle "rupture" d'autre part, nous a conduits à interroger d'abord ces éléments de rupture tels que le refus de la profondeur ou de la représentation figurative, mais aussi celui de la réalisation ouvragée et de la matière noble.

Mais il nous a aussi amenés, malgré des conditions politiques ou techniques spécifiques de réalisation, à nous pencher sur une véritable *poiésis* contemporaine. Car avec les œuvres plastiques de notre époque, il s'agit bien, toujours et incontestablement, d'art et même "d'épiphanie", dès lors que l'on s'en réfère à la vision ontologique et apologétique du philosophe François Dagognet.

Mots-clés.

Abjection – Art contemporain – Arts plastiques – Beauté – Création – Esthétique de l'œuvre – Esthétique des effets – Figuration – Imitation – Œuvre – Pittoresque – Présentation – Réception – Renaissance – Représentation – Sublime.

Work's esthetic and/or effects's esthetic. Continuity and/or breaking in the contemporaries plastic arts. Toward a reception's esthetic ?

Abstract.

Our thesis concerns the question of beauty in the contemporaries plastic arts. But this one does not without saying, if we consider the simple fact of the numerous publications concerning the rejection of contemporary art.

May we speak, today, of a "work's esthetic" which refers to a "science of beauty" and to an essentially intellectual satisfaction ? We mean an intrinsic beauty, like the one of the Renaissance's art, concerning as much the harmony as the exactness of the forms or the legitimacy of its contents. We mean an art which puts in a prominent position the *mimésis*, the perspective's method or the religious motifs. Or would not it be better, in the intention to become able to judge of the esthetic value of contemporary art, to give a first place to the singularity of his causes and effects, at the same time we slide towards a "science of the sensibility" ?

In fact, our parallelism between "work's esthetic" and "continuity", then between "effect's esthetic" and a possible "breaking" makes us think about reasons of this breaking, such as the refusal of profundity or as the figurative representation, as well as the rejection of construction works or noble material.

However, we have succeeded to consider contemporary art as a real and new *poiésis*, in spite of his specific political and technical ways of realisation. And we may assert that, today, undeniably, it is the matter of real art, and even of "epiphany", as soon as we refer to the ontological and laudatory point of view of the philosophe François Dagognet.

Keywords.

Abjectness – Contemporary Art – Plastic Arts – Beauty – Creation – Work's esthetic – Effects's Esthetic – Figuration – Imitation – Work – Picturesque – Presentation – Reception – Renaissance – Representation – Sublime.